

**L'età dell'oro**

Mito, filosofia, immaginario

*a cura di Carlo Chiurco*

Marsilio

## INDICE

A Venezia

Questo volume raccoglie gli atti del convegno internazionale *L'età dell'oro. Mito, filosofia, immaginario*, tenutosi a Verona dal 15 al 17 dicembre 2016

- 7 Prefazione  
di *Carlo Chirco e Linda Napolitano*  
11 Abstract

### PARTE PRIMA. THEORETICA

- 21 *Violenza e salvezza. L'età dell'oro e il mito dell'unità perduta*  
di *Massimo Dona*  
35 *Un paradiso senza io? Dal bene come dono di libertà all'antropologia digitale. Dalla maieutica socratica alla dittatura postumana di *The Circle**  
di *Sabatore Lanecchia*  
43 *L'età dell'innocenza. Note su Freud e il caso clinico dell'"uomo dei lupi"*  
di *Federico Leoni*

### PARTE SECONDA. HISTORICA

- 55 *Platone e l'oro della sapienza. Riflessioni a partire dal *Fedro**  
di *Linda Napolitano*  
68 *The Golden Age and the Reversal of the Myth of Good Government in Plato's *Statesman*. A Lesson on the Use of Models*  
di *Fabrizia de Luisè*  
89 *L'età dell'oro o il tempo paradigmatico nel mondo biblico*  
di *Jean-Louis Ska*

© 2018 by Marsilio Editori® s.p.a. in Venezia

Prima edizione: 2018

ISBN 978-88-317-4947-3

www.marsilioeditori.it

Realizzazione editoriale: Valeria Bové

- 104 «Dio ha inviato un messaggero, perché facesse tornare quell'epoca antica» (*Div. inst.* v 7, 1): Lattanzio interprete del mito dell'età dell'oro  
*di Marco Zambon*
- 121 Tra *ethos* e politica. L'età dell'oro come *sineddoche* nell'*Anticlaudianus* di Alanus ab Insulis  
*di Carlo Chiurco*
- 145 Tra oro e ferro. Realtà e filosofia nel Rinascimento  
*di Guido Ghiglioni*
- PARTE TERZA. ICONICA
- 169 «S'ei piace, ei lice» / «As You Like It»: The Golden Age in the Pastoral around 1600  
*di Paul Holberton*
- 189 The Representation of the Golden Age in the Renaissance Capitals of the Palazzo Ducale in Venice  
*di Alessandra Zamperni*
- 207 «Leonardo e [...] ancora che alquanto lontano, Giorgione da Castelfranco». La nascita della pittura moderna a Venezia e la nuova rappresentazione della realtà  
*di Sandra Rossi*
- 224 Giorgione's Classical Roots. The Role of Myth in Venetian Depictions of Arcadia  
*di Davide Ambrosi*
- 225 Postfazione. La seduzione dell'Uno  
*di Carlo Chiurco*
- APPARATO ICONOGRAFICO
- 299 Indice dei nomi

CARLO CHIURCO - LINDA NAPOLITANO  
PREFAZIONE

La figura dell'età dell'oro è stata capace di accomunare i due poli, apparentemente opposti, tra i quali è oscillata tanta parte della storia politica e culturale europea: rinnovamento e restaurazione. I grandi rivolgimenti politici e sociali hanno interpretato il passato come qualcosa da negare oppure da rifuggire, laddove viceversa i fenomeni, altrettanto numerosi, di restaurazione si sono rivolti a esso come a un paradigma da imitare. Entrambi, però, si sono ispirati a un ideale di *perfezione umana*, simboleggiato appunto dal mito dell'età dell'oro, che poteva o guardare maggiormente a un passato ideale, riattuallizzandolo, o essere invece proiettato verso il futuro attraverso un radicale rinnovamento dello spirito da conseguire.

Il convegno internazionale e interdisciplinare, tenutosi a Verona dal 15 al 17 dicembre 2016, si è per l'appunto interrogato intorno a tale figura, al ruolo da essa giocato nella storia dell'identità culturale europea, alla sua capacità di pervadere filosofia, politica e arte, e di riunire da un lato mito e riflessione filosofica, dall'altro teoresi e prassi (si pensi, appunto, solo alla politica). Iniziando da Platone, vero luogo fondativo di tale figura, passando attraverso i Padri della Chiesa e le opere dei filosofi della Scuola di Chartres nel Medioevo, per giungere all'Arcadia immaginata dai pittori veneti tra fine Quattrocento e inizio Cinquecento, fino alla psicoanalisi e alle distro pie contemporanee – che si configurano come il doppio rovesciato dell'età dell'oro –, il convegno ha indagato molti degli ambiti in cui questa figura ha lasciato le tracce più importanti, plasmando tanto la sfera pratico-politica quanto l'immaginario della civiltà europea e, per estensione, occidentale.

Presente già nel patrimonio della mitologia prefilosofica, la figura

del volere<sup>25</sup>. Un bene, questo, la cui luce è, allora, solo morta e mortifera luce del passato, luce di un *PastPerfect*<sup>26</sup>: di un sistema che è totale mappatura del presente e del passato, pretendendo con ciò di essere generatore di futuro, ma partorendo, così, solo l'aborto di ogni futuro. Eppure, l'artificiale luce di questo presunto bene affascina e suggerisce la giovane laureata Mae Holland: seduzione tremenda del nostro presente ipermoderno, che sempre più vuol farci credere che il nostro destino possa essere autentico solo se generato da norme, certificati, accreditamenti, valutazioni, *rankings*, faccende sentire in colpa se solo osiamo pensare alla stupidità abissale di questa infantile credenza. Un presente che, nelle visioni di troppi fautori di uno pseudoprogresso, sempre più dovrebbe assumere l'incolore carattere dell'antisocietà messa in scena da *The Circle*. Un presente che, così, sempre meno si mostrerebbe capace di comprendere la sfida di un Socrate: la sfida che stimola ogni essere umano a prendere in mano il proprio destino, senza artificiose deleghe. Una sfida che proprio *The Circle* mostra in tutta la sua drammatica realtà. Kalden-Gospodinov non fallisce, infatti, perché vittima di un qualche meccanismo o automatismo, ma perché Mae liberamente decide di tradire la sua fiducia, rinunciando a generare autonomamente la luce della propria individualità. Proprio l'abisso di quel tradimento mostra, paradossalmente, come, persino in una società sprofondata nella stupidità, resti sempre una nicchia per la libertà di riorientare il destino verso un autentico bene: per partorire, non per lasciarsi partorire e inghiottire dagli automatismi di un sottomondo digitale. Proprio la forza di Kalden-Gospodinov e la debolezza di Mae mostrano come basti pochissimo per frenare o accelerare il precipitare nell'abisso: come basti, per partorire un autentico futuro, il sentirsi esistenti anche senza essere catturati nella mistica ossessione del digitale; come basti, insomma, per essere autenticamente umani, il coraggio di generare la luce del proprio autentico io<sup>27</sup>.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 391.

<sup>26</sup> *Ibid.*, pp. 349-351.

<sup>27</sup> Per l'inquadramento della nozione di io nella prospettiva agatologica qui presupposta a partire dalla filosofia di Socrate e Platone, mi sia consentito rinviare ancora una volta a Lavecchia, *Generare la luce del bene*, cit., in part. pp. 113-125.

## L'ETÀ DELL'INNOCENZA. NOTE SU FREUD E IL CASO CLINICO DELL'"UOMO DEI LUPPI"

### DUE STRATEGIE CONTRO L'INGENUITÀ

Davanti a questa figura dell'origine che è l'età dell'oro, tempo in cui tutto è intatto, tutto è senza tempo, tutto è senza distanza, tutto è senza negazione, il pensiero del Novecento sembra aver battuto due grandi strade, due grandi strategie: quella della decostruzione e quella della psicoanalisi. Sono strategie generalissime, e non è detto che l'una sia strettamente filosofica, come se non comportasse un'etica o una politica, e l'altra sia strettamente clinica, come se la clinica non fosse già un'etica e non comportasse a sua volta una politica.

Prima strategia, la strategia della decostruzione. L'origine va decostruita. All'origine c'è già sempre qualcosa di originato. All'origine c'è già sempre qualcosa d'altro dall'origine. "Già sempre" è l'operatore che la decostruzione oppone alla logica dell'origine e all'età dell'oro come figura dell'origine, il cui operatore specifico è esattamente simmetrico: "mai più". All'origine non c'è il pieno, l'intatto, il senza tempo, ma la differenza, la screziatura, la temporizzazione.

"Noi non saremo ingenui", così suona il ritornello della strategia decostruzionista. Noi non crederemo all'origine, non crederemo che ci sia nulla a cui tornare, non crederemo ci sia nulla di cui avere nostalgia. Nessun "mai più", perché "già da sempre" l'origine è o era dell'ordine dell'originato. Nulla a cui tornare, perché l'origine stessa ha la struttura del ritornare, è già da sempre un ritornare, e se si vuol essere fedeli all'idea che non ci sia nulla a cui tornare, sarà un ritornare di nulla.

Seconda strategia, la strategia della psicoanalisi, per usare, di

nuovo, un significante ampio, fluttuante, che in nessun modo coincide con la psicoanalisi come teoria o come pratica clinica, ma che, semplicemente, trova nella psicoanalisi, come teoria e insieme come pratica, una formulazione esemplare. Qual è la manovra peculiare a cui la psicoanalisi ricorre davanti alla questione che la figura dell'età dell'oro porta con sé? È la manovra che consiste nell'affermare che l'età dell'oro esiste, esiste eccome, ed è proprio perché "non saremo ingenui", è proprio perché il rifiuto dell'ingenuità è anche della psicoanalisi, che la strategia psicoanalitica deve affermare che l'età dell'oro esiste, che l'origine esiste ed è indecostruibile. Se vogliamo farla finita con l'ingenuità, pensa la strategia psicoanalitica, dobbiamo fare proprio questo, dobbiamo farci carico precisamente di questo punto scabroso, dobbiamo farci carico di questa cosa che la modernità in fondo ha liquidato, nella misura in cui, in un certo senso, la modernità inizia nel momento in cui si decide che c'è una questione con la quale bisogna farla finita, l'età dell'oro, appunto, l'ingenuità che si accompagna alla figura dell'età dell'oro, l'età dell'oro come figura dell'ingenuità originaria.

La manovra della psicoanalisi, che in questo senso è essenzialmente antimoderna, consiste precisamente nell'affermare che l'età dell'oro esiste, che l'età dell'oro non si lascia liquidare dalla smaltizzata dialettica decostruzionista, dalla sopraffatta iperdialettica modernista, dal disincantato cinismo di chi mette all'origine il nulla e sa bene che ogni travaglio è un travaglio che si agita intorno al nulla. Con una precisazione. L'età dell'oro esiste, pensa la strategia psicoanalitica, l'età dell'oro è ciò a cui torniamo continuamente, anzi, è ciò a cui in un certo senso non dobbiamo neppure fare ritorno, o perché non smettiamo mai di sostarvi e di goderne, o perché lei stessa non smette mai di doppiare il piano della nostra età del ferro con la sua stoffa, salvo che quell'età dell'oro è d'oro non perché felice ma perché infelice. È all'età dell'oro di una grande scena di infelicità che si fa continuamente ritorno, e la commemorazione di una sublime catastrofe ciò che costituisce il godimento più specifico, più misterioso di ciascuno. L'età dell'oro è d'oro perché è il contrario dell'oro, oppure, se si preferisce, l'età dell'oro è davvero d'oro, ma l'oro va preso alla lettera, l'oro è quel metallo così puro, così perfetto, così inarricciabile dalle vicissitudini del mondo e degli uomini, da risultare anche perfettamente inumano e insensato.

Da questo punto di vista, è proprio il "non saremo ingenui" del decostruzionismo, è proprio il suo "non crederemo all'età dell'oro", è il suo "non c'è oro", a risultare ingenuo. Ingenuo, perché fondato

su un'ingenua comprensione della natura dell'oro, del significato che occorre dare all'intatta purezza dell'oro. Che ora siamo infelici, pensa la strategia psicoanalitica, è il segno più preciso del fatto che l'età dell'oro esiste, del fatto che proprio ora che siamo infelici noi siamo nel bel mezzo del nostro ritorno all'età dell'oro, o nel bel mezzo del ritorno dell'età dell'oro in noi. Salvo che, appunto, l'età dell'oro, per la strategia psicoanalitica, è quel tempo inumano che pulsa al fondo del tempo umano, che non smette un istante di pulsare col suo ritmo insensato al fondo del desiderio umano e del lavoro umano, che sono in fondo le traduzioni dell'oro in leghe più umane, più utilizzabili, più prosaiche, più frequentabili. L'umano non smette di umanizzare l'oro inumano in una lega più banale e più sopportabile, e per far questo non smette di intringere i suoi metalli prosaici nell'oro intatto di una grande catastrofe dell'umano.

#### L'UOMO DEI LUPI

Si prendano le note intitolate *Dalla storia di una nevrosi infantile*, a cui è consegnato uno dei casi clinici più celebri di Sigmund Freud, noto come "Il caso clinico dell'uomo dei lupi"<sup>1</sup>.

Come Rocco Ronchi ha avuto il merito di riaffermare recentemente<sup>2</sup>, questo è il caso clinico nel quale Freud costruisce la sua teoria della temporalità del trauma, nel quale Freud lascia intendere nella maniera più definitiva e più profonda ciò che la psicoanalisi pensa del tempo, del modo in cui il trauma ritorna o del modo in cui il soggetto ritorna al trauma e si costruisce integralmente intorno a quel ritornare al trauma.

Il caso è molto noto. Il titolo con cui è diventato celebre è legato a un sogno del paziente, un sogno che ha un ruolo chiave nell'esistenza di quest'uomo, come nel trattamento psicoanalitico che egli intraprende sotto la guida di Freud<sup>3</sup>. L'uomo avrebbe sognato all'età di quattro anni di svegliarsi nel cuore della notte; nel sogno, la finestra della stanza si era aperta improvvisamente e dalla finestra egli aveva potuto vedere, appollaiati sui rami del grande noce che la fronteggia-

<sup>1</sup> Cfr. S. Freud, *Dalla storia di una nevrosi infantile (Caso clinico dell'uomo dei lupi)*, in *Opere*, VII, Torino, Bollati-Boringhieri, 1975.

<sup>2</sup> R. Ronchi, *Canone minore. Verso una filosofia della natura*, Milano, Feltrinelli, 2017, pp. 106-112.

<sup>3</sup> S. Freud, *Metapsicologia*, in *Opere*, cit., VII, 1976, p. 507.

va, sei o sette lupi bianchi, assolutamente immobili, intenti a fissarlo. Angoscia profondissima. Fine del sogno.

Da Freud in avanti, la psicoanalisi insegna che quell'angoscia profondissima è il segno certo, indiscutibile, del fatto che quella è l'età dell'oro del soggetto, quella è la scena a cui il paziente fa ritorno inmancabilmente e, in qualche modo, ritualmente. Jacques Lacan non ha esitato a fare dell'aprirsi della finestra dell'uomo dei lupi l'emblema stesso dell'attacco d'angoscia e a concludere che ciò su cui la finestra si apre è una certezza, che «la vera e propria sostanza dell'angoscia è ciò che non inganna»<sup>4</sup>.

Di che certezza si tratta? Il sogno dell'uomo dei lupi indica, come in fondo ogni sogno, che un soggetto non manca mai l'occasione per portare se stesso, per incontrare se stesso sulla soglia di quell'età dell'oro magnifica e angosciante che la sua personale finestra gli incornicia e gli addita nella notte. Da questo punto di vista, Freud pensa che l'origine c'è, eccome. Pensa per l'esattezza che non c'è altro che origine, non c'è altro che incontro con l'origine, ogni giorno, in ogni sogno, in ogni *lapsus*, in ogni atto mancato, in ogni moto di spirito. Certo è una strana origine, è una strana età, perché è ovunque anziché in un luogo, è sempre anziché in un tempo dato: è nota l'affermazione freudiana circa il carattere "intemporale" dell'inconscio<sup>5</sup>. E poi quell'età dell'oro è strana perché angosciosa anziché spensierata, e perché è qualcosa a cui il soggetto ritorna nonostante l'angoscia o forse proprio perché l'angoscia è ciò che lo magnetizza oscuramente, perché in quell'angoscia si manifesta qualcosa di inag girabile, di misteriosamente veritiero circa il soggetto stesso.

Che cos'è quel qualcosa, che cosa sono quei lupi che lo fissano, che oro è l'oro a cui torna l'uomo dei lupi coi suoi sogni, o l'oro che torna nei sogni dell'uomo dei lupi? E su questo punto che le speculazioni di Freud si spingono più indietro nel tempo, riandando alle origini della storia del paziente. Freud stesso è cauto e dubbioso nel suo procedere, eppure affida a queste meditazioni qualcosa di definitivo quanto alla sua concezione del tempo, alla sua concezione della temporalità dell'inconscio e, anzi, alla celebre idea dell'intemportalità fondamentale di quella dimensione che sarebbe la dimensione

inconscia. Freud ritiene di poter affermare che il paziente avrebbe assistito, all'età di un anno e mezzo, al coito dei genitori, che sarebbe avvenuto, come si suole dire, *more ferarum*. È quella che Freud chiama «scena primaria»<sup>6</sup>, con un'espressione destinata a grande fortuna e insieme a grande sfortuna: fortuna per la sua immensa diffusione e influenza; sfortuna perché nel tempo della decostruzione suona molto ingenuo, inevitabilmente, pensare che esista qualcosa come una scena primaria, che esista qualcosa come un elemento primo, una causa prima, un uno.

Il sogno del paziente di Freud avrebbe a che fare con questa scena, con questo spettacolo enigmatico racchiuso nella visione dell'atto sessuale dei genitori. Ma il punto, per Freud, è che il bambino è molto piccolo, quando assiste a questa scena. Non ha, a quel tempo, le parole, i codici, per leggere ciò che sta vedendo, per vedere qualcosa in ciò che sta guardando: «A un anno e mezzo egli raccolse impressioni la cui comprensione differita fu poi resa possibile dal suo sviluppo»<sup>7</sup>. Dunque, al momento della scena primaria l'uomo dei lupi guarda senza vedere, vede senza che ci sia un oggetto a cui quella visione possa riferirsi, registra senza che ci sia un oggetto o un insieme di oggetti significativi nei quali quella visione possa articolarsi. «Come se una fotografia fosse stata scartata», commenta Ronchi, producendo un'impressione che è «l'immagine di niente ed è l'immagine di nessuno», «una traccia senza interpretante», «un trauma che produrrà senso solo *après coup*»<sup>8</sup>.

#### L'INNOCENZA, UNA SCENA CHE NON È UNA SCENA

È una grande invenzione freudiana, questa di una scena che è primaria nel senso che non c'è nessuno a vedere e non c'è nulla che sia visto. È la figura freudiana dell'innocenza, e proprio in questo senso è la figura freudiana più vicina, più appropriata a situare nel suo discorso qualcosa che sia dell'ordine di un'età dell'oro.

«C'è della visione». È forse questa la formula in cui si può riassumere il senso di questa grande invenzione freudiana. La scena primaria è infatti una scena che non è tale, dato che non prevede nulla di

<sup>4</sup> J. Lacan, *Il seminario. Libro X. L'angoscia*, lezione del 19 dicembre 1962, trad. it. di G. Contì, Torino, Einaudi, 1979, pp. 82-83.

<sup>5</sup> Freud, *Metapsicologia*, cit., in part. 5. *L'inconscio*. L'affermazione circa l'intemportalità dell'inconscio viene rievocata espressamente in Id., *Dalla storia di una nevrosi infantile*, cit., p. 490.

<sup>6</sup> *Urscene*, lett. «scena originaria»: cfr. *ibid.*, p. 516.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 515.

<sup>8</sup> Ronchi, *Canone minore*, cit., pp. 107-108.

quanto abitualmente definisce e costruisce qualcosa come una scena. Solo il sogno, con la sua finestra improvvisamente spalancata, provvederà alla scena primaria l'intelaiatura di una scena propriamente detta<sup>9</sup>. Ma all'altezza della scena primaria non c'è cornice, non c'è sipario, a isolare un brano di vita dal resto della vita circostante, a innalzare un certo gruppo di persone che diventano attori rispetto a un altro gruppo di persone che diventano spettatori. Tutto è inconscio. Tutto si incolla addosso al soggetto, non c'è nulla che sia propriamente visto, come un oggetto viene visto e messo a fuoco da uno sguardo e messo a distanza da un soggetto. Il senso del tatto e la sua intensità quasi immediata è forse più adatto del registro visivo a dar conto di questa apparizione misteriosa. E nella misura in cui, appunto, non c'è oggetto, neppure c'è soggetto, neppure c'è spazio perché qualcosa si costituisca come soggetto di questa visione, come soggetto che vede qualcosa in ciò che guarda e sa che cosa vedere in quella grande apparizione colloidale in cui si trova invischiato.

Se non c'è cornice, se non c'è sipario, non c'è neppure tempo. La scena non andrà a occupare un certo istante del tempo, situato prima di altri istanti o dopo altri istanti. Resterà senza data, per così dire, e sarà "sempre". Per questo la sua temporalità sarà dell'ordine dell'atemporalità, come Freud, appunto, ipotizza. Ugualmente, se non c'è spazio, la scena non andrà a occupare una certa casella entro quella sorta di scacchiera che sarebbe lo spazio, una casella a destra di altre caselle, a sinistra di altre caselle ancora. Per questo, la scena sarà "ovunque", rispetto al soggetto. Per questo, essa sarà rintracciabile in ogni luogo del mondo senza aver mai luogo in alcun luogo del mondo. Il tempo di questa scena sarà il tempo in cui accade il tempo dell'umano e, così, lo spazio di questa scena sarà lo spazio in cui accade lo spazio dell'umano. Per questo, come anticipavamo, non è del tutto soddisfacente dire che il soggetto ritorna alla sua età dell'oro, o che l'età dell'oro ritorna al soggetto. Non c'è "qualcosa" che ritorna a "qualcosa", comunque vogliamo disporre gli elementi del gioco, facendo tornare il soggetto alla scena o la scena al soggetto. Non ci sono "cose", a quest'altezza. Ugualmente, l'eternità non è qui identità immobile, identità inscalfibile, qualcosa che resta infinitamente identica a se stessa. La scena primaria è un piano in cui si tratterà ogni traiettoria di tempo, ogni traiettoria di spazio,

ogni traiettoria di significato. Sarà il senso nel quale ogni traiettoria di significato si inoltrerà senza mai vederlo e senza mai uscirne. E intanto che l'inconscio sarà qualcosa come la materia ubiquitaria ed eternamente attiva della coscienza stessa, la coscienza non sarà che un itinerario, una variazione che l'inconscio percorre in se stesso, nella propria materia incessante e incessantemente dispiegantesi, in tal modo organizzandola, articolandola, significandola.

"Inscenandola", appunto. Inscenandola e, proprio perciò, insistendo con ogni articolazione in quella stessa dimensione inarticolabile, sprofondandosi con ogni inscenamento nell'oscenità di quella non-scena primaria. Oscenità, del resto, significa, qui, semplicemente: perfetta innocenza, perfetta assenza di giudizio, perfetta assenza di divisione, benché in ogni divisione e attraverso ogni divisione, ogni significazione, ogni giudizio.

#### L'INNOCENZA

Freud specula ancora, e ora l'oggetto della sua speculazione è come quella memoria senza soggetto venga dotata di un soggetto, come quell'impressione senza tempo e senza codice venga a essere inscritta nel tempo e nel codice. «Eccomi giunto», scrive con modestia piena di audacia, «al punto in cui debbo abbandonare l'appoggio fornitomi sinora dal corso dell'analisi; temo sia anche il punto in cui il lettore mi ritirerà il suo credito»<sup>10</sup>.

All'età di circa quattro anni, quel bambino è ormai cresciuto, ha acquisito il linguaggio, i codici della famiglia e della società in cui vive, ha capito che c'è qualcosa che si può vedere e che si può dire, e qualcosa che non si può vedere e che non si può dire. Solo allora, lascia intendere Freud, quell'evento diventa trauma, trauma in senso proprio, scena in senso proprio, scena in cui si vede qualcosa, e una scena in cui, simultaneamente, simmetricamente, si produce una sorta di spaccatura. Da un lato si vede, infine, ciò che non si doveva vedere e che invece si è visto, e dall'altro si produce, infine, qualcuno che ha visto anziché non vedere. Solo allora l'evento innocente si produce nella forma di un assemblaggio: qualcosa di visto nonostante il divieto o il codice, qualcuno di vedente nonostante il divieto o il codice. Il soggetto nasce, così, come soggetto, intanto che il trauma

<sup>9</sup> Cfr. ancora le riflessioni di Lacan sul legame tra angoscia e funzione-cornice: Lacan, *L'angoscia*, cit., pp. 80-83.

<sup>10</sup> Freud, *Dalla storia di una nevrosi infantile*, cit., p. 514.

nasce come trauma. Il soggetto nasce con quel trauma o come quel trauma. O viceversa: il trauma nasce con quel soggetto e come quel soggetto.

L'interpretazione freudiana dei lupi del sogno ci offre, a questo punto, un saggio di strabiliante virtuosismo emeneutico<sup>11</sup>. Il sognatore sognerebbe di farsi oggetto del loro sguardo. Per vie che qui è impossibile rievocare nella loro labirintica ricchezza, Freud stabilisce che proprio questo è ciò che cerca l'uomo dei lupi nel sogno, nella messa in scena che, ormai cresciuto, ormai varcata la soglia dei codici e appresa la distinzione tra lecito e illecito, deve mettere in piedi e non può non mettere in piedi per incontrare la materia di cui è fatto o per "essere" la materia di cui è fatto, per lasciar essere e per lasciar dispiegare la materia incessante di quella visione senza visione che continua a essere attiva in lui senza essere lui. «L'angoscia costituiva un ripudio del desiderio di ottenere dal padre il soddisfacimento sessuale, del desiderio cioè che aveva ispirato il sogno. L'espressione di questa angoscia, "la paura di essere divorato dal lupo", era soltanto una trasposizione, regressiva, come vedremo, del desiderio di essere posseduto carnalmente dal padre, ossia di esser soddisfatto da lui come la madre. La sua meta sessuale ultima, l'atteggiamento passivo verso il padre, era incorsa nella rimozione e al suo posto era comparso la paura del padre sotto forma di fobia dei lupi»<sup>12</sup>.

Insieme all'ammirazione per il *tour de force* con cui Freud raggiunge questa lettura del sogno, a un secolo di distanza si avverte qualche insoddisfazione. Perché mai, infatti, assumere che nella scena primaria giochi qualcosa di così letterale, come l'identificazione del bambino con la madre come oggetto del padre, se, appunto, al momento della scena primaria mancano, e questa è la proposta più radicale che Freud avanzi nell'intero caso clinico, i codici che avrebbero potuto fare emergere quegli oggetti, quei significati, quelle relazioni? Il bambino, la madre, il padre, e tutto quanto sarà stato intorno a loro, le lenzuola scomposte che contornavano i corpi stretti nell'amplesso, la qualità più o meno intensa della luce di quel pomeriggio, tutto questo va spiegato, non assunto come spiegazione. Una sorta di urgenza emeneutica, tutta psicologica, tutta storicamente e moralmente sovradeterminata, spinge Freud a decodificare il sogno punto per punto, figura per figura. A ogni cosa un significato, a ogni

<sup>11</sup> *Ibid.*, pp. 518-523.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 522.

enigma il suo minuzioso svelamento. Non è forse più solida quell'acquisizione che suona anche più generica, quella che dice che l'uomo dei lupi ha la sua eterna età dell'oro nel farsi oggetto? Non è forse nel farsi oggetto che l'uomo dei lupi incontra ogni volta quel punto eterno nel quale è stato ed è la materia incessante di cui egli non smette di essere, al contempo, l'incessante ricognizione, l'incessante formalizzazione, l'incessante articolazione?

La scena primaria, in quanto non è una scena, non è in alcun modo colpevole, non è in alcun modo traumatica, non prevede personaggi di romanzo e vicissitudini tra il moralistico e la telenovela. Non è transitata attraverso il setaccio del codice, dunque non può risultare né interna né esterna a un certo spazio consentito, né traumatica né anodina rispetto a un certo soggetto istituito. Solo dopo, solo alla luce dei codici, la scena primaria diventa una scena, e insieme diventa una scena "colpevole" o "traumatica", e con essa diventa "colpevole" o "traumatizzato" il soggetto che vi ha assistito e il godimento che potrà aver accompagnato lo spettacolo. Si sarebbe tentati di dire che solo alcune scene primarie si disveleranno, in ritardo, traumatiche, perché solo il loro contenuto andrà a collidere con l'indicazione dei codici; mentre altre scene primarie non si disveleranno in alcun modo traumatiche, perché il loro contenuto non andrà a collidere in alcun modo con il dettato delle leggi. Ma quello che Freud ci dà da pensare, attraverso quest'invenzione inesauribile che è l'invenzione della scena primaria, è qualcosa di molto più generale e di molto più radicale. Ciò che Freud ci dà da pensare è che tutte le scene primarie sono perfettamente innocenti intanto che sono infallibilmente maledette: le più scabrose, come le più felici, come le più qualsiasi. "Qualsiasi" è anzi l'unico statuto che si può attribuire a ciò che diventerà scena primaria, a ciò che diventerà trauma. "Qualsiasi" è un nome dell'evento, mentre "trauma" è già un significato.

In altri termini, ciò che Freud ci dà da pensare è la singolare forma logica di questa maledizione, per la quale una qualsiasi scena primaria, che essendo perfettamente vuota di significato è tutt'altro che una scena, viene significata, e diviene, in forza di questo passaggio e di nient'altro che di questo passaggio, una scena, e perciò stesso una scena colpevole, una scena traumatica, una scena maledetta. "Tu hai visto questo", "Tu sei quel soggetto che ha visto questo", "Tu sei questa cosa che hai visto e che continua a essere il senso del tuo vedere", "Tu continui a essere l'oggetto incorniciato in questa scena che non smette di riguardarti". E in questo senso, e solo in questo senso, che l'uomo dei lupi sogna, nello sguardo dei lupi, il suo essere



oggetto. L'uomo dei lupi sogna di essere "questo", e non importa che cosa sia il "questo" che è stato visto e insieme non visto, da lui come da chiunque altro, nella cosiddetta scena primaria. "Tu sei questo" è la cruna dell'ago, è la strettoia di una clessidra la cui sabbia non cessa di transitare, essendo sempre tutta nella prima ampolla e tutta nella seconda ampolla, è il punto di incessante inflessione dell'innocenza assoluta della scena primaria nella significazione, nella colpa, nel trauma. "Tu sei questo" attesta la coincidenza dell'oro e insieme del bronzo, la compresenza dell'incessante età dell'innocenza e dell'incessante movimento dell'innocenza attraverso il suo esilio, in una colpa o in una caduta che è tutta l'esperienza dell'innocenza che quel soggetto possa sperimentare. Un soggetto, anzi, non è che questa caduta immobile, questa inflessione indefinitamente rinnovata e ripercorsa, quest'onda lunga che non cessa mai di trasformarsi rimanendo identica, questo immobile divenire colpevole che è il soggetto stesso in quanto luogo singolare della sua perfetta, impersonale, insoggettabile innocenza.

Parte seconda

HISTORICA