

DAGLI INCONTRI DEL GRUPPO SULL'IDEA DI "PSICAGOGIA"

A cura di Vera Vano

Terzo incontro

Sergio Perri apre con una domanda: di che cosa parliamo quando parliamo di fantasma? Che legami ci sono tra il fantasma come personaggio letterario, come personaggio psicoanalitico, eccetera?

Federico Leoni osserva che non è così diverso il fantasma letterario dal fantasma psicoanalitico, c'è un tratto comune, almeno, cioè che c'è qualcosa che ritorna, qualcosa che ritorna sempre negli stessi luoghi, sempre nella stessa casa, e che è dell'ordine del non vivo, del non più vivo, del non del tutto vivo, ma che tiene in signoria i vivi e la possibilità di vivere, di progettare, di realizzare. Qualcuno nel gruppo aveva parlato di un imbuto, del fatto che noi guardiamo il mondo come dall'interno di un imbuto, vedendo solo ciò che l'imbuto consente di vedere. Il fantasma è qualcosa come questo imbuto, è ciò che ti fa vedere e insieme limita la tua visione, ti fa vedere in quanto orienta il tuo sguardo e insieme lo acceca ad alcune cose che restano fuori campo. Le due cose sono tutt'uno, chiaramente. In questo senso, tu che sei vivo guardi secondo l'intenzionalità dell'imbuto che è un oggetto, secondo l'intenzionalità paradossale di una cosa che è inerte eppure efficace, che è qualcosa di morto eppure costantemente presente e costantemente capace di orientare la vita. Così ogni nostro agire è anche agito da qualcosa, è anche turbato e perturbato da qualcosa che lo orienta e che non gli appartiene, che gli è assolutamente proprio ma che gli è anche assolutamente estraneo.

Quando Pierre Fédida nel *Buon uso della depressione* evoca certi sogni di cui parla Freud, certi sogni in cui compaiono dei volti senza volto, parla anche lui di fantasmi, di ombre che ritornano. Le ombre dei defunti e i fantasmi sono il modo in cui la cultura greco-latina e poi la cultura cristiana hanno parlato del qualcosa che torna visitando i vivi, e che i vivi hanno qualche difficoltà ad accogliere e insieme a respingere, per cui queste ombre, questi fantasmi sono sempre esattamente sulla soglia, in parte vivi come noi, in parte morti come noi, in parte accolti come noi, in parte respinti come noi. Anche i vivi si ritrovano in que-

sta posizione ambigua, in questa posizione di soglia rispetto ai morti, proprio come i morti che ritornano si ritrovano su una soglia indecisa, forse indecidibile rispetto a noi. Ogni soglia è un fantasma. In realtà non sono due cose diverse il fantasma e la soglia, e si potrebbe dire che il fantasma c'è ogni volta che il vivo si confronta con quel che è morto di sé, con quello che è in potere degli altri, con quello che è il sapere degli altri su di sé, con quello che è il proprio essere oggettivato dagli altri e nel sapere degli altri. Dice Fédida: "se questi sogni indistinti hanno allora il potere di turbare a tal punto l'analista, non sono forse perché lo minacciano di distruggere la sua presenza in persona?". Anche l'analista è una soglia o un fantasma, o è investito e incontrato attraverso la soglia e il fantasma...

Viene ricordato che una mossa decisiva del libro di Fédida sulla depressione è quella che oppone il lavoro del lutto, come lo chiama Freud, e l'opera della sepoltura, secondo l'espressione che Fédida introduce. Fédida parla non soltanto del lavoro del lutto ma, partendo proprio da questi sogni indistinti, dove le ombre non sono persone, dove i volti non hanno forma, dice che compiere il lavoro del lutto, dare compimento a quel lavoro, compimento che per lui corrisponde a una sorta di sepoltura simbolica, ha a che fare con l'elaborazione, con il fare i conti, con il cadavere che è in sé, con quel che di morto c'è in sé. L'esperienza della depressione avrebbe a che fare con l'impossibilità di compiere questa elaborazione, Fédida dice che nella depressione il corpo del depresso diventa il sepolcro della persona che non ha potuto morire, che non ha potuto riconoscere di essere morta. Secondo Fédida sono sempre delle morti o dei morti non riconosciuti, non riconoscibili, quelle che ritornano come volti senza volto. E non potendoli riconoscere come morti, non si possono seppellire. Si diventa tutt'uno col loro andirivieni insensato, con la loro vita-morte di fantasmi.

Maria Giovanna Campus ricorda il libro di Maria Zambrano *La tomba di Antigone*, dove Zambrano immagina che Antigone chiusa nella tomba ad un certo punto inizi a reincontrare tutte le persone conosciute nella sua vita. Insomma prende vita una storia al contrario, incontra la madre, incontra i fratelli. Antigone muore per dare sepoltura, questo è il tema della tragedia. Fédida propone quindi questa seconda tesi, solidale con la prima, che la depressione sia il risultato di un trattenere dentro di sé il morto, senza poter ammettere che è morto, quindi senza potergli dare sepoltura, tenendolo sempre su questa soglia sospesa, e non sempre in nome dell'amore ma spesso in nome di una servitù, di una specularità, di una proiezione rabbiosa che causa e che gode di questo trattenere.

Qualcuno sottolinea che quando abbiamo ascoltato il seminario tenuto da Carlo Sini, soprattutto l'esordio della sua lezione sul problema delle stanze, dell'avere una stanza, dell'avere un luogo in cui stare e dal quale parlare, della filosofia che cerca invece di parlare senza stanza e senza stare, abbiamo avuto la fantasia che dopotutto Sini avesse una sua stanza, o che la filosofia avesse una

sua stanza, ma che questa stanza potesse diventare, all'occasione, come nella canzone che tutti consociamo, "il cielo in una stanza". Il cielo in una stanza che non ha più pareti ma alberi, forse è questa la soglia, la possibilità di questo transito, questa possibilità di transitare dalla stanza con pareti che non sono più chiuse, non sono più date una volta per tutte, non sono più disegnate dal sapere morto che ci tiene intrappolati. Se pensiamo al funerale come lo vediamo in un film come *Departures*, aggiunge Maria Giovanna Campus, che mette in scena il rito funebre nel Giappone di un tempo, lì si avverte qualcosa che sembra poter segnare una trasformazione. Quello che accade è che una volta che il morto viene restituito alla vita, da questi che sono dei truccatori, dei preparatori, dei tanatoesteti, questo provoca una reazione nei parenti, i quali si ricordano, si riconciliano, c'è un aspetto perturbante perché lì ti trovi un morto e insieme in aspetto trasformativo che riguarda questo attraversare una soglia ambigua, una soglia in cui vita si rovescia nella morte ma anche la morte si rovescia nella vita.

Leoni torna su Fédida ricordando che tutto il suo discorso si sostiene sull'opposizione che lui propone tra quello che Freud chiama il lavoro del lutto, e che nella depressione, derivando da un disconoscimento del lutto reale, si prolunga indefinitamente, e qualcosa d'altro, che ha un termine, un compimento. Già il termine lavoro è interessante, un lavoro è qualcosa che di per sé potrebbe prolungarsi indefinitamente, chi lavora, lavora tutti i giorni, va in ufficio, torna a casa, poi torna in ufficio e lavora ancora, non c'è un termine che è un compimento del lavoro. Questo ritornare indefinito è un po' la condizione del lavoro del lutto come Fédida la vuol denunciare, una condizione che non può terminare, non può finire, in quanto è in atto un disconoscimento, non è assunto che c'è stato un lutto. Ecco, Fédida oppone al lavoro del lutto così inteso una cosa che non c'è in Freud, una cosa che Fédida chiama l'opera della sepoltura. Anche Freud intuisce questo passaggio, evidentemente, quando dice che la libido si ritira dall'oggetto perduto, che dopo essere rimasta in modo ambivalente nel soggetto, in qualche modo reinvestita nel soggetto stesso, con quel tratto narcisistico che spesso accompagna la depressione, a quel punto, finalmente, l'investimento si ritira dall'oggetto perduto e si orienta su un nuovo oggetto o un nuovo progetto.

Fédida insomma oppone il lavoro e l'opera, il lavoro che può non avere un termine, e l'impegnarsi nella realizzazione di un'opera che invece ha necessariamente un termine, nel senso che l'opera è un fine o una fine, è qualcosa che segna un compimento. L'opera, per così dire, la devi pensare come un compimento, poi magari non arrivi a compierla, per tanti motivi puoi non farcela, può fallire, ma l'opera segna comunque un termine e non puoi immaginare di procedere all'infinito. Non potresti realizzare una statua all'infinito, superata una certa soglia la statua inizia a disfarsi. C'è un punto in cui la sepoltura ha preso i suoi contorni, in cui il lavoro del lutto trova un termine, in cui il morto

può essere lasciato andare, in cui la soglia tra i vivi e i morti si disegna nitidamente. Questo è grosso modo il senso, o uno dei sensi, dell'opposizione di Fédida tra lavoro del lutto e opera della sepoltura. Questo è il punto in cui finalmente si realizza la sepoltura, il punto che attesta che non siamo più nel luogo della incessante evocazione e cioè del congedo impossibile, non siamo più nel lavoro o nel lavoro come oscillazione tra il presente e l'assente, ma siamo caduti da uno dei lati della soglia, ci ritroviamo fuori dall'indecidibilità della soglia, ci ritroviamo al di là della decisione che si è prodotta, per cui il morto è morto, e il vivo è vivo. Ogni rituale umano, sembra implicare il discorso di Fédida, ogni rito funerario ma forse anche non funerario, in realtà mira a compiere un'opera, togliendoci dalla dimensione del lavoro, mira a realizzare la scultura scongiurando la persistenza dell'indeciso, del sospeso, dell'incerto, del confuso. Ogni rituale è l'invenzione di un confine, è la creazione di una forma, la realizzazione di una distinzione.

È nel contesto di queste riflessioni sull'opera della sepoltura che Fédida introduce il suo discorso sulla tomba di Leida, questo sarcofago di epoca romana che attira la sua attenzione perché non è un sarcofago tradizionale, di quelli che tutti conosciamo, decorato da bassorilievi che risultano scolpiti sulla superficie esterna del monumento. Insomma non è un sarcofago fatto per parlare ai vivi del morto che vi è racchiuso, non è un monumento e cioè una memoria che ricorda qualcosa ai vivi. Questo sarcofago è scolpito al contrario, è un sarcofago scolpito all'interno, mentre fuori quello che si vede è semplicemente un blocco di marmo abbastanza grezzo. È un sarcofago scolpito per il morto, per dire qualcosa al morto. È un sarcofago che non dice nulla ai vivi, quindi non si offre come memoria, non dice che cosa si debba ricordare, non rievoca le vicende del morto. È un monumento al contrario, un monumento che serve a dimenticare, una macchina per produrre oblio. Noi troviamo strano questo funzionamento, pensiamo che la memoria sia un grande valore, che la storia vada ricordata, i nostri cari onorati, e invece questo sarcofago ci mette di fronte a un funzionamento capovolto, un funzionamento che sembra supporre che il valore sia l'oblio, che il senso della sepoltura sia la cancellazione della traccia e non il culto della traccia. I sarcofagi tradizionali sono scolpiti all'esterno, servono a fare memoria e a non lasciare andare, servono a rievocare e non a congedare, a supportare il lavoro del lutto e non l'opera della sepoltura. Al contrario questo blocco scolpito solo all'interno, sembra dire qualcosa al morto, sembra apparecchiargli un'altra vita separata, sembra accompagnare lui solo nel suo viaggio, senza legare il suo viaggio al viaggio dei vivi. A quel punto, quello che hai sepolto non è solo il morto ma anche la sepoltura stessa, quel che tu hai lasciato andare non è solo il cadavere ma anche il fatto che l'hai lasciato andare. In questo senso quel blocco che è una traccia che tende a cancellarsi in quanto traccia, è un dispositivo che tende a produrre oblio, anche se oblio ovviamente parziale,

dato che il blocco continua a darsi a vedere anche se non come monumento, continua a farsi ricordare anche se non come memoria ma come una specie di segno immemorabile. Tendiamo a dare valore alla memoria e all'evocazione, mentre qui, come anche in Nietzsche, sembra che proprio il congedo e l'oblio siano segni di vita.

La tomba è il luogo dove si fa questo incontro, il che vuol dire, come in ogni incontro, che di fronte alla tomba si produce questo contagio, questa contaminazione, questo scambio di qualcosa di proprio e qualcosa di estraneo. Allo stesso tempo ogni rituale è ripetizione, ogni rituale tenta di interrompere una ripetizione producendo del nuovo, ma proprio perché deve compiere questa opera impossibile riparte continuamente dalla rievocazione di ciò che deve congedare e insieme dal congedo di ciò che deve evocare. Il punto che si tratta di pensare è forse l'ordine, l'ordinamento dei due fenomeni, evocare per congedare o congedare per evocare. Sembrano il medesimo, ma in questa circolarità l'accento cade sempre e soltanto su un versante, non su entrambi. In certi casi è nel cerchio della morte che è iscritta la vita, come avviene nel lavoro del lutto, quando la vita è un'immagine catturata dentro il lavoro della morte in corso. In certi casi invece il cerchio è quello della vita, e dentro ci sono i volti dei morti che finalmente hanno un volto e una possibilità di sepoltura. Nel momento in cui il cerchio è quello della vita, nel momento in cui si assume, come dire, la decisione, nel momento in cui si compie quella che è anche la tragedia della decisione, il morto è morto, e ha quel volto che ha, e che è il suo, non il mio o il nostro; lì si interrompe il ritorno del morto, che torna perché non ha un volto, come dice Fédida, perché il lutto è disconosciuto.

Quarto incontro

Interventi vari sul sogno. Ci sono diversi modi di guardare l'evocazione, qualcosa che viene dal passato, qualcosa dove si coagula il passato, qualcosa che dal presente chiama il passato, qualcosa che viene insomma dal presente e va verso il passato. Il sogno è comunque il luogo di questa evocazione e di questo congedo. Il sogno è evocato, il sogno evoca. Il sogno è evocativo nel momento in cui viene sognato ma anche nel momento in cui viene raccontato. Un sogno non raccontato muore, il sogno deve essere raccontato perché è proprio quel racconto che evoca nell'altro il proprio sogno. Una componente del gruppo racconta di attraversare un periodo complesso, travagliato, perché fare una scelta significa congedarsi da qualcosa e aprirsi a qualcos'altro, e questa scelta, questo perdere e ritrovare è oltretutto qualcosa che avviene sempre in solitudine, in una condizione di profonda solitudine. Rievoca poi un sogno di pochi giorni addietro, in cui compare il nonno che va a trovarla in una specie di loculo, una

grande vasca di pietra all'interno del giardino di casa, collegato con altre vasche predisposte per accogliere lo straripamento eventuale delle acque. Queste altre vasche sembrano piccole bare senza coperchio. Da bambini, racconta ancora, usavano quelle vasche per nascondersi durante i giochi. In sogno quindi vede il nonno, ma lo vede con le sembianze di Diego Napolitani, coi suoi occhi azzurri, con la barba bianca... Napolitani le sta facendo visita perché lei è distesa dentro questo contenitore in cemento, e le dice: "Senti, è finito il tuo tempo, vieni fuori perché devo entrarci io, adesso". Allora lei risponde: "Ma scusa, questo è fatto per dei bambini, sei sicuro che ci puoi entrare dentro, che ci stai, che ti contiene?" Napolitani risponde: "Tu non pensarci, questo fa parte dei miei problemi, del mio mondo". Quando lei si sveglia va a cercare una fotografia, una vecchia foto in bianco e nero, dove si vede ancora lo specchio d'acqua di questa grande vasca di raccolta con queste specie di loculi. Pensa che questo sogno la aiuti, si sente meno sola: "È Diego che mi autorizza a vendere la casa". Questa autorizzazione è come se suggellasse una lunga vicenda, venti anni e più, serviti per compiere questo attraversamento faticoso, dove c'è all'inizio l'illusione di essere ancora bambina che si andava a nascondere in quelle vasche, poi l'idea che non abbia più senso fare questa cosa, che quel tempo sia finito, e che tuttavia si possa sognare ugualmente, che tuttavia ci sia una prospettiva ancora possibile. Allora sembra che tutto un puzzle si ricomponga, certi spezzoni ai quali abbiamo resistito, certe parti dalle quali abbiamo preso congedo, la bambina, l'infanzia, l'esser stata una figlia, tutto questo si può infine salutare senza angoscia, senza sofferenza.

Altri ricordano che a novembre Leoni ha tenuto un seminario a Torino in cui parlava del linguaggio e ricordava alcuni testi di Heidegger sulla parola, sul fatto che noi siamo abitati dalla parola, siamo continuamente attraversati da un discorso. Il setting è a sua volta un luogo di transito di parole, o anche di silenzi o immagini. Un'altra componente del gruppo racconta che quando aveva vent'anni fece un sogno, in cui la madre era sul balcone di casa, bagnava i fiori, e mentre lei si dedicava a questa cosa allegra, spensierata, dietro casa c'erano invece scene di guerra e cose terribili che accadevano. Ha interpretato per tanto tempo questo sogno pensandolo in questi termini: la madre aveva sì questa facciata, si presentava come una persona affabile, allegra, disponibile, ma in realtà la sua vera natura era molto più cupa, la sua vita era stata una tragedia, un percorso difficilissimo e bruttissimo. A distanza di quarant'anni interpreta invece il sogno in modo completamente diverso. La vera natura di quella madre era quella dei fiori.

Altre riflessioni nascono da questo intervento. Perché certi sogni non si dimenticano? Come attivare questa possibilità di reinterpretare nuovamente, diversamente? Questa reinterpretazione del sogno della madre ha a che fare con la questione dell'evocare, del congedare, del seppellire? Forse è proprio la sepol-

tura quel passaggio che dà vita e dà morte insieme, perché reinterpretare significa dare vita, non solo morte, a quella madre. Anche un altro componente del gruppo racconta di essere in una fase in cui gli capita di riprendere in mano le fila del passato, di ripensare alle figure genitoriali, di ritrovarsi in mano un senso completamente capovolto a quello che pensava fosse assodato, con alti e bassi emotivi intensissimi. Forse proprio questo è quello che Napolitani chiamava il farsi dell'uomo, questo continuo rifarsi e riorientarsi del senso, questo continuo rivivere e ridare significato, mai separato dagli incontri che accadono via via. Nel sogno, nell'immagine del sogno, si coagula proprio questo tutt'uno del passato, dell'incontri presente, del futuro che ne nasce, come se il passato e il futuro precipitassero o sgorgassero dall'immagine del sogno. Com'è che ricordiamo un sogno fatto a vent'anni e ora gli diamo un nuovo significato? Da un lato è come se a vent'anni avessimo gettato lì i semi del nostro futuro, del senso che avremmo maturato lungo un percorso lunghissimo, come se in quel sogno ci fosse già tutto. Ma Diego Napolitani ripeteva anche che l'attrattore è nel futuro, che ciò che ci orienta è il futuro, che è nel futuro il senso del passato rivisitato, è nel futuro tutto quello che sembra essere già racchiuso, già anticipato nel passato. Un sogno raccontato tanto tempo fa si ripete, ed ecco che adesso dice anche altre cose, che non esclude quello che ci aveva detto, ma aggiunge qualcosa d'altro che sembra esserci sempre stato. Anche per questo molto dicono che il primo sogno che il paziente porta contiene tutto quello che sarà il suo percorso analitico.

Qualcuno ricorda che nell'antica città di Ur, quando il re sentiva che stava per morire, lo annunciava ai suoi sudditi e i suoi sudditi si vestivano con abiti regali, celebravano un funerale e andavano a morire nella grande tomba di Ur dove seppellivano tutti i loro gioielli, grande tomba che secoli dopo sarà saccheggiata. Bion diceva che l'analista deve essere come questi saccheggiatori, l'analista deve saccheggiare le tombe dei suoi pazienti per consentire loro di riappropriarsene. Napolitani sembra indicare invece il lavoro opposto, sembra dire che la tomba è vuota e il tesoro non è nel passato ma nel futuro. Come dire, non serve frugare nelle tombe, o comunque le tombe parlano del futuro dal quale le saccheggiamo, più che del passato di chi ci ha seppellito i suoi tesori. Anche noi quando ci domandiamo che cosa significhi per noi la morte di Diego ci accorgiamo che significa anche un rinascere, un sentimento di passato-futuro, di soglia, di transito.

Un intervento riparte da tutto questo per sottolineare che si fa fatica a tenere insieme l'evocare e il congedare perché sembrano due procedimenti opposti, per cui o evochi e tieni vivo qualcosa, o lo congedi e gli dai sepoltura. Poi ci sono immagini e riflessioni che mettono in questione questa dicotomia, come quando si diceva che nella sepoltura c'è un dare la morte ma dare anche la vita. Viene in mente quella immagine di De Martino, quando descrive lo stregone che al culmine del rituale grida allo spirito del defunto: "Vattene!". Un mondo

fatto di certe persone e certe relazioni finisce perché i poli di queste relazioni non ci sono più, e allora una parte della trama del mondo viene meno, viene meno il mio mondo, vengo meno io, viene meno una parte di quell'io. Il mondo deve ridisegnarsi intorno a quel che resta, l'io deve ridisegnarsi intorno a quel che resta. Ma in realtà, da sempre si era ridisegnato intorno a dei resti, non c'era mai stato tutto il mondo, non c'era mai stato tutto l'io. Questa perdita allora è anche creazione, anzi è l'unico modo in cui si presenta la creazione, la creatività.

L'intervento prosegue sull'idea che quindi il fatto di evocare un passato sia qualcosa di creativo, che non si tratta di ricordare ma di ricreare. L'evocazione ha in sé il futuro, diciamo il futuro è la nuova idea che io mi vado a fare di ciò che congedo. Non stiamo parlando di un corpo che bene o male è unico, stiamo parlando di una persona o di una realtà complessa, e di quella complessità tu evochi di volta in volta una certa relazione particolare che ha avuto con te, e se tu ti sposti sono altre relazioni che riemergono e che vengono evocate, e così la realtà congedata si trasforma e ciò che di volta in volta congedi sono parti di quella realtà ma anche parti di te, parti morte di te, parti che ti immobilizzavano. Congedare significa congedare quelle parti che tornano sempre identiche, quelle parti ripetitive, quelle che hai necessariamente messo in gioco nell'evocare. Per questo evocare e congedare sono un po' come un simbolo che si tiene, e se c'è l'uno ci deve essere per forza anche l'altro. Evocare per congedare, potremmo dire.

Un altro intervento, di Patrizia Mascolo, sottolinea che il gesto dell'evocare parla di un livello relazionale. Io non evoco i miei contenuti, i miei sogni, ma qualcuno o qualcosa evoca in me. Nell'evocazione c'è sempre la relazione. L'essere qui a parlare insieme evoca in noi dei contenuti. Se io racconto un mio sogno, il sogno che tu hai raccontato evoca in me qualcosa. Il sogno a sua volta è frutto di un'evocazione, evidentemente di un'evocazione che nelle relazioni, nelle tue relazioni è sorta in te. Il sogno è evocativo, ma rispetto ad un circuito relazionale. Sembra che noi diciamo: "io evoco i morti", ma io non evoco niente, io ci metto la disponibilità, diciamo così, a lasciare che l'altro evochi qualcosa in me. Allora, così come c'è questo aspetto relazionale radicale, nell'evocazione, c'è anche nel congedo. Il punto potrebbe essere indicato così: chi evoca? Evidentemente non siamo mai noi. È sempre un incontro, a chiamare fuori di te qualcosa. Chiedersi "chi evoca?" è un buon modo di riflettere perché consente anche di tenere insieme, di capire come fanno a stare tenere insieme il congedare e l'evocare che sono operazioni opposte. Come faccio a evocare se ho un'urgenza assoluta di seppellire qualcuno?

Leoni aggiunge una riflessione su come potrebbero stare insieme evocare e congedare, ricordare e dimenticare. Se l'evocazione chiama fuori, se fa venir fuori dalla massa di cose alcune cose, vuol dire che l'evocazione è una memoria

ma anche un oblio. Se tira fuori qualcosa è perché lascia dentro delle altre, e proprio questo è il funzionamento di una memoria viva. Se la memoria evocasse insieme, se richiamasse tutto insieme, tutte le volte, sarebbe la memoria di un morto, sarebbe una memoria integrale, una memoria assoluta, una memoria senza soggetto. Una memoria che non perde nulla è la memoria di un morto, perché se invece vivi, allora evochi, la tua memoria serve ad andare da qualche parte, la eserciti come una memoria del futuro, e andare da qualche parte significa non andare da tutte le parti, significa lasciar cadere e perdere alcune cose. Non puoi chiamare fuori se non scartando qualcosa che non ti serve più in quel momento. Il che vuol dire non seppellirlo per sempre, magari tra dieci minuti o tra dieci anni servirà di nuovo, e qualcosa in me, qualcosa che avrò incontrato in quel momento, lo evocherà. È come se ci fossero due memorie, come tutti hanno sempre notato, Hegel, Bergson, Freud, una memoria integrale che è la disponibilità contemporanea di tutto, e una memoria parziale che è la selezione di quel che serve per andare avanti o che è il fatto stesso che stai andando avanti. E forse, come ci sono due modi di far funzionare la memoria, uno come archivio integrale che è una tomba o un cimitero di tutti i cimiteri, e uno non come archivio ma come progetto e come memoria orientata e orientata a dimenticare ciò che non serve ad andare avanti, così si potrebbe dire che ci sono tanti modi di seppellire, si può seppellire con tante intenzioni differenti...

Un altro intervento. Uno che vuole seppellire assolutamente, una volta per tutte, perché se no muore, sembra piuttosto uno che è evocato da quell'altro. Non sta evocando lui, al contrario è chiamato da qualcosa, da qualcosa che evidentemente è insostenibile, è troppo pesante. Noi siamo abituati a pensare che la virtù stia dal lato della memoria, che la memoria sia il modo di prendersi cura. Ora, non bisogna dimenticarsi che la memoria è un modo della cura, ma forse bisogna anche ricordarsi che l'oblio è un altro modo di prendersi cura di sé, smettendo di prendersi cura della cosa ricordata o di prendersi cura di sé come cosa ricordata.

Vera Vano
Corso Francia, 239
10139Torino
vera.v2002@libero.it