

la rivista di **engramma**
aprile **2025**

223

**VenereFuoriTempo.
Intorno a Venere in
pelliccia**

La Rivista di Engramma
223

La Rivista di
Engramma
223
aprile 2025

VenereFuoriTempo. Intorno a Venere in pelliccia

a cura di

Chiara Portesine e Massimo Stella



edizioni**engramma**

direttore

monica centanni

redazione

damiano acciarino, sara agnoletto, mattia angeletti,
maddalena bassani, asia benedetti, maria bergamo,
mattina biserni, elisa bizzotto, emily verla bovino,
giacomo calandra di roccolino, olivia sara carli,
concezza cataldo, giacomo confortin,
giorgiomaria cornelio, vincenzo damiani,
mario de angelis, silvia de laude,
francesca romana dell'aglio, simona dolari,
emma filipponi, christian garavello, anna ghiraldini,
ilaria gripa, roberto indovina, delphine lauritzen,
annalisa lavoro, laura leuzzi, michela maguolo,
ada naval, viola sofia neri, alessandra pedersoli,
marina pellanda, filippo perfetti, chiara pianca,
margherita picciché, daniele pisani, bernardo prieto,
stefania rimini, lucamatteo rossi, daniela sacco,
cesare sartori, antonella sbrilli, massimo stella,
ianick takaes, elizabeth enrica thomson,
christian toson, chiara velicogna, giulia zanon

comitato scientifico

barbara baert, barbara biscotti, andrea capra,
giovanni careri, marialuisa catoni, victoria cirlot,
fernanda de maio, alessandro grilli, raoul kirchmayr,
luca lanini, vincenzo latina, orazio licandro,
fabrizio lollini, natalia mazour, alessandro metlica,
guido morpurgo, andrea pinotti, giuseppina scavuzzo,
elisabetta terragni, piemario vescovo, marina vicelja

comitato di garanzia

jaynie anderson, anna beltrametti, lorenzo braccesi,
maria grazia ciani, georges didi-huberman,
alberto ferlenga, nadia fusini, maurizio harari,
arturo mazzarella, elisabetta pallottino,
salvatore settis, oliver taplin

La Rivista di Engramma

a peer-reviewed journal

223 aprile 2025

www.engramma.it

sede legale

Engramma
Castello 6634 | 30122 Venezia
edizioni@engramma.it

redazione

Centro studi classicA luav
San Polo 2468 | 30125 Venezia
+39 041 257 14 61

©2025

edizioni**engramma**

ISBN carta 979-12-55650-82-9

ISBN digitale 979-12-55650-83-6

ISSN 2974-5535

finito di stampare agosto 2025

Si dichiara che i contenuti del presente volume sono la versione a stampa totalmente corrispondente alla versione online della Rivista, disponibile in open access all'indirizzo: <https://www.engramma.it/223> e ciò a valere ad ogni effetto di legge. L'editore dichiara di avere posto in essere le dovute attività di ricerca delle titolarità dei diritti sui contenuti qui pubblicati e di aver impegnato ogni ragionevole sforzo per tale finalità, come richiesto dalla prassi e dalle normative di settore.

Sommario

- 7 *VenereFuoriTempo. Intorno a Venere in pelliccia*
Chiara Portesine, Massimo Stella
- 13 *Il rebus del godimento perduto*
Massimo Stella
- 33 *“Tre donne intorno al cor mi son venute”*
Giovanni Bottirolì
- 45 *Il fantasma di Venere*
Andrea Bellavita
- 79 *Transatlantic Displacements of the “Venus-in-Furs” Motif*
Mena Mitrano
- 91 *Venere o Giuditta*
Francesca Monateri
- 99 *Masochismi a fumetti*
Chiara Portesine



VenereFuoriTempo. Intorno a Venere in pelliccia

Editoriale di Engramma 223

Chiara Portesine, Massimo Stella

L'immagine di copertina è un acquerello di Carol Rama, *Opera n. 11 (Renards)*, realizzato nel 1938. Quest'opera di Carol Rama è stata da noi eletta a insegna del numero 223, dedicato a *Venere in pelliccia* di Leopold von Sacher-Masoch, perché irride, esibendola, la stereotipizzazione feticistica del fantasma femminile: quattro stole di volpe striate di sangue che pendono su un paio di scarpe a tacchi alti dall'interno rosso ... Così messi in mostra, quegli accessori muliebri paiono essere, tuttavia e altresì, spoglie vittimarie, quasi si trattasse di trofei conquistati in una battuta di caccia o in una sortita di spoliamento o non si tratterà piuttosto di un travestimento ... di un'uniforme festiva? rituale? cerimoniale? I corpi pendenti delle volpi trasmettono una sinistra vitalità, sorvegliando con le pupille sgranate la scena del crimine – vittime, complici, testimoni? Carcasse-statue di una natura profanata che ora si vendica?

È chiaro: su tale scena, la donna non c'è. O meglio: non c'è più. Lo svuotamento del feticcio, del trofeo è radicale. Chi riguarda, allora, quel vuoto teatro? E chi guardano quegli occhi vigili e mortiferi?

Intrat il masochista ...

Shiny, shiny, shiny boots of leather
Whiplash girl child in the dark
Comes in bells, your servant, don't forsake him
Strike, dear mistress, and cure his heart
(The Velvet Underground, *Venus in Furs*)

* * *

Venus im Pelz di Leopold von Sacher-Masoch è un'opera-crocevia della letteratura europea, per molte ragioni.

La prima: pochi decenni prima di Freud e meno di un secolo prima di Lacan, il romanzo di von Sacher-Masoch traccia le linee di una poetica del desiderio che appare dirompentemente novecentesca. Nel romanzo di Masoch già si trova sancita quella legge – poi enunciata da Freud a partire dai *Tre saggi sulla teoria sessuale* – in forza della quale l'ingresso nella sessualità avviene necessariamente attraverso la perversione, poiché tale ingresso è, da un lato,

strutturalmente mediato, se non reso possibile, dal Fantasma, mentre dall'altro, comporta il polimorfismo e il policentrismo del godimento.

Ove si riconsideri, poi, lo scenario di *Venus im Pelz* in prospettiva lacaniana (pensando in particolare al *Seminario XX-Encore* e a *Je parle aux murs*), ebbene, il romanzo di von Sacher-Masoch rappresenta lo spazio del godimento come *au-delà* assoluto, posto esclusivamente all'insegna del femminile, un 'aldilà' dove il piacere d'organo e il cosiddetto 'rapporto sessuale' sono interamente trascesi.

D'altronde, prima del Lacan (e come il Lacan) che riflette sulla *jouissance* mistica, von Sacher-Masoch risemantizza il mito cristiano del sacrificio del Figlio facendone la *Urszene* del Fantasma di desiderio e di godimento, laddove Freud (*L'uomo Mosé*) avrebbe piuttosto affermato che il sacrificio del Figlio decreta, in realtà, il trionfo di questi sul Padre. Se visto all'incrocio tra la riflessione lacaniana sul problema del godimento e quella freudiana sulla svolta culturale comportata dal Cristianesimo e dal suo mito fondamentale, il romanzo di von Sacher-Masoch appare davvero un'opera pionieristica e visionaria: investito dalla *poussée* erotica e libidica, il paradigma sacrificale cristiano si trasforma, sulla scena di *Venus im Pelz*, in una celebrazione dell'onnipotenza vittimaria.

La seconda ragione è invece legata al lavoro di scavo e riconfigurazione che von Sacher-Masoch opera sulla tradizione letteraria. L'immaginario poetico di *Venus im Pelz* gemma, infatti, dall'intersezione di due tradizioni: per un verso, quella tedesca della Venere infera e diabolica – il tema mitico-fiabesco del *Venusberg* (*Mons Veneris*), 'caso particolare', per così dire, del più vasto mito degli 'dèi in esilio', che poi deriva direttamente dalla *klassische Walpurgisnacht* del *Faust* goethiano e, nella prospettiva della *longue durée*, dalla demonizzazione apologetico-patristica tardo-antica della mitologia classica; per l'altro, von Sacher-Masoch guarda alla Francia (dove *Venus im Pelz* ebbe molto successo) e alla letteratura francese di matrice parnassiano-simbolista, la quale inscena il perturbante ritorno di Venere nella desolata e dissonante modernità industriale e tecnocratica – in un arco che va, per citare solo pochi tra i più illustri esempi, dalla *Venus d'Ille* di Mérimée (1835-1837), all'*Ève future* di Villiers de l'Isle-Adam (1886), all'*Aphrodite* di Pierre Loüys (1896), ai contro-canti parodici di Rimbaud *Credo in unam ...* e *Vénus Anadyomène*.

La terza ragione è piuttosto legata al problema del dialogo tra le forme dell'espressione artistica e, in particolar modo, al rapporto tra parola poetica e immagine o, più estesamente, tra parola poetica e arti visive. Si può dire senza dubbio alcuno che tutta la vicenda di *Venus im Pelz* è un discorso-racconto eziologico-ecfrastico intorno all'enigmatico dipinto che appare nelle battute inaugurali del romanzo e campeggia alle pareti dello studiolo faustiano di Gregor accanto a (e facendo da contraltare a) una copia della *Venere allo specchio* di Tiziano. In questa forte vocazione iconico-ecfrastica di *Venus im Pelz*, si avverte la fondamentale influenza di quel dibattito estetico, settecentesco all'origine, che nasce e si sviluppa in Francia prima, con la cultura illuministica dei *Salons* (destinata a giungere almeno fino a Proust), e quindi in Germania con il passaggio tra Classicismo e *Frühromantik*; quel dibattito estetico, si diceva,

sulle diverse possibilità fatiche nonché soprattutto sull'agonismo fatico delle e tra le arti destinato poi a ispirare di sé molta letteratura a seguire: per evocare solo qualche esempio tra i più illustri, sul versante francese, da Balzac (*Le chef d'œuvre inconnu* e *Sarrasine*) a Théophile Gautier (*Mademoiselle de Maupin* e diversi tra i *Contes phantastiques*) a Flaubert (tra *Salambô* e *La tentation de Saint Antoine*); su suolo inglese, dall'*Hermaphroditus* di Swimburne a *The Picture of Dorian Gray* di Oscar Wilde; in ambiente germanico, dal *Wilhelm Meister* di Goethe a *Die Elixiere des Teufels* di Hoffmann a *Das Marmorbild* di Eichendorf.

Sul piano del dialogo *inter-artes*, d'altra parte, *Venus im Pelz* ha ispirato celebri ricreazioni cinematografiche: da *Paroxysmus* di Jesús Franco (1969) a *Vénus à la fourrure* di Roman Polanski (2013). La relazione tra *Venus im Pelz* e il cinema è decisamente privilegiata, date le caratteristiche stesse del romanzo di von Sacher-Masoch, a partire, prima di tutto, dal *Venusmotiv*: l'allucinazione della statua vivente, l'estetica del *tableau vivant*, gli squarci ecfrastici, la tensione voyeurista, sono, per così dire, 'energie' destinate per eccellenza a diventare *image-mouvement* e durata esperienziale nel *reenactment* cinematografico.

C'è, infine, il retroterra mitico che ci riporta alle origini primo-moderne europee (e da queste alla tradizione antica) del motivo 'Venere in pelliccia': si tratta dell'immagine di Afrodite-Venere dominante, dell'Afrodite-Venere marziale, cui il dio della guerra cede le proprie armi, sottomettendosi al gioco amoroso: è il celebre *topos* degli amori di Afrodite-Venere e Ares-Marte che attraversa l'intera cultura poetica e visuale del nostro Occidente per assurgere a tema centrale nella filosofia, nella letteratura e nell'arte del Rinascimento. Di ciò non si fa oggetto in questo numero, ma si tratta di un orizzonte che il lettore di *Venus im Pelz* deve custodire nella propria memoria.

I saggi che qui sono riuniti affrontano il romanzo di Leopold von Sacher-Masoch all'incrocio di due prospettive teoriche fondamentali: la prima è quella verbo-visiva, che esplora il rapporto tra parola-scrittura, immagine e memoria dell'immagine; la seconda è, necessariamente, quella psicoanalitica, assunta *non come metodo, ma come modo* ovvero come puro campo problematico e scena di linguaggio.

Massimo Stella articola la sua analisi di *Venus im Pelz* nello spazio di indistinzione che si apre tra linguaggio e rebus: il discorso del masochista (e, *en abyme*, quello del suo lettore) non richiede forse strutturalmente un *accessus* enigmatico? Non è forse la Sfinge a signoreggiare sul racconto del masochista-interrogante? Tra feticci e statue, il masochista si pone ognora nella posizione del decrittatore: un carpire-capire in cui ogni gesto di effrazione passa attraverso il teatro dell'interpretazione. Ogni scrittura ferisce per ghermire, utilizzando il corpo del testo (e dell'immagine) come un'aruspicina di organi. Intrecciando le riflessioni di Freud e Lacan sulla pulsione e sul godimento masochisti, nonché rileggendo *Venere in pelliccia* alla luce delle *Metamorfosi* di Apuleio e di *A Midsummer Night's Dream* di Shakespeare, il saggio di Massimo Stella si conclude sullo *choc* astorico dell'*Origine du monde* di Courbet, che squarcia il nostro immaginario con un taglio più avanguardistico di qualsiasi *ouverture* di Lucio Fontana.

Giovanni Bottirotti fa questione intorno al problema centrale della perversione, abitando contemporaneamente lo spazio del linguaggio lacaniano e quello del linguaggio freudiano per discutere i modelli elaborati nel tentativo di illuminare la scena del desiderio perverso, scena destinata, tuttavia, a essere, almeno per la sua maggior parte, impenetrabile – la Cosa cui il perverso tende essendo l'*Irrappresentabile* per definizione. Nella sua analisi del testo masochiano, Bottirotti esplora soprattutto le torsioni di questo movimento composito e flessibile verso la Cosa: le sue plasticità, le sue tensioni, le sue oscillazioni e i suoi paradossi, tra cui, quello primo, la coincidenza tra gli opposti poli dell'amore e del godimento.

Nel passaggio dal paganesimo al cristianesimo, il dispositivo masochista si trasforma torcendosi fino al suo punto estremo di rottura. Come scrive Francesca Monateri, i corpi masochisti si dispongono sempre e necessariamente di fronte a una Legge. Attraversando lo snodo della deleuziana *Presentazione di Sacher-Masoch*, per un verso, e accostando il supplizio-godimento del masochista alla beatitudine-annientamento dei martiri, per l'altro, Monateri arriva a ipotizzare che il masochismo rappresenti il “piacere dei moderni” ovvero quella modalità del piacere in virtù della quale pazienti e pensatori, scrittori e analisti possono sperimentare “il conflitto senza esserne travolti”.

Sul filo dell'intuizione deleuziana secondo cui la vicenda del romanzo di von Sacher-Masoch si svolge all'insegna tutta tizianesca dell'enigmatica relazione tra carne, pelliccia e specchio, Mena Mitrano reinterpreta il titolo masochiano *Venus im Pelz* al modo di un'olofrase in cui si legano tra di loro tre istanze: l'immagine – intesa sia come copia sia, all'opposto, come fantasma (*imago*) –, la funzione proiettiva dell'lo-Occhio (il miraggio) e lo sguardo come reciprocità tra il soggetto e (il suo) altro, onde dare voce al desiderio che sorregge il fare artistico ovvero alla sua domanda di relazione, di ascolto, di accoglimento, di cura. Mena Mitrano esplora questa complessa costellazione problematica studiandola attraverso la lente di due casi celebri di *transfert* transatlantico (americano) del motivo *Venus im Pelz*: il sodalizio tra Robert Rauschenberg e Jasper Johns, per un verso, e quello tra Susan Sontag e Paul Thek, per l'altro.

“Wanda von Dunajew non esiste”: questa provocazione inaugura il saggio di Andrea Bellavita, che ripercorre l'immaginario mediale costruito dal cinema (non senza proiezioni, fraintendimenti e pericolosi *reenactments*) attorno a *Venus im Pelz*. Andrea Bellavita si concentra, in particolare, sulla pellicola teatralizzata di Roman Polanski (2013) e sulla sedizione dell'attrice-Wanda contro il proprio ruolo di *fantasme* lacaniano, di personaggio scritto e fantasticato, *malgré elle*, dal regista-Severin. Polanski ('poeta' del masochismo fin da *Repulsion* e *Le locataire*) forgia un dispositivo a scatole cinesi, dove i molteplici ruoli del regista, ora riscritto, ora *alter ego* e persino analista, si ibridano in un irresistibile meticcio.

Attraverso l'analisi di *Venere in pelliccia* di Guido Crepax (ma nondimeno sullo sfondo di altre due celebri opere dell'autore, *Histoire d'O* e *Justine*), Chiara Portesine delinea una vera e propria grammatica dello sguardo perverso-masochista, fondandosi sul confronto costante tra l'*entre-deux* visuale-verbale dell'adattamento crepaxiano e quello del romanzo masochiano. Il legame tra parola, visione e desiderio non potrebbe essere più stretto poiché ciascun elemen-

to dei tre è articolato strutturalmente all'altro: da tale multipla articolazione deriva un un gioco perturbante di proiezioni e rovesciamenti tra i soggetti del teatro masochista – come avviene nell'episodio conclusivo, ove Wanda-Venere riproietta su Gregor il miraggio omosessuale che lui proiettava su di lei, allestendo uno spettacolo sacrificale nel quale la vittima deve vestire 'la pelle' della carnefice.

English abstract

Leopold von Sacher-Masoch's *Venus im Pelz* is a seminal work of European literature for several reasons. The first: a few decades before Freud and less than a century before Lacan, von Sacher-Masoch's novel devises a poetics of desire that appears disruptively contemporary. The second reason is related to the reconfiguration that von Sacher-Masoch operates on the literary tradition. The poetic imagery of *Venus im Pelz* grows out of the intersection of two traditions: on the one hand, the German tradition of the infernal and demonic Venus; while, on the other hand, von Sacher-Masoch looks to France (where *Venus im Pelz* was very successful) and to French Parnassian-symbolist literature, which stages the disturbing return of Venus in the desolate and dissonant industrial and technocratic modernity. The third reason is rather related to the problem of the dialogue between the forms of artistic expression and, in particular, the relationship between poetic word and image or, more broadly, between poetic word and visual arts. Finally, there is the mythical background that takes us back to the early modern European origins (and from them to the ancient tradition) of the "Venus in Furs" motif: it is the image of the dominant Aphrodite-Venus, of the martial Aphrodite-Venus, to whom the god of war surrenders his weapons, submitting to the yoke of love: it is the famous *topos* of the loves of Aphrodite-Venus and Ares-Mars that runs through the entire poetic and visual culture of the Western World. Essays by: Massimo Stella, Giovanni Bottioli, Mena Mitrano, Francesca Monateri, Andrea Bellavita, Chiara Portesine.

keywords | von Sacher-Masoch; *Venus in Furs*; Freud; Lacan; Desire; Jouissance; Masochism.

questo numero di Engramma è a invito: la responsabilità della selezione e della revisione dei contributi è dei curatori e del comitato editoriale della rivista

Il rebus del godimento perduto

L'enigma oggettuale di Venus im Pelz

Massimo Stella

Wommen desiren to have sovereynetee
As wel over hir housbond as hir love,
And for to been in maistrie hym above.
(Women desire to have sovereignty/ As well over her husband as her love,
And to be in mastery above him).
Geoffrey Chaucer, *The Wife of Bath's Tale*

Invidiai il povero trovatore che la sua capricciosa signora obbligò a rivestirsi di una pelle di lupo
per potergli dare la caccia come a una fiera. [...] "Incredibile!" gridò Wanda.
"Vorrei augurarle di cadere tra le grinfie di una donna di questa razza selvaggia,
e le passerebbe ogni poesia, dentro una pelle di lupo, sotto i denti dei mastini o sulla ruota".
Leopold von Sacher-Masoch, *Venere in pelliccia*

La frusta di Platone, vista d'altrove. Tra *Fedro* e *Simposio*

Il vero amante – ovvero il folle d'amore – vive il desiderio, e accede, se mai e quando vi accede, al godimento, attraverso il dolore. Così Platone nel *Fedro* e nel *Simposio*.

L'indimenticabile *eikon* del *Fedro*, che raffigura l'anima dell'*erastes* come un cocchio a due cavalli – uno nero ed uno bianco – guidato da un auriga, ci racconta le terribili *odynai* del corsiero nero frustato e pungolato a sangue nel tentativo del pilota di contenerne e dominarne l'indominabile e incontenibile sete di godimento – l'animale, infatti, pur di soddisfare i suoi irrefrenabili calori, è pronto a sfidare la sofferenza fino al limite estremo della morte; mentre il cavallo candido, lui, pieno com'è, da un lato, di reverenziale timore per l'amato idolo, nonché, dall'altro, di soggezione assoluta alla severità dell'auriga, appare come il docile succube coartato da un inflessibile (l'auriga) e inarrivabile se non divino (l'amato) padrone (*Fedro*, 253d-256a). Mi sono sempre chiesto se la celebre fotografia scattata nel 1882 che ritrae Lou Salomé, frusta alla mano, sulla cassa di una *charrette* e Friedrich Nietzsche e Paul Rée alla



1 | Lou von Salomé, Friedrich Nietzsche e Paul Rée nel 1882. Fotografia di Paul Bonnet, Lucerna.

stanga, quasi sostituissero i due cavalli da tiro, abbia preso umoristica ispirazione dal celebre passo platonico.

Il mito di Aristofane, poi, ci narra di quella ferita originaria da cui l'amante è generato: è il doloroso, luttuoso taglio in due metà che Zeus infligge agli umani sferici dei primordi. Da quella ferita fiotta e scorre l'inestinguibile sofferenza per la metà perduta che spinge le creature dimidiate a lasciarsi morire d'inedia, non fosse per lo stratagemma del sesso che Zeus escogita onde evitare l'estinzione totale dell'*anthropinon genos*. Si dà il caso, però, che i genitali vengano sovraimpressi alla ferita, come a dire che il luogo del godimento è quello stesso del dolore e della mancanza originarie. Si gode, qualora si goda, là dove si soffre e non altrove. Ma la stessa compenetrazione dei corpi, che nel e con il sesso avviene, è del tutto illusoria, non tanto perché essa altro non è se non un'apparente compensazione, quanto piuttosto perché quel desiderio della fusione totale con la metà desiderata adombra la pulsione a estinguersi in un fantasmatico intero primevo... ed è la pulsione di morte (*Simposio*, 189e-193d).

Precedendo di qualche decennio Freud, e di meno d'un secolo Lacan, Leopold von Sacher-Masoch – autore, tra altre ben più note opere, d'un racconto epistolare intitolato *Die Liebe des Plato* – riconobbe nella rappresentazione platonica dell'eros una testimonianza esperienziale: in altri termini, agli occhi di von Sacher-Masoch, l'amore-dolore *sub specie Platonis* attesta la struttura psichica fondamentale dell'eros. Tale esperienza dell'amore-dolore – il ferimento-taglio, la frusta, l'assoggettamento, il terrore sacro per l'amato idolo, la nostalgia per il bene perduto – von Sacher-Masoch la chiamava, ricorrendo ad un conio goethiano, *Übersinnlichkeit*; noi e la psicoanalisi – la quale ci insegna, dopo Freud, che la perversione è la sola possibile modalità di ingresso nella sessualità – la chiamiamo 'masochismo'. Nella teoria lacaniana il masochismo è, anzi, la forma per eccellenza della perversione e dunque la forma per eccellenza che ci consente d'avvicinarci a uno dei più grandi enigmi dello psichico umano: l'enigma del godimento. Che cos'è il godimento? In che relazione sta il godere con il desiderio ovvero con la mancanza costitutiva, che è ribadita dalla funzione significante e cioè dal linguaggio?

“Perverso è colui che si dedica a tappare il buco dell'Altro”, sentenza Lacan nel *Seminario XVI* (Lacan [1968-1969] 2019). In altri termini:

Il masochista interroga la completezza e il rigore della separazione tra il godimento e il corpo e la sostiene come tale [...]. L'atto perverso si pone a livello dell'interrogazione sul godimento (Lacan [1966-1967] 2024).

E ancora, nel *Seminario XIV*:

Il tentativo della perversione è di ricongiungere il godimento e il corpo, separati dall'intervento significante. [...] Il godimento che il perverso ritrova, dove lo ritroverà? Non lo ritroverà nella totalità del suo corpo, il cui godimento per quanto sia perfettamente adeguato e forse esigibile, fa nondimeno problema quando si tratta dell'atto sessuale. [...] Ora, esistono degli oggetti che, nel corpo, si definiscono per essere in qualche modo, rispetto al principio di piacere, fuori corpo. So-

no gli oggetti a. Ebbene è lì che l'uomo, soprattutto lui [...], ritroverà il godimento perduto (Lacan [1966-1967] 2024, 353-54).

La Forma-rebus

Il godimento perduto – quello che gli umani aristofanei dei primordi tagliati in due metà anelano restaurare attraverso la fusione oceanica con l'altro – si è rifugiato negli “oggetti a”, negli oggetti sostitutivi ossia nei *feticci*. Ma i feticci – come la pelliccia e la frusta – sono un'attrezzeria scenica e rituale, così come è puro teatro-rito il gioco del partenariato sessuale tra vittima e carnefice, perché il godimento di cui il perverso, il masochista ovvero l'Amante ricerca è il godimento assoluto il quale, ribadisce ancora Lacan, è “completamente enigmatico” (Lacan [1966-1967] 2024) 358).

Il perverso, il masochista, è dunque un interrogante e, se così posso dire, un 'trafficante in enigmi' che si trova ognora, come direbbe Roland Barthes, *en situation prophétique* (Barthes 1966, 37), al pari di colui che consulta l'oracolo di Apollo. Sicché, lo scenario della sua inchiesta si presenta al modo di un rebus. La forma-rebus, affermava Freud, tra il capitolo VI dell'*Interpretazione dei sogni* (Freud [1900] 1978) e il celebre saggio del 1907 *Il poeta e il fantasticare* (Freud [1907] 1976), è quella stessa della lingua onirica e quindi dell'inconscio, ma anche della *Dichtung*, della creazione poetica, perché *der Dichter und der Träumer* compiono lo stesso lavoro.

È dunque nella forma-rebus che si cristallizza il movimento significante di *Venus im Pelz*?

Nella pelle dell'Asino ovvero l'autoderisione dell'iniziato. L'Arte, il ridicolo e la Cosa

Nel dialogo iniziale di *Venus im Pelz* tra il co-protagonista, l'amico anonimo nonché narratore, e il protagonista Severin, risuona una parola cruciale: *Erfahrung(en)*. L'attenzione dell'anonimo amico è stata magnetizzata dal soggetto assai singolare raffigurato in un quadro che campeggia nello studiolo faustiano di Severin: una signora in pelliccia che, frusta alla mano, calca il piede sulla testa d'un giovane semi-prostrato a terra. Quel quadro, avverte Severin, non è (solo) un *objet d'art*. È piuttosto una scena di vita vissuta, un 'pezzo' d'esperienza vivente: “io sono stato frustato!” (“ich bin im Ernste gepeitscht worden”) – esclama Severin (von Sacher-Masoch [1870 e 1878] 2017, 20). Il giovane del dipinto, insomma, è lui stesso; e ciò a dire che l'arte tutta, quando di vera arte si tratti, è restituzione di un'esperienza. Allo stesso modo ne va della scrittura e della creazione poetica: diremo anzi che il quadro, nella finzione di *Venus im Pelz*, è metonimia della scrittura – esattamente come accadrà in *The Picture of Dorian Gray* di Oscar Wilde.

L'esperienza ferisce e lascia cicatrici indelebili, pronte di riaprirsi quando la scrittura le risveglia.

– Prima mi hai chiesto di quel quadro. È da tempo che ti devo una spiegazione. Ecco... leggi. [...] Presi il manoscritto e lessi: *Ho raccolto queste pagine dal mio diario di allora, poiché non si può mai rievocare imparzialmente il proprio passato, ma così tutto conserva il suo fresco colore, il colore del presente. Gogol', il Molière russo, dice – sì, ma dove? – beh, da qualche parte l'avrà*

detto – che “la vera musa comica è quella sotto la cui maschera ridente grondano lacrime”. Meraviglioso aforisma! È proprio la sensazione che provo a buttar giù queste pagine. L’aria mi sembra pervasa da un inebriante profumo di fiori, che mi stordisce e mi dà il mal di testa; il fumo si snoda in ghirlande uscendo dal caminetto e poi si condensa e vedo figure davanti a me: sono piccoli coboldi dalla barba grigia, che mi segnano a dito con aria di scherno; amorini paffuti stanno a cavalcioni sui braccioli della mia poltrona e sulle mie ginocchia, e io sono costretto a sorridere contro voglia, anzi a ridere forte, mentre trascivo la mia avventura. E non uso il normale inchiostro, ma il sangue rosso che stilla dal mio cuore, poiché tutte le sue ferite da tempo cicatrizzate si sono riaperte ed esso palpita e duole, e di quando in quando una lacrima cade sul foglio (von Sacher-Masoch [1870 e 1878] 2017, 20-21).

La storia di Severin è *scriptura rubra*. Scrittura vergata col sangue. Perché la scrittura torna a far sanguinare le ferite cicatrizzate: le ripercorre e vi scorre come un secondo sangue. Frustate e scrittura sono metafora l’una dell’altra. Nell’immaginario mistico, devozionale e penitenziale, gesuitico in particolare, la scrittura di sangue è immagine derivata dall’essudazione di sangue che il Cristo Uomo, colto dal terrore per il sacrificio imminente, visse, durante la disperata preghiera al Padre, nell’orto del Getsemani, come Luca 22, 44 racconta. Ma della filigrana critica che percorre *Venus im Pelz* torneremo a parlare più oltre.

Il manoscritto vergato col sangue contiene dunque l’esperienza di Severin, e si tratta di una storia strutturalmente comica, come è subito sottolineato nel prologo del racconto. L’amore è un sentimento comico – diceva Lacan nel *Seminario VIII* (Lacan [1960-1961] 2008). Sulla scena di *Venus im Pelz* il comico è incarnato dalla figura dell’Asino: Severin si attribuisce la pelle dell’Asino, ripetutamente. Non ho dubbi che von Sacher-Masoch abbia qui in mente il Lucio-Asino delle *Metamorfosi* di Apuleio e il Bottom-Testa-d’asino di *A Midsummer Night’s Dream*, che dalle *Metamorfosi* apuleiane molto attinge. D’altra parte, Wanda-Venere è chiamata espressamente *Titania* dal protagonista: “Il guaio è che la nostra Titania si è accorta ben presto delle nostre lunghe orecchie” (von Sacher-Masoch [1870 e 1878] 2017, 121).

È dunque in forma asinina che Severin fa il primo incontro con Wanda-Venere, nel dubbio perturbante – lampante la memoria della *Vénus d’Ille* di Mérimée – se sia statua o donna in pelliccia, nel parco della villa sui Carpazi, inondato di luce lunare isiacca: “vidi nella donna *Iside*, e nell’uomo il suo sacerdote, il suo schiavo” (von Sacher-Masoch [1870 e 1878] 2017, 30; c.v.o dell’autore).

La statua di Venere si erge luminosa, sublime. Ma... cosa vedo? Sulle spalle marmoree della dea, fluente e morbida, una grande pelliccia scura che le scende fino ai piedi. Rimango a fissarla, stupito, immobile, poi s’impadronisce nuovamente di me quell’indescrivibile angoscia, e mi do alla fuga. Accelero sempre più il passo, ma a un tratto mi accorgo di aver sbagliato vialetto e sto per piegare in una delle verdi gallerie laterali, quand’ecco, su una panchina di pietra, Venere, la bella donna di marmo, no, la vera Dea dell’Amore, calda e palpitante, davanti a me. Sì, sì è animata per me, come quella statua che cominciò a respirare per il suo creatore; certo, il miracolo è compiuto solo a metà. I suoi candidi capelli sembrano ancora di marmo e la candida veste ha i riflessi della luna, o è il raso?, e dalle sue spalle scende fluente la pelliccia scura – ma le labbra sono già rosse e le guance van prendendo colore, e dardi verdi, diabolici, lampeggiano dai suoi occhi.



2 | Johann Heinrich Füssli, *Titania e Bottom*, 1790 ca., olio su tela, London, Tate Britain.

Sta ridendo. La sua risata è così strana, così... ma no, è indescrivibile, è qualcosa che toglie il respiro; riprendo la fuga e dopo pochi passi devo fermarmi per prender fiato, e quella risata di scherno mi perseguita lungo le cupe gallerie frondose, mi insegue sui prati lucenti, fin dentro il folto degli alberi, dove i raggi della luna giungono appena; non riesco più a ritrovare la strada, mi aggiro sperduto, gocce gelide mi imperlano la fronte. Finalmente mi fermo e recito fra me e me un rapido monologo.

– L'uomo in certe occasioni, mi dico, non trova mai una giusta via di mezzo.

Poi dico a me stesso:

– “Asino!”

E questa parola, quasi fosse una formula magica, ha un effetto sensazionale: scioglie l'incanto e mi fa tornare in me.

Sono di nuovo calmo. Soddisfatto, ripeto a me stesso:

– “Asino!”.

Ora tutto è di nuovo chiaro intorno a me: la fontana, il vialetto bordato di bosso, la casa, verso la quale mi dirigo lentamente. Ma ecco – ancora una volta all'improvviso – in mezzo alle pareti di vegetazione, intrise di chiaro di luna e come trapunte d'argento, ecco la bianca figura, la bella donna di marmo, che adoro, di cui ho paura, dinanzi dalla quale fuggo. Altri pochi passi e sono in

casa; riprendo fiato e comincio a riflettere:

– Bene, e ora che cosa sono, un piccolo dilettante o un grande asino? (von Sacher-Masoch [1870 e 1878] 2017, 26-27).

Severin non poteva incontrare la Dea – ora Wanda-Venere ora Luna-Titania ora Luna-Iside – che nella pelle dell'Asino, come Lucio incontra Iside nelle *Metamorfosi* e Bottom Titania in *A Midsummer Night's Dream*. Il travestimento asinino è dichiaratamente rituale e iniziatico ovvero vittimario: se l'Asino è, infatti, l'animale dell'eccesso fallico in tutta la tradizione antica e a seguire, tale eccesso, ben lungi dall'essere una celebrazione della potenza maschile, è, affatto diversamente, il marchio dell'elezione a vittima sacrificale. La pelle dell'animale ridicolo e osceno è il manto protettivo che consente all'iniziato di accostarsi all'indicibile e all'innominabile: il derisorio, *to geleion* direbbe il greco, il comico che circonfonde la scena, è il segno e il sintomo che c'è trasgressione del tabù, che c'è violazione del Mistero, che c'è effrazione nel campo della Cosa, nel campo del Godimento. È fatale, allora, che chi ha trasgredito meriti la frusta ed effonda il suo sangue fino al limite della morte.

Il comico apre però un altro orizzonte: quello della salvezza. Che accadrà al trasgressore, una volta che egli si è addentrato nel proibito? Nella declinazione tragica non può che attenderlo la morte. Ma non una qualsiasi morte, evidentemente. Deve anzi trattarsi di una morte epocale, una morte che porti a morte il senso stesso del sacrificio. Se il sacrificio, nel suo fondamento religioso primario, è il rito attraverso cui l'*homo necans* (il cacciatore) si auto-assolve dal crimine dell'uccisione (Burkert [1972] 1981; Calasso 2018) e allontana da sé il destino di morte che lui stesso ha compiuto sulla vittima, ebbene, la morte di colui che si è contaminato con il mistero del godimento non può aprire a vie di fuga, non può, non deve schiudere alcuna possibilità e illusione di redenzione. E, se il sacrificio di Cristo, l'*Agnus dei qui tollit peccata mundi*, è, in ordine di tempo, l'ultima rielaborazione del paradigma sacrificale prodotto dalla cultura alto-paleolitica della caccia; se il sacrificio di Cristo è il tentativo più scoperto e più audace di redimere la legge della morte che stringe nella sua morsa tutto il vivente, ebbene, la morte del masochista deve annullare *quel* sacrificio, il sacrificio di Cristo. Ciò avverrà sulla scena di *Die Gottesmutter*, la *Madre di Dio* (1883), il cui protagonista viene crocifisso, appunto, come Cristo, ma non nella veste di vittima redentrice, di animale divino, bensì di quel povero e fragile animale inutile che l'uomo è al di là di ogni illusione. Non a caso, *Die Gottesmutter* è il romanzo che chiude, ponendo a tema la Morte, il progetto del ciclo narrativo *Das Vermächtnis Kains* che *Venus im Pelz* inaugura nel segno dell'Amore.

L'Asino-Amante, invece, si salva. Ma come si salva?

Sappiamo che il finale di *Venere in pelliccia* favoleggia di una guarigione: “E mi dissi che la cura era stata crudele ma radicale e che sono guarito, questo è l'importante” (von Sacher-Masoch [1870 e 1878] 2017, 143) – così conclude Severin il racconto del manoscritto. Wanda stessa, nell'ultima lettera inviata a Severin, afferma:

Dal momento in cui capii che non sarebbe potuto diventar mio sposo, mi decisi a fare di Lei il mio schiavo, trovai eccitante realizzare il Suo ideale e forse in tal modo, divertendomi, guarirLa.

[...] Spero che la mia frusta L'abbia risanata; la cura fu crudele ma radicale (von Sacher-Masoch [1870 e 1878] 2017, 143).

Viene in mente la *Gradiva* di Jensen: Gradiva-Zoe che guarisce Norbert Hanold dalla sua agalmatofilia, accettando di abitarne il delirio e così guidandolo fuori dall'ossessione. Freud rimase folgorato, come è noto, dalla novella di Jensen, cui dedicò un cospicuo e fondamentale saggio (Freud [1906] 1976); folgorato soprattutto dal fatto che Gradiva-Zoe sembrava a tutti gli effetti abitare la posizione dello psicoanalista nella relazione clinica con il paziente.

Ma, quanto a Wanda-Venere, occupa forse, lei, la posizione dello psicoanalista rispetto a Severin? E Severin è davvero liberato, al termine della relazione con Wanda, dalla propria perversione?

'Guarigione' appare essere, piuttosto, una parola di copertura per evocare la fuga, la fuga di fronte alla Cosa del Godimento, l'*arretramento* di fronte alla distruzione.

La forma che tale arretramento prende è l'Arte: la pittura, ossia, per metonimia, la scrittura.

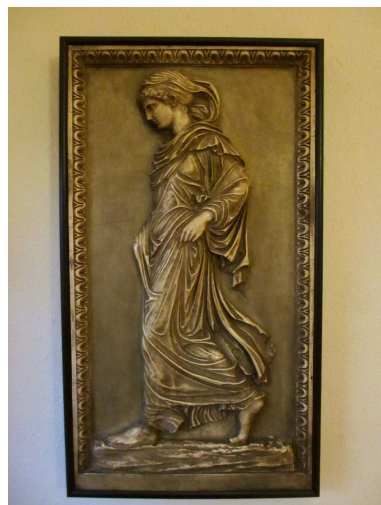
La vera barriera che ferma il soggetto davanti al campo innominabile del desiderio radicale in quanto è il campo della distruzione assoluta, della distruzione al di là della putrefazione, è precisamente il fenomeno estetico in quanto è identificabile con l'esperienza del bello – il bello nel suo fulgore, quel bello di cui si è detto che è lo splendore del vero. È evidentemente per il fatto che il vero non è tanto grazioso da vedere che il bello ne è, se non lo splendore, la copertura. [...] Il bello ci arresta, ma ci indica anche in quale direzione si trova il campo della distruzione (Lacan [1959-1960] 2008, 255-56).

Che cosa resta, infatti, a Severin della sua relazione con Wanda? Il quadro, *quel* quadro che sta appeso là nello studiolo faustiano del protagonista. È Wanda a inviarglielo come *souvenir* e *memento*, accompagnandolo con la sua ultima lettera:

In ricordo di quei tempi e di una donna che Lei ha amato appassionatamente Le dono il mio ritratto dipinto dal povero tedesco (von Sacher-Masoch [1870 e 1878] 2017, 143).

Il pittore tedesco non ha però dipinto solo un "ritratto" di Wanda: ha piuttosto raccontato un accadimento per immagini, accadimento i cui protagonisti sono Wanda, Severin nelle vesti di Gregor servo-schiavo di Wanda e il pittore stesso ...

Questo quadro non sarà soltanto un ritratto, ma narrerà anche una storia, come tanti altri della scuola veneziana (von Sacher-Masoch [1870 e 1878] 2017, 122).



3 | *Gradiva*, copia del rilievo vaticano, acquistata da Sigmund Freud nel 1908, London, Freud Museum.

Così dichiara l'anonimo pittore, esponendo a Wanda, per così dire, i suoi propositi poetici. E la scena dell'esecuzione del quadro diventa allora il *teatro di un rito al contempo spiato e partecipato*. Assistiamovi anche noi:

Il giovane pittore ha sistemato nella villa il suo atelier. Wanda lo ha completamente irretito. E lui ha incominciato a dipingere una Madonna, una Madonna dai capelli rossi e dagli occhi verdi! Solo l'idealismo di un tedesco può ricavare un'immagine della verginità da questa donna di razza. Il povero giovane è un asino quasi più grande di me. Il guaio è che la nostra Titania si è accorta *ben presto* delle nostre lunghe orecchie. Ora se la ride di noi, e forte! Sento la sua risata melodiosa e spavalda nello studio del pittore mentre io, roso dalla gelosia, rimango a spiare sotto la finestra aperta.

“Ma lei è pazzo! Io... io come Madre di Dio! Da non credere!” la sentii dire. Ancora una risata. “Aspetti un momento e le mostrerò un altro quadro, un quadro che ho dipinto io stessa. Lei me lo deve copiare”.

Apparve alla finestra la sua testa, fiammeggiante nella luce del sole.

“Gregor!”

La raggiunsi nell'atelier correndo su per le scale e attraversando la galleria.

“Conducilo nella sala da bagno” mi ordinò Wanda, uscendo in fretta dalla stanza.

Entrammo nella rotonda e io chiusi la porta dall'interno. Dopo pochi istanti lei scese le scale, con indosso solo la pelliccia di zibellino, la frusta in mano, e come la volta precedente si adagiò sui cuscini di velluto, calò un piede su di me, prosternato davanti a lei, mentre la sua mano destra giocherellava con la frusta. “Guardami” mi disse “con quel tuo sguardo profondo, fanatico... così, così va bene”.

Il pittore si era fatto pallidissimo, divorava la scena con i suoi begli occhi azzurri e sognanti, le sue labbra si aprirono, ma non ne uscì alcun suono.

“Bene, le piace il quadro?”

“Sì... la dipingerò così” disse il tedesco, ma più che di parole articolate si trattava di un mugolio, del pianto di un'anima malata, vicina a morire. Il disegno a carboncino è finito, le parti essenziali, la testa, hanno ricevuto il colore di fondo, il suo viso diabolico ha preso forma in pochi tratti audaci e la vita lampeggia dai suoi occhi verdi. Wanda è davanti alla tela, le braccia incrociate sul petto.

“Questo quadro non sarà solo un ritratto, ma narrerà anche una storia, come tanti altri della scuola veneziana” le spiega il pittore, pallido come un morto.

“E che nome gli darà?” chiese lei. “Ma che cos'ha, è malato?”

“Temo...” rispose lui, lanciando uno sguardo ardente alla bella donna in pelliccia “ma parliamo del quadro”.

“Sì, parliamo del quadro”.

“Penso alla Dea dell'Amore che è scesa dall'Olimpo per un mortale e che, tremando di freddo nel nostro mondo moderno, cerca di riscaldarsi avvolgendo il corpo sublime in una pesante pelliccia e ponendo i piedi in grembo al suo amante; penso al favorito di una bella despota che frusta lo schiavo quando è stanca di baciario, e lui l'ama tanto più follemente quanto più lei lo calpesta. E dunque chiamerò il quadro *Venere in pelliccia*”.

Il pittore dipinge lentamente, ma tanto più rapidamente s'impadronisce di lui la passione. Ho paura che finirà per togliersi la vita. Lei ci scherza, gli propone degli enigmi che lui non sa risolvere, e si sente ribollire il sangue, mentre lei si diverte. Durante la seduta di posa lei succhia caramelle, fa palline con gli involucri di carta e lo bersaglia.

“Sono lieto che lei sia così di buon umore, graziosa signora”, dice il pittore “ma il suo volto ha perso quell'espressione di cui ho bisogno per il quadro”.

“Ah, quell'espressione di cui ho bisogno per il quadro...” risponde lei sorridendo. “Abbia pazienza solo un momento”.

Si alza e mi infligge una frustata; il pittore la fissa con gli occhi sbarrati, uno stupore infantile, un misto di orrore e di ammirazione gli si dipinge sul volto. Mentre mi frusta, il viso di Wanda assume, ogni istante più intenso, quel piglio crudele e sprezzante che tanto mi inebria.

“È questa l'espressione che le serve per il suo quadro?” grida. Di fronte al raggio gelido del suo sguardo il pittore abbassa gli occhi, turbato.

“Sì, è questa...” balbetta “ma non posso dipingere ora...”

“E perché mai?” chiede Wanda in tono di scherno. “La posso forse aiutare?”

“Sì...” urla il tedesco, come impazzito: “frusti anche me”.

“Oh, con piacere!” risponde lei con un'alzata di spalle. “Ma guardi che faccio sul serio”.

“Mi frusti a morte” dice il pittore.

“Si farebbe legare?” chiede lei con un sorriso.

“Sì...” geme lui.

Wanda uscì un momento e ritornò con le corde.

“Dunque, lei osa darsi in balia a Venere in pelliccia, la bella despota, a sua completa discrezione?” cominciò a dire in tono di scherno.

“Mi leghi” rispose il pittore con voce strozzata. Wanda gli legò le mani dietro la schiena, gli fece scorrere una corda fra le braccia e una attorno al corpo e lo assicurò alla sbarra della finestra, poi aprì la pelliccia, afferrò la frusta e gli si parò davanti. Quella scena esercitava su di me un fascino spaventoso, che non saprei descrivere. Mi batteva forte il cuore mentre lei si preparava, ridendo, ad assestare il primo colpo facendo sibilar la frusta in aria, e lui ebbe un lieve sussulto. Poi prese a sferzarlo brutalmente, la bocca socchiusa e i denti che lampeggiavano tra le labbra rosse, e lui sembrava implorare grazia con i suoi toccanti occhi azzurri... ah, è qualcosa di indescrivibile. Ora sono soli. Lei posa e lui sta lavorando alla testa. Wanda mi ha ordinato di stare dietro alla pesante tenda della porta, da dove vedo tutto senza esser veduto. Lei che cos'ha, ora? Ha forse paura di lui? Io ho fatto impazzire abbastanza, o è destinato a diventare un nuovo strumento di tortura per me? Mi tremano le ginocchia. Stanno chiacchierando. Lui parla a voce così bassa che non afferro una parola, e lei risponde nello stesso tono. Che cosa significa tutto questo? C'è forse tra loro un'intesa? Soffro spaventosamente, il cuore mi si sta per schiantare. Adesso è in ginocchio davanti a lei, l'abbraccia e le preme la testa contro il petto, e lei, crudele, ride, e la sento esclamare forte:

“Ah! qui ci vuole ancora un po' di frusta”.

“Donna! dea! Non hai dunque un cuore, non sei capace di amare?” chiede il tedesco. “Non sai cosa significhi struggersi di passione, di bramosia, non riesci a immaginare quanto soffro? Non hai pietà di me?”

“No!” risponde lei, superba e sprezzante. “La frusta!”

La estraee fulminea dalla pelliccia e lo colpisce sul viso col manico. Lui si alza e indietreggia di qualche passo.

“Ora ce la fa a ricominciare a dipingere?” gli chiede, indifferente. Lui non risponde, ma torna al cavalletto e riprende pennello e tavolozza. Riuscita meravigliosa! È un ritratto molto somigliante e al tempo stesso idealizzato, tanto ardenti, soprannaturali, direi quasi diabolici, sono i colori. Il pittore ha trasfuso nel quadro tutti i suoi tormenti, la sua adorazione e la sua maledizione. Ora ritrae me. Ogni giorno restiamo soli alcune ore. Oggi si volge a un tratto verso di me e mi dice,

con la sua voce vibrante:

“Lei ama quella donna?”

“Sì”.

“Anch’io l’amo”, i suoi occhi erano pieni di lacrime. Rimase per un poco in silenzio, seguitando a dipingere.

“Da noi in Germania abita nel cuore di una montagna”, mormorò poi fra sé “è una diavolessa”.

Il quadro è terminato. Lei voleva ricompensarlo con la generosità di una regina.

“Oh! lei mi ha già pagato” disse, rifiutando ogni compenso, con un sorriso doloroso. Prima di andarsene aprì la sua cartella con aria di mistero e mi fece vedere qualcosa che mi diede i brividi. La testa di lei, viva come se fosse riflessa in uno specchio, mi guardava.

“Questa la porto con me”, disse “è mia, e non può portarmela via, mi è costata abbastanza cara”

(von Sacher-Masoch [1870 e 1878] 2017, 121-125).

Anche noi abbiamo spiato, da sotto il davanzale della finestra e da dietro la pesante tenda, insieme all’Asino-Severin-Gregor, l’Asino-servo, doppio dell’Asino-Lucio che ha assistito, nella pelle dell’animale, al racconto della favola di Amore e Psiche – racconto, quello di Amore e Psiche, che inscena un’iniziazione attraverso il sesso e il dolore, proprio come accade in *Venere in pelliccia*. Il teatro dell’inchiesta perversa sul mistero del Godimento non può che essere, necessariamente, spiato: tornano in mente, a segnare l’inizio e la fine della *Recherche*, i due *peep-shows* di Montjouvain (là dove un Marcel fanciullo si trova involontario testimone del teatro-rito masochista organizzato da M.Ile de Vinteuil e goduto con la sua amante) e della stanza 43 nel bordello per uomini di Jupien (dove un Marcel adulto volontariamente si sporge a guardare da un vasistas la scena della fustigazione a sangue di Charlus).

Spiare: lo spiare è un *guardare* ovvero un vedere-con-desiderio, sguardo-che-sottrae, sguardo-che-ruba. C’è sottrazione dalla scena dell’Altro d’un frammento di godimento (un frammento del fantasmatico godimento perduto), sottrazione che viene portata a compimento attraverso una complessa semiotica reggentesi su un doppio movimento: Severin-Gregor, che è parte del ‘quadro’ come oggetto-della-frusta di Wanda (facendo così corpo con quell’ ‘oggetto a’ in cui egli si figura si sia rifugiato il godimento introvabile), ne esce come riguardante esterno, testimone-fuori-quadro, onde perpetrare ‘il furto’ agognato; mentre il pittore, lui, che non fa parte del quadro e costituisce l’osservatore *hors-scène*, vi entra, si offre di entrarvi a rischio della morte – “Mi frusti a morte”, chiede a Wanda – prendendo il posto di Gregor-Severin come oggetto-dello-scudiscio. Il testimone fuoriuscito gode del dolore-godere dell’altro che è stato risucchiato dalla scena, ma anche questi sottrae, poi, a sua volta, il proprio ‘oggetto a’, la propria spoglia sostitutiva, il proprio feticcio, la testa di Wanda-Venere “viva come se fosse riflessa in uno specchio”, l’esquisse del suo volto abbozzata a carboncino durante le *séances* dell’esecuzione. Movimento semiotico che sbocca in due esiti: il primo – l’opera d’arte come processo è vera, perché trascina al proprio interno chi la guarda, perché è abitata, perché è infestata, perché è vissuta, perché è, come già prima si diceva, *esperienza* – è il tema ‘Dorian Gray’; il secondo – l’opera d’arte come *objet* non è che *residuo*, essa stessa *feticcio*, e l’artista è ridotto a copiatore: “le mostrerò un altro quadro, un quadro che ho dipinto io stessa. Lei me lo deve copiare”.

L'effetto generale è derisorio, comico. Cionondimeno, proprio grazie a questo resto degradato che è l'arte come *objet-jouet*, il movimento di distruzione si arresta. Si tratta forse di una riformulazione della nietzschiana coppia apollineo-dionisiaco? L'arte, ovvero l'apollineo, come barriera di fronte allo *sparagmos* dionisiaco? Senza dubbio Nietzsche è all'orizzonte di tutta la scrittura di von Sacher-Masoch. Ciò che von Sacher-Masoch fa è però rivelare, proprio attraverso il comico, quanto del dispositivo apollineo/dionisiaco, per come è rappresentato nella *Nascita della tragedia* (almeno prima del celebre *Tentativo di autocritica* del 1886, ispirato dall'incontro con *Carmen* di Bizet, l'incontro con la *Donna* fatale e dominante...), rimane latente: il problema del godimento. Sul terrore di Nietzsche per la donna, il sesso, il desiderio e il godimento, Lou Andreas-Salomé ha lasciato trasparire abbastanza... (Salomé [1894] 2009; Nietzsche-Salomé-Rée [1970] 1999). Leopold von Sacher-Masoch, il proprio terrore lo confessa interamente senza veli...

Ancora sul rebus: l'insolubile enigma

Se, a questo punto, ci sembrasse di aver inteso qualcosa della scena di *Venus im Pelz*, è opportuno che riflettiamo sulla formula narrativa cui è informato il romanzo.

Il romanzo si apre con il racconto di un sogno che non sembra affatto un sogno finché, dopo circa tre o quattro pagine, ci viene detto che di sogno si tratta! e si tratta, appunto, del sogno dell'amico anonimo di Severin nonché narratore della vicenda, il quale si trova a sognare... che cosa?

Mi trovavo in dolce compagnia. Di fronte a me, vicino al massiccio caminetto rinascimentale, sedeva Venere, proprio lei, la Dea dell'Amore in persona [...]. Sedeva in poltrona e il fuoco scoppiettante da lei ravvivato le lambiva con riverberi rossastri e guizzanti il viso pallido dagli occhi chiari e, di tanto in tanto, quando cercava di scaldarli, i piedi. Aveva una testa stupenda, malgrado i morti occhi di pietra, ma non riuscivo a veder altro di lei. La sublime donna aveva il corpo marmoreo avvolto in un'ampia pelliccia in cui si era rannicchiata, tremando, come una gatta.

"Non la capisco, gentile signora", le dissi "a dire la verità non fa più freddo, e da due settimane poi abbiamo una primavera splendida. Evidentemente lei è nervosa".

"Bella primavera!" mi rispose con voce profonda e dura come il sasso, e dopo due rapidissimi e celestiali starnuti aggiunse: "Io non ne posso più e ora comincio a capire..."

"Che cosa, mia graziosa signora?"

"Comincio a credere l'incredibile, a comprendere l'incomprensibile. Capisco finalmente la virtù delle donne germaniche e la filosofia tedesca, e non mi meraviglio più che voi del Nord non sappiate amare, anzi non abbiate la più pallida idea di che cosa sia l'amore" (von Sacher-Masoch [1870 e 1878] 2017, 13).

Sogna, l'anonimo narratore amico di Severin, Venere in pelliccia: sogna di dialogare con lei sulla guerra dei sessi e sulla natura dell'amore nel mondo dei Moderni:

Certo, però, avete anche un'eterna, intensa e insaziata nostalgia per il paganesimo nudo" intervenne Madame. "Ma quell'amore che è la gioia più alta, la serenità degli dèi, non è cosa per voi uomini moderni, per voi figli della riflessione. Vi arreca sventura. *Non appena volete esser naturali, diventate volgari*. La natura vi si presenta come qualcosa di ostile, avete trasformato in

demoni gli dèi sorridenti della Grecia, e di me avete fatto un essere diabolico. Sapete solo mettermi al bando e maledirmi oppure scannarvi come vittime sacrificali davanti al mio altare, in preda a un furore orgiastico. [...] Restatevene pure fra le vostre brume nordiche e fra le nubi del vostro incenso cristiano; ma lasciate noi pagani in pace sotto le ceneri e la lava, non dissotterrateci. Pompei non fu certo costruita per voi, non per voi furono costruite le nostre ville, i nostri bagni, i nostri templi. Voi non avete bisogno di dèi! E noi nel vostro mondo moriamo di freddo! (von Sacher-Masoch [1870 e 1878] 2017, 15).

Nel nostro mondo, l'amore – e per amore si intende il sesso – è diventato oggetto fobico, oggetto d'angoscia perché vissuto tra esplosione pulsionale – l'orgia – e rimozione – la demonizzazione: la Venere antica rediviva è il fantasma del godimento perduto – risuonano qui, evidentemente, le scene della *Dea Diana* e del *Dottor Faust* di Heinrich Heine, che ci ha narrato, nelle due straordinarie pantomime, l'esilio degli dèi antichi. Ben prima di Jensen e della rilettura freudiana di Jensen, forse ispirato – chissà? – dal conte *phantastique Arria Marcella* (1854) che dobbiamo al genio di Théophile Gautier e dal seminale *The Last Days of Pompeii* (1834) di Bulwer-Lytton, von Sacher-Masoch elegge la scena pompeiana a luogo della *Wiederkehr des Verdrängten*, della ricorrenza o, se preferiamo, del ritorno del rimosso (così direbbe, appunto, Freud). La Venere mezzo statua e mezzo carne e ossa, mezzo morta e mezzo viva, mezzo sepolta nell'oblio del tempo antico e mezzo presente, qui tra noi, *hic et nunc*, questo convivere di pietra e corpo, trasla in immagine il movimento incessante del conflitto tra rimozione nell'inconscio e riemersione sintomatologica.

Ma torniamo al sogno. Non è forse vero, dunque, che il narratore anonimo si trova a sognare lo stesso sogno dell'amico protagonista Severin – *Traumnovelle*, intitolerebbe Arthur Schnitzler – ? Ma il sogno di Severin si è avverato! Venere è tornata dal 'passato' per lui, come la *Gradiva* per Norbert Hanold. Venere si è incarnata in Wanda. Che significa, allora, sognare il sogno dell'altro quando il sogno dell'altro è verità? Come già insegna il Bottom-Asino di *A Midsummer Night's Dream*, il sogno abbraccia il cosiddetto 'mondo vero' e lo contiene all'interno dell'esperienza inconscia: sognare il sogno dell'altro vuol dire che, in altre parole, sulla scena di *Venus im Pelz*, non si esce mai dal sogno. I confini tra coscienza e inconscio sono cancellati, l' 'interiore' si è riversato nel 'fuori' e lo ha invaso, lo ha infestato, come avviene nei fenomeni di 'crisi magica' (o di estasi, se preferiamo) collettiva. Tutto è interno al sogno in *Venus im Pelz*. E ciò richiede che noi si legga 'la storia' non come 'storia', ma come frammento o meglio come frammentario mosaico di lingua onirica.

Nella *Traumdeutung*, come già accennavamo più sopra, Freud sancisce che il sogno è un rebus verbo-visivo, proprio un po' come il rebus dei giochi enigmistici: nel sogno nulla è ciò che sembra, le immagini dicono altro da ciò che rappresentano e i lacerti di linguaggio che vi compaiono sono un richiamo al simbolico puro del significante. Il sogno, per come lo ricordiamo da svegli, è la traslazione, ovvero la trascrizione-traduzione, dei pensieri onirici inconsci, *die unbewussten Traumgedanken*. Per intendere il *transfert* visivo e linguistico manifesto è necessario quindi ritradurlo nella lingua primaria dei pensieri onirici inconsci e quindi procedere nuovamente alla retroversione da quest'ultima a quella del rebus verbo-visivo ricordato:

Tutti i precedenti tentativi di risolvere i problemi del sogno si rifacevano direttamente al contenuto onirico manifesto, dato nel ricordo, e si sforzavano di ricavare da questo l'interpretazione del sogno, oppure, se rinunciavano a un'interpretazione, di fondare il loro giudizio sul sogno riferendosi al suo contenuto. Noi siamo i soli a trovarci di fronte a una situazione diversa; per noi, fra il contenuto del sogno e i risultati della nostra osservazione si inserisce un nuovo materiale psichico: il contenuto latente o pensieri del sogno, ottenuto per mezzo del nostro procedimento. Da questo contenuto, e non da quello manifesto, siamo venuti sviluppando la soluzione del sogno. È a noi pertanto che spetta anche un nuovo compito, che prima non esisteva, il compito di esaminare i rapporti tra contenuto manifesto e pensieri onirici latenti e di indagare per quali processi da questi ultimi abbia a risultare il primo. Pensieri onirici e contenuto onirico manifesto stanno davanti a noi come due esposizioni del medesimo contenuto in due lingue diverse, o meglio, il contenuto manifesto ci appare come una traduzione dei pensieri del sogno in un altro modo di espressione, di cui dobbiamo imparare a conoscere segni e regole sintattiche, confrontando l'originale con la traduzione. Noti questi, i pensieri del sogno ci riescono senz'altro comprensibili. Il contenuto del sogno è dato per così dire in una scrittura geroglifica, i cui segni vanno tradotti uno per uno nella lingua dei pensieri del sogno. Si cadrebbe evidentemente in errore, se si volesse leggere questi segni secondo il loro valore di immagini, anziché secondo la loro relazione simbolica. Per esempio, ho davanti a me un indovinello a figure (rebus): una casa sul cui tetto si vede una barca, poi una singola lettera dell'alfabeto, poi una figura che corre, con la testa cancellata da un apostrofo, eccetera. Potrei ora cadere nell'errore critico di dichiarare assurda questa composizione e i suoi elementi. Una barca non è al suo posto sul tetto di una casa, e una persona senza testa non può correre, per di più la persona è più grande della casa e se il tutto deve rappresentare un paesaggio, sono fuori posto le singole lettere, che non si trovano certo in natura. Evidentemente, la valutazione esatta del rebus si ha soltanto se io non sollevo obiezioni di questo tipo né contro l'insieme né contro i singoli particolari, ma se invece mi sforzo di sostituire ad ogni immagine una sillaba o una parola, che sia rappresentabile, secondo un rapporto qualsiasi, con un'immagine. Le parole, che in questo modo si connettono fra loro, non sono più assurde, ma possono costituire la più bella e la più significativa frase poetica. Ora, il sogno è un indovinello a figure di questo tipo, e i nostri predecessori nel campo dell'interpretazione del sogno hanno commesso l'errore di giudicare il rebus come una composizione pittorica. Come tale apparve loro assurdo e senza valore (Freud [1900] 1973, 262-263).

Ma... come giungere alla verità latente che soggiace al *transfert* verbo-visivo? L'accesso all'inconscio (o meglio, il tentativo di accesso all'inconscio) può rendersi possibile solo attraverso la clinica, ma la lingua poetica, la *Dichtung*, non è un oggetto clinico. E se certamente la lingua poetica affonda le sue radici nell'esperienza, è pur vero che tale esperienza non può essere contemplata se non nel linguaggio, a meno che la creazione non torni ad incarnarsi nel lettore ovvero nell'interprete, a meno che essa non 'faccia nodo', se così si può dire, con la verità del lettore-interprete. *Hypocrite lecteur, mon semblable, mon frère*, scriveva il Poeta... Il dispositivo narrativo di *Venus im Pelz* intreccia la *Traumscene* alla *scena-di-lettura*. E, come ricorderemo, von Sacher-Masoch costruisce un cortocircuito tra scena-del-sogno e scena-di-lettura, perché il lettore si trova a sognare ciò che poi leggerà! Sicché sorge la legittima domanda se l' 'lo' del romanzo non sia, piuttosto che Severin, il lettore-narratore anonimo... e se Severin fosse solo il personaggio del sogno dell'Anonimo? E noi, che stiamo leggendo, non siamo forse invitati a prestarci a quella storia, a farla entrare in noi, a sognare anche noi?

Tutto resta enigma in *Venus im Pelz* perché tutto è ivi onirico. Il rebus, come ogni rebus, è costruito su una serie di oggetti-immagini. Li possiamo meglio chiamare *segni*. Perché la scrittura di *Venus im Pelz* è *scrittura di segni*: voglio dire che *Venus im Pelz* è una *Scena* e nulla vi è narrato. Piuttosto, tutto vi è indicato a mo' di traccia. Non racconta nessuna vicenda *Venere in pelliccia*. E, non a caso, il movimento onirico e narrativo origina dall'*ekphrasis* del famoso quadro che campeggia nello studiolo faustiano di Severin: il falso movimento della narrazione prende avvio dalla descrizione del *tableau vivant* dipinto, a suon di frusta, dal pittore tedesco. *Venere in pelliccia* è *tutta ecfrastica*, e, se tale si trova ad essere, è perché è tutta sguardo – sguardo nostro, va da sé. Lacan ci dice che lo *Sguardo* è un 'oggetto a', come la *Voce* – si faccia caso a come Severin annoti spesso gli effetti e le caratteristiche della voce di Wanda. *Voce e Sguardo: feticci*. Come la pelliccia. Cerchiamo, dunque, di enumerare i segni che questa scrittura-pittura dà in pasto ai nostri occhi – scrittura-pittura: è proprio il caso di dire con i Greci, e soprattutto con il Platone del *Fedro*, *zoigraphia*. *Voce, sguardo, pelliccia, frusta, capelli, piede-tacco...* e poi c'è la *bambola-maschio* ovvero il Greco, bello da far svenire chiunque e altrettanto crudele, che interpreta la parte... già, quale parte mai interpreta la 'bambola-maschio', se non, come la frusta, quella del fallo di Wanda? Fallo di fronte al quale Severin si prostra e cade in un'estasi fatta al contempo di adorazione, d'invidia e d'odio... fallo che lui vuole, vuole pazzamente... venisse anche la morte... vuole il *Simbolo*, e vuole esserne marchiato, ferito, frustato... Ogni feticcio – ci avverte Freud e Lacan a fargli eco – non è altro che l'*avatar* del fantasma primario, il 'fallo materno' – non c'è dubbio che, in questa prospettiva, il bellissimo e crudelissimo greco sia una *poupée phallique*, vero e proprio feticcio in mostra:

Un uomo è come una donna, e lui sa di esser bello e si comporta di conseguenza; cambia vezzosamente toilette quattro o cinque volte al giorno, proprio come una cortigiana che non abbia nient'altro da fare. Al suo arrivo a Parigi si presentò in pubblico in abiti femminili, e gli uomini lo tempestarono di lettere d'amore. Un cantante italiano, celebre per la sua arte e la sua passionalità, riuscì a penetrare in casa sua e, in ginocchio davanti a lui, minacciò di togliersi la vita se non avesse esaudito le sue brame. "Mi spiace", gli rispose lui con un sorriso "le concederei volentieri la grazia, ma non le resta che eseguire la sua condanna a morte, poiché io sono... un uomo" (von Sacher-Masoch [1870 e 1878] 2017).

Ma la rappresentazione mitica cui diamo il nome di 'fallo materno' altro non designa che la scoperta, il terrore e la legge della castrazione. Il Sarrasine di Balzac, nella ricreazione di Roland Barthes, scopre nella Z di Zambinella (l'Altro castrato), al contempo, la ferita della propria mancanza e la legge del linguaggio (del significante):

Z est la lettre de la mutilation: phonétiquement, Z est cinglant à la façon d'un fouet châteleur [...] graphiquement, jeté par la main, en écharpe, à travers la blancheur égale de la page, parmi les rondeurs de l'alphabet, comme un tranchant oblique et illégal, il coupe, il barre, il zèbre; d'un point de vue balzacien, ce Z (qui est dans le nom de Balzac) est la lettre de la déviance (voir la nouvelle Z. Marcas); enfin, ici même, Z est la lettre inaugurale de la Zambinella, l'initiale de la castration. [...] Sarrasine reçoit le Z zambinellien selon sa véritable nature, qui est la blessure du manque (Barthes 1970, 113).

Ma allora Wanda, la Venere in pelliccia, non è altro che un fantasma materno? È la tesi su cui si regge il celebre *Le froid et le cruel* di Gilles Deleuze... Ammettiamo pure che la *Madre fallica* sia una delle figure, come un Arcano Maggiore dei Tarocchi, dell'indovinello, del gioco enigmistico, del rebus, uno degli 'oggetti' convocati alla *compositio loci*... resta tuttavia pur sempre un'immagine costruita 'ad arte'... il punto è allora: come se ne serve il perverso? A quale scopo se ne serve? Secondo Deleuze a quello di realizzare la sua sovversione politica ovvero la distruzione del Padre e della Legge del Padre. A me non sembra che una lettura in chiave politica, se non ideologica, possa illuminare la scena onirica nella sua forma di enigma oggettuale (Lacan non lesinava ironia su *Le froid et le cruel*, nel suo *Seminario XIV*).

E poi c'è la pelliccia. Robert Eisler, nel suo *Man into Wolf*, ove il masochismo viene a far parte della storia violenta di specie, la 'specie *Homo*', osserva che:

archetipico è il fascino erotico esercitato sul masochista dei nostri giorni dalla nudità della "Venere in pelliccia", che rappresenta la *femme fauve*, la nuda, la sanguinaria menade o "donna furiosa" coperta di pelle d'orso, di lince o di volpe – la femmina che, nella foresta primordiale, insegue la preda insieme ai compagni maschi, colti da un'eccitazione sfrenata, nel branco del Cacciatore Selvaggio, gareggia con loro in spietatezza al momento di ucciderla, infine placa in un amplesso selvaggio la folle eccitazione che li accomuna dopo l'orgia omofagica, e banchetta con la carne viva, cruda e sanguinolenta della preda (Eisler [1951] 2019, 52-53).

La pelliccia è un trofeo di caccia. Nessun dubbio su questo, almeno. E lo scenario della caccia rimonta alla nostra memoria di specie: memoria immemoriale, pre-storica, paleolitica. Il cacciatore e la preda. Il cuore, tanto del cacciatore quanto della preda, che batte d'angoscia. La comunanza, nell'angoscia e nel pericolo, dell'uccisore e dell'ucciso: Dioniso Zagreus, al contempo cacciatore e vittima smembrata. La mia pelle è il tuo trofeo? È mia quella pelle che ti ricopre? Ma chi è tra di noi predatore? Pensiamo all'*Uomo dei lupi* (Freud [1918] 1977; Ginzburg 1989): quei lacerti di antichissime memorie sciamaniche che sopravvivono nella nostra tradizione culturale ci ricordano che il vestirsi della pelle dell'altro è anche esserne presi: *mortuus saisit vivum, le mort saisit le vif*, recita la nota formula giuridica del passaggio ereditario. La vittima abbranca il carnefice? Che rito stiamo dunque celebrando? Che teatro è questo? Senz'altro tutt'affatto diverso da quello etico-politico tracciato da Deleuze. Qui è in scena la menade cacciatrice che è poi *avatar* della Signora degli Animali, ben altra cosa dal 'materno bachofeniano' cui la lettura deleuziana è grandemente debitrice.

Ci sono, infine, la statua-che-prende-vita – Wanda-Venere è anche statua che prende vita, ovvero l'antico e ricorrente tema pigmalionico – e il Cristo. Sono anch'essi due feticci? Si tratta, quantomeno, di oggetti catturati nella *suite* linguistico-visuale del rebus e vi partecipano, credo, al modo di significante-rimuovente, l'*imago Christi*, e di significante-del ritorno-del-rimosso, l'*imago Veneris*:

[parla Wanda] In natura si dà solo quell'amore dei tempi eroici "quando dèi e dee amavano". Allora "guardare era desiderare, desiderare era godere". Tutto il resto è finzione, affettazione, menzogna. Il cristianesimo – il cui torvo emblema, la croce, è per me spaventoso – ha introdotto

per la prima volta nella natura e nei suoi istinti innocenti qualcosa di estraneo, di ostile. E se ora la natura è crudele con voi, non fa che vendicarsi per la crudeltà con cui la trattate (von Sacher-Masoch [1870 e 1878] 2017, 29).

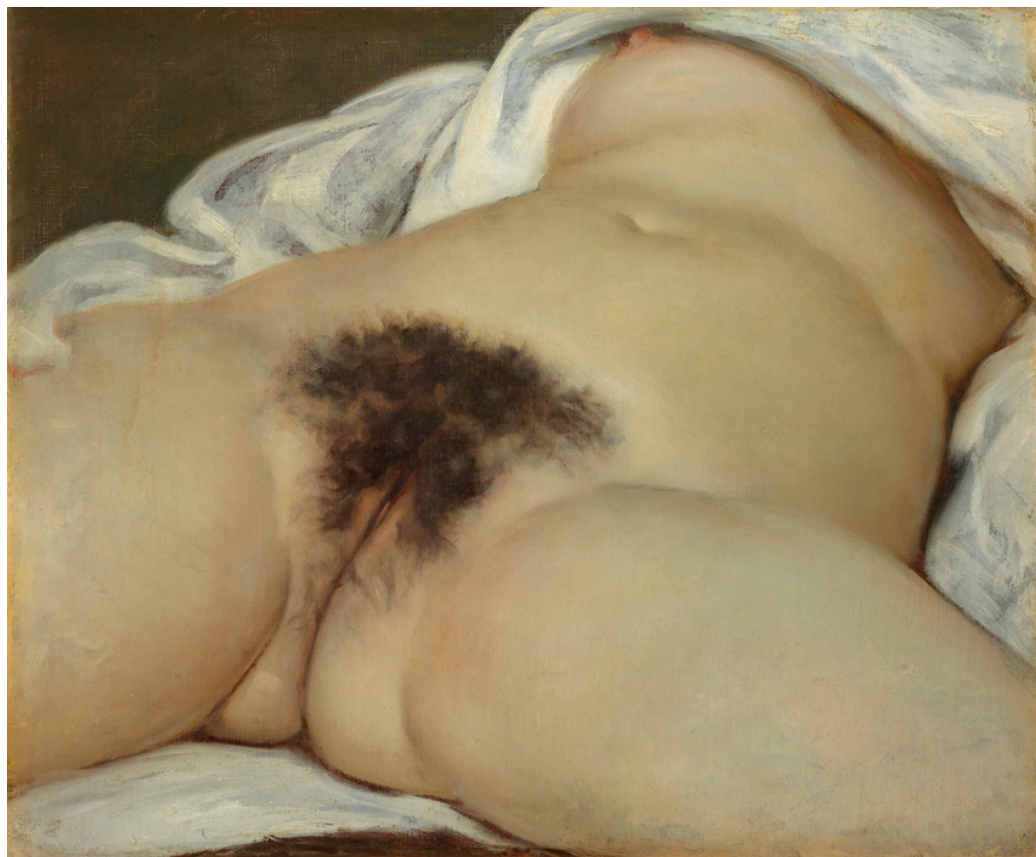


4 | Félicien Rops, *La tentation de saint Antoine*, 1878, disegno a pastello, Bruxelles, Biblioteca Reale del Belgio.

La Croce, il sacrificio del Figlio, ha rimosso Venere, ma Venere ritorna grazie alla Croce, al sacrificio del Figlio in cui si identifica il masochista.

“Non ricordo nessun periodo della mia vita in cui non avessi tali inclinazioni” risposi. “Già da bambino manifestavo un’inspiegabile timidezza verso le donne, che altro poi non era se non l’espressione di un interesse abnorme per loro. Le volte buie, la penombra di una chiesa mi comunicavano un senso di oppressione, e una vera e propria angoscia s’impadroniva di me davanti agli altari illuminati e alle immagini sacre. Mi recavo invece di soppiatto, come per cogliere un piacere proibito, da una Venere di gesso nella piccola biblioteca di mio padre, e mi inginocchiavo davanti a lei rivolgendole le preghiere che mi avevano insegnato, il *Pater noster*, l’*Ave Maria* e il *Credo*. Una volta mi alzai in piena notte per andare a farle visita; la falce della luna mi illuminava la via e circonfondeva la dea di una fredda luce azzurrina. Mi prostrai dinanzi a lei e le baciai i piedi freddi, come avevo visto fare ai nostri contadini con il loro Salvatore morto. Si impadronì di me un desiderio indefinito e irrefrenabile. Mi alzai, strinsi fra le braccia il bel corpo gelido e baciai quelle labbra fredde; un brivido mi scosse dalla testa ai piedi e fuggii, e in sogno mi parve di vedere la dea che mi minacciava con il braccio levato, in piedi accanto al mio lettuccio” (von Sacher-Masoch [1870 e 1878] 2017, 42).

Se il feticcio è linguisticamente una metonimia, la statua-di-Venere e il Cristo-sulla-Croce sono dunque i significanti correlativi, opposti e non sintetizzabili, della rimozione – e *supponiamo*, supponiamo dico, che la cosa rimossa sia il godimento: il corpo inscalfibile della Venere, da un lato, il corpo aperto e ferito di Cristo, dall’altro; il corpo divino (Venere), il corpo umano (Cristo); il corpo immortale (Venere), il corpo mortale (Cristo); il marmo (Venere) e la carne (Cristo); e ancora ‘l’idolo pagano’ e la Croce... e poi ancora ‘l’Amore Venereo’ e ‘l’Amore di Cristo’ (l’*agape*)... e infine il Godimento (Venere) e lo Spirito (Cristo)... Ebbene, il masochista – mi pare vada da sé – si mette nella posizione di Cristo, della vittima sacrificale... *ma* per carpire Venere! D’altra parte, sembra abbastanza verisimile che Cristo, l’offerentesi-in-sacrificio per amore, potesse apparire, al genio umoristico di von Sacher-Masoch come il primo masochista della storia... E aggiungo che forse Freud, per quanto non l’abbia mai scritto né detto, pensava altrettanto, perché nel finale del terzo saggio dell’*Uomo Mosé* (Freud [1938] 1979), egli sembra quasi arrivare a dirlo, laddove addita nella Passione del Figlio una mascherata di copertura dell’assassinio del Padre: con il teatro del suo sacrificio per amore, il Figlio scalza



5 | Gustave Courbet, *L'Origine du monde*, 1866, olio su tela, Paris, Musée d'Orsay.

definitivamente il Padre, esattamente come la richiesta di sacrificio del masochista è finalizzata al proprio (umoristico) Trionfo.

Ho detto che il masochista si mette nella posizione di Cristo per carpire la Venere perduta... e ho poi, a proposito di Cristo, pronunciato la parola 'Spirito', ma, in verità, avrei forse dovuto dire, anziché Spirito, Morte... sì, perché la morte di Cristo rappresenta o no la *nostra* morte, la morte umana? E non è la morte di Cristo, come Freud diceva, ancora nell'*Uomo Mosè*, una messa in scena per rimuovere la certezza inconscia della morte con il miraggio della resurrezione e della vita eterna? Il rimosso è dunque duplice? Del godimento e della morte? Fuggire la morte, l'Orco divoratore, nella pelle della vittima sacrificale, come nelle fiabe, per inseguire le tracce di Venere, del *venus* ovvero del godimento perduto? sempre che queste tracce non ci riportino, per altra via, dal "gioi che mai non fina" à *la maison de l'Ogre*...

Riferimenti bibliografici

Balzac [1830] 1995

H. de Balzac, *Sarrasine. Gambara. Massimilla Doni*, éd. de P. Brunel, Paris 1995.

Barthes 1966

R. Barthes, *Critique et vérité*, Paris 1966.

Barthes 1970

R. Barthes, *S/Z*, Paris 1970.

Burkert [1972] 1981

W. Burkert, *Homo necans*, tr. it. di F. Bertolini, Torino 1981.

Calasso 2018

R. Calasso, *Il cacciatore celeste*, Milano 2018.

Deleuze [1967] 1996

G. Deleuze, *Il freddo e il crudele*, tr. it. di G. De Col, Milano 1996.

Eisler [1951] 2019

R. Eisler, *Uomo diventa lupo*, tr. it. di R. Montanari, Milano 2019.

Freud [1900] 1973

S. Freud, *L'interpretazione dei sogni*, in Id. *Opere*, vol. 3, tr. it. di F. Fachinelli e H. Trettli, a c. di R. Colorni, Torino 1973 .

Freud [1906] 1976

S. Freud, *Delirio e sogni nella Gradiva di W. Jensen*, in Id. *Opere*, vol. 5, tr. it. di C. Musatti, Torino 1976.

Freud [1907] 1976

S. Freud, *Il poeta e il fantasticare*, in Id. *Opere*, vol. 5, tr. it. di C. Musatti, Torino 1976.

Freud [1918] 1977

S. Freud, *L'uomo dei lupi*, in Id. *Opere*, vol. 7, tr. it. di C. Musatti, Torino 1977.

Freud [1938] 1979

S. Freud, *L'uomo Mosè e la religione monoteista*, in Id. *Opere*, vol. 11, tr. it. di G. Contri, E. Sagittario, P. C. Bori, Torino 1979.

Ginzburg 1989

C. Ginzburg, *Miti, emblemi, spie*, Torino 1989.

Heine [1846-1847] 1978

H. Heine, *Gli dèi in esilio*, tr. it. di L. Secci, Milano 1978.

Lacan [1959-1960] 2008

J. Lacan, *Seminario VII. L'etica della psicoanalisi*, tr. it. di A. Di Ciaccia, Torino 2008.

Lacan [1960-1961] 2008

J. Lacan, *Seminario VIII. Il transfert*, tr. it. di A. Di Ciaccia, Torino 2008.

Lacan [1966-1967] 2024

J. Lacan, *Seminario XIV. La logica del fantasma*, tr. it. di A. Di Ciaccia, Torino 2024.

Lacan [1968-1969] 2019

J. Lacan, *Seminario XVI. Da un Altro all'Altro*, tr. it. di A. Di Ciaccia, Torino 2019.

Nietzsche-Salomè-Rée [1970] 1999

F. Nietzsche-L. Andreas-Salomè-P. Rée, *Triangolo di lettere*, tr. it. a c. di M. Carpitella, prefazione di E. Pfeiffer, Milano 1999.

Sacher-Masoch [1870 e 1878] 2017

L. von Sacher-Masoch, *Venere in pelliccia*, tr. it. di G. De Angelis e M. T. Ferrari, Milano 2017.

Sacher-Masoch [1886] 2013

L. von Sacher-Masoch, *La madre di dio*, tr. di U. Gandini, Milano 2013.

Salomé [1894] 2009

L. Andreas-Salomè, *Nietzsche*, tr. it. di E. Donnaggio, E. Fazio, Milano 2009.

Susanetti 1992

D. Susanetti, a c. di, Platone, *Platone. Simposio*, tr. it. di C. Diano, Venezia 1992.

Velardi 2006

R. Velardi, a c. di, *Platone. Fedro*, Milano 2006.

English abstract

Leopold von Sacher-Masoch's *Venus in Furs* is not the narration of a story, but rather a rebus, a combination of images and fragments of language whose meaning lies in its being an open question addressed to the reader: what does the novel's protagonist seek on the stage of masochistic desire? Plato was the first to establish, through philosophical discourse, in the *Phaedrus* and the *Symposium*, the dyad 'desire-pain' as the emblem of love experience. Starting with the Platonic myths of the winged chariot (*Phaedrus*) and the spherical creatures of primeval times (*Symposium*), this essay is a re-reading of Leopold von Sacher-Masoch's *Venus in Furs*, through the lens of Apuleius' *Metamorphosis* and Shakespeare's *A Midsummer Night's Dream*, to which the author alludes throughout his novel. The purpose of this re-reading is to enunciate the verbo-visual features through which Leopold von Sacher-Masoch assembles his puzzle game.

keywords | Leopold von Sacher-Masoch; *Venus in Furs*; Freud; Lacan; Apuleius; *Metamorphosis*.

"Tre donne intorno al cor mi son venute"

Mobilità e immobilità nel masochismo

Giovanni Bottirolì



Peter Paul Rubens, *Il giudizio di Paride*, 1636 ca., olio su tavola, London, National Gallery (particolare).

I

Il titolo riprende l'inizio di una celebre canzone di Dante, e mi è venuto in mente per associazione con quella che Deleuze chiama 'la trinità femminile' nel masochismo, cioè i tre tipi di donna che egli presenta come tre versioni della madre. Ma non sono un deleuziano, tutt'altro. Il saggio di Deleuze, *Présentation de Sacher-Masoch. Le froid et le cruel* (Deleuze [1967] 1973), presenta tanti limiti e appare molto datato. Appare peraltro condivisibile la tesi secondo cui non esiste una sindrome, un'entità sadomaso: secondo Deleuze il sadismo sarebbe orientato sul padre, il masochismo sulla madre. Non si può non rilevare che in questo saggio il futuro autore dell'*Anti-Edipo* è ancora notevolmente edipico.

Io sarò meno edipico, e mi terrò al di qua delle figure paterna e materna. La mia prospettiva si incentrerà sulle pulsioni, e sul rapporto tra le pulsioni e la Legge (senza dare per scontata la sovrapposizione tra la Legge e il Simbolico, ostinatamente conservata dalla scolastica lacaniana). Inoltre, diversamente da Deleuze che cita frequentemente altre opere di Sacher-Masoch, mi limiterò ad analizzare *Venere in pelliccia*. Senza negare la legittimità delle ricognizioni intertestuali, ritengo che sia necessario riconoscere sempre il primato di ogni testo, nella sua singolarità.

Formulerò anzitutto alcune tesi sulle perversioni, e le commenterò brevemente: benché siano ispirate a Lacan, esse fanno intravedere le critiche che muovo al pensiero lacaniano. Successivamente, prenderò in esame il saggio di Deleuze e ne indicherò i difetti principali. Infine, presenterò la mia lettura del romanzo, soltanto abbozzata per ragioni di tempo.

Ritengo però di dover indicare, preliminarmente, la mia prospettiva sulla psicoanalisi. Ogni prospettiva si fonda su alcuni concetti strategici, che vengono chiamati categorie: ho definito le mie *categorie*, organizzate in coppie, 'rigido – flessibile', 'indiviso – diviso', 'denso – articolato', in *La ragione flessibile. Modi d'essere e stili di pensiero* (Bottiroli [2013] 2024). Le ho proposte con l'obiettivo di rielaborare la dottrina delle modalità in filosofia, e per affermare un'ontologia e una logica della flessibilità, ma anche per indagare le teorie del desiderio, in particolare i testi di Freud e di Lacan. Ritengo che la psicoanalisi esiga di venir interpretata come un pensiero della flessibilità (da questo punto di vista, purtroppo, Lacan rappresenta un regresso rispetto a Freud). Naturalmente sono questi concetti a ispirare il modo in cui cerco di analizzare i testi.

II

Vi presento adesso cinque tesi sulle perversioni.

(a) *La perversione è al servizio dell'indiviso*. Problema: come pensare l'indiviso? Non si tratta forse di ciò che si sottrae a tutte le articolazioni, a tutte le distinzioni, anche quelle del pensiero? Dovremmo designarlo allora come l'impossibile e l'impensabile. Ci troviamo subito di fronte a un ostacolo che non siamo in grado di sormontare?

La presunta impossibilità inizia a dissolversi, se decidiamo di pensare l'indiviso non stati-

camente (come una condizione stabilmente definitiva, come la compattezza stessa), bensì dinamicamente. Vale a dire: l'indiviso è ciò che non cessa di 'indiversi'.

(b) *La perversione mira alla coincidenza tra il soggetto e l'Io*, cioè intende ignorare, se non abolire, la distinzione 'prima' su cui si fonda la psicoanalisi. La divisione – in un'accezione autenticamente scissionale – è intollerabile per il perverso.

(c) *Dunque, le diverse perversioni sono modi diversi di realizzare l'Uno, il Reale*. Se c'è una "radice comune" a sadismo e masochismo (Lacan, *Seminario XVI*, in Recalcati 2016, 448), la si deve individuare nella spinta all'indiviso, al Reale – lo indicherò più avanti come *la Cosa* (*das Ding*).

(d) *La perversione rifiuta il Simbolico – ma non lo forclude, come avviene nella psicosi*. Considera come una menzogna la legge generata dal Simbolico: rifiuta dunque la Legge 'separativa', in quanto contrapposta alle pulsioni.

Questo primo chiarimento è indispensabile: il perverso aderisce *alla coincidenza tra pulsione e Legge*, e quindi alla Legge che afferma la *coincidentia oppositorum*. Occorre però aggiungere un secondo chiarimento: la coincidenza tra gli opposti, che il perverso vuole introdurre nel Simbolico separativo, non va assolutamente confusa con la *relazione tra i correlativi*, cioè gli opposti interdipendenti ma non sintetizzabili – e che si prestano a una elaborazione logico-linguistica. La *coincidentia oppositorum* non intende rivolgersi al Simbolico, in quanto trova la sua verità nel flusso totalizzante dell'energia.

(e) Ciò che chiamo 'spinta all'indiviso' implica la dissoluzione del soggetto come singolarità. Il perverso mira all'auto-annullamento in una dimensione di alterità impersonale: non il Grande altro e neanche il piccolo altro, bensì l'*alterità assoluta* (sciolta, energeticamente fluida). Potremmo indicarla con la [A], tra parentesi quadre, per distinguerla dalla (A) del Grande Altro e dalla (a) del simile.

Dunque, *il soggetto della perversione è sempre un 'soggetto de-soggettivato', in modi diversi*. Ritengo – almeno ipoteticamente – che queste tesi siano valide per tutte le perversioni, quindi sia per il sadismo sia per masochismo, due quadri clinici *non rovesciabili direttamente l'uno nell'altro*.

Cercherò adesso di chiarire le cinque tesi, in cui appare fondamentale la coppia 'indiviso – diviso'.

Si tratta evidentemente di un'opposizione conflittuale. La psicoanalisi è una teoria del soggetto diviso, non pacificamente, ma in "regni combattenti" (Freud [1932] 1979, 184). Per Freud: l'Es, l'Io e il Super-io; per Lacan – che non rinuncia a questi concetti – i tre registri, cioè le dimensioni del soggetto e dell'esperienza. Nella mia prospettiva, è necessario scindere il Simbolico negli stili di pensiero (il separativo, il confusivo, e il distintivo come pensiero della flessibilità; Bottioli 2023).

Provo a offrire alcune indicazioni essenziali tramite uno schema diacronico, relativo alla formazione del soggetto (gli schemi narrativi sono più 'amichevoli'). Come diventiamo ciò che siamo? Per Freud, gli esseri umani corrispondono inizialmente a un caos pulsionale, a un insieme ancora disorganizzato di forze. Il caos dovrà assumere una forma, e ciò avviene scontrandosi con i limiti della realtà esterna (principio di realtà) e interiorizzando dei vincoli, la Legge (il Super-io). Questa è la vulgata freudiana, derivata dalla seconda topica.

Ci sono diversi aspetti da chiarire relativamente allo statuto e al modo di funzionamento della pulsione. Non dimentichiamo che si tratta di un concetto tra i più difficili della psicoanalisi. Anzitutto, la pulsione non è un istinto, che invece è un comportamento fortemente, se non totalmente, programmato. Questa precisazione dovrebbe essere superflua, nell'ambito della psicoanalisi e di coloro che con essa si confrontano. Ma per parecchio tempo le traduzioni inglesi di Freud hanno usato il termine *instinct* e, sorprendentemente per un autore francese che non ignora Lacan, Deleuze parla continuamente di *istinti*. Una disattenzione? Oppure un lapsus che ci dice qualcosa sulla teoria di Deleuze? Credo di sì, perché Deleuze è un energista.

Seconda precisazione: le pulsioni sono forze plastiche, dice Freud, e plasticità equivale a flessibilità. Lo si vede nella costituzione della pulsione come montaggio di quattro fattori (fonte, spinta, oggetto, meta), nell'estrema facilità con cui la pulsione può sostituire un oggetto con un altro, e nella pluralità delle mete (dal soddisfacimento ai tipi di negazione: i quattro Ver, come li chiama Žižek), senza dimenticare la sublimazione – e l'identificazione (che non compare nell'elenco di Freud 1915).

Terza precisazione: la pulsione non è plasticità 'permanente', in quanto la flessibilità non è una proprietà, bensì una *possibilità* della pulsione; infatti la pulsione è, al tempo stesso, energia che tende a fissarsi sugli oggetti che investe. E fissazione equivale a rigidità. Dunque – questa è la mia definizione – la *pulsione* è *conflitto tra rigido e flessibile*. Il destino degli esseri umani dipende da questo conflitto.

In relazione alla teoria freudiana dobbiamo constatare un grave e imperdonabile regresso da parte di Lacan, che ha sostanzialmente dimenticato la flessibilità. Lo si vede in particolare nel *Seminario XI*, dove la pulsione viene ridotta a un funzionamento autistico. Come si verifica tale fraintendimento? Enfatizzando una tesi di Freud, secondo cui la pulsione sessuale tende a godere anzitutto di se stessa, della propria attività. Osserva Recalcati: "L'autoerotismo è, infatti, il suo tratto essenziale, presente sin dall'infanzia. L'immagine che egli [Freud] ci offre del circuito autistico della pulsione è eloquente: 'una bocca che bacia se stessa'" (Recalcati 2016, 397). Qui Recalcati sta riassumendo correttamente il modo in cui Lacan ha interpretato il concetto di pulsione, e da cui derivano queste ulteriori affermazioni: "La pulsione è in sé perversa, indifferente all'Altro, chiusa autisticamente su sé stessa [...] la pulsione è una figura dell'Uno che sembra rendere impossibile ogni rapporto con l'Altro" (Recalcati 2016, 396). Il che implica una contrapposizione tra pulsione e desiderio: il desiderio è in relazione all'altro, la pulsione è dal lato della Cosa (Lacan 1966, 857).

Bisogna mettere radicalmente in discussione questi enunciati. L'errore fondamentale consiste nell'aver cancellato lo statuto conflittuale dei *Triebe*, cioè *la contesa tra rigidità (fissazione, stagnazione, circuito autistico) e flessibilità*. L'essenza della pulsione – se si vuole utilizzare questo termine – è un conflitto tra possibilità. E il presunto 'autismo' della pulsione andrebbe chiarito sottolineando piuttosto che la pulsione è una forza costante, destinata comunque ad appagarsi. Questo è il suo tratto più inquietante – potremmo indicarlo con un termine-chiave della tragedia greca, *deinos* (meraviglioso e spaventoso; si pensi al primo Coro dell'*Antigone*). Inquietante è la flessibilità della pulsione, in quanto può rivolgersi contro se stessa, disperdersi, perdere forza, aprendo la via al trionfo della rigidità. La sconfitta appare certa e inevitabile, se le pulsioni non si agganciano al Simbolico – ma non al Simbolico indiviso, nella versione di Lacan: vi tornerò tra un attimo.

Se siamo disposti a riscoprire, tornando a Freud, la conflittualità *nella* pulsione, non diremo più che “la pulsione è una figura dell'Uno”. Diremo piuttosto che l'Uno è una versione della pulsione, una versione che la descrive come un'eterna rotazione intorno all'oggetto. L'Uno, nella scolastica lacaniana, vorrebbe essere l'unica figura della pulsione: si tratta di un grande errore. Non è accettabile, inoltre, la contrapposizione troppo netta tra pulsione e desiderio: il desiderio non è un indebolimento pulsionale, ma la pulsione stessa in quanto ha trovato – o può trovare – una via per la flessibilità. Tutto questo risulta ovviamente incomprensibile all'interno della scolastica lacaniana, la cui impostazione riduzionistica è riconoscibile, tra l'altro, dalla tendenza a sostituire la pulsione con la *jouissance*: è la conseguenza inevitabile dell'incapacità, che va rimproverata a Lacan e non solo a Miller e alle varie forme di scolastica, di ripensare il Simbolico nella sua complessità. Aniché riconoscere le divisioni (feconde) nel Simbolico, si è preferito incensare il Reale.

Vorrei sviluppare questo punto. Da dove deriva la frattura tra le pulsioni e il Simbolico? Da una concezione riduttiva di questo registro, causata dall'incontro della psicoanalisi con la linguistica strutturale nella versione (irrigidita) di Jakobson. Pensato come un *codice*, come insieme di correlazioni fisse tra significanti e significati, il linguaggio viene ‘schiacciato’ sul concetto di legge. Non c'è da meravigliarsi allora se al linguaggio-codice viene assegnata una funzione punitiva e castrante nei confronti delle *altre possibilità* del Simbolico, le più complesse e creative.

Leggiamo Miller, nell'ultimo dei suoi corsi: “il linguaggio in quanto tale è la castrazione” (Miller, Di Ciaccia 2010-2011, 71). E ancora: “Lacan chiama Legge la legge edipica, quella del Nome-del-Padre, la Legge che dice *no* nel senso che proibisce. L'insieme della raccolta degli *Scritti* è sotto il dominio di questa Legge perché il campo del linguaggio è fatto di questo *no*: il significante, che è il suo elemento, si regge su un annullamento” (Miller, Di Ciaccia 2010-2011, 72). Una concezione a dir poco unilaterale – così unilaterale da risultare sostanzialmente falsa, perché il linguaggio va pensato come dimensione sempre aperta alla flessibilità. La letteratura è lo spazio che esalta le possibilità del linguaggio. Alla visione arretrata e dogmatica del Simbolico indiviso contrappongo la mia definizione: *il linguaggio vive nel*

conflitto tra stili di pensiero (e il codice è uno soltanto di questi stili in quanto si colloca nel separativo).

Dunque il linguaggio è *diviso* - ed è grazie a queste divisioni, a questo pluralismo, che la pulsione può agganciarsi al linguaggio, mantenendo e intensificando la propria plasticità, e producendo effetti *singularizzanti*. Se non si aggancia al Simbolico, la pulsione imbecca inevitabilmente il circuito autistico.

III

Adesso siamo in grado di comprendere meglio le tesi sulla perversione, enunciate in precedenza, e in particolare la quarta tesi. Rifiutare il Simbolico non equivale a rifiutare la Legge, che occupa soltanto una parte di tale registro: a venir rifiutata è soltanto la Legge separativa, contrapposta alle pulsioni. Ciò non significa che la perversione sia “trasgressione”, come vuole il senso comune (descrittivamente, non è falso, ma il punto di vista descrittivo è insufficiente). Il perverso obbedisce alla legge della coincidenza tra pulsione e Legge: è il portatore, l'esecutore implacabile di questa legge con cui si è identificato, de-soggettivandosi. Nella perversione vi è un'ascesa verso l'impersonale, verso l'energia suprema.

Si ricordi che Sade distingue due nature, una *natura seconda*, dove l'energia è controllata, vincolata, dove le distruzioni sono ancora il contrario delle creazioni – si tratta, insomma, della società in cui viviamo - e una *natura prima*, che corrisponde a un caos primordiale e dove si tende al crimine assoluto. Ma il crimine assoluto non è possibile, la natura prima non è mai raggiungibile interamente. Nondimeno, il sadico si pone al suo servizio, senza sosta. Perciò il sadismo è *movimento*. Nel masochismo, invece, troviamo la sospensione, la posa immobile, l'immobilità della statua e del quadro. Un'ultima osservazione: la concezione rigida del Simbolico, schiacciato sul codice, finisce con il dare ragione, in una certa misura, al perverso: nella sua compattezza rigida e indivisa, il Simbolico è oppressivo e falso.

A svolgere una funzione legislatrice nel masochismo è il *contratto*. In questo potremmo vedere un abbassamento/parodia della legge, che non sovrasta gli individui, che non ha alcuna aspirazione all'universalità, ma è stabilita dai singoli, a partire da un soggetto che vuole godere. Dunque il masochista addolcisce la Legge? In realtà, dobbiamo scorgere nel contratto la tensione tra due polarità, che corrispondono alla differenza tra le due nature in Sade: (a) il contratto “etico-giuridico”, che pone dei freni; inizialmente, Severin pensa a questo tipo; (b) il contratto “pulsionale”, cioè dettato dalla pulsione – e che è sfrenato nella sua unilateralità. Adesso il soggetto perverso si pone interamente nelle mani del carnefice e appare disposto a rinunciare persino al suo nome e alla sua vita (Sacher-Masoch [1878] 2017, 93).

Nel primo caso, il contratto è ancora un freno per l'arbitrio e per la crudeltà; nel secondo caso, la pulsione risulta interamente slegata da ogni vincolo – in questo senso essa è l'unica legge. Bisogna evitare di edipizzare le perversioni. Deleuze si inganna, sia quando afferma “tutta la legge è riversata sulla madre, che espelle il padre dalla sfera simbolica” (Deleuze [1967] 1973, 89), sia quando mostra di non comprendere il primato dell'impersonale. Va rilevato

peraltro che la tesi secondo cui “l’eroe masochista sembra educato, formato, dalla donna autoritaria, mentre è lui che la forma e la traveste, suggerendole le parole dure che lei gli rivolge” (Deleuze [1967] 1973, 11), ha trovato riscontro anche in ambito psicoanalitico. Chi è la marionetta e chi è il macchinista? Secondo Recalcati, che cita l’autobiografia di Sacher-Masoch, il vero padrone non è la moglie, bensì l’autore: “il vero ‘macchinista’, che allestisce e dirige tutta la scena, è Masoch” (Recalcati 2016, 440). Questa prospettiva è criticabile perché rimane imperniata sulle figure del soggetto e dell’oggetto. Si insiste nel chiedersi: chi è il vero soggetto? Chi comanda? Si rimane impigliati nelle nozioni di ‘attivo’ e ‘passivo’ (a cui si era limitato Freud in alcune brevi considerazioni del 1915). A rigore, *chi comanda è la pulsione*. Il soggetto che firma il contratto è un soggetto de-soggettivato: il masochista firma un atto di *de-soggettivazione*.

IV

Torniamo al contratto. Senza dubbio la versione prudente (etico-giuridica) rappresenta una difesa: ma, come si è già detto, il masochismo nella sua forma pura, cioè estrema, inscenata nel romanzo di Sacher-Masoch, esige l’eliminazione di ogni limite. Vi è dunque un movimento anche nel masochismo, un movimento non furioso, caratterizzato piuttosto da esitazioni e lentezza, e tuttavia inesorabile: il perverso si avvicina progressivamente alla Cosa (*das Ding*). Com’è noto, Lacan introduce questa nozione nel *Seminario VII*, e in seguito non la riprende. Egli ha comunque dedicato a *das Ding* pagine affascinanti, e una serie di esempi che iniziano nella sfera quotidiana (la collezione delle scatole di fiammiferi, nella casa di Prévert: qui la Cosa è la x che circola nella collezione, è la spinta a collezionare) e proseguono con la figura della Dama, inavvicinabile e crudele, che ha ogni diritto di esigere nell’amor cortese. Non vi è forse qualcosa della Dama nella Wanda del romanzo di Sacher-Masoch?

Possiamo descrivere il processo di de-soggettivazione per mezzo di una distinzione fondamentale in Freud, quella tra *energia libera* ed *energia legata*. Nella perversione, l’energia legata si slega, non anarchicamente, ma a favore di un solo legame: la dipendenza. Anche il carnefice ‘controvolgia’, come Wanda nella *Venere in pelliccia*, viene trascinato nello spazio della de-soggettivazione. Si deve persuaderla. Deleuze contrappone il discorso dimostrativo del sadico al discorso persuasivo del masochista. Sembra riprendere il punto di vista della retorica, nel cui ambito il carattere impersonale della dimostrazione (di un teorema, per esempio: ci si rivolge a un uditorio impersonale, fuori dallo spazio e dal tempo) viene contrapposto alla ‘personalizzazione’ del discorso persuasivo, che si rivolge a un uditorio in carne e ossa, carico di idee, pregiudizi, passioni (v. Perelman, Olbrechts-Tyteca 1958). Ma, nel caso delle perversioni, sia le dimostrazioni filosofiche dei personaggi di Sade sia i discorsi appassionati di Severin mirano allo stesso obiettivo: delineare uno spazio di de-soggettivazione.

Così Wanda, inizialmente, può preoccuparsi di Severin (Sacher-Masoch [1878] 2017, 75: “Ti ho fatto male?” chiese, accarezzandomi dolcemente”) ma in seguito non è più padrona di sé stessa (di questo accusa Severin: “Sei stato tu a liberare in me l’egoismo, la protervia, la crudeltà, e tu devi esserne la prima vittima” (Sacher-Masoch [1878] 2017, 137)). Dunque, la

perversione presenta la grandezza e la miseria delle pulsioni. Il loro trionfo è pagato con la rinuncia alla possibilità più alta, più creativa: la flessibilità si è piegata interamente alla rigidità, alla pulsione di morte. È dunque una forma di servitù – volontaria? involontaria? Su questo si potrebbe discutere.

V

Esaminiamo con più attenzione il contratto masochista in quanto stipulato tra il soggetto e *das Ding*. Diamo per scontata la tesi di Lacan nel *Seminario VII*: la Cosa non si presenta mai direttamente, è sempre *velata*. Nel romanzo di Masoch, la velatura è rappresentata da una figura femminile, Venere in persona, la Venere di pietra del sogno iniziale, che poi si manifesta in tre figure riunite, tre volti della femminilità, tre figure di donna.

Questo è il punto più interessante nella lettura di Deleuze: “nell'apparente monotonia, appaiono tre tipi di donna” (Deleuze [1967] 1973, 39). Il primo è la donna pagana, la greca, l'etera - sensuale, generatrice di disordini (a caratterizzarla è la volubilità, la brevità delle relazioni amorose). Al lato opposto, il terzo tipo, la sadica: ama far soffrire, torturare. Osserva Deleuze: nel romanzo di Sacher-Masoch, “Wanda comincia con il credere di essere la greca e finisce con il credersi sadica” (ivi, 41). Alla fine, fa frustare Severin dal greco. Ma più essenziale è il secondo tipo, la donna ‘materna’, in grado di mantenere la dolcezza pur esercitando il ruolo di carnefice (ivi, 43). Naturalmente c'è sempre il rischio che essa ricada nel primo o nel terzo tipo.

L'insieme delle tre donne rappresenta, per Deleuze, la trinità del sogno masochista: *freddo-materno-severo / glaciale-sentimentale-crudele* (Deleuze [1967] 1973, 43). Egli aggiunge: “le tre donne costituiscono un ordine simbolico, nel quale e mediante il quale il padre è già soppresso, soppresso da sempre [...]. Il masochista vive l'ordine simbolico come intermaterno e pone le condizioni mediante cui la madre, in tale ordine, si confonde con la legge” (Deleuze [1967] 1973, 58-59). Non è chiaro che cosa si debba intendere con “ordine simbolico”, una nozione di provenienza lacaniana. Ma il punto essenziale è un altro.

Osserviamo la triade, nelle diverse formulazioni che Deleuze presenta come equivalenti, e che forse non lo sono affatto. Come era lecito attendersi, data la confusione tra la legge e la madre, le tre donne diventano in seguito le tre madri: “il fantasma masochista ha, quali ‘bordi’ simbolici, la madre uterina e la madre edipica; tra le due si trova la madre orale, il cuore del fantasma” (Deleuze [1967] 1973, 62). Nascono dei dubbi se confrontiamo le tre donne (la greca, la sentimentale, la sadica) con la trinità ‘freddo-materno-severo / glaciale-sentimentale-crudele’. Si tratta di una triade oppure di una diade? *Freddo* e *severo* non sono la stessa cosa, e tuttavia stanno sullo stesso versante: infatti la freddezza è per Deleuze il corrispettivo, nel masochismo, dell'apatia sadica. Analogamente, *glaciale* e *crudele* sono strettamente solidali. Dov'è finita la sensualità? È scomparsa.

Deleuze sembra giustificare la scomparsa della sensualità con una trasformazione culturale: dal caldo mondo greco si è passati al freddo nordico; c'è stata una catastrofe glaciale (Deleu-

ze [1967] 1973, 46-47). Di ciò si lamenta la Venere 'iniziale' – che però appartiene al sogno dell'amico, e non al fantasma di Severin. Bisogna chiedersi: Venere potrebbe mai rinunciare alla propria sensualità? Anziché tentare di recuperare la sensualità, Deleuze insiste sui disagi del freddo: osserva che Venere starnutisce frequentemente. E aggiunge questa considerazione: "Nel fantasma masochista, la pelliccia mantiene la sua funzione utilitaria" (ivi, 46). Si faccia attenzione: "*Nel fantasma masochista*", dice Deleuze - e non, per esempio, nel mese di gennaio, in una stanza d'hotel in cui il riscaldamento è guasto, "la pelliccia mantiene la sua funzione utilitaria". In tal caso la sua affermazione sarebbe plausibile.

Che la pelliccia appartenga invece alla dimensione erotica mi sembra incontestabile. Severin elogia i suoi attributi: eccitante, elettrica, morbida, voluttuosa (von Sacher-Masoch [1878] 2017, 45-47 e altrove). Non è forse l'indizio che ci indica che Venere non intende ridursi alla diade 'sentimentalità + crudeltà'? Tuttavia, Deleuze segue incautamente la via della diade. Anzitutto nel sottotitolo del suo saggio: *Le froid et le cruel* (in contrapposizione alla madre orale); ma anche poche righe dopo il passo appena citato: "Nella loro fredda alleanza, la sentimentalità e la crudeltà spingono l'uomo alla riflessione, costituendo l'ideale masochista" (Deleuze [1967] 1973, 47). E ancora, quando menziona l'utopia politica di Sacher-Masoch: essere governati da "una zarina terribile, in cui emerga la legge più sentimentale, ma anche la più fredda, la più severa (*la plus glacée, la plus sévère*)" (ivi, 93). Di nuovo, sono due le componenti femminili: la sentimentalità e la crudeltà (come si è già notato, il freddo appartiene alla sfera del crudele).

Dunque, la sensualità è scomparsa: con quali conseguenze? Cos'è che Deleuze trascura e dimentica? Ebbene, dimentica la gelosia, che è un aspetto fondamentale nelle sofferenze di Severin. Tuttavia il masochista (e anche Deleuze mostra di non ignorarlo, citando Kraft-Ebing) non soffre solo per le torture fisiche. Ma la gelosia sarà tanto più intensa in quando suscitata da una donna molto attraente. Wanda è straordinariamente bella. È una Venere - il che acuisce le sofferenze di Severin. "La bellezza è una promessa di felicità", ha detto Stendhal. Ma si può benissimo affermare il contrario. Nel libro V delle *Storie*, Erodoto racconta di alcuni Persiani che erano stati inviati alla corte di Aminta; il re diede un banchetto in loro onore; al termine della cena, però, gli ospiti si lamentarono per l'assenza delle donne e si appellarono al loro costume. Aminta li accontentò, "mandò a cercare le donne; queste, chiamate, vennero e si sedettero in fila di fronte ai Persiani. Allora questi, al vedere quelle donne così belle, fecero le rimozioni ad Aminta, dicendo che quello che era stato fatto non era per nulla saggio. Poiché era meglio che le donne non fossero venute affatto piuttosto che, una volta venute, stessero sedute di fronte e non a lato e fossero così un tormento per i loro occhi" (Hdt. V, 18). Un tormento per gli occhi, vale a dire: una promessa d'infelicità.

VI

Ma le sofferenze di Severin nascono ancora da un'altra fonte, ed è importante considerarla, anche se emerge solo nella *Venere in pelliccia*, perché questo romanzo ci dice forse la verità sul masochismo. Quale verità? Che Severin è innamorato. Ma non lo è ogni masochista? In

questa perversione si sovrappongono l'umiliazione e l'amore (*coincidentia oppositorum*): si desidera l'amore, si chiede di essere puniti, di soffrire. Si desidera l'amore, nel godimento. Concludo con una citazione, incontrata casualmente sul web, di Oriana Fallaci: "Non si regala la propria anima a chi non è disposto a regalare la sua" (*Penelope alla guerra*). Ma non è esattamente questo che fa il masochista? Sì, con una precisazione: il masochista regala la sua anima alla Cosa.

Bibliografia

Fonti

Erodoto, *Storie* [*Historiai*], tr. it. di A. Izzo D'Accinni, Milano 1994.

S. Freud, *Pulsioni e loro destini* [*Triebe und Triebchicksale*, 1915] in *Opere*, vol. 8, tr. it. di R. Colorni, Torino 1978.

S. Freud, *Introduzione alla psicoanalisi. Nuova serie di lezioni* [*Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*, 1932], in *Opere*, vol. 11, tr. it. di M. Tonin Dogana e E. Sagittario, Torino 1979.

L. von Sacher-Masoch, *Venere in pelliccia* [*Venus im Pelz*, 1878], tr. it. di G. De Angelis e M.T. Ferrari, Milano 2017.

Riferimenti bibliografici

Bottiroli [2013] 2024

G. Bottiroli, *La ragione flessibile. Modi d'essere e stili di pensiero* [2013], Milano-Udine 2024.

Bottiroli 2023

G. Bottiroli, *Jacques Lacan. Oltre la scolastica lacaniana*, Verona 2023.

Deleuze [1967] 1973

G. Deleuze, *Presentazione di Sacher-Masoch* [*Présentation de Sacher-Masoch. Le froid et le cruel*, Paris 1967], tr. it. di M. De Stefanis, Milano 1973.

Lacan [1966] 1974

J. Lacan, *Scritti* [*Écrits*, Paris 1966], tr. it. di G. Contri, Torino 1974.

Lacan [1964] 2003

J. Lacan, *Il seminario. Libro XI. I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi* (1964) [*Le séminaire de Jacques Lacan. Livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse* (1964), Paris 1973], tr. it. di A. Succetti, Torino 2003.

Lacan [1959-1960] 2008

J. Lacan, *Il seminario. Libro VII. L'etica della psicoanalisi* (1959-1960) [*Le séminaire de Jacques Lacan. Livre VII* (1959-1960), Paris 1986], tr. it. di M. D. Contri, Torino 2008.

Miller, Di Ciaccia [2010-2011] 2028

J.-A. Miller e A. Di Ciaccia, *L'uno-tutto-solo* [corso del 2010-2011], Roma 2018.

Perelman, Olbrechts-Tytec [1958] 1966

Ch. Perelman e L. Olbrechts-Tyteca, *Trattato dell'argomentazione* [*Traité de l'argumentation. La nouvelle rhétorique*, Paris 1958], tr. it. di C. Schick e M. Mayer, Torino 1966.

Recalcati 2016

M. Recalcati, *Jacques Lacan. La clinica psicoanalitica: struttura e soggetto*, Milano 2016.

English abstract

The pervert generally does not seek analysis, observed Freud in the article *Fetishism* (1927): he believes he knows what enjoyment is, and in any case, he has chosen it irreversibly. Therefore, the theory of the subject can enrich its knowledge through literary elaboration (for example, the texts of Sade and Sacher-Masoch), not only through clinical experience. The paper draws extensively on Lacan's thought but aims to go further by interrogating fundamental concepts such as the drive. However, it is imperative to interpret the drive as a conflict between rigidity and flexibility, rather than reducing it to autistic enjoyment (as in Lacan and Lacanian orthodoxy). In perversion, the drive is paradoxically the Law—the only Law. The pervert approaches the Thing (*das Ding*) in various ways but is nonetheless dominated by a push toward de-subjection. Masochism illustrates this push in relation to a female figure, divided into three aspects: the pagan and sensual woman, the maternal woman, and the purely sadistic woman (according to a proposal by Deleuze). However, Deleuze reduces this triad to a dyad, forgetting sensuality and the *coincidentia oppositorum* between love and *jouissance*.

keywords | Masochism; *Venus in furs*; Lacan; Deleuze; *Coincidentia oppositorum*.

Il fantasma di Venere

Dal testo letterario all'adattamento cinematografico

Andrea Bellavita



Venere in pelliccia (La Vénus à la fourrure), 2013, Roman Polanski.

La creazione del fantasma

Wanda von Dunajew non esiste – nonostante la stratificazione di riferimenti autobiografici riguardanti Leopold von Sacher-Masoch, che la vorrebbero proiezione letteraria della scrittrice Fanny Pistor, come ampiamente documentato nei testi che indagano e riflettono la parabola umana del suo autore; ancora meglio: proprio a partire da tali riferimenti, non già come forma di rispecchiamento tra vita reale e produzione finzionale, ma piuttosto come dispositivo meta-rappresentativo che contempla il concetto di ruolo e di scrittura.

È infatti nella dimensione della scrittura che si iscrive lo statuto di Wanda, quale risultato di un'azione linguistica del personaggio Severin, prima che dell'autore Leopold. Scrittura, facoltà organizzatrice della realtà, in possesso di un soggetto che si definisce, si (in)scrive, nel racconto prima di tutto come un dilettante.

Un dilettante nella pittura, nella poesia, nella musica e in alcune altre di quelle arti che non danno pane, come suol dirsi, ma che tuttavia oggi giorno assicurano ai loro Maestri la rendita di un

ministro, anzi di un piccolo regnante. Ma soprattutto sono un dilettante nella vita (von Sacher-Masoch [1878] 2017, 21).

Dilettante e, per di più, inconcludente.

Qui avrei tutto l'agio di riempire una galleria di quadri, e di rifornire di novità un teatro per tutta una stagione o una dozzina di virtuosi di concerti, trii e duetti... Ma... che vado mai dicendo? alla fine tutto si riduce a spianare la tela, ad aprire il quaderno, a tirare le linee del pentagramma, poiché io – via, bando ai falsi pudori, caro Severin, menti pure agli altri, ma non a te stesso – resto sempre un dilettante (ivi).

Un inconcludente dilettante che non riesce a portare a termine una proposizione di scrittura, variamente articolata lungo tutti gli assi della produzione artistica, perché portatore di una strategia compositiva radicalmente differente non solo dall'azione letteraria, ma anche dalla facoltà linguistica di organizzazione della relazione.

L'emersione della presenza di Wanda passa attraverso un percorso articolato di svelamento e di progressiva manifestazione: la “vedova”, donna ancora senza nome, inizialmente non si dà nella realtà se non attraverso la riconoscibilità (e la riconoscenza) di uno sguardo.

Dev'essere bella davvero, la principessa, e ancora molto giovane, al massimo ventiquattr'anni, e molto ricca. Abita al primo piano e io al terreno. Tiene sempre le persiane verdi chiuse e ha un balcone soffocato da rampicanti verdi; io invece ho proprio là sotto il mio caro, intimo pergolato di caprifoglio, dove mi ritiro a leggere, a scrivere, a dipingere, a cantare come un uccellino tra i rami. Da lì posso vedere il balcone. E ogni tanto alzo gli occhi, e più di una volta ho intravisto tra la fitta trama verdeggianti il bagliore di una veste bianca (ivi, 22).

Seguendo le soluzioni linguistiche nella traduzione di Giulio De Angelis e Maria Teresa Ferrari, troviamo tracce di un'ipotesi di esistenza (“dev'essere bella davvero”), unita a un nascondimento (“tiene sempre le persiane verdi chiuse e ha un balcone soffocato da rampicanti verdi”), che consente soltanto una visione cieca (“da lì posso vedere il balcone”) e tutt'al più confusa (“ho intravisto”), carica di speranza, ai confini con l'attività allucinatoria.

Ciò che viene visto, che si manifesta concretamente, è al contrario una statua, simulacro dell'oggetto di sguardo e, insieme, di desiderio.

Nel giardino, in mezzo a quella piccola selva, c'è un praticello leggiadro, dove pascolano tranquilli alcuni caprioli addomesticati. Nel suo centro s'innalza una statua di Venere di pietra, il cui originale, almeno credo, si trova a Firenze; questa Venere è la donna più bella che abbia mai visto in vita mia (*ibidem*).

Questa visione di Venere riprende e rispecchia la (già) doppia agnizione contenuta nella cornice del romanzo, in cui l'amico di Severin si trova al cospetto della *Venere allo specchio* di Tiziano: prima in sogno (traslazione onirica) e poi nella copia (traslazione artistica) appesa nel salotto del suo ospite.

E insieme innesca una teoria di operazioni di scrittura stratificate da parte di Severin che, con parole e azioni creatrici, predispone l'esistenza del suo oggetto di desiderio: una piccola riproduzione del quadro procurata da "un ebreo che traffica in fotografie", l'idea (inconclusa) di una poesia, la scritta "Venere in pelliccia" vergata sull'immagine, "alcuni versi di Goethe che avevo appena letto nei Paralipomeni al *Faust*", qualche appunto in ricordo della relazione tra Sansone e Dalila e Giuditta e Oloferne, e quindi il *lasciare* l'immagine all'interno di un volume destinato alla donna, inconscio affidamento cortese della promessa d'amore, chiusura *nel* libro.

Sulla scorta di questa predisposizione immaginaria, fatta di scritture, si attiva la vera e propria performance di recitazione di Wanda.

La dea chiede come mi chiamo e mi dice il suo nome.

Si chiama Wanda, principessa Dunajew. Ed è veramente la mia Venere.

"Ma, Madame, come le è venuta quell'idea?"

"È stata la piccola immagine che ho trovato nel suo libro..."

"L'ho lasciata lì per errore."

"Le singolari osservazioni che lei ha scritto sul retro..."

"Perché singolari?"

Mi guardò. "Ho sempre desiderato conoscere un vero visionario, così, tanto per cambiare, e lei mi sembra davvero uno di loro, e fra i più pazzi" (ivi, 28).

Inesorabilmente Wanda dice di recitare la parte scritta da Severin, di darsi come personaggio, ruolo, evocato dalla sua attività creatrice: non solo personaggio letterario nella scrittura di Leopold, ma personaggio recitato, interpretato, della scrittura di Severin. Che non si limita a immaginarla, come pazzo visionario più che come scrittore (che rimarrebbe dilettante, e inconcludente), ma la fa recitare, la *dirige*, ne è il regista.

La sua è un'identità fantasmatica. Come *fantôme*, veste bianca e svolazzante, residuo di un rimosso che ritorna per perpetrare l'*hantise* di un desiderio mai sopito e mai realizzato, ma soprattutto come *fantasme*, nell'accezione di Jacques Lacan.

[Per descrivere il *fantasme*] mi sono servito, come metafora, di un quadro che viene a porsi nella cornice di una finestra, tecnica senza dubbio assurda, dal momento che, come ho spiegato, non si tratta di vedere meglio ciò che è raffigurato sul quadro, ma piuttosto, qualunque sia il fascino di ciò che è dipinto sulla tela, di non vedere ciò che si vede attraverso la finestra (Lacan [2004] 2007, 35).

Il personaggio recitante di Wanda è a tutti gli effetti un *fantasme* lacaniano, quadro 'staccato' dalla parete per essere posto di fronte a una finestra, schermo protettivo frapposto tra il Soggetto e ciò che deve essere tenuto fuori dalla sua vista, ovvero l'angoscia, quadro posto sulla finestra del Reale (Recalcati 2012, 370-384; Miller 2006).

Prima di delineare i tratti dell'angoscia da cui Severin vuole difendersi, approfondiamo ancora due tratti essenziali della scrittura in quanto *fantasme* di Wanda.

Il primo è quello dell'esclusività: il ruolo di Wanda interpretato dalla principessa, che si dispiegherà nelle pratiche della dominazione sadica e che coincide con il suo statuto di *fantasme* a difesa dell'emersione del Reale e della persistenza dell'angoscia, non può essere fruito, ovvero visto da nessun'altro al di fuori di Severin, che è insieme regista e spettatore unico della sua creazione.

Le peregrinazioni di Wanda e Severin sono costellate di riferimenti al fatto che “non si fanno vedere” da altri, che mantengono un comportamento differente di fronte allo sguardo dell'Altro, fino all'esplicitazione iperbolica durante la loro tappa a Venezia. Gli unici altri (personaggi) a poter ammirare Wanda nel suo ruolo, il Greco e il Pittore, lo fanno esclusivamente quando partecipano del teatro privato che la coinvolge insieme a Severin, la vedono nel medesimo istante in cui lo fa Severin, secondo una logica di raddoppiamento dello sguardo (allucinatorio e proiettivo) piuttosto che di condivisione empirica. Lo stesso può dirsi per le tre domestiche di colore, soggetti a loro volta fantasmatici, radicalmente altri, sconosciuti e inconnoscibili, che agiscono come ulteriori moltiplicazioni dello sguardo di Wanda, riflessioni allo specchio, proliferazioni del suo gesto.

Il secondo tratto, che non è solo conseguenza narrativa ma qualità essenziale, è la traducibilità all'interno del contratto, poiché Wanda è *scritta* nel e dal contratto di Severin, predisposto diegeticamente dalla Padrona, ma di fatto istituito dallo schiavo, che a sua volta si iscrive in esso con il nome di Gregor.

Il riferimento autobiografico ritorna utile per ricordare che Wanda è anche il nome con cui von Sacher-Masoch “scrive” la moglie Aurora von Rümellin, al punto da essere scelto dalla donna nel momento in cui decide di condividere (mettere in scrittura) la propria esistenza e la propria relazione con il marito (W. von Sacher-Masoch [1905] 1977).

Fuori da ogni pruriginosa curiosità sulla vita coniugale dell'autore o dalla tentazione di compiere una clinica dell'autore, ciò che interessa qui è la presenza di due differenti ‘forme di contratto’: una, inesorabilmente insufficiente, è rappresentata dal matrimonio come istituzione e forma di regolamentazione della relazione e, l'altra, quasi indispensabile, è rappresentata dall'accordo condiviso tra padrona e schiavo. Questa dicotomia è descritta in modo esplicito nella lettera che Severin riceve da Wanda alla fine del romanzo:

Ora che più di tre anni sono trascorsi da quella notte a Firenze, posso confessarLe ancora una volta che L'ho amata profondamente. Fu Lei a soffocare il mio sentimento con la Sua stravagante dedizione e la Sua folle passione. Dal momento in cui capii che non sarebbe potuto diventar mio sposo, mi decisi a fare di Lei il mio schiavo, trovai eccitante realizzare il Suo ideale e forse in tal modo, divertendomi, guarirLa (von Sacher-Masoch [1878] 2017, 142-143).

Il contratto del matrimonio è impossibile perché insufficiente a proteggere dall'angoscia: insufficiente per von Sacher-Masoch (come mostra la sua sfortunata biografia), insufficiente per Severin, ma soprattutto insufficiente per il soggetto perverso.

Il soggetto perverso e l'argine al godimento

È importante a questo punto cercare di ridimensionare il più possibile le speculazioni proiettive tra autore e personaggio, perché ciò che importa qui non è in alcun modo stabilire se e come Leopold von Masoch possa essere considerato un soggetto perverso, benché l'affermazione sia per certi versi imprescindibile dal momento che, proprio a partire dal suo sintomo di parafilia, lo psichiatra Richard von Krafft-Ebing arrivò a formalizzare il termine di masochismo. Né interessa, soltanto, rilevare come il personaggio di Severin-Gregor costituisca una declinazione narrativa e finzionale particolarmente fedele della medesima sintomatologia.

Al contrario, il nodo essenziale della nostra riflessione è capire in che modo la struttura testuale di *Venere in pelliccia*, e le trasposizioni cinematografiche, possano essere utili a comprendere la struttura della perversione, sia a livello dell'enunciato (le azioni e i comportamenti dei personaggi e il loro ruoli), sia a livello dell'enunciazione (le modalità di costruzione del discorso).

L'idea stessa di perversione come una delle tre possibili strutture che determinano il soggetto, insieme alla nevrosi e alla psicosi, non appartiene alla formulazione teorica freudiana: per Freud, a partire da *Tre saggi sulla teoria sessuale*, la perversione è una caratteristica intrinseca della sessualità umana fin dalla fase originaria della sua costituzione (Freud [1907] 1977). Prima di essere una 'aberrazione sessuale', la perversione si configura come un attributo della sessualità umana, in quanto 'perversa polimorfa'. La teoria del 'bambino perverso polimorfo', che si ritrova anche nello scritto *Feticismo* (Freud [1927] 1978), apre a una connotazione essenzialmente negativa di questo tratto, legata all'evoluzione del soggetto: ogni bambino è strutturalmente perverso, ma raggiunta l'età adulta, il mantenimento del tratto implica naturalmente la caduta sintomatica.

È Jacques Lacan a compiere l'essenziale passo trasformativo, per due ragioni: perché individua nel masochismo, più che nel sadismo, la dimensione primaria della perversione, e perché determina la perversione come una struttura autonoma, indagando il carattere specifico del desiderio e del godimento perverso.

Non potendo approfondire in questa sede, ci limitiamo a sottolineare, con le parole di Massimo Recalcati, come:

Rispetto al pensiero di Freud [...] segna indubbiamente una svolta del tutto inedita: la perversione non si riduce più solo a un "tratto" presente nella nevrosi o nella psicosi, ma viene definita come una vera e propria struttura a se stante caratterizzata dalla spinta non tanto a trasgredire la Legge, ma a rifondarla. A Lacan interessa definire la struttura del desiderio perverso come sforzo di far esistere una nuova Legge, una Legge *per il godimento* e non *contro il godimento* (Recalcati 2016, 424).

Il cambio di passo di Lacan rispetto a Freud consiste nel far virare il discorso sulla perversione dalla nozione di difesa nei confronti dell'angoscia di castrazione dell'Altro alla problematica del sadismo e del masochismo che [...] situano al centro della perversione le nozioni di desiderio nel loro rapporto con la Legge (ivi, 447).

Solo apparentemente la sequenza di situazione sempre più degradanti alle quali Severin viene sottoposto dopo la sottoscrizione del contratto può essere considerata come uno sprofondamento nel godimento, un totale asservimento ad esso, inteso sia come godimento dell'Altro, del quale è oggetto e vittima, sia come godimento del sé, rispetto al quale non riesce a porre un argine.

Lo psicoanalista statunitense Bruce Fink, tra i più attenti conoscitori della teoria lacaniana, in un saggio compreso nel libro *Perversion and the Social Relation*, curato da Molly Anne Rothenberg, Dennis Foster e Slavoj Žizek, approfondisce ulteriormente il rapporto tra Legge e godimento all'interno della struttura perversa (Fink 2003).

[...] *perversion involves the attempt to prop up the law so that limits can be set to jouissance* (what Lacan calls "the will to jouissance"). Whereas we see an utter and complete absence of the law in psychosis, and a definitive instatement of the law in neurosis (overcome only in fantasy), in perversion the subject struggles to bring the law into being—in a word, to make the Other exist (Fink 2003, 38).

[...] *la perversione implica il tentativo di puntellare la legge in modo da porre dei limiti al godimento* (ciò che Lacan chiama "volontà di godimento"). Mentre nella psicosi si assiste a un'assenza totale e completa della legge, e nella nevrosi a un'instaurazione definitiva della legge (superata solo nella fantasia), nella perversione il soggetto lotta per far nascere la legge - in una parola, per far esistere l'Altro.

Jouissance is simply overrated. It is not so wonderful that everyone really wants it, the pervert supposedly being the only one who refuses to give it up and who is able to go out and get it. The psychotic suffers due to an uncontrollable invasion of jouissance in his or her body, and neurosis is a strategy with respect to jouissance—above all, its avoidance. Perversion too is a strategy with respect to jouissance: it involves the attempt to set limits thereto (ivi, 48).

Il godimento è semplicemente sopravvalutato. Non è così meraviglioso da essere ricercato da tutti, il perverso è l'unico che si rifiuta di rinunciarvi e che è in grado di andare a prenderselo. Lo psicotico soffre a causa di un'invasione incontrollabile di godimento nel suo corpo e la nevrosi è una strategia rispetto al godimento, soprattutto circa il suo evitamento. Anche la perversione è una strategia rispetto al godimento: comporta il tentativo di porvi dei limiti.

The pervert [...] does not desire as a function of the law — that is, does not desire what is prohibited. Instead, *he has to make the law come into being*. Lacan plays on the French term, *perversion*, writing it as *père-version*, to emphasize the sense in which the pervert calls upon or appeals to the father, hoping to make the father fulfill the paternal function (ivi, 55).

Il perverso, invece, non desidera in funzione della legge, cioè non desidera ciò che è proibito. Deve invece *far nascere la legge*. Lacan gioca sul termine francese, *perversion*, scrivendolo come *père-version*, per sottolineare il senso in cui il perverso fa appello al padre, sperando di fargli svolgere la funzione paterna.

One of the paradoxical claims Lacan makes about perversion is that while it may sometimes present itself as a no-holds-barred, jouissance-seeking activity, its less apparent aim is to bring the law into being: to make the Other as law (or law-giving Other) exist (ivi, 54).

Una delle affermazioni paradossali che Lacan fa sulla perversione è che, mentre a volte si presenta come un'attività senza esclusione di colpi, alla ricerca del godimento, il suo scopo meno apparente è quello di far nascere la legge: far esistere l'Altro come legge (o l'Altro che dà legge).

L'originale proposta teorica di Fink si rivela essenziale per mettere in relazione la struttura perversa con quella testuale di *Venere in pelliccia*: per il soggetto perverso, di cui il personaggio di Severin non è una reificazione ma una rappresentazione sintomale, non si tratta di sprofondare nel godimento, ma al contrario di porre un argine ad esso, di proteggersi. O, meglio ancora, secondo una celebre definizione lacaniana, di spostare il godimento nel campo dell'Altro.

L'angoscia da cui tenta di difendersi è l'angoscia del rendersi indissolubile al godimento. La funzione protettiva del *fantasme* di Wanda assolve dunque a questa funzione essenziale: nella sua forma esclusiva e soprattutto contrattuale, rappresenta il tentativo di far nascere nell'Altro una Legge, l'Altro come Legge, l'Altro che dà la Legge.

Questa Legge non può essere quella del Nome del Padre, la Legge *per tutti* (esemplificata nella forma fallace del matrimonio), ma deve nascere in modo inedito come Legge *per lui*, contratto esclusivo, fuori norma.

Il contratto è l'argine all'angoscia del masochista come essenza della struttura della perversione, argine allo sprofondamento del godimento: *fantasme*, quadro posto di fronte alla finestra del Reale.

Mimì, Vanda e Wanda: l'immagine *fantasme*

L'analisi delle trasposizioni cinematografiche del romanzo di von Sacher-Masoch può offrire nuovi spunti di riflessione per approfondire la dimensione fantasmatica e 'scritturale' del ruolo di Wanda e del contratto. Se l'immaginario generato dal testo è proliferato in modo esponenziale, in tutte le forme possibili di rappresentazione della dinamica padrone-schiava, i titoli che possono essere ascritti a una formula di vero e proprio adattamento (Hutcheon 2011; Carluccio, Masecchia, Rimini 2023) sono pochi, e tutti presentano differenze spesso radicali dal testo di partenza: *Paroxismus* (1969, distribuito con il titolo internazionale *Venus in Furs*) di Jess Franco, *Venere in pelliccia* (1969, ridistribuito nel 1975 con il titolo *Le malizie di Venere*) di Massimo Dallamano, *Venus in Furs* (1994), di Victor Nieuwenhuijs e Maartje Seyferth, e soprattutto *La Vénus à la fourrure* (2013) di Roman Polanski.

Il tema del masochismo o, più generale, della perversione è costante nella cinematografia di Polanski, in maniera più velata in molti dei film della prima parte della sua carriera, da *Repulsion* (1965) a *L'inquilino del terzo piano* (*Le locataire* 1976) e *La morte e la fanciulla* (*The Death and the Maiden* 1994), ma per certi versi il testo di von Masoch trova una sua prima 'formulazione', non esplicita già in *Luna di miele* (*Bitter Moon*), del 1992, tratto dal romanzo di Pascal Bruckner (1981).

Ci concentreremo qui sui due film 'gemelli' di Polanski: l'adattamento 'apocrifo' *Luna di miele* e quello meta-rappresentativo *Venus in Furs*.

Luna di miele mette in scena l'incontro su una nave da crociera tra una giovane coppia in luna di miele e un'altra al crepuscolo della relazione sentimentale e sessuale. Quest'ultima è composta da Oscar, scrittore ridotto su una sedia a rotelle dopo un incidente, e Mimì, interpretata da Emmanuelle Seigner. La parabola mortifera di Oscar e Mimì viene ripercorsa in flashback, ed è animata da fantasmi masochisti, o meglio sado-masochisti, che nel corso degli anni cambiano di segno, poiché il ruolo di vittima e carnefice passano dall'uno all'altra, cambiano di pratica, dal gioco erotico all'umiliazione fisica e psicologica, e soprattutto cambiano di modalità e condivisione del contratto.

Nella scena più esplicita [figg. 01-02], consegnata all'immaginario cinematografico di genere, Mimì, dopo aver immobilizzato il compagno su una sedia, legato e con un cerotto sulla bocca, si presenta con un triviale 'costume' da Mistress domestica (soprabito nero, biancheria intima, stivali) e agisce una fantasia di dominazione (e insieme di castrazione) che eccita Oscar, ma al contempo lo turba, lo spaventa, conducendolo a temere per la propria integrità. In una seconda [fig. 03], in bilico tra condivisione ludica e lugubre scivolamento verso la reciproca abiezione, Oscar indossa una maschera da maiale, e mima gesti animaleschi, con il rumore di una fattoria sullo sfondo. Quando la ricerca della performance erotica mostra la sua inefficacia, si innesca prima la vessazione posta in atto da Oscar su Mimì, a minarne l'integrità psichica ed esistenziale, e poi la vera e propria schiavitù che Mimì impone a Oscar dopo l'incidente, totalmente succube e dipendente sia dal punto di vista fisico che da quello mentale [fig. 04].

La situazione che i due personaggi vivono sulla nave, nel presente diegetico della narrazione, corrisponde alla versione finale del loro rapporto, che è normato da un contratto non più tacito ma esplicito, e che coinvolge l'altra coppia: a Mimì è consentito avere degli amanti, a patto che Oscar ne sia informato e possa assistere, anzi 'dirigere' gli incontri.

Prima di giungere a questa negoziazione contrattuale del godimento, Mimì e Oscar si sono sposati per due volte: la prima in modalità finzionale, posando per una fotografia dietro a un cartonato che riproduce abiti nuziali [figg. 05-06-07], e la seconda con un rito civile, consumato proprio quando la schiavitù di Oscar è definitiva, irrisolvibile [fig. 08]. Mimì, nel prendere su di sé il ruolo di Wanda, tenta di superare l'impasse in cui si è trovata il suo personaggio nel testo originale: insieme sposa e stabilisce un contratto con il suo (non più) amato e schiavo.

Oscar invece, a differenza di Severin, sprofonda nel godimento mortifero, incontrollabile, ancora per due volte: quando cerca di sottrarsi al rapporto con Mimì, la rifiuta, e intraprende una fase della propria vita in cui passa da un'amante all'altra, in una coazione a ripetere auto-distruttiva che termina, dopo una notte di puro godimento, con l'incidente stradale che lo lascia paralitico e poi alla fine del film, quando non riesce più a gestire il contratto, uccide Mimì e si suicida.

A differenza di Severin Oscar, che è a sua volta uno scrittore dilettante e inconcludente, non riesce a costruire il *fantasme* protettivo del proprio oggetto di desiderio. In primo luogo, spe-

rimenta che il matrimonio (raddoppiato), il patto primigenio che lega i due soggetti in una relazione amorosa oltre che sessuale, non è sufficiente a gestire la sua struttura: come contratto della Legge, della Legge del Nome del Padre, il matrimonio non consente al perverso di porre un argine al godimento, di iscrivere finalmente la Legge nel luogo dell'Altro. Di fronte a questa consapevolezza, a un passo dal crollo, tenta disperatamente di costruire un secondo contratto, chiedendo (in termini letteralmente lacaniani) all'Altro di fornire una nuova Legge che lo protegga dall'angoscia del Reale, dal surplus di godimento, ma non riesce a sopportarlo e sprofonda in esso, arrivando alla dissoluzione letale.

Oscar, in ultima analisi, non sopravvive alla forza del proprio godimento.

La situazione cambia radicalmente nell'adattamento del 2013, *Venus in Furs*.

Anche in questo caso Polanski non è il *creatore*, perché si tratta dell'adattamento di un adattamento, una trasposizione meta-testuale, ovvero la versione cinematografica di una partitura teatrale del drammaturgo David Ives, portata in scena a Broadway per la prima volta due anni prima, nel 2011.

L'intuizione straordinaria di Ives, a cui Polanski dà, letteralmente, corpo, è di tradurre il contratto, come motore essenziale e chiave interpretativa di von Sacher-Masoch in una scrittura, teatrale, costruita su una stratificazione costante di ulteriori riscritture.

La situazione di partenza è molto semplice: un regista teatrale, Thomas, si trova da solo in teatro [fig. 09], a fine giornata, dopo un'estenuante sessione di casting per trovare l'interprete della riduzione teatrale di *Venus in Furs*. È al telefono e si lamenta con il suo agente di quanto tutte le attrici siano assolutamente poco dotate: non soltanto come attrici, ma anche come donne. Incomparabili, a suo dire, con la Wanda del testo originale.

Mentre sta per andarsene, arriva in ritardo un'ultima aspirante [fig. 10], Vanda, ancora interpretata da Emmanuelle Seigner, che lo convince, tra insistenza e seduzione, a farle un provino.

Da questo innesco si sviluppa un continuo e costante sbalzamento tra diversi livelli di scrittura, di *écriture*, e tra diverse modalità di adattare, e ripensare, il romanzo.

A differenza di Oscar, Thomas è, senza alcun dubbio, un nuovo Severin.

Scrittore, nel senso più ampio e articolato del termine. Non è *auteur* della pièce: come, d'altra parte, non lo è Severin, in quanto alter ego di von Sacher-Masoch, artistico e per struttura psichica, e come non lo è lo stesso Polanski. È *adactateur*, come Polanski, come Severin. È *directeur*, come Polanski e metaforicamente come Severin, che 'dirige' il rapporto con Vanda, e che sceglie per sé, un altro nome, al punto che Thomas si rivela come un altro possibile appellativo di Gregor.

In più è *acteur*, attore, perché dà le battute a Vanda [fig. 11], in qualche modo reificando l'ambiguità, molto lacaniana, tra *jouer* (recitare, oltre che giocare) e *jouir* (godere), e il senso della *jouissance*, del godimento, come recita, come parte in commedia.

Infine, come Vanda sottolinea più volte, e come lui stesso ammette, è un *dilettante*, incapace di portare a termine un'opera d'arte, se non come che scrittura del contratto che regola la propria perversione.

Il contratto di *Venere in pelliccia*, come scrittura di Wanda da parte di Severin, viene qui tradotto nel "copione" che i due si trovano a mettere in scena [fig. 12].

Un copione che consente a Thomas di fare i conti con il godimento, di non perdersi in esso, di riattivare la Legge, di "tenersi", di sopravvivere, perché a differenza di *Luna di fiele* la conclusione non è mortifera. Thomas verrà sottoposto ad un supplizio "teatrale" da parte di Vanda ma come Severin viene lasciato, vivo, sulla scena.

La sopravvivenza di Thomas è strettamente legata alla dimensione di *fantasme* di Vanda, che arriva in teatro sospinta da una forza, come una forza, femminile, un respiro, un *élan*, uno spirito, che è chiaramente quello divino di Venere, della statua, e insieme quello delle *Baccanti* di Euripide [fig. 13], e con lo stesso *élan* lascia il teatro e permette la sopravvivenza di Thomas.

In lei è presente la stessa ambiguità tra verità e finzione della sua origine letteraria: è portatrice del suo stesso nome – si chiama 'davvero' Vanda – e per questo sostiene di essere perfetta per la parte. Inizialmente si mostra ingenua, *naïve*, ignorante, sboccata, del tutto inconsistente e inconsapevole, preda del caso, ma poi rivela di avere nella borsa il 'copione' di Thomas, di averlo già letto, studiato, imparato, conosciuto, così come mostra di aver letto il romanzo di von Sacher-Masoch.

È dunque del tutto consapevole e onnisciente: sa tutto, anche di essere stata 'già scritta'.

Ha firmato il contratto, conosce perfettamente il suo ruolo (in commedia), conosce la sua funzione.

È sfaccettata: si fa analista [fig. 14], mostrando di conoscere la vita privata e sentimentale di Thomas, le sue fantasie, le sue mancanze, le sue perversioni [fig. 15-16-17], e si fa attrice e a sua volta *regista*, perché 'dirige' in scena [fig. 18]. *Auteur, directeur*, maieuta (che poi è sempre come dire analista), perché fa scaturire dalla creatività Thomas alcune (nuove) scene, soltanto desiderate e non ancora scritte.

Gioca costantemente sulla sovrapposizione dei ruoli, confondendo i piani e i nomi, secondo una modalità di continuo scambio e sostituzione che ha l'andatura di una partitura jazz.

Il rapporto para-matrimoniale, tra Thomas e la sua *fiancée* (Vanda la chiama insistentemente così, per fissarla nel suo ruolo prodromico al matrimonio) è ancora una volta insufficiente:

Thomas ha bisogno di questa nuova *écriture*, di questo contratto per sottrarsi all'esorbitanza del godimento.

Come il Severin di von Sacher-Masoch, Thomas ha posto in atto il suo *fantasme* come oggetto del desiderio perverso, e da esso viene protetto di fronte all'esondazione dell'angoscia, del surplus di godimento.

Rimasto solo sulla scena [fig. 19], al pari del suo alter ego letterario, può sorridere della propria esperienza [fig. 20].

Libero, sopravvissuto, consapevole del fatto che, come dice Fink, "il godimento è ampiamente sopravvalutato".

Galleria iconografica



1 | Luna di miele (*Bitter Moon*), 1992, Roman Polanski



2 | Luna di fiele (*Bitter Moon*), 1992, Roman Polansky



3 | Luna di fiele (*Bitter Moon*), 1992, Roman Polansky



4 | Luna di fiele (*Bitter Moon*), 1992, Roman Polansky



5 | Luna di miele (*Bitter Moon*), 1992, Roman Polansky



6 | Luna di fiele (*Bitter Moon*), 1992, Roman Polansky



7 | Luna di fiele (*Bitter Moon*), 1992, Roman Polansky



8 | Luna di fiele (*Bitter Moon*), 1992, Roman Polansky



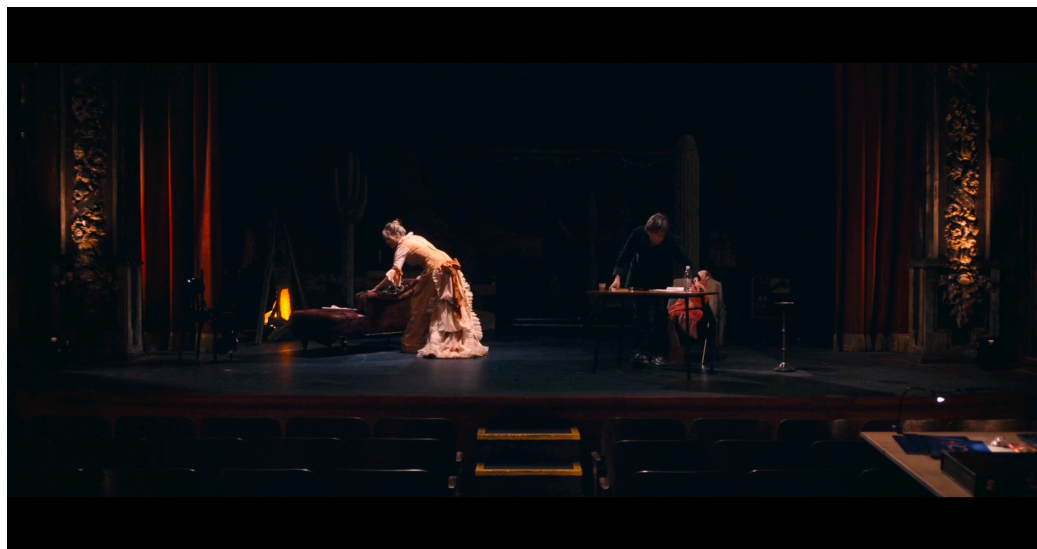
9 | *Venere in pelliccia* (*La Vénus à la fourrure*), 2013, Roman Polanski



10 | *Venere in pelliccia (La Vénus à la fourrure)*, 2013, Roman Polanski



11 | *Venere in pelliccia (La Vénus à la fourrure)*, 2013, Roman Polanski



12 | *Venere in pelliccia (La Vénus à la fourrure)*, 2013, Roman Polanski



13 | *Venere in pelliccia (La Vénus à la fourrure)*, 2013, Roman Polanski



14 | *Venere in pelliccia (La Vénus à la fourrure)*, 2013, Roman Polanski



15 | *Venere in pelliccia (La Vénus à la fourrure)*, 2013, Roman Polanski



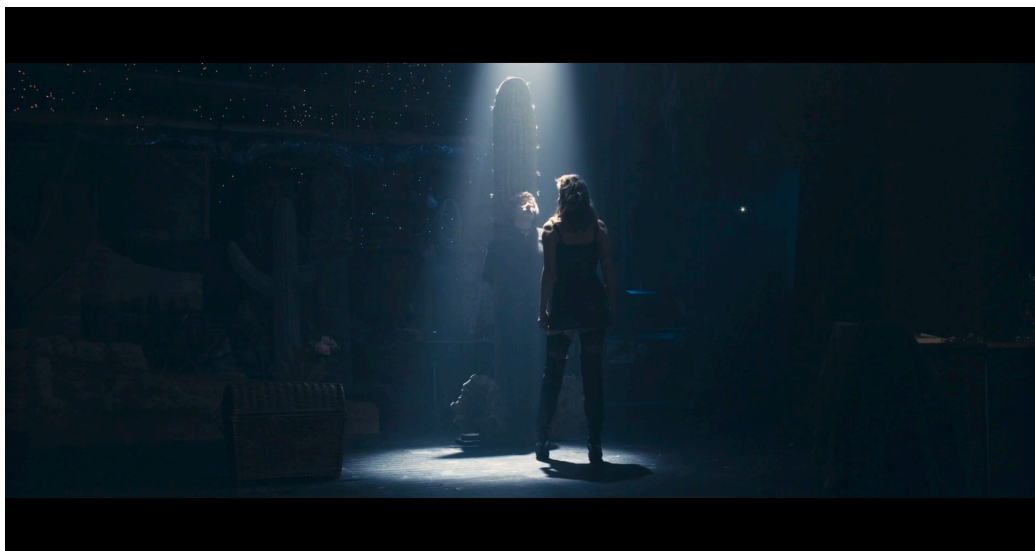
16 | *Venere in pelliccia* (*La Vénus à la fourrure*), 2013, Roman Polanski



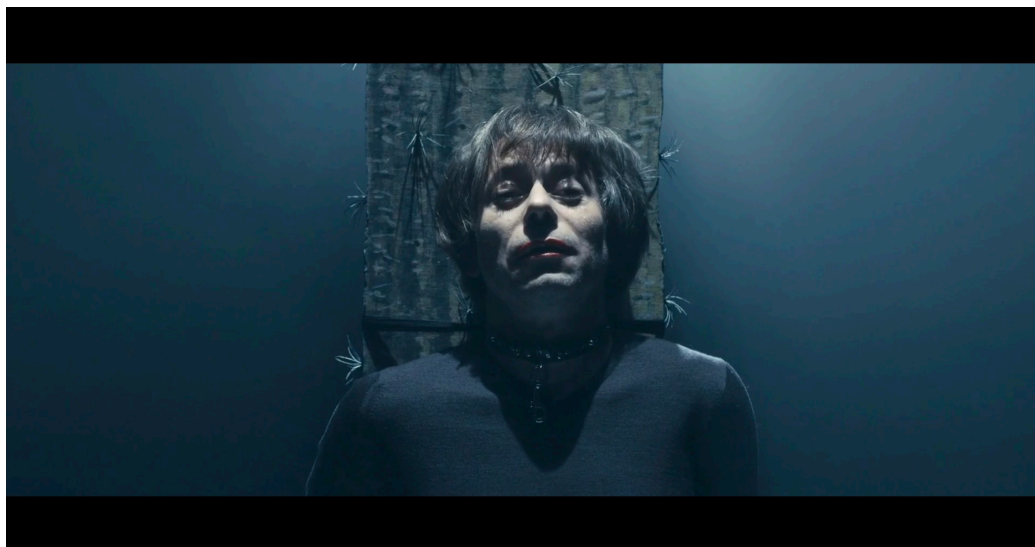
17 | *Venere in pelliccia (La Vénus à la fourrure)*, 2013, Roman Polanski



18 | *Venere in pelliccia (La Vénus à la fourrure)*, 2013, Roman Polanski



19 | *Venere in pelliccia (La Vénus à la fourrure)*, 2013, Roman Polanski



20 | *Venere in pelliccia (La Vénus à la fourrure)*, 2013, Roman Polanski

Bibliografia

Fonti

Bruckner 1981

P. Bruckner, *Lunes de fiel*, Paris 1981.

von Sacher-Masoch [1878] 2017

L. von Sacher-Masoch, *Venere in pelliccia*, tr. it. di G. De Angelis, M.T. Ferrari, Milano 2017.

Bibliografia critica

Carluccio, Masecchia, Rimini 2023

G. Carluccio, A. Masecchia, S. Rimini (a cura di), *Cinema, letteratura, intermedialità*, Roma 2023.

Fink 2003

B. Fink, *Perversion*, in M.A. Rothenberg, D. Foster, S. Zizek (a cura di), *Perversion and the Social Relation*, Durham 2003, 38-67.

Freud [1905] 1977

S. Freud, *Tre saggi sulla teoria sessuale*, tr. it. di R. Colorni, in S. Freud, *Opere di S. Freud*, a c. di C. Musatti, vol. 4, Torino 1977, 451-546.

Freud [1927] 1978

S. Freud, *Il feticismo*, tr. it. di R. Colorni, in S. Freud, *Opere di S. Freud*, a c. di C. Musatti, vol. 10, Torino 1978, 491-497.

Hutcheon [2006] 2011

L. Hutcheon, *Teoria degli adattamenti* [2006], tr. it. di G.V. Distefano, Roma 2011.

Lacan [2004] 2007

J. Lacan, *Il Seminario. Libro X. L'angoscia 1962-1963*, tr. it. di A. Succetti, a c. di J.A. Miller, A. Di Ciaccia, Torino 2007.

Miller 2006

J. A. Miller, *L'angoscia. Introduzione al Seminario X di Jacques Lacan*, Macerata 2006.

Recalcati 2012

M. Recalcati, *Jacques Lacan. Desiderio, godimento e soggettivazione*, Milano 2012.

Recalcati 2016

M. Recalcati, *Jacques Lacan. La clinica psicoanalitica: struttura e soggetto*, Milano 2016.

W. von Sacher-Masoch [1905] 1977

W. von Sacher-Masoch, *Le mie confessioni*, tr. it. di G. Bartoli, Milano 1977.

English abstract

Leopold von Sacher-Masoch's novel has created a complex imaginary world that has influenced the history of arthouse and genre cinema (erotic and otherwise), but the films that can be considered true 'adaptations' are few: in this essay we will focus on Roman Polanski's *Venus in Furs* (2013) and on ano-

ther film by the same director, *Bitter Moon* (1992), which, although not an explicit representation of von Sacher-Masoch's text, contains many interesting elements for exploring the masochistic dynamic. In particular, a psychoanalytical interpretation will be used to explore the figure of Wanda as a fantasme, or rather as a textual invention capable of protecting the subject from the emergence of anxiety. Reflecting on the relationship between the perverse subject and his desire, different ways of representing the 'contract' as a form of protection from excess of enjoyment will be analyzed.

keywords | Adaptation; Psychoanalysis; Phantom; Polanski; Cinema.

Transatlantic Displacements of the "Venus-in-Furs" Motif

(Johns/Rauschenberg, Thek/Sontag)*

Mena Mitrano

In this article I do not presume to say anything new on the novella *Venus in Furs* (1870) by Leopold Sacher-Masoch; I do wish, however, to take my cue from the sign under which, according to Gilles Deleuze, that text is: the enigmatic, mysterious relation of flesh, fur, and mirror (Deleuze [1967] 1996, 79). The compound noun in my title "Venus-in-furs" will refer not only to these items clustered together, but also to the potential of the cluster to put to work certain concepts that have by now become embedded in a shared critical-theoretical sensibility. First and foremost, the notion of the image, both in the sense of technological reproduction, the copy, and in the psychoanalytic sense of *imago*. Secondly, and related to the first, the fictional direction of the I (image/mirage). Thirdly, and branching from the previous two, the anticipated reciprocity of the gaze. The mysterious relation of these elements effects the impression of a cultural inclusion. Approaching the Venus-in-furs motif as a possible anchorage of this conceptual cluster, and its effect, these notes track the displacement and transformation of the motif along transatlantic routes and find that such displacement and transformation become intertwined with the problematic of the surface as a prime metaphor for alternative views of the thinking subject.

I. Remnants

Texts are colored by place and time. They travel across geographical locations, and with each relocation they are altered: "Across time, every text must put up with readers on different wavelengths, who come at it tangentially and tendentiously, who impose semantic losses as well as gains" (Wai Chee Dimock 1997, 1061). This checks-and-balances logic of reparation helps in the task of forwarding a more democratic vision of literature (Wai Chee Dimock 1997, 1060), but it could be argued that the focus on a reading activity that subsists by imposing losses and gains overshadows the problem of an irreducible distance with which texts reach us. From this perspective, Eugen Fink's introduction to the seminar on Heraclitus (co-taught with Heidegger) is fascinating. Heraclitus, Fink says, is a thinker "who remains for us at an unbridgeable distance": a gulf opens as we turn our attention to what the author "has left behind" (Fink 1992, 29). Considering that gulf is important, Fink says, not from the philological point of view but to the extent that it calls on our capacity to walk towards the "thing that must have been before the gaze of" the author (Fink 1992, 29). Heraclitus may be an extreme case here, since his work has been experienced in terms of traces of his work, a work whose



1 | Robert Rauschenberg, *Untitled*, ca. 1955. Combine: oil, enamel, fabric, newsprint, printed reproductions, cardboard, and tissue paper on silk. 17 7/8 x 18 1/8 in. (45.4 x 45.9 cm). Private collection. © Robert Rauschenberg Foundation. RRF Registration# 56.013.

wholeness is lost at the origin, a body of remnants or surviving pieces salvaged by others after him. But it would not be preposterous, perhaps, to extend Fink's notion of "an unbridgeable distance" to work closer to us in time, especially since Fink argues that what was before the gaze of the author "is *not simply* at hand in the way a remnant might be of any other element that has been *handed down linguistically*" (Fink 1992, 29). There is a distance in excess of linguistic meaning. This type of distance applies to texts that, like Heraclitus' fragments, are not whole at the origin, like Heraclitus' fragments, but it might also apply to difficult texts.

In fact, it is this type of distance that Catherine Malabou tries to work when making her way through Hegel's difficult text. As she does so, she raises the question of the plasticity of reading. Thinking itself, Malabou finds, is not "passive contemplation, but rather an act of reading" (Malabou 2004, 167): "According to Hegel, there is no such thing as an immediate grasping of the absolute, neither, it follows, will there be any such thing as an immediate transparency of meaning . . . Philosophy's Self, or absolute subject, would indeed remain formless unless shaped into a style by a particular philosophical subjectivity" (Malabou 2004, 167). The plasticity of meaning "is inseparable from a plasticity of reading, a reading which gives form to the utterance it receives" (Malabou 2004, 168).

Venus in Furs begins with the problem of reading. There is a frame. At the end of the frame we learn that the anonymous narrator has fallen asleep while reading Hegel: he has been dreaming of Venus, the Goddess of love, a beautiful woman with "a marble-like body" (15) wrapped in dark sables: "dead stony eyes" (toten Steinaugen), an unchanging gaze looking from a distance (13). The goddess itself seems a collage of pieces: flickering between marble and human-like skin, she is a combine of stone, skin, fur, emerging from a distant world buried under the lava of antiquity, irrupting in a modernity associated with reflection: "you modern men...sons of reflection," she says in the dream (14).

In combining Severin's manuscript with the Hegel scene, the text follows up on the contrast between the two modalities of speaking and thinking outlined in the Preface to *Phenomenology of Spirit*: on the one hand, an "enthusiasm and obscurantism" that "view with contempt" and "intentionally stand aloof from both the concept and from necessity" (Hegel [1807] 2018, 8); on the other, the movement of the concept, which is a path of "expression," i.e. a movement of externalization, a movement of extension and "formal refinement" (Hegel 2018, 10) that aims at making thought the property of all, a sort of general intellect. Only what is conceptually comprehensible is "capable of being learned and possessed by everybody" (Hegel 2018, 10). The appearance of Venus intercepts the movement of the concept and the path of expression with the question of the image, that is to say of the copy, of reproduction, which, from esoteric property of a few, can become the property of all. Severin takes to the copy. He falls in love with a statue of Venus that is a copy of the original held in Florence. Among the objects amassed in his room there is "a good copy of the famous *Venus at the mirror* by Titian, at the Dresdener Galerie" (18). He names his "ideal" (23), *Venus im Pelz*, *Venus in Furs*, when he comes into possession of a photographic reproduction of Titian's *Venus at the mirror*. "*Venus in furs*" is the hypernym – the broader term of which the various Venuses are members – for the ever-same image in a succession of images.

Kafka draws out precisely this attraction to the copy in *The Metamorphosis* (*Die Verwandlung*), where, alluding to Masoch's text, he has Gregor Samsa, a hero in revolt against his "tired laboring family," contemplate his own "*Venus in furs*" in the cut-out from an illustrated magazine. Gregor has cut out the image and housed it in a nice gilded frame: "It showed a lady fitted out with a fur hat and fur boa who sat upright, raising a heavy fur muff that covered the

whole of her lower arm towards the viewer” (ch. 1). Gregor crawls about and presses himself against it: “He hurried up onto the picture and pressed himself against its glass, it held him firmly and *felt good on his hot belly*” (ch. 2). By the time Benjamin devotes to the copy sustained theoretical attention, explicating the new desire that the copy announces – the urge “to get hold of an object at close range in an image [Bild], or, better, in a facsimile [Abbild], a reproduction” (Benjamin [1936] 2022, 105) – crucially, that new desire emerges as interconnected to a certain hunger for sameness: a “hunger” to taste what is the same in all places and countries” (qtd. in Hansen 1987, 201). This hunger, in turn, becomes conjoined with the cardinal tenet of Benjamin’s thought: “the anticipated reciprocity of the gaze” (Hansen 1987, 187). The desire to hold the object close in an image is reminiscent of Severin’s attachment to copies. Masoch’s hero pursues the reciprocated gaze with “morbid intensity”: he loves Venus because her smile “corresponds him”: it’s “an eternally uniform, eternally calm, stony smile” – always the same.

But what is the “hunger to taste what is the same in all places and countries” if not another way of inscribing the individual self into the abstract subject of general knowledge, of absolute knowledge, into the I-think? When Benjamin said of the stones of Marseilles, that they were “the bread of my imagination,” the levitation of stones into loaves of bread suggests the extension of a surface and the individual thinker’s incision in it, an incision whose purpose is to bypass the scene of self-consciousness.

In Hegel, the book that Masoch’s anonymous narrator is reading before, having fallen asleep while reading, he awakens to Severin’s story, self-consciousness is wrought through the battle of individuals who appear “in their immediacy one for the other like so many objects” before becoming, through negating Desire, a consciousness identical to itself, that is to say, showing up one for the other as autonomous (Hegel [1807] 2018, 130). Commenting the scene, Alexandre Kojève argues that it is functional to manifesting a human layer that is more than biological (Kojève 1969, 40). The desire for the copy, modulated differently in Masoch, Kafka, and Benjamin, would suggest not only an abrogation of the ‘I’ in the movement toward external reality but indeed a passivity of the ‘I’, which becomes as if included in an extended surface. From this perspective, it is possible to speculate that the adhesion to the image might be an alternative way of securing a “more than biological” ‘I’. And yet, the battle of self-consciousness (which conjures the master-slave imbalance) cannot be bypassed so easily.

II. Transatlantic Crossings I

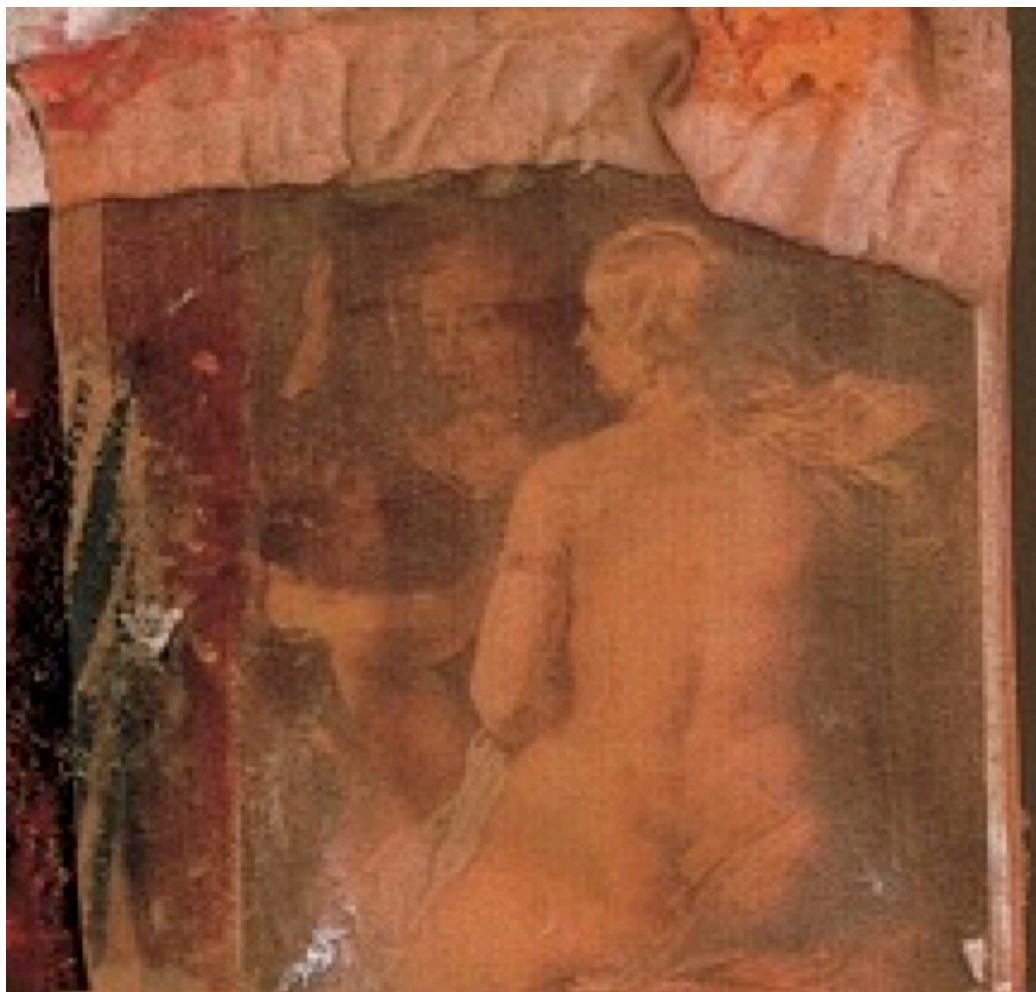
Witness a compelling entry in the sketchbooks of American Painter Jasper Johns: “Something here, there is the question of ‘seeing clearly’. Seeing what? According to what?... ‘Looking’ is and is not ‘eating’ and also ‘being eaten’ ” (Johns [1964] 1996, 37). Looking as eating is eating up; it’s like tasting the same everywhere, being incised in the universal I-think, and being eaten, being swallowed. We hear in Johns’s fragment the perilous oscillation between serene correspondence and destruction, between the subject (looking is) and its radical abrogation or reduction to a biological ‘I’ (being eaten), to an ‘I-am-nothing’ without symbolic cover.

Green Target (1955) amplifies the perilous oscillation. With its green concentric circles, the painting foregrounds the theme of the gaze and related questions of insight and vision. Johns's target looks like a magnified eyeball, suggesting the fascination with looking and its ambiguous merging of seeing as discerning with a seeing that blasts everything. The obvious reference for Johns, who at the time was a young American artist who chose to paint American national objects familiar to all (like the flag), would be Emerson. More specifically, it would be that dizzy moment in Emerson's first "Nature" when the magnitude and the transparency of the eyeball is proportional to the urge of shedding the burden of civilization (and civility) and be released from the encumbrance of norms and commands: "Why should not we also enjoy an original relation to the universe? Why should not we have a poetry and philosophy of insight and not of tradition...?" (Emerson 1836, 5). Along this route, Emerson steps into philosophy's subject – the 'I-think' – by way of an abrogation of the 'I-think' that preserves it in the 'I-see': "I am nothing. I see all": "Standing on the bare ground, – my head bathed by the blithe air, and uplifted into infinite space, – all mean egotism vanishes. I become a transparent eye-ball. I am nothing. I see all." (Emerson 1836, 12-13).

The year of *Green Target*, 1955, is a watershed year for American art. As of 1953, Robert Rauschenberg and Jasper Johns had instituted, in their domestic privacy, a collaboration akin to an "artistic movement" (Katz 1993, 189), and in 1955 (the same year Johns completed *American flag*), Rauschenberg began to include the Venus motif in his canvasses. *Untitled*, dated ca. 1955 (Fig. 1), a combine made with oil, enamel, fabric, newsprint, printed reproductions, cardboard, and tissue paper on silk, represents the transition to a treatment of the canvas as an inscrutable surface, readable only in parts, not as a whole. Rauschenberg embeds a reproduction of Rubens's version of Venus, *Venus in Front of the Mirror* (1614-15). He crops the print reproduction to center on the gaze (Fig. 2). In the mirror that frames her face, Venus seems surprised by the gaze of an absent viewer, encountered as if by chance. In Rubens' goddess, the fur of her predecessor – Titian's *Venus with a mirror* (1555) – is abrogated: it is dissolved in a metonymic reciprocity of gazes that takes place outside of the frame. In *Untitled* (1955), Rauschenberg incorporates the detail from the Old Master in highly autobiographical and inscrutable levels of meaning, relating the mediated self-recognition happening outside of the frame to the condition of the artist. In fact, Rauschenberg uses Venus to render the *apparition* of the artist: he uses Venus to keep interrogating in this symbol of beauty, the meaning of the artist's art in his environment.

And the artist appears, like Lacan's 'I', as elusive, suspended to a fictional direction. Jasper Johns emphasized this fictional direction in an interview. When, asked how, as the son of a farmer in Augusta, he ever came to painting, he answered:

When you live in such a place as I did, you search for something, something that represents another possibility, another opportunity. I could also have chosen to become a sailor, but became a painter instead because that was a fantasy (Jaspersen 1969, 134-137).



2 | Robert Rauschenberg, *Untitled*, ca. 1955, detail. Combine: oil, enamel, fabric, newsprint, printed reproductions, cardboard, and tissue paper on silk 17 7/8 x 18 1/8 in. (45.4 x 45.9 cm). Private collection. © Robert Rauschenberg Foundation. RRF Registration# 56.013.

Rauschenberg matches Johns's response with *Bed* (1955), a powerful combine that presents the remains of the terrible struggle of the subject's becoming (Fig. 3 and Fig. 4). In this context, Johns's *Green Target* (1955) can be seen as flowing from the two artists' dialogue, with *Untitled* (1955), and Rauschenberg's incorporation of Venus in that painting, standing as if it were a twin painting to Johns's target.

Occupying the entire space of the canvas, the target is an expanded surface made sensuous by the artist's technique: wax encaustic, an unusual technique for a modern artist – the same



3-4 | Robert Rauschenberg, *Bed*, 1955, detail, photos by the author, MoMA storage space, Queens, New York, 2018. Combine: oil and graphite on pillow, quilt, and sheet, mounted on wood support. 75 1/4 x 31 1/2 x 8 in. (191.1 x 80 x 20.3 cm). The Museum of Modern Art, New York. Gift of Leo Castelli in honor of Alfred H. Barr, Jr. © Robert Rauschenberg Foundation. RRF Registration# 55.004.

used in the frescos in Pompei. Rosalind Krauss has argued that the two American painters introduced an art “primarily directed toward a reorientation in thinking” (Krauss [1974] 2002, 42-43). The reorientation in thinking that Krauss detects in their painting has to do with what earlier on I have called the apparition of the artist: it affirms the artist, to use Krauss’ marvelous image, “under the continuous spread of the surface like a splinter under the skin” (Krauss [1974] 2002, 45). Given Johns and Rauschenberg’s habit of overtly referring in their painting to national signifiers (for example, the American flag, President Kennedy, the astronaut, symbol of the American space frontier), the inter-pictorial dialogue between the two artists, mediated by the eros flowing from the Venus motif, has the potential of projecting the continuous spread of an eroticized American surface of incomplete legibility. Johns and Rauschenberg’s art of ideas is the art of this inscrutable surface, where seeing, thinking and reading must become conjoined in the continuous transformation of illegibility.

III. Transatlantic crossings II

When, in 1964, Susan Sontag wrote *Against Interpretation*, cutting herself off from semantic depth and celebrating instead “an erotics of art,” it is the Rauschenberg/Johns type of incision of the artist-thinker, as Kraus would put it, “like a splinter under the surface” that she had in mind. The entire collection *Against Interpretation* is dedicated to an artist, Paul Thek, because it is, in fact, the outcome of their collaboration. The Sontag-Thek correspondence shows the traces of their kind of collaboration. Thek writes: “I don’t know who I was, a blind cave fish, etc., you brought me so much, I was in your spell, it was awful, a tonguetied boy, over

reaching... by far...You really rearranged my head, where is it now? Dissolved, gone.” (Thek to Sontag, Dec. 5, 1975. Correspondence with Paul Thek, Charles E. Young Library, Special Collections, UCLA).

But the collaboration was decisive for Sontag too. At the time of their friendship, in the early 1960s, Sontag, a philosopher by formation, wanted to shed philosophy’s subject. Sontag and Thek conversed about knowledge of external reality in its sensuous certainty, independent from human consciousness. In a 1965 letter to Sontag, the painter talked about “the big clarity thing” or the “flying quality,” and this matched Sontag’s desire to experience what in “Against Interpretation” she had called “the luminousness of the thing itself”: “Transparence is the highest value in art – and criticism – today. Transparence means experiencing the luminousness of the thing in itself” (Sontag [1996] 2001, 13). Two decades later, Thek recalls: “Our search, as ever, for something ... beyond!” (12 March 1987).

The correspondence indicates that Sontag and Thek, a bit like Rauschenberg and Johns, formed if only for a while, a school of two. Thek’s *Susan Lecturing on Nietzsche* (1987) gives an account of that school.

The spelling mistake in the philosopher’s name bespeaks the admiring stance of the artist-disciple while Sontag, named with her first name to suggest the familiar environment of the school of two, features as the philosopher who is a reader of other philosophers, represented in the act of lecturing on Nietzsche. She steps forward, as Malabou would put it, as one who “gives form to the utterance [she] receives” (Malabou 168). But Nietzsche of course is not just any philosopher. For Sontag, he represented, as she writes in her Graduate Student Notes, the thinker who opposes ‘dogmatic’ philosophy, the thinker-artist-dandy who stresses the question of the relationship between philosophical discourse and literary discourse (Susan Sontag Papers, Charles E. Young Library, Special Collections, UCLA. Box 153, Folder 8, 1960-1964, Graduate Student Notes on Nietzsche). Nietzsche enters Sontag’s universe and occupies a central position in it as an available model for the dramaturgical thinker, the one who pitched to his readers the conflict between aesthetic bliss (Dionysus) and reflection (Ariadne the archetypal interpreter).

Thus, Thek’s *Susan Lecturing on Nietzsche* (1987) can be considered as a portrait of Sontag. The surface of the canvas acts as a mirror of the subject’s becoming, that is to say, of the philosopher’s incision in the ‘I-think’: “I create the world,” she wrote in her notebooks (1960). But the spelling mistake can mark the incision only because it also bespeaks a private inscrutability woven, as with the Johns/Rauschenberg inter pictorial dialogue, with the role of eros. There is an imbalance in this artistic movement of two between the weak position of the admiring Thek and Sontag’s strong position as the thinking subject and subject of speech (lecturing). Yet, the imbalance is precisely what enables the canvas to point to the entanglement of eros and discipleship, thus rendering the painter’s inclusion in an art of ideas. From this perspective, *Susan lecturing on Nietzsche* is also the painter’s self-portrait, his own subject’s becoming. The spelling mistake marks the reciprocal incision in the surface; it ensures that

the 'I' is never not anything, while at the same time averting those extreme rites of survival that are implied in masochistic discipline: "Bind me - /I still can sing -/Banish - my mandolin/ Strikes true within," wrote Emily Dickinson. (Poem # 1005; see Mansfield qtd. in Noble 1998, 25).

The spelling mistake has sublimated the effect of the Venus-in-furs motif, by which here I have understood a combine of elements or parts – fur, skin, mirror, surface – which, exuding a theoretical sense and in their mysterious relation, effect the impression of a cultural inclusion/incision.

* I wish to thank the *Robert Rauschenberg Foundation*, especially Gina Guy, who generously shared a rich selection of images in which Robert Rauschenberg used the Venus motif. My gratitude goes to her for making it possible for me to write this article. I also thank Kelsey Tyler from the Gagosian gallery for locating Carol Vogel's review of the 1995 Rauschenberg show in combination with an Old Masters exhibit.

Riferimenti bibliografici

Benjamin [1936] 2002

W. Benjamin, *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility: Second Version*, tr. by E. Jephcott and H. Zohn, in *Selected Writings* Vol. 3, 1935–1938, ed. by H. Eiland and M. W. Jennings, Cambridge (MA) 2002, 101-133.

Deleuze [1967] 1996

G. Deleuze, *Il freddo e il crudele*, tr. di G. De Col, Milano 1996.

Dimock 1997

W.Ch. Dimock, *Theory of Resonance*, in "PMLA" 112.5 (October 1997), 1060-1071.

Emerson 1836

R.W. Emerson, *Nature*, Boston 1836.

Fink-Heidegger 1992

E. Fink e M. Heidegger, *Dialogo intorno a Eraclito*, a c. di M. Nobile e M. Ruggerini, Milano 1992.

Hansen 1987

M.B. Hansen, *Benjamin, Cinema, and Experience: The Blue Flower in the Land of Technology*, in "New German Critique", 40 (1987), 179-224.

Hegel [1807] 2018

G.W.F. Hegel, *The Phenomenology of Spirit*, tr. by T. Pinkard and M. Baur, in *Cambridge Hegel Translations*, Cambridge (MA) 2018.

Jaspersen 1996

G. Jaspersen, *Mode med Jasper Johns*, in *Jasper Johns: Writings, Sketchbook Notes, Interviews*, ed. by K. Varnedoe, New York 1996, 134-137.

Johns [1964] 1996

J. Johns, *Writings, Sketchbook Notes, Interviews*, ed. by K. Varnedoe, New York 1996.

Katz 1993

J. Katz, *The Art of Code: Jasper Johns and Robert Rauschenberg*, in *Significant Others: Creativity and Intimate Partnership*, ed. by W. Chadwick and I. De Courtrivon, London 1993, 189-251.

Kojève 1969

A. Kojève, *Introduction to the Reading of Hegel*, ed. by A. Bloom, trans. J. H. Nichols, Ithaca and London 1969.

Krauss [1974] 2002

R. Krauss, *Robert Rauschenberg and the Materialized Image*, in *Robert Rauschenberg*, ed. by B. W. Joseph, Cambridge (MA) 2002, 39-55.

Malabou 2004

C. Malabou, *The Future of Hegel: Plasticity, Temporality and Dialectic*, tr. by L. During, New York 2004.

Noble 1998

M. Noble, *The Revenge of Cato's Daughter: Dickinson's Masochism*, "The Emily Dickinson journal" 7, no. 2 (1998), 2-47.

Sacher-Masoch [1878] 2017

L. von Sacher-Masoch, *Venere in Pelliccia*, tr. di G. De Angelis and M. T. Ferrari, Milano 2017.

Sacher-Masoch [1878] 2012

L. von Sacher-Masoch, *Venus in Furs*, tr. by F. Savage, New York 2012.

Sontag 1986

S. Sontag, *Fragments of an Aesthetic of Melancholy*, in 'Veruschka': *Transfigurations*, ed. by H. Trülzsch and V. Lehnendorff, Boston 1986, 6-12.

Sontag [1996] 2001

S. Sontag, *Against Interpretation*, New York 2001.

Sontag 1983

S. Sontag, *Under the Sign of Saturn*, New York 1983.

Vogel 1995

C. Vogel, *Inside Art*, in "The New York Times", Friday, January 27, 1995.

English abstract

In his study of Leopold von Sacher-Masoch's novella, *Venus in Furs* (1870), Gilles Deleuze proposes that the text is under "the sign of Titian, of the enigmatic relation of flesh, fur and mirror." In the discussion that follows, I take my cue from the relationality of the three elements - flesh, fur, mirror - and re-unite them under the name of the "Venus-in-Furs" motif with the purpose of exploring the motif's displacement, transfer, and metamorphosis along transatlantic routes. The compound noun in my title "Venus-in-furs" will refer not only to the three items (flesh, fur, mirror) clustered together in relation, but to the capacity of the cluster to put to work and set in motion certain concepts by now embedded in a shared critical-theoretical sensibility: first and foremost the image (both in the sense of technological reproduction, the copy, and in the psychoanalytic sense of imago); secondly, related to the first, the fictional direction of the 'I' (mirage); branching from these two, the anticipated reciprocity of the gaze. I will argue that the mysterious relation of these concepts effects the impression of a cultural inclusion/incision. My main point will be

to suggest that the theoretical anchorage of the Venus-in-furs motif enables to trace its transformation, especially along the transatlantic route, in the problematic of the surface. Two case studies of exemplary collaborations in American art and thought, Robert Rauschenberg and Jasper Johns, and Paul Thek and Susan Sontag, will help show that the problematic of a surface inclusion/incision harnesses the discourse on the appearance of the artist/thinking I beyond egoic solipsism.

keywords | Venus-in-furs; Surface; American art; Robert Rauschenberg; Jasper Johns; Paul Thek; Susan Sontag.

Venere o Giuditta

Il dispositivo masochista tra paganesimo e cristianesimo

Francesca Monateri



1 | Lucas Cranach il Vecchio, *Giuditta con la testa di Oloferne*, 1530 ca., olio su tavola, Wien, Kunsthistorische Museum.

2 | Lucas Cranach il Vecchio, *Salomè con la testa del Battista*, 1510 ca., olio e tempera su tavola, Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga.

I. Introduzione. Non solo paganesimo

Venere in pelliccia di Leopold von Sacher-Masoch è un testo onnipresente nell'immaginario collettivo grazie alla fortuna del termine 'masochismo', da allora in poi impiegato per indicare una vasta gamma di comportamenti fisici o psicologici. Da quando Gilles Deleuze ha pubblicato un'introduzione all'edizione francese del 1967 del libro di Sacher-Masoch, l'interpretazione

di quest'opera è rimasta in larga parte condizionata dal confronto a più riprese instaurato con l'ombra di Sade (cfr. R. von Krafft-Ebing [1886] 2006-2014; Deleuze [1967] 1978; Lang 2017). Se il nome di Sacher-Masoch è indissolubilmente legato a quello del marchese, è proprio Deleuze a ricordare come tale associazione derivi da quella che egli considera un'ingiusta dialettica: una sorta di 'asservimento' teorico teso a connettere masochismo e sadismo come due poli della medesima perversione. "Non soddisfaceva", scrive Deleuze, "l'immagine che Wanda dava di sé stessa: la si voleva sadica, poiché Sacher-Masoch era stato masochista" (Deleuze [1967] 1978, V).

Confrontarsi con la complessa analisi deleuziana significa interrogarsi su che cosa distinguerebbe il masochismo dal sadismo, introducendo a tal fine la questione di un ipotetico "spirito giuridico" del primo (Deleuze [1967] 1978, 22), per domandarsi se esso non abbia dunque anche un volto teologico e, in ultima istanza, estetico, proprio in virtù di ciò che quei tre ambiti condividono: la necessità di una messa in forma. In continuità dunque con il testo di Deleuze, il metodo qui adottato subordina "l'eziologia", ovvero "la parte scientifica o sperimentale della medicina", alla "sintomatologia", che ne rappresenterebbe invece "la parte letteraria, artistica" (Deleuze [1967] 1978, 139). È infatti da questo punto di vista che può emergere come Sacher-Masoch sia un autore capace di costruire un'estetica molto differente da quella di Sade, poiché caratterizzata da una dimensione teologico-giuridica. Due tensioni principali attraversano infatti *Venere in pelliccia*: da un lato, il ruolo ambiguo del diritto nella costruzione del piacere masochista, dall'altro, il rapporto sotterraneo e ancora largamente inesplorato tra il masochismo e la matrice cristiana della modernità. Se dunque Deleuze individua e riconosce a Sacher-Masoch una logica giuridica, questa potrebbe rivelarsi inseparabile dalla concettualità teologica propria della temporalità cristiana e, in particolare, della visione paolina del differimento della fine del mondo (2Ts, 2, 2).

Il testo di Sacher-Masoch, nonostante l'apparente celebrazione di un immaginario pagano, personificato dal personaggio di Wanda e dai numerosi richiami al mito antico (*Venere in primis*), presenta un "dispositivo masochista" – il contratto, l'attesa, la promessa differita del piacere – che risuona invece profondamente in accordo con l'universo cristiano e soprattutto con la logica del *katechon*: la forza trattenente che in San Paolo rinvia indefinitamente la fine della storia, garantendo un ordine che impedisce al mondo di cadere nel caos (Monateri 2023).

II. Istituzionalismo masochista? Il contratto

Come ho detto, il ruolo del diritto all'interno della dinamica masochista rappresenta un elemento significativo dell'interpretazione deleuziana che non può fare a meno di riconoscere uno "spirito giuridico" del masochismo (Deleuze [1967] 1978, 22). Paradossalmente, tuttavia, secondo il filosofo francese, sarebbe Sade, e non Sacher-Masoch, a configurarsi come pensatore delle "istituzioni" politiche:

Così come il sadico ha bisogno di istituzioni, il masochista si nutre di relazioni contrattuali. Trovia-
mo nel medioevo la distinzione fra due tipi di demonismo, o due perversioni fondamentali: l'una

per possessione, l'altra per patto di alleanza. È il sadico che pensa in termini di possessioni istituite, mentre il masochista in termini di alleanza pattuita. La possessione è una follia propria del sadismo, il patto propria del masochismo (Deleuze [1967] 1978, 9).

Deleuze sta riprendendo un modo di intendere le istituzioni, indipendenti dallo Stato e peraltro contrapposte frontalmente alla legge, che aveva già elaborato in *Istinti e istituzioni* (Deleuze [1955] 2014; Bottiroli 2023): proprio “Saint-Just”, ai suoi occhi, avrebbe voluto “molte istituzioni e pochissime leggi”, dichiarando che “nulla sarà stato fatto nella repubblica fino a quando le leggi hanno sopravvento sulle istituzioni” (Deleuze [1967] 1978, 74). Diviene allora più semplice comprendere per quale ragione le “istituzioni” del sadismo e lo “spirito giuridico” del masochismo sarebbero da considerarsi come termini antitetici. E tuttavia, solo attraverso una lettura più attenta del significato della legge in *Venus im Pelz* può emergere come Sade sia in realtà un teorico dell'immanenza, di un erotismo che è completa adesione a un universo ‘naturale’ – tutt'altro dunque che un pensatore delle istituzioni – mentre Masoch un erede della riflessione sulla *fictio* giuridica che implica forme, più o meno esplicite, di trascendimento.

Nel testo di Sacher-Masoch la legge non reprime il desiderio ma lo rende possibile. Il contratto tra Severin e Wanda, sia nella finzione letteraria sia nella biografia dell'autore, non è il riflesso di un ordine preesistente, bensì un atto fondativo, una creazione giuridica *ex nihilo*. Contro quel modo univoco di leggere le istituzioni, culminante nella “gabbia d'acciaio” di Max Weber, esse si declinano in Sacher-Masoch nel senso meno conservatore del termine, rifacendosi al significato verbale dell'*instituere* latino: istituire, dare inizio, stabilire (Esposito 2020; Di Pierro, Marchesi, Zaru 2020; Esposito 2023). Esse appaiono non come elementi basilari di una disciplina, istituti immutabili, valori e atteggiamenti ormai privi di vita, ma piuttosto come sistemi vitali dell'organizzazione sociale. Deleuze ha dunque ragione nell'individuare un “antiestetismo del sadismo”, contrapposto all’“estetismo del masochismo”, ma sbaglia a considerare il primo come espressione dell'istituzionalismo di Sade e il secondo del contrattualismo di Sacher-Masoch (Deleuze [1967] 1978, 139). Al contrario, proprio la centralità del contratto, presente nella prima versione dell'opera e sempre mantenuta anche nelle messe in scena teatrali o cinematografiche, conferma il carattere istituyente del masochismo. Masoch non immagina la legge come pura repressione o divieto, ma come dispositivo del piacere; in questo senso, il personaggio di Wanda potrebbe essere interpretato come personificazione della legge, capace di trasformare la punizione in godimento. Non è un caso che il contratto masochista redatto da Severin non abbia mai un carattere ironico o parodico, ma possieda la solennità di un atto fondativo quasi sacro.

La legge, in quest'ottica, è l'origine del piacere istituito di volta in volta attraverso il contratto. È in primo luogo dal punto di vista del diritto che il masochismo non può essere inteso all'interno di una dialettica sadomasochista: il sadico rifiuta ogni legge affidandosi a un puro determinismo naturale; il masochista costruisce un ordine simbolico, educando la propria dominatrice e persuadendola a redigere un contratto che funge sia da vincolo giuridico che da promessa teologica. Esattamente come alle origini dell'archetipo ebraico-cristiano, la legge può essere

ciò che salva il singolo individuo in quanto capace di rivelare dove si nasconde il peccato, oppure ciò che lo opprime differendo il senso ultimo (Taubes [1947] 1997, Scholem [1973] 2001, Derrida [2005] 2011). Il masochista, non il sadico, crede nella forma giuridica: il piacere di Sacher-Masoch richiede l'esistenza della legge e non la sua sospensione, ed egli perviene così a una giuridificazione dell'immaginario erotico che tende concettualmente al differimento messianico.

III. Messianesimo masochista? Il dolore

Nel mondo descritto da Sacher-Masoch, il dolore è necessario a creare uno spazio temporale, una sospensione che sia causa del piacere. Lo scarto è dunque cruciale: il masochista differisce il piacere, lo proietta nel futuro e lo connette a una punizione che deve precederlo per strutturarlo. Il masochismo possiede una specifica grammatica temporale che torna a distinguerlo dall'immediatezza del sadismo. Come in un rituale, infatti, il vero volto del desiderio risiede nella costruzione di una catena sequenziale di eventi per cui il masochista sa di dover differire, e quindi attendere, per poter godere.

Sacher-Masoch invita, più o meno consapevolmente, a ipotizzare una portata messianica di questa logica temporale attraverso il costante paragone di Severin con la figura del martire quale immagine della crocifissione di Cristo. L'autore sembra essere quasi ossessionato da questa parentela confondendo continuamente le figure del martire cristiano, del santo torturato e dell'asceta fustigato, con quella dell'uomo dominato per il quale la produzione del senso non è scindibile dalla sacralizzazione della sofferenza. Nel martirio cristiano, il dolore è la condizione della salvezza, tanto da garantire una redenzione ultraterrena (Esposito, Fulco 2023), che nel masochismo si trasforma in piacere di questo mondo. Eppure, il principio resta il medesimo: il piacere masochista, al pari della beatitudine mistica, è differito e subordinato a una dilazione temporale. I martiri sono quasi sempre raffigurati nell'attimo del supplizio, e non in quello della beatitudine, ed è per questa ragione – in segno di elezione, come prova tangibile della futura felicità promessa – che servono dei segni fisici in ricordo del dolore provato. Nel contratto masochista, Severin chiede a Wanda non solo di punirlo, ma di scrivere sul suo corpo, di lasciare dei segni della punizione come garanzia del piacere futuro. Il godimento richiede una messinscena che rende il corpo del masochista un corpo pubblico, e, prima che simbolico, politico.

La struttura del piacere masochista ripete, quasi alla lettera, quella della salvezza cristiana, fondata sul differimento escatologico. La dilazione della beatitudine o del piacere non è perciò separabile dalla temporalità messianica, dalla più antica promessa mai realizzata della "Seconda venuta", che pure richiede costanti garanzie per scongiurare il timore di esser caduti in una fascinazione allucinatoria. In modo non dissimile, il segno lasciato sul corpo serve a garantire una continuità tra la promessa passata e la sua futura realizzazione. La struttura escatologica del piacere convive, infatti, con un interesse specifico di Sacher-Masoch per le figure messianiche. L'autore dedica un racconto di grande interesse alla figura di Sabbetay Sevi, personaggio storico che, nella seconda metà del Seicento, prima si proclama Messia e

poi, convocato dal sultano turco, si converte improvvisamente all'Islam. La storia di Sevi ha affascinato numerosi interpreti, tra cui Gershom Scholem ([1973] 2001), ma anche Voltaire, che ne commentò con sarcasmo la paradossale vicenda: “fustigato dai ministri della legge, si fece maomettano, e visse e morì tanto disprezzato dagli ebrei quanto dai mussulmani: questo screditò talmente la professione di ‘falso Messia’, che dopo di lui non ne comparvero più” (Voltaire [1764] 1981, 273-74). Nel 1886 Sacher-Masoch scrive la storia di Sebbatay concentrandosi sulla figura femminile che ne accompagnò le vicende: la moglie Miriam. Egli la modella e la descrive come una vera e propria ‘venere in pelliccia’, paragonandola costantemente, al pari di Wanda, ad Afrodite nata dalla schiuma del mare (Sacher-Masoch 1886, 26-38). E tuttavia, anche in questo caso, il riferimento non è solo al mito pagano, poiché la dominatrice dell'uomo folle che si autoproclama Messia è in realtà una nuova Giuditta, come esplicita il sottotitolo del racconto di Masoch: *Die Judith von Bialopol*. L'eroina che decapita Oloferne ubriaco è, com'è noto, anche la protagonista dell'epigrafe di *Venus im Pelz*: “Dio lo ha punito e lo ha dato in mano a una donna” (da *Gdt* 13,15b). Miriam, esattamente come Wanda, è caratterizzata da un riso vittorioso che, tuttavia, nel suo manifestarsi, rivela anche impossibile quel piacere ingenuo e immediato che dichiara. Il piacere di una Venere pagana – come Wanda ama auto-definirsi: “peggio di una eretica, una pagana” – risulta tristemente anacronistico.

L'unico piacere ormai possibile è quello differito del martire cristiano, una sorta di piacere messianico che si realizza solo nella sospensione e nell'attesa. Questo piacere differito rappresenta la risposta a una delle grandi domande della modernità: esiste ancora un piacere dopo la frattura tra arte e vita? Se il piacere pagano è perduto per sempre, il masochismo inventa una nuova forma di godimento, un piacere ritualizzato che si configura come l'unico possibile nel quadro di riferimento del Cristianesimo. In questo senso, la differenza tra Wanda e Severin è anche la differenza tra epica e romanzo: Wanda difende un mondo epico dove arte e vita ancora coincidono; Severin, invece, sembra dare voce al romanzo moderno, dove il piacere non è più esperienza immediata, ma narrazione e attesa, desiderio che si scrive e si differisce.

IV. Conclusione. Il masochismo come piacere dei Moderni

Il percorso che ho tracciato sin qui mira a restituire la complessità del concetto di masochismo al di là delle semplificazioni che lo hanno ridotto a un caso clinico o a una variante patologica del desiderio. L'idea di piacere nutrita dal protagonista Severin non è una semplice perversione, ma una costruzione giuridica, teologica, ed estetica che interroga il significato della Modernità stessa. In questo senso, Sacher-Masoch può essere interpretato come un pensatore della ‘forma’. Se, come suggeriscono molti degli analisti del Novecento, tra cui Carl Schmitt ([1919] 2021), Walter Benjamin ([1928] 1999), e soprattutto György Lukács ([1916] 1994), ogni forma artistica moderna è caratterizzata dalla perdita dell'unità tra arte e vita, il masochismo potrebbe rappresentare la forma estetica di una nuova condizione spirituale: un dispositivo dunque che, perduto l'equilibrio proprio del mondo Antico, tenta di forgiare una nuova forma in cui i Moderni possano sperimentare il conflitto senza esserne travolti. In modo simile a quanto avvenuto nel movimento primo-romantico in Germania, la domanda che

sembra porsi all'interno del testo di Sacher-Masoch è la legittimazione di una generazione che si autoconcepisce in contrasto con l'Antico. Così come la *Romantik* aveva preso avvio, interrogandosi sulla possibilità di una forma (politica ed estetica) adeguata ai Moderni, trovando poi nel romanzo la possibile risposta a quella problematica questione, anche *Venus im Pelz*, attraverso le figure di Wanda e Severin, sembra riprodurre la contrapposizione tra Antichi e Moderni. La domanda posta dal primo Romanticismo tedesco era:

Qual è il compito della poesia moderna?

Può essere realizzato?

Quali sono i mezzi per realizzarlo? (Schlegel [1797] 2008, 41)

In Sacher-Masoch, nel 1870, la questione estetica si è ampliata, complicandosi ulteriormente. Se i Romantici si erano interrogati sulla natura della poesia (*Dichtung*) dei Moderni, era divenuto ormai imprescindibile chiedersi quale fosse la forma del piacere: quali sono, parafrasando Schlegel, la natura e il compito del piacere nella Modernità? Sono essi realizzabili? E con quali mezzi? Sacher-Masoch conduce questa esigenza alle estreme conseguenze, facendo del piacere un'esperienza di regolazione formale. Evitando la semplificazione ermeneutica di una lettura anti-cristiana o di elogio unilaterale del paganesimo, in *Venere in pelliccia* è possibile individuare la presenza di un paradigma paolino che connetta il differimento all'esperienza del piacere.

Riferimenti bibliografici

Benjamin [1928] 1999

W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, tr. it. di F. Cuniberto, Torino 1999.

Bottiroli 2023

G. Bottiroli, *Jacques Lacan. Oltre la scolastica lacaniana*, Milano 2023.

Deleuze [1967] 1978

G. Deleuze, *Presentazione di Sacher-Masoch*, tr. it. di M. de Stefanis, Milano 1978.

Deleuze [1955] 2014

G. Deleuze, *Istinti e istituzioni*, a cura di Katia Rossi e Ubaldo Fadini, Mimesis, Milano-Udine 2014.

Derrida [2005] 2011

J. Derrida, *Gli occhi della lingua*, a cura di L. Azzariti-Fumaroli, Milano 2011.

Di Pierro, Marchesi, Zaru 2020

M. Di Pierro, F. Marchesi, E. Zaru (a cura di), *Istituzione. Filosofia, politica, storia*, Macerata 2020.

Esposito 2020

R. Esposito, *Pensiero istituyente. Tre paradigmi di ontologia politica*, Torino 2020.

Esposito 2023

R. Esposito, *Vitam instituere. Genealogia dell'istituzione*, Torino 2023.

Esposito, Fulco

B.M. Esposito, R. Fulco (a cura di), *Martirio e testimonianza. Saggi di filosofia, storia e teologia politica*, Pisa 2023.

Krafft-Ebing [1886] 2006-2014

R. von Krafft-Ebing, *Biografie sessuali. I casi clinici della Psychopathia Sexualis di R. von Krafft Ebing*, tr. it. a cura di F. Verzotto, Vicenza, 2006-2014.

Lang 2017

B. Lang, *The shifting case of masochism: Leopold von Sacher-Masoch's Venus im Pelz (1870)*, "A History of the Case Study: Sexology, Psychoanalysis, Literature" 2017, pp. 19-54.

Lukács [1916] 1994

G. Lukács, *Teoria del romanzo*, tr. it. di F. Saba Sardi, Parma 1994.

Monateri 2023

F. Monateri, *Katechon. Filosofia, Politica, Estetica*, Torino 2023.

Sacher-Masoch [1870 e 1878] 2017

L. von Sacher-Masoch, *Venere in Pelliccia*, tr. it. di G. De Angelis, M.T. Ferrari, Milano.

Sacher-Masoch 1886

L. von Sacher-Masoch, *Sabbathai Zewy: Die Judith von Bialopol*, Berlin 1886.

Schlegel [1797] 2008

F. Schlegel, *Sullo studio della poesia greca. I greci e i romani. Saggi storici e critici sull'antichità classica*, tr. it. a cura di G. Lacchin, Milano-Udine 2008.

Schmitt [1919] 2021

C. Schmitt, *Romanticismo politico*, tr. it. a cura di C. Galli, Bologna 2021.

Scholem [1973] 2001

G. Scholem, *Sabbetay Sevi. Il messia mistico: 1626-1676*, tr. it. di C. Ranchetti, Torino 2001.

Taubes [1947] 1997

J. Taubes, *Escatologia occidentale*, tr. it. di G. Valent, Milano 1997.

Voltaire [1764] 1981

Dizionario filosofico, tr. it. di R. Lo Re e L. Sosio, Milano 1981.

English abstract

In analysing *Venus in Furs* through the lens of Gilles Deleuze's reflections on Leopold von Sacher-Masoch, this essay highlights two key tensions: the ambiguous relationship between the masochistic device and the law, and the equally complex centrality of Christianity. In Masoch's text, the apparent celebration of a pagan imaginary – embodied by the character of Wanda and the frequent references to the Venus myth – is ultimately misleading. Drawing on Deleuze's critique of the sadism-masochism dialectic, the article argues that Christianity is not merely a cultural backdrop, but the foundational structure that shapes masochistic pleasure. The opposition evoked by the title – Venus or Judith – serves as a framework for exploring the interaction between pagan and Christian mythology. Against this background, the essay interrogates the emergence of a new form of pleasure made possible by the aesthetic and juridical frameworks that inform 20th century interpretations of Sacher-Masoch's work.

keywords | Masochism; Mythology; Christianity; Law; Deleuze.

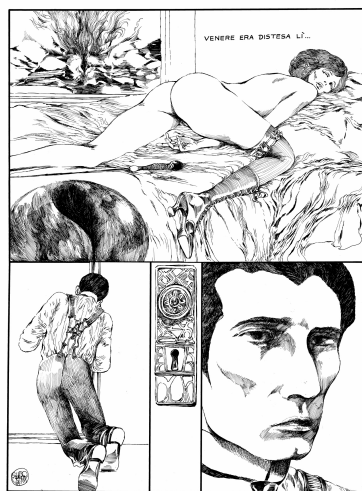
Masochismi a fumetti

Venere in pelliccia di Guido Crepax

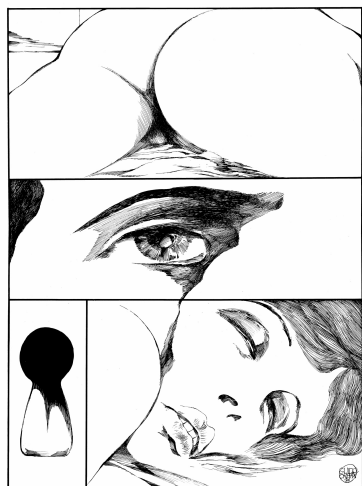
Chiara Portesine

Per iniziare con l'eleganza perentoria dell'apodissi, il fumetto sembra un medium 'fatto apposta' per la temporalità masochista. Allo sguardo statico e raggelante del masochista corrisponde, infatti, una narrazione per *tableaux* progressivi, che paralizza il movimento in una serie di tavole sequenzializzate. A partire da una coincidenza strutturale di codici, nel fumetto di Guido Crepax la trama originaria viene capovolta e ridotta a un canovaccio informe in cui ai nessi logico-casuali viene sostituito l'attimo, immobile ed eterno, della perversione. I personaggi, privati della loro storia e del loro passato, diventano le controfigure ventriloque di un monologo in cui a parlare è soltanto la voce coattiva del godimento. La riscrittura di *Venere in pelliccia* esce nel 1984, quando il successo di Valentina aveva ormai raggiunto il suo primo tagliando ventennale. Nella carriera di Crepax, l'interesse per Sacher-Masoch va inserito in una più ampia incubatrice di progetti sado-noir, dalle tavole per *L'Histoire d'O* (Crepax 1975) a quelle per *Justine* (Crepax 1979). In parallelo a questo laboratorio dell'eros, negli anni Ottanta Crepax stava lavorando a un processo di 'valentinizzazione' dei classici, svelando, ad esempio, quanta sensualità latiti nel *Processo* di Franz Kafka o in *Frankenstein* di Mary Shelley. In questi casi, la riscrittura fumettistica agisce come disvelamento, spogliando le trame originarie delle sovrastrutture e dei vestiti di troppo.

Il testo della *Venere in pelliccia* è liminare – un classico dell'eros dotato però, come scrive Gilles Deleuze, di una "straordinaria decenza" (Deleuze [1967] 1977, 13): una narrazione fatta di simulacri e di feticci piuttosto che di corpi esposti. Intanto, Crepax divide la materia in dieci capitoli (da *Wanda* a *Dottor Freud*) per un totale di sessanta tavole in cui la storia viene assunta come un sottile esoscheletro e non come una trama da decorare giudiziosamente. Se di *Justine* Crepax aveva realizzato un'autentica edizione illustrata, con intere porzioni di testo trascritte scrupolosamente da Sade, le didascalie e i dialoghi della *Venere in pelliccia* non trovano quasi mai un'effettiva corrispondenza interlineare. Non si tratta, quindi, né di un'illustrazione né di una traduzione transcodice ma, piuttosto, di un'autentica riscrittura, storpiata e perturbante. Intanto, il protagonista compare in scena non come Severin-innamorato ma già come Gregor-schiavo, scoprendo il proprio nome borghese nel quarto capitolo, in un rovesciamento della progressione (e della catabasi) originale.



1 | Guido Crepax, *Venere in Pelliccia*, 1983, tavola, Archivio Guido Crepax (©Archivio Crepax e ©Guido Crepax).



2 | Guido Crepax, *Venere in Pelliccia*, 1983, tavola, Archivio Guido Crepax (©Archivio Crepax e ©Guido Crepax).

Fin dalle primissime tavole, a Crepax interessa mostrare come il masochismo sia una questione prioritaria di sguardo. Gregor osserva la padrona dalla serratura della porta, scomponendola in una carrellata di ingrandimenti anatomici (Crepax 1984, 23-25). Tra voyeurismo e mutilazione, la visione del masochista è questo cineocchio che taglia e crocefigge la realtà inchiodandola al particolare. L'espedito di un desiderio 'a tasselli mobili' caratterizzerà soprattutto le tavole senza parole – quelle in cui alla citazione del testo si sostituisce la nuda sbobinatura visiva. Le zone erogene vengono segmentate in piccoli riquadri che spezzano la fluidità della narrazione, interrompendo la diegesi con la potenza parentetica di una chiosa. Questa forma di zoom rettangolare diventa la voce del cronista-voyeur, che si intrufolerà spesso a commentare la trama principale con queste note a margine fatte soltanto di sguardo.

Servendosi di un medium, in sé, già sufficientemente statico, Crepax ha bisogno di sovradosare le sospensioni di Sacher-Masoch, dilatando e stropicciando la temporalità delle scene fino all'esasperazione. Nelle prime due tavole, ad esempio, alla didascalia "Venere era distesa lì" (Crepax 1984, 23) corrisponde una lunga sequenza di voyeurismo muto, che trasfigura una sola frase in un rituale dilatato [Figg. 1 e 2]. Come ha scritto Federico Fellini in occasione di una mostra dedicata al rapporto tra cinema e fumetto, "il mondo dei fumetti potrà prestare generosamente al cinema le sue scenografie, i suoi personaggi, le sue storie, ma non la sua suggestione più segreta, che è quella della fissità, l'immobilità delle farfalle trafitte da uno spillone" (Fellini 1984). In effetti, nella *Venere in pelliccia* di Crepax i personaggi sembrano spesso 'infilzati' su uno sfondo bianco, fuori dal tempo e dalla storia. Soltanto l'occhio batte il tempo del racconto, ne diventa funzione metronimica: nella Fig. 1 gli occhi di Wanda 'bucano' graficamente l'azione, addirittura sbalzati in sovrimpressioni rispetto alla scena principale. Nella Fig. 2, invece, ci troviamo di fronte a un complicato atto di auto-voyeurismo: Gregor è chiuso nella sua stanza e, per come è montata la sequenza, sembra guardarsi dalla propria stessa serratura (Crepax 1984, 83). Il masochista di Crepax è un masochista-Narciso, che incarna un desiderio che si guarda desiderarsi. "Io ho un solo padrone", mugola Severin, e non "Io

ho una sola padrona”, in un rovesciamento dei generi e delle parti su cui tornerò più avanti.

Oltre a questa rifrazione panoptica degli sguardi, una funzione fondamentale è riservata alla parola scritta e, naturalmente, alla scrittura legiferante del contratto. Nel foglio mostrato da Wanda, però, si riescono a decifrare poche parole; una data (30 ottobre 1899) e le due firme (Crepax 1984, 96) [Fig. 5]. La scelta di postdatare la *Venere* di quasi trent’anni è legata, come vedremo, all’intrusione del personaggio di Sigmund Freud – il 1899 corrisponde proprio alla pubblicazione tedesca di *Die Deutung der Träume*. In un’intervista rilasciata al “Corriere della Sera” nel novembre del 1978, Crepax aveva dichiarato: “Valentina sono io, freudianamente. [...] Il mio lavoro si svolge quasi tutto su un piano onirico. Quanto a Freud, poi, credo di essere da sempre un suo appassionato lettore. Ho persino illustrato passi dell’*Interpretazione dei sogni*” (Crepax 1978). Peraltro, queste tavole freudiane verranno incluse nella più recente riedizione della *Venere in pelliccia* di Crepax, in un’appendice intitolata, eloquentemente, *Eros e psiche* (Crepax 2014). Per tornare al contratto, come si vede in basso lo stesso Severin verrà ‘cognominato’ Sacher-Masoch (e non von Kusiemski), in un’equiparazione proiettiva tra scrittore e personaggio. Insomma, Wanda/Valentina sta a Crepax come Severin sta a Sacher-Masoch. Infine, le altre parole scritte sul foglio sembrano volutamente geroglifiche, a significare come non conti la letteralità del contratto ma la sua valenza prescrittiva, la sua Legge senza contenuto.

Un altro aspetto interessante del fumetto è che, tendenzialmente, Wanda legge e Gregor scrive, in una netta divisione dei ruoli tra il sadico-lettore e il masochista-scrittore. A p. 45, Wanda chiede a Gregor non di portarle il tè (come nell’originale di Sacher-Masoch) ma di raccogliere i libri che le sono caduti – e che Severin elencherà uno ad uno, mettendoci a parte di questa libreria venerea [Fig. 4]. In generale, in tutti i fumetti di Crepax l’ostentazione delle copertine ha una funzione strutturale nella costruzione dei personaggi, come se il loro identikit venisse ‘deteritorializzato’ tra librerie e comodini (Fiz 2001). Nel caso di Wanda, l’inventario è smaccatamente simbolista e decadente: Huysmans, Baudelaire, Lautréamont, D’Annunzio e Dostoevskij. Nell’originale di Sacher-Masoch, è Severin a legge-



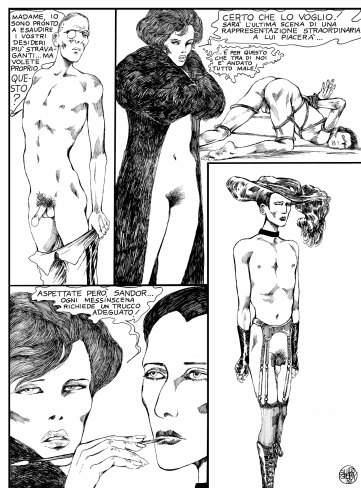
3 | Guido Crepax, *Venere in Pelliccia*, 1983, tavola, Archivio Guido Crepax (©Archivio Crepax e ©Guido Crepax).



4 | Guido Crepax, *Venere in Pelliccia*, 1983, tavola, Archivio Guido Crepax (©Archivio Crepax e ©Guido Crepax).



5 | Guido Crepax, *Venere in Pelliccia*, 1983, tavola, Archivio Guido Crepax (©Archivio Crepax e ©Guido Crepax).



6 | Guido Crepax, *Venere in Pelliccia*, 1983, tavola, Archivio Guido Crepax (©Archivio Crepax e ©Guido Crepax).

re, citando diffusamente Goethe, Gogol', il *Libro di Giuditta*, le *Vite dei martiri*, e poi 'travasa' (da buon Pigmalione) le proprie letture su Venere. A eccezione di una breve parentesi memoriale, in cui Wanda ricorda le proprie letture d'infanzia (dai classici alla *Pulzella di Orléans*) (Sacher-Masoch [1878] 1968, 45), la *Venere* legge e cita mimeticamente quello che legge e cita Severin. Nella *Venere* di Crepax, invece, Gregor è condannato alla punizione dello scrivere e Wanda al piacere del leggere. Crepax sembra così concordare con la posizione psicanalitica secondo cui il masochista non subisce l'ordine del sadico ma, al contrario, ne dirige e manipola l'agire (o il leggere) nel mondo.

Nella tavola successiva, Wanda tiene tra le mani la copertina di Ibsen, come se fosse un manifesto programmatico o un cartello brechtiano (Crepax 1984, 41), coniugando il maledettismo dei decadenti con la nevrosi borghese del salotto. Peraltro, la connotazione di classe è qui confermata anche dal vestito elegantemente accollato, che contraddice la nudità impellicciata delle altre vignette. Wanda si trasfigura momentaneamente in Nora; e proprio questa Wanda-Nora ricorda a Gregor il proprio dovere di scrittura ("Andate, andate! Non dovete scrivere?").

A p. 39 troviamo un'altra attestazione della cultura di Wanda, che era stata invitata dal conte per vedere a teatro "la prima di *Otello*... Lo conoscete, vero? Un dramma stupendo!... Io però l'avrei chiamato *Jago*... Voi che ne pensate? Un personaggio affascinante!... Più del *Moro*... Mi piace la sua perversità senza uno scopo apparente". Ancora una volta, la cultura di *Venere* diventa specchio (se non Rorschach) della soggettività femminile. Le biblioteche delle *Veneri* di Crepax meriterebbero un'analisi letteraria e sociologica, che consenta di ricostruire lo scaffale allargato delle perversioni politico-letterarie dei sessantottini. Nell'*Histoire d'O*, ad esempio, riconosciamo i cognomi maiuscoli di Éluard, Bataille, Colette, Bourget e D'Annunzio (Crepax 1975). Nelle riscritture di Crepax, insomma, i libri entrano nel corredo simbolico-oggettuale di *Venere*, accanto agli stivali, ai diademi e allo zibellino. In alcuni casi, gli scrittori non compaiono soltanto come vezzi di copertina ma entrano nella voce stessa dei personaggi femminili. Ad esempio, in una tavola di *Valentina nel paese dei Sovieti* (Crepax 1968), la protagonista sta per essere spogliata da una guardia russa e recita alcuni versi ("Par che possa calpestare il mondo

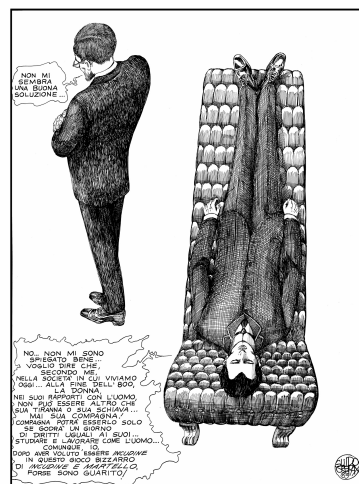
con calcagna di metallo”) tratti dalla *Nave* di Gabriele D’Annunzio (D’Annunzio 1905, 113).

Per tornare a *Venere in pelliccia*, una delle punizioni impartite da Wanda a Gregor è, appunto, quella di scrivere i dettagli dei suoi incontri con gli altri amanti, in una sorta di sadicissimo diario clinico: “Con il barone lei era molto scollata... lo sherry le aveva bagnato il seno... Quando io sono uscito... Lui le ha sfilato la camicetta” (Crepax 1984, 43). Attraverso il *transfert* della letteratura, il rapporto tra sadica e masochista diventa così una metafora del *setting* psicanalitico. Il masochista-paziente, su incarico della sadica-terapeuta, evoca i fantasmi intravisti dalla serratura del proprio inconscio. A p. 43, infatti, alla scena ricordata Crepax accosta, in due piccoli oblò laterali, l’immagine del fantasma, che ‘completa’ le azioni spiate con i dettagli inevitabilmente mancanti [Fig. 3]. In questo senso, l’intera *Venere in pelliccia* diventa una pratica di elaborazione dell’esperienza masochista: non romanzo ma diario di una guarigione – che, come vedremo, corrisponderà a un’accettazione del proprio desiderio.

Per segnalare qualche altra variante rispetto all’originale, nel fumetto viene aggiunto un intero capitolo (*Il concerto*), del tutto assente in Sacher-Masoch. Qui Gregor e Wanda vanno insieme ad ascoltare il *Quartetto op. 10* di Claude Debussy (Crepax 1984, 62). Dal punto di vista grafico, l’esperienza musicale viene trattata esattamente come le precedenti scene di voyeurismo anatomico. Gli occhi di Gregor e Wanda scrutano le mani dei musicisti in una specie di sinestesia erotica che sposta il godimento dal corpo al suono. Le uniche frasi che compaiono sono le indicazioni per i musicisti (da “Andantino doucement expressif” a “très animé”, 63) – che però, nell’ambiguità del contesto, vengono facilmente decodificate dal lettore come prescrizioni sessuali. La musica ha un’importanza identitaria nella produzione di Crepax (Crepax 2020) – che, del resto, era figlio del primo violoncello della Scala di Milano. Oltre a inserire lunghe scene concertistiche nei suoi fumetti, Crepax realizzerà anche alcune copertine di vinili, da Domenico Modugno a Massimo Ranieri. Nel caso della *Venere*, il concerto diventa significativamente il luogo interdetto dal contratto, in cui Wanda e Severin possono stare seduti accanto, orizzontalmente e fuori dai ruoli.



7 | Guido Crepax, *Venere in Pelliccia*, 1983, tavola, Archivio Guido Crepax (©Archivio Crepax e ©Guido Crepax).



8 | Guido Crepax, *Venere in Pelliccia*, 1983, tavola, Archivio Guido Crepax (©Archivio Crepax e ©Guido Crepax).

Un'altra innovazione apportata da Crepax si trova nella scena dei due cavalli (Crepax 1984, 39-40). Nel testo di Sacher-Masoch era presente un vago accenno al fatto che, dopo aver pranzato con il principe Corsini, la protagonista dovesse recarsi alle Cascine su una carrozza "tirata da due eleganti cavalli inglesi" (Sacher-Masoch [1878] 1968, 150). Nel fumetto di Crepax, invece, Wanda rimprovera Gregor di aver aggiogato "il cavallo nero a destra", e non a sinistra come lei aveva ordinato, commentando subito dopo: "Bellissimo animale, vero, Gregor? Che lombi meravigliosi... Vi piacerebbe essere come lui? Bene... Domani sarete un cavallo. Vi metterete a quattro zampe e sarete frustato" (Crepax 1984, 40). Ritornano in mente le pagine di Krafft-Ebing sulla tendenza, nella letteratura erotica masochistica, a ridurre l'uomo a bestia da soma e, soprattutto, a "cavallo erotico" (Krafft-Ebing [1886] 1953, 258). Del resto, in un'intervista rilasciata a "Panorama" dopo l'uscita di *Venere in pelliccia*, Crepax aveva confidato che "a 12 anni in casa di un cugino che faceva il professore scoprii la *Psicopatologia sexualis* di Krafft-Ebing. Ricordo la morbosità di quelle letture e il fastidio per alcune pagine" (in Giovannini 1984). Tuttavia, il dettaglio cromatico dei due cavalli potrebbe alludere anche al mito della biga alata nel *Fedro* di Platone, con la biforcazione tra il cavallo bianco-spirituale e il cavallo nero-passionale; e qui è proprio il cavallo nero a trovarsi fuori posto. Come notava Deleuze, la *Venere in pelliccia* "inizia con un sogno sopraggiunto durante una lettura interrotta di Hegel. Ma si tratta soprattutto di Platone" (Deleuze [1967] 1977, 11) – e *L'amore di Platone* sarà anche il titolo di un'altra novella di Sacher-Masoch. Nella propria riscrittura, Crepax sembra quindi combinare la fonte romanzesca con la stratigrafia delle successive interpretazioni psicoanalitico-filosofiche, creando una disturbante gemmazione di intertesti.

Crepax altera poi tutti i nomi dei personaggi secondari: il principe Corsini e l'ufficiale greco Alexis Papadopolis diventano, rispettivamente, il "Barone von Nemmersdorf" e il "Conte Melcszevski", in una metamorfosi onomastica che coinvolge tutti i piani identitari, dal rango alla provenienza geografica. Non è facile motivare oggettivamente queste rettifiche. Per il primo cognome, oltre a ricordare la strage di Nemmersdorf, compiuta nella Prussia Orientale da un reparto dell'Armata Rossa nell'autunno del 1944, si potrebbe citare anche lo pseudonimo della romanziera tedesca Franziska von Reitzenstein, in arte Franz von Nemmersdorf. Se la prima opzione spiegherebbe il piglio militaresco del personaggio, la seconda potrebbe ricollegarsi più direttamente alla trama. Franziska von Reitzenstein, infatti, scriverà diversi libri consonanti con la biblioteca di Venere, tra cui *Una donna demoniaca* e *La lotta dei sessi*, dedicata a Paolo Mantegazza.

Un'altra variazione coinvolge le tre dominatrici nere che, nel romanzo, Wanda evocava chiamandone per nome soltanto una (Aida) (Sacher-Masoch [1878] 1968, 144). Crepax, invece, inserisce tre nomi arabo-esoteggianti ("Haffedah, Zorah, Sahadia") (Crepax 1984, 37), che peraltro sembrano sconfessare, nella loro etimologia, l'aggressività delle co-carnefici: *Zorah* significa 'luce', 'alba' e *Sahadia*, addirittura, 'portatrice di felicità'. Mentre nel romanzo le tre donne "parevano tagliate nell'ebano, vestite interamente di raso rosso" (Sacher-Masoch [1878] 1968, 143), qui l'abbigliamento gioca con l'immaginario *slave* – Zorah indossa un

burqa che verrà a ridursi, durante il pestaggio erotico, in un semplice cappuccio da torturatrice. Per trovare un appiglio intertestuale, possiamo forse rileggere un'altra novella di Sacher-Masoch strettamente imparentata con la *Venere in pelliccia*, ossia *La zarina nera*. Anche qui compaiono delle donne deuteragoniste tra cui una “negra” che “sembrava scolpita nell'ebano” (Sacher-Masoch 1969, 21). Il nome di quella che diventerà la “sicaria” della protagonista è Tigris, evocativamente più vicino alle scelte di Crepax rispetto ad Aida. Peraltro, Tigris indossava un “turbante color sangue” (Sacher-Masoch 1969, 26) simile al cappuccio ‘guantanamoesco’ di Zorah.

Altre varianti riguardano la gestione stessa del rituale punitivo. In Sacher-Masoch, le tre donne legano Gregor a una delle colonne che sostengono il baldacchino – mentre, nella visione dell'aratro, alla colonna si sostituirà un palo conficcato nel vigneto. In questa seconda scena *en plein air*, le “tre diavolesse” punzecchiano il corpo della vittima con delle “spille dorate”, tenendo Severin al guinzaglio e “stuzzicandolo a suon di frustate” (Sacher-Masoch [1878] 1968, 159). Nel fumetto di Crepax, invece, Severin è appeso a un più borghese “lampadario” e la terminologia degli strumenti di tortura si raffina. Compare il “Trigonophis Weigmanni”, un bastone che prende il nome di un rettile con la testa allungata, la cui forma ricorda allusivamente un fallo (Crepax 1984, 50). Proprio in virtù di questa smaccata funzione vicaria, il serpente-bastone verrà introdotto nell'ano del protagonista, completando lo stupro iniziatico. Crepax sembra lavorare sulla fonte con una precisione da entomologo, che sovrappone alla descrizione di partenza dei nuovi, accessoriatissimi, dettagli.

Oltre a questo vocabolario aggiornato della perversione, a sconcertare è soprattutto il passaggio dalla violenza simbolica di Sacher-Masoch, che si consuma quasi alle soglie del corpo, a un'effrazione tutta carnale. La punizione somiglia così a un abuso di gruppo, in cui le carnefici possono toccare i genitali di Gregor – tranne Wanda, che infatti dichiarerà: “Queste donne, le ho chiamate per te... loro ti fanno quello che desideri da me, ma io non posso oltraggiarti così” (Crepax 1984, 49). A questo punto, Wanda assume la stessa posizione voyeuristica di Gregor, anche se lo sguardo di Venere non ha bisogno del sotterfugio delle serrature: il suo occhio è, spazialmente e metaforicamente, di fronte (anzi, sopra) al proprio oggetto del desiderio.

Dal punto di vista grafico, le consonanze tra la riscrittura di *Justine* e quella della *Venere* sono pochissime, limitandosi al format della vittima ‘insaccata’ e legata con le corde. Un modello, a dire il vero, più generazionale che effettivo, come si può vedere accostando le posture ai nodi giapponesi stilizzati da Dino Buzzati nella *Casa dei misteri* (matita, china e tempera su carta, 1965). Anche sul piano strettamente tecnico del disegno, insomma, non c'è dialogo possibile tra sadismo e masochismo. Al contrario, l'archetipo della *Venere in pelliccia* tornerà compulsivamente negli altri progetti di Crepax, diventando un vero e proprio personaggio generativo, quasi una funzione-Wanda. Per fare soltanto due esempi, in *Bianca. La casa matta* (Crepax 1972), il personaggio di Juliette viene ‘rieducato’ da una *mistress* in pelliccia, mentre in *Gli uomini: istruzioni per l'uso* (Crepax 1986) il risguardo di copertina (un bassorilievo con le personalità di Valentina diversamente abbigliate) prevede anche una simil-Wanda, nuda

e impellicciata. Non casualmente, in questa enciclopedia dei caratteri maschili, la funzione-Wanda viene associata alla “U” di “Umiliato”, di cui Crepax darà questa definizione: “Umiliato: *consapevole e fiero della propria condizione d’inferiorità morale e materiale*”.

Per tornare a *Venere in pelliccia*, nel settimo capitolo Gregor si spoglia parlando da solo – a p. 83 addirittura si rivolge alla serratura, come se fosse la buca del suggeritore di una qualche verità extradiegetica. In questo soliloquio-strip, il protagonista insiste sul fatto di non poter chiedere a Wanda di essere “così diversa” (con l’aggettivo in corsivo nel testo), dal momento che “sono io... a essere diverso da tutti”. La scena prosegue con le frustate di Wanda e con il ritorno in camera di Gregor che, sdraiato sul letto, pronuncia la frase “io ho un solo padrone”, esattamente nell’attimo in cui il pennino di Crepax inquadra i suoi glutei. La diversità di Gregor è, semplicemente, una diversità anale, un piacere dell’effrazione subita che Crepax non relega nel campo metaforico della passività ma che trasforma in un piacere omoerotico. Il raggiungimento di questa liberazione sessuale è preceduto da una serie di ‘simulazioni’, in cui gli oggetti (dalla punta dello stivale alla gamba della sedia) mediano e anticipano il fallo. A inverare il simulacro arriverà, alla fine, uno degli amanti di Wanda, Sandor – *nickname* che corrisponde all’originario Alexis Papadopolis. Wanda chiede a Sandor di frustare Gregor, mentre lei, masturbandosi, rilegge le clausole del contratto. Poi gli intima di fermarsi ma soltanto per “passare al secondo atto della commedia... spogliatevi anche voi e penetrate in lui!” (ivi, 97). Di fronte alla perplessità di Sandor, Wanda si mantiene spietatamente ferma: “Sarà l’ultima scena di una rappresentazione straordinaria. A lui piacerà” – e poi, tra sé: “è per questo che tra di noi è andato tutto male!” (ivi, 98). L’omosessualità di Gregor viene verbalizzata da Venere, che finalmente libera il fantasma nel linguaggio. Tuttavia, per vidimare questo cambiamento di stato, è necessario un surplus visivo e ritualizzante. Insistendo sulla cornice teatrale, Wanda sentenzia che “ogni messinscena richiede un trucco adeguato”, applicando poi il rossetto sulle labbra di questo *Gregor en travesti* (ivi, 98) [Fig. 6]. Gregor e Wanda si somigliano (adesso, anche fisiognomicamente) soltanto nel desiderio del fallo. Crepax sembra rifarsi qui al concetto freudiano di “masochismo femminile” (*Il problema economico del masochismo*, 1924), in cui l’atto di umiliazione porta “il soggetto in una situazione tipicamente femminile” (Freud [1924] 1978, 9). Crepax ha asciugato la fonte romanzesca di tutti i dispositivi di mediazione, mettendo in scena quella che, nella sua interpretazione, è semplicemente una diversità sessuale. Nella già citata intervista a “Panorama” del 1984, Crepax raccontava di aver scelto la *Venere in pelliccia* anche per “scrollarsi di dosso l’accusa di spogliare sempre e solo donne. Ho provato un piacere sottile nel potere finalmente disegnare un uomo nudo” (Giovannini 1984).

Il travestimento è completo quando Gregor indossa gli attributi di Wanda, dai guanti agli stivali, dalle giarrettiere al cappello (che sostituisce e ‘proletarizza’ il diadema di Sacher-Masoch). Il trucco espressionista di Gregor ricorda l’elegante decadenza del *Casanova* felliniano (1976) – che Crepax aveva illustrato nello stesso 1976, in un dialogo a distanza tra *maquillage* e ‘desideri in costume’.

Nella *Venere in pelliccia*, il rituale avviene, come sempre, sotto l'occhio vigile di Wanda che, rispetto all'originale di Sacher-Masoch, non contempla la scena sdraiata sull'ottomana ma a terra, con il corpo che aderisce (senza toccarlo) a quello della vittima. Venere chiede a Gregor la conferma finale della propria fantasia ("adesso che lo senti dentro di te, sei felice? Dimmelo", Crepax 1984, 99). Quando arriva il fatidico "sì", Wanda congeda Sandor e dichiara che "*Venere in pelliccia* è finita". Sopra il corpo da deposizione classica di Gregor, a dialogare sono soltanto le scarpe senza volto dei carnefici [Fig. 7].

In realtà, il fumetto di Crepax non finisce su questa inquadratura *fetish* ma contempla ancora un ultimo capitolo di sole tre tavole, intitolato *Freud*. Conclusa la storia con Wanda, Gregor decide di andare in analisi da Sigmund Freud in persona, di cui non viene mai mostrato il volto, forse per riprodurre plasticamente l'esperienza del lettino. L'analista chiede al paziente quali siano le sue conclusioni sulla vicenda e Gregor dichiara di essere stato "uno stupido... perché non sono stato io a frustare lei, invece di farmi frustare da lei" (*ivi*, 104). Anche in Sacher-Masoch troviamo questa forma di metamorfosi sadica, in cui Gregor, allontanatosi da Wanda, viene a rivestirne la posizione simbolica – si compra anche lui "un paio di stivaloni" e rimpiange di non aver usato la frusta (Sacher-Masoch [1878] 1968, 219). Di fronte alla perplessità dell'analista, il Gregor di Crepax è costretto a precisare la propria diagnosi, pronunciando un discorso che si rivela una citazione (e, al contempo, una risposta intertestuale) alle pagine di Sacher-Masoch: "No... non mi sono spiegato bene... Voglio dire che, secondo me, nella società in cui viviamo oggi... alla fine dell'800, la donna, nei suoi rapporti con l'uomo, non può essere altro che sua tiranna o sua schiava... mai sua compagna! Compagna potrà esserlo solo se godrà un giorno di diritti uguali ai suoi... studiare e lavorare come l'uomo... comunque, io, dopo aver voluto essere *incudine* in questo gioco bizzarro di *incudine* e *martello*, forse sono guarito!" (Crepax 1984, 105) [Fig. 8]. In Sacher-Masoch, la guarigione corrispondeva al riconoscimento di un errore ("sono stato un asino, mi sono reso schiavo di una donna, capisci? [...] Chi si lascia frustare, se lo merita") (Sacher-Masoch [1878] 1968, 27). In Crepax, invece, la guarigione prevede l'accettazione critica (e clinica) della propria diversità. Gregor si professa "guarito" perché è riuscito a occupare una posizione terza (né *incudine* né *martello*). In Sacher-Masoch, inoltre, la cura necessitava di un ritorno all'ordine. Severin "impara a lavorare, ad adempiere i suoi doveri", eredita i possedimenti del padre e sorride al ricordo delle vecchie scappatelle, imputandone la colpa alle "nostre belle dame nervose e isteriche" (*ivi*, 221). Al contrario, il Gregor di Crepax ha accolto un nuovo ordine, esterno alla (falsa) scelta tra perversione e vita borghese: Gregor ha scelto l'analisi. Resta il dubbio che si tratti di una guarigione parodica: questo improvviso mettersi in giacca e cravatta comporta, anche sul piano visivo, un nuovo ordine irregimentante, che addomestica il precedente caos di montaggi onirici. Sul piano estetico, la guarigione non rappresenta una soluzione perché uccide quella sgrammaticatura creativa che era alla base dell'esperienza artistica.

Un certo trionfalismo psicoanalitico non deve comunque stupirci. Crepax è uno dei fumettisti più dichiaratamente freudiani della tradizione italiana. Fin dal *Diario di Valentina* (Crepax 1976a), troviamo la protagonista intenta a leggere *L'uomo dei topi*, sbalzato in una posizione

prioritaria rispetto a tutti gli altri libri esposti a scaffale. Valentina è un'eroina *sui generis* del fumetto erotico: ha sofferto di disturbi alimentari (come le rimprovera il padre, gridandole che, se non fosse tornata a mangiare, l'avrebbe "pigliata per il collo e all'inferno la psicanalisi!") e va regolarmente in terapia. Non mancano le tavole che riproducono il flusso associativo del lettino; nel *Diario*, ad esempio, Valentina-paziente racconta che "L'armadio mi stava più vicino, ma non c'era niente dentro", mentre "delle cose grandi venivano avanti", in una pausa onirica che sospende le trame di spionaggio internazionale e di spregiudicate scappatelle.

In numerose interviste e dichiarazioni di poetica, Crepax ha affermato di non aver "bisogno" della psicanalisi perché "il pennino è il mio psicanalista. [...] I miei fumetti sono un diario psicanalitico personale, redatto giorno per giorno" (Giovannini 1984). Del resto, il Gregor di Crepax non è soltanto un personaggio-paziente ma anche, come abbiamo visto, un personaggio-scrittore, in un atteggiamento di sublimazione creativa rivendicato dal suo stesso disegnatore. La diversità di Gregor è anche, e soprattutto, una diversità artistica. Dei rapporti intimamente proiettivi con la psicanalisi si sono occupati alcuni interpreti di Crepax – Oreste Del Buono, ad esempio, scriverà che "Crepax non illustra [...]: *somatizza* i romanzi, i libri inquieti. Ha un suo modo di patirli, di commentarli" (Del Buono 1987, 8).

A Crepax non è mancato l'appoggio di filosofi e scrittori internazionali, da Roland Barthes ad Alain Robbe-Grillet. Quest'ultimo, nella sua *Prefazione* all'*Histoire d'O*, si concentra sulle variazioni tra romanzo e fumetto, sostenendo che il lavoro di Crepax "opta, senza possibilità di errore, per la modernità" (Robbe-Grillet 1976, 3). Se l'*Histoire d'O* veniva letta, in passato, come l'epopea maschilista di una donna-oggetto, in Crepax "l'immagine dell'uomo e l'immagine della donna" sono diventate entrambe dei "puri oggetti": "al mondo della speranza disperata che finisce per sottomettersi alla sua condizione tragica succede quello, ludico, dello spirito-re, che è quello dell'eros futuro" (Robbe-Grillet 1976, 4-5). Prendendo spunto dalle parole di Robbe-Grillet, possiamo azzardare una sommaria conclusione. Che sia Sacher-Masoch o Pauline Réage, la metamorfosi stilistica di Crepax non agisce affatto – come pure è stato scritto – rendendo più cruda e sguaiata la sensualità di partenza. Nelle sue tavole prevale, piuttosto, la scommessa su un "eros futuro", gioioso e "ludico", in cui l'umiliato si riscatta diventando addirittura "spirito-re" (Robbe-Grillet 1976, 5). Il paradosso (e la provocazione) di Crepax è proprio quella di presentare un masochismo spogliato dalla pulsione di morte. Come in una specie di *Bildungsroman* psicoanalitico, Gregor attraversa la colpa e l'umiliazione per poi arrivare alla 'soluzione positiva' della letteratura e dell'analisi. È una posizione fortemente razionalista e volontaristica del masochismo: a dispetto delle apparenze, Crepax è quasi un illuminista dell'eros. Al piacere del dolore si sostituisce il piacere della guarigione, la sostituzione del rimosso con una riparazione creativa, un restauro del trauma per via artistica.

Dopo il diluvio di fumetti sadiani (e sotto-sadiani) a cui ci ha abituato il *mainstream* italiano, Crepax si impone come un autore strutturalmente masochista – non tanto e non soltanto per i temi scelti ma, soprattutto, per l'impostazione registica dello sguardo. La sintassi visiva del masochista diventa, insomma, una geometria di liberazione. A correggere la paralisi del

movimento, bloccato dalla Medusa della perversione, c'è soltanto la redenzione del futuro, l'epilogo che ordina, a posteriori, l'intero percorso. Senza accorgercene, l'analisi ha agito anche sul disegno: nel capitolo finale su *Freud*, le tavole seguono ormai un processo logico-causale, i personaggi vengono inquadrati a figura intera, senza improvvisi zoom su scarpe, occhi o genitali. Il lieto fine dell'analisi interrompe la comunicazione nevrotica, trasformando il flusso di coscienza in un *plot*. Di fronte al bivio tra perversione e nevrosi, tra piacere e lacanianesimo "godimento del sintomo", Crepax costruisce una terza via: quella dell'eroe-scrittore, che converte l'esperienza in un atto narrativo. Il paziente elabora il trauma facendosi Sherazade dei suoi stessi sintomi, raccontando notte dopo notte la storia del suo desiderio, per rimandare la morte e le sue pulsioni.

* Le tavole della *Venere in pelliccia* sono state scansionate dall'Archivio Guido Crepax (©Archivio Crepax e ©Guido Crepax). Per la disponibilità e il generoso supporto, desidero ringraziare Emanuele Bestetti.

Riferimenti bibliografici

Crepax 1968

G. Crepax, *I sotterranei*, Milano 1968.

Crepax 1972

G. Crepax, *Bianca: la casa matta*, Milano 1972.

Crepax 1975

G. Crepax, *L'Histoire d'O*, saggi di R. Barthes, M. Fagiolo dell'Arco, A. Robbe-Grillet, Milano 1975.

Crepax 1976a

G. Crepax, *Diario di Valentina*, prefazione di T. Pericoli, Milano 1976.

Crepax 1976b

G. Crepax, *L'Histoire d'O*, Milano 1976.

Crepax 1978

G. Crepax, *Crepax: "sfrutto" Valentina ma non divento ricco*, "Corriere della Sera", 3 novembre 1978.

Crepax 1979

G. Crepax, *Justine, dal marchese de Sade*, saggio di G. Piovene, Milano 1979.

Crepax 1984

G. Crepax, *Venere in pelliccia*, da Leopold von Sacher-Masoch, presentazione di S. Finzi, Milano 1984.

Crepax 1986

G. Crepax, *Gli uomini: istruzioni per l'uso*, Milano 1986.

Crepax 1987

G. Crepax, *Dr Jekyll e Mr Hyde di Guido Crepax*, da Robert L. Stevenson, Milano 1987.

Crepax 2014

G. Crepax, *Venere in pelliccia: eros e psiche*, Milano 2014.

Crepax 2020

Crepax a 33 giri, testi e coordinamento di A. Crepax e Archivio Crepax, Milano 2020.

D'Annunzio 1905

G. D'Annunzio, *La Nave*, Milano 1905.

Del Buono 1987

O. Del Buono, *Lo strano caso dell'architetto Guido Crepax e del signor Crepax*, in *Crepax* 1987, 5-8.

Deleuze [1967] 1977

G. Deleuze, *Presentazione di Sacher-Masoch*, Torino 1977.

Fellini 1984

Fellini e Louise Brooks fra cinema e fumetto, "Corriere della Sera", 23 agosto 1984.

Fiz 2001

A. Fiz (a cura di), *Guido Crepax e le arti: Valentina e il cinema, la letteratura, la musica, la pittura*, in collaborazione con A. Crepax, Milano 2001.

Freud [1924] 1978

S. Freud, *Il problema economico del masochismo*, in *Opere*, vol. 10, tr. it. di R. Colorni, Torino 1978, 5-16.

Giovannini 1984

M. Giovannini, *A qualcuno piace Wanda. Crepax incontra Masoch: ecco la sua "Venere in pelliccia"*, "Panorama", 19 novembre 1984.

Krafft-Ebing [1886] 1953

R. von Krafft-Ebing, *Psychopatia Sexualis*, tr. it. di A. Moll e P. Giolla, Milano 1953.

Robbe-Grillet 1976

A. Robbe-Grillet, *Il re del levigato*, in *Crepax* 1976b, 3-5.

Sacher-Masoch [1878] 1968

L. von Sacher-Masoch, *Venere in pelliccia*, tr. it. di A. Agriesti, Milano 1968.

Sacher-Masoch 1969

L. von Sacher Masoch, *L'amore crudele*, tr. it. di G. Patitucci, Milano 1969.

English abstract

This study offers a critical interpretation of Guido Crepax's 1984 graphic novel adaptation of *Venus in Furs* by Leopold von Sacher-Masoch. Through a comparative analysis of Crepax's other works – particularly *Histoire d'O* (1975) and *Justine* (1979) – this paper explores the privileged relationship between the comic book medium and the masochistic gaze. Special attention is given to specific panels in which the female figure is fragmented into a sequence of smaller frames, effectively dismembered by the voyeur-victim's gaze. The analysis culminates in an interpretation of the final scene, in which Wanda orchestrates a theatrical reenactment of punishment: Gregor, dressed as Wanda and adorned with her symbolic attributes (the tiara, boots, and garters), undergoes "punishment" at the hands of his co-tormentor, Sandor, thereby rendering explicit a latent homoerotic desire present from the outset. However, in contrast to Sacher-Masoch's novel, Gregor ultimately "recovers" by embarking on a therapeutic journey under the guidance of Sigmund Freud himself – although his recovery does not stem from the repression of masochistic desire, but rather from its conscious acceptance.

keywords | Guido Crepax; Graphic novel; Comic strips; Adaptation.



la rivista di **engramma**

aprile **2025**

223 • VenereFuoriTempo. Intorno a Venere in pelliccia

Editoriale

Chiara Portesine, Massimo Stella

Il rebus del godimento perduto

Massimo Stella

“Tre donne intorno al cor mi son venute”

Giovanni Bottiroli

Il fantasma di Venere

Andrea Bellavita

Transatlantic Displacements of the “Venus-in-Furs” Motif

Mena Mitrano

Venere o Giuditta

Francesca Monateri

Masochismi a fumetti

Chiara Portesine