

Via Exilles, 40 - 10146 Torino
www.psicanalisi.sottolamole.com



Il soggetto è/e la sua verità di Stefania Guido

Interpretazione in chiave psicoanalitica
del romanzo **Il libro delle illusioni**
di Paul Auster.

Intervento presentato in occasione del Convegno organizzato da Phronesis dal titolo "Il consulente filosofico nella casa di Psiche" sul tema "Autenticità, inautenticità".

Freud definì come *attenzione fluttuante* (Freud, 1912) quella particolare modalità di ascolto - ma si potrebbe anche definire in quanto *posizione* - tramite la quale lo psicanalista, pur prestando attenzione al *testo* del soggetto in analisi, mantiene, tuttavia, una mobilità di pensiero che gli consente di non *fissarsi* esclusivamente su un singolo elemento.

Attenzione fluttuante potrebbe, a primo acchito, apparire come una contraddizione in termini in quanto, come anche il linguaggio dice, l'attenzione va *fissata* oppure *fermata*, mentre la *fluttuazione* richiamando un libero movimento che, per dirla con un'immagine, sembrerebbe sfiorare tutto senza soffermarsi su niente, parrebbe essere l'esatto contrario di una dimensione in cui l'attenzione si rende presente. Tale apparente contraddizione, tuttavia, viene ad assumere nel corso di un'analisi e delle singole sedute un potenziale esplorativo non indifferente.¹

L'attenzione dell'analista, muovendosi liberamente intorno al soggetto in analisi, riesce a percepirne indizi, segni, allusioni, comunicazioni verbali dirette oppure che sottendono altre scene e altri soggetti da quelli presenti nella stanza d'analisi. La mobilità dell'attenzione consente all'analista di registrare ed *immagazzinare*, nel momento del loro accadere, elementi di risonanza che potrebbero essere richiamati successivamente, lasciati in attesa, oppure abbandonati qualora col procedere dell'ascolto i medesimi elementi venissero sostituiti da altri. Mentre presta attenzione al soggetto dell'analisi e al *testo* che viene progressivamente a comporsi tramite le associazioni di pensiero, l'analista segue questo movimento con una sorta di muto resoconto dei propri commenti interiori, ma anche delle immagini, delle idee e delle emozioni che si sviluppano in lui man mano che l'ascolto procede. L'ulteriore mobilità dell'attenzione è dunque rintracciabile in questo doppio movimento di *fluttuazione*: dal soggetto in analisi e dal suo testo ai contenuti di pensiero dell'analista e viceversa, mantenendo una modalità di ascolto che permetta all'attenzione di restare mobile, di non bloccarsi.

I contenuti di pensiero che l'analista va formandosi costituiscono elementi di lavoro: lasciandosene interrogare ed interrogando quelle idee o immagini che a volte si presentano come improvvisi lampi nel corso di una seduta, egli arriva a formulare delle *interpretazioni parziali* che potrebbero anche non essere mai verbalizzate all'analizzando in quanto che il procedere dell'ascolto ne richiede ulteriori trasformazioni. È dunque possibile osservare che il processo di ricomposizione di un *si* presenta tramite un andamento graduale e dinamico, com-

¹ Freud spiegava tale potenzialità nei termini seguenti: "...Non appena ci si propone di mantenere tesa la propria attenzione a un determinato livello, si comincia anche a operare una selezione del materiale offerto; se ci si concentra con particolare intensità su un brano, se ne trascura in compenso un altro, e si seguono nella scelta le proprie aspettative o le proprie inclinazioni. Ma appunto questo non si deve fare; seguendo nella scelta le proprie aspettative, si corre il rischio di non trovare mai niente che non si sappia già; seguendo le proprie inclinazioni, si falserà certamente ciò che potrebbe essere oggetto di percezione. Non bisogna dimenticare che accade perlopiù di ascoltare cose il cui significato viene riconosciuto soltanto in seguito." Sigmund Freud, *Tecnica della psicoanalisi*, Torino, Biblioteca Boringhieri, 1976, p. 34

plesso e discontinuo, mai definitivamente concluso. In “Analisi terminabile ed interminabile” (Freud, 1937), testo che forse più correttamente dovrebbe essere tradotto come: “Analisi finita ed infinita”², Freud chiarisce che se l’analisi si conclude, il processo che essa ha messo in moto può rimanere aperto in quanto ricerca del soggetto. Con queste note d’apertura ho voluto dare un’idea del modo di procedere che ho adottato nella lettura del testo di Auster. Inoltre, per lasciare intravedere come ciò che può apparire come accuratamente e compiutamente elaborato nel momento della comunicazione, costituisca, per così dire, solo un aspetto ulteriore, connesso alla sistematizzazione, di quel lavoro che comunque era già andato compendosi dal momento dell’avvicinamento al testo. Cercherò, pertanto, di mantenere nella mia esposizione quella dimensione “laboratoriale”, di *work in progress* che è caratteristica del lavoro analitico, qualora non intervengano disturbi che ne ostacolano il suo svilupparsi.

Lavoro, dunque, che, in questo caso, andava compendosi col precedere della lettura da parte mia del libro e che produceva man mano quei materiali, ora di immagini ora di emozioni o di concetti, che richiedono di essere interrogati ed elaborati per poter andare a costituire un discorso. Quali impressioni erano affiorate nel corso della lettura? Quali idee e quali sapori la medesima mi aveva lasciato? Ripercorrendo mentalmente quei contenuti mi è possibile enucleare alcuni titoli principali:

- la struttura narrativa subisce una sorta di slittamento da un certo momento in poi: uno spostamento dal personaggio principale verso altri scenari, altri personaggi, altri movimenti. È uno spostamento repentino quello che avviene, come se si volesse attuare per forza una discontinuità, come se non fosse più possibile rimanere sul registro precedente, come se occorresse attuare uno strappo.
- Il ritmo si fa progressivamente più incalzante: un susseguirsi di azioni senza soluzioni di continuità. Non ci sono vuoti, non ci sono pause. L’immagine sollecitatami è quella di un’affannosa rincorsa che non consente lo spazio della riflessione, oppure quella dell’imperiosa necessità a riempire ciò che non può essere lasciato vuoto.
- È una questione di vita o di morte quella in cui i singoli personaggi sembrano stare impigliati: dal principale fino a tutti gli altri, quelli secondari, sembra riproporsi come in un gioco di scatole cinesi, sempre la medesima riverberazione. L’immagine di una matrioska compare alla mente.
- Lo stato di insofferenza, provato a partire da un certo punto in poi, inizio a spiegarmelo con l’essere stata un osservatore partecipante in ascolto di questioni che costantemente si ripropongono con forme e con voci differenti senza, tuttavia, mai giungere ad un’effettiva uscita da una ciclicità che perennemente si ripresenta. Ma l’insofferenza è definita come incapacità di una persona ad adattarsi a una situazione, a tollerare uno stato di ignoranza, nutrendo per contro impazienza ed antipatia. Lo stato di insofferenza avvertito è, forse, il segnale di un qualcosa non ancora affiorato alla mia coscienza?

Da questa prima imbastitura cercherò di procedere tramite ampliamenti progressivi che mi consentano un approfondimento dei titoli individuati. Lo slittamento nella struttura del romanzo, congiuntamente all’incalzare degli accadimenti sembra iniziare a realizzarsi con l’entrata in scena di un nuovo personaggio: Alma. Proverò dunque ad ipotizzare di suddividere la struttura del testo in due parti, tenendo la presenza di Alma, per il momento, come possibile snodo. La prima parte del romanzo è segnata da un evento luttuoso che mette David Zimmer, protagonista del romanzo, a contatto col lavoro del lutto, lavoro non semplice in quanto il lutto è l’esperienza di perdita di un oggetto sul quale c’era stato un investimento libidico. Il lavoro di elaborazione del lutto carica il soggetto della ricerca di un senso intorno alla mancanza per consentire una separazione dall’oggetto

² Freud scrisse un paio d’anni prima della sua morte il saggio citato. Ritorna qui a riconsiderare la funzione della psicoanalisi e a giudicarne i risvolti di efficacia, ma anche i limiti che essa incontra. Ciò nonostante, secondo Freud, occorre non equivocare. Afferma infatti: “Non intendo sostenere che l’analisi sia un lavoro che non finisce mai. Qualunque sia la posizione che assumiamo sul piano teorico riguardo a questo problema, la fine di un’analisi è, a mio avviso, una faccenda che riguarda la prassi. (...) Il nostro obiettivo non dovrà essere quello di livellare tutte le specifiche particolarità individuali a favore di una schematica normalità o di pretendere che l’individuo analizzato a fondo non senta più alcuna passione o non sviluppi alcun conflitto interno. L’analisi deve determinare le condizioni più favorevoli al funzionamento dell’Io; fatto questo, il suo compito può dirsi assolto”. Sigmund Freud, *Analisi terminabile e interminabile* in *Opere*, vol. XI, Torino, Boringhieri, 1979, p. 532

perduto ed il richiamo dell'energia pulsionale che era stata mobilitata sull'oggetto. Detto in poche parole, l'Io del soggetto si deve separare dall'oggetto ed investire su altro³.

Ma è proprio questo medesimo investimento a far questione e a rendere difficoltosa l'elaborazione dell'esperienza luttuosa in quanto il soggetto, pensando di perdere insieme all'oggetto, anche il proprio investimento, mantiene in vita dentro di sé l'oggetto stesso, non se ne separa pensando di aver trovato in questo modo la strada per non perdere né l'oggetto e nemmeno il proprio investimento a questo collegato. Ciò che non riesce ad essere attuato, cioè, è il richiamo dell'investimento pulsionale da parte dell'Io del soggetto. A questo punto l'oggetto è interiorizzato e l'Io diventa, in qualche modo l'oggetto: *l'ombra dell'oggetto è caduta sull'Io* (Freud, 1917).

È in questa fase che troviamo il protagonista quando aggirandosi per la casa, dopo la scomparsa della moglie e dei figli, persiste nel cercare di mantenerne in vita la presenza: mettendosi addosso il profumo della moglie, giocando con i giochi dei figli, Zimmer mantiene il legame con loro, non li lascia andare via, mantenendo vivo il suo investimento, tiene in vita anche gli oggetti del suo amore. Anche l'andamento ed il ritmo che sentiamo leggendo questa parte del romanzo, ben differenti da quelli che si stabiliranno in seguito, evocano un movimento che ritorna su sé stesso, un movimento che sembra bloccato e fissato sullo stesso punto, sullo stesso pensiero. potremmo dire che l'Io di Zimmer deve morire al mondo, chiudersi a questo, per poter mantenere in vita, sebbene in una dimensione esclusivamente intrapsichica, gli oggetti del suo investimento. Ho detto <<Deve>> proprio per indicare l'imperiosità a cui è sottoposto l'Io di Zimmer: si tratta di un imperio a cui non riesce a sottrarsi. Il senso di colpa che affligge la sua coscienza morale e che lo ritiene responsabile di quelle morti, ("sei stato tu ad insistere perché prendessero quell'aereo"; "sei stato tu ad accompagnarli in modo che non lo perdessero"), accresciuto dal fatto che da esse ha persino tratto un beneficio, (il premio di assicurazione) contribuisce a mantenerlo nell'immobilità, in una posizione di quasi morte. Il Super Io intorno al quale si articola la coscienza morale non ammette repliche e lo costringe a stare in quella posizione.⁴

Tuttavia, accade qualcosa che ci dà modo di ragionare sul fatto che qualcosa *ancor si muove*: la risata che coglie Zimmer mentre sta guardando un vecchio film muto apre simbolicamente ad un momento diverso in quanto la posizione del protagonista in relazione al suo lutto si modifica. Cosa ci dice questa risata? Cosa è accaduto? Cosa ha scosso Zimmer dall'apatia in cui stava saldamente imprigionato? Il protagonista ci descrive la sequenza che sollecita la sua risata e ci dice anche che non saprebbe spiegare il motivo per cui ne rimane divertito, ma fatto sta che è proprio quella risata l'elemento che Zimmer stesso considera quale propulsore capace di *rimetterlo al lavoro*. Mi permetto qui una breve digressione al fine di proporre una spiegazione intorno a questa questione. Quando Freud (Freud, 1905) rivolse la sua attenzione ai moti di spirito, attraverso una dettagliata analisi sulle forme della comicità, arrivò a dimostrare (ovviamente sto semplificando per ragioni di sintesi) come le medesime avessero una relazione con l'inconscio, quella parte del soggetto che non si struttura nell'Io e nella coscienza. Il motto di spirito esprime in modo allusivo, potremmo dire cifrato, quel pensiero che non avrebbe potuto essere accolto dalla coscienza e che, tuttavia, è in qualche modo presente nel soggetto, sebbene sul registro dell'inconscio. È proprio la forma cifrata ed allusiva, che dice senza dire, che parla per sottintesi, a permettere al motto di spirito ed ad altre forme analoghe di trovare una strada laterale per arrivare ad esprimere un contenuto scomodo, eludendo la censura. La risata è il segnale che l'allusione è riuscita a

³ "L'espressione, diventata classica "lavoro del lutto" è introdotta da Freud in *Lutto e melanconia* (1917). Essa mostra già di per sé il rinnovamento provocato dalla prospettiva psicoanalitica nella comprensione di un fenomeno psichico che era considerato tradizionalmente come un'ovvia attenuazione graduale del dolore suscitato dalla morte di una persona amata. Per Freud, questo risultato terminale è la conclusione di tutto un processo interiore che coinvolge l'attività del soggetto e che può anche concludersi con l'insuccesso, come mostra l'osservazione clinica dei lutti patologici." Jean Laplanche, Jean-Bertrand Pontalis, *Enciclopedia della psicoanalisi*, Bari, Laterza, 1993, p. 331

⁴ Freud ha messo in rilievo tutte le diverse gradazioni esistenti tra un normale processo di elaborazione psichica di un evento luttuoso e le situazioni di lutti patologici, per giungere fino alla malinconia. Molto sinteticamente: se nel lutto patologico il processo di elaborazione psichica è reso difficoltoso dal fatto che il soggetto si senta responsabile della morte del defunto e, quindi, il conflitto tra il continuare a vivere ed il morire insieme all'oggetto perduto, balza in primo piano, nella melanconia, invece, si assiste al passaggio verso una soglia ulteriore: L'Io del soggetto si identifica con l'oggetto perduto. Cfr. Jean Laplanche, Jean-Bertrand Pontalis, *Enciclopedia della psicoanalisi*, cit. p. 332.

superare la barriera della coscienza e che ciò che doveva essere mantenuto rimosso con un grande dispendio di energia per l'io non ha più ora motivo di essere energeticamente trattenuto fuori dalla sfera della coscienza. I moti di spirito analizzati da Freud (1905) sono moltissimi, ma tra i tanti ne ho scelto uno a mio parere delizioso che potrà illustrare questo tipo di circostanza. L'aneddoto raccontatoci da Freud è il seguente:

Due uomini d'affari poco scrupolosi erano riusciti ad ammassare una grossa fortuna per mezzo di iniziative spericolate: ora si trattava di farsi accogliere dalla buona società. Tra i vari mezzi, sembrò loro opportuno farsi ritrarre dal pittore più celebre e costoso della città, i cui dipinti erano considerati ogni volta un avvenimento. Le preziose tele furono mostrate per la prima volta in pubblico durante una grande soirée, e i due padroni di casa accompagnarono personalmente il conoscitore d'arte e critico più influente verso la parete del salone dove i quadri stavano appesi uno accanto all'altro, ansiosi di strappargli un giudizio ammirativo. Il critico osservò a lungo i ritratti, poi scosse la testa come se il conto non tornasse e si limitò a domandare, indicando lo spazio vuoto tra le due tele: <<E il Redentore dov'è?>>. ⁵

Il critico d'arte, pur desiderando dire ai due disinvolti affaristi cosa pensa di loro, tuttavia ha anche altrettanti buoni motivi per non farlo, almeno in modo diretto. Esprime ciò che pensa, perciò, attraverso un'allusione.

Torniamo dunque a Zimmer e alla sua risata di fronte alla sequenza del film che, ricordiamoci, lui non si sa spiegare; ci sa descrivere momento per momento la sequenza, ma non ci sa dire il motivo per cui questa l'abbia fatto così ridere. Possiamo a questo punto intuire che in Zimmer esista un pensiero inconscio, un pensiero, cioè, a cui la sua coscienza non offre diritto di cittadinanza considerandolo inopportuno. Il *disturbatore*, come lo stesso Freud (Freud 1909) descrisse un desiderio inaccettabile, è tenuto fuori dalla soglia della coscienza fin tanto che non succede qualcosa da consentirgli di entrare. Questo qualcosa è, nel caso di Zimmer, le sequenze di un film in cui mancano le parole, ma in cui sono presenti delle immagini che sembrano funzionare, per lui, in modo allusivo, come un messaggio cifrato, proprio come succede nel motto di spirito. Cosa mi fa intuire l'esistenza di un'allusione a qualcosa che lo riguarda, in quelle sequenze descritte da Zimmer? Il fatto che lui ne rimanga affascinato, attratto, proprio come se alla televisione, anziché trasmettere le comiche di Hector Mann, si stesse parlando di lui.⁶ È significativo il fatto che Zimmer non sappia spiegare per quale ragione trovasse questa sequenza così divertente perché ciò dimostra come l'allusione in essa contenuta abbia potuto non essere censurata dalla sua coscienza proprio in virtù del fatto che da questa non è stata decifrata. Tuttavia, anche se non coscientemente spiegata a se stesso, quella risata segnala che il desiderio di cambiare posizione, tenuto fino a quel momento energeticamente prigioniero dalla coscienza e dal senso di colpa, può ora essere legittimato ad esistere perché qualcosa (le immagini del film) ne ha concessa una pubblicazione, per quanto in forma allusiva. La risata esprime inoltre la soddisfazione che scaturisce da una riduzione del dispendio di energia psichica necessaria per tenere fuori dalla sfera della coscienza un desiderio ritenuto inaccettabile.

Dicevo precedentemente che la risata, dal punto di vista simbolico, segna anche simbolicamente il passaggio ad un momento diverso di Zimmer, rispetto alla propria posizione nel lutto. Il desiderio di non stare più in una posizione di blocco e l'interesse che il film riesce a sollecitargli permettono a Zimmer di trasferire il proprio

⁵ S. Freud, *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio* in *Opere*, vol. V, Torino, Boringhieri, 1972, p. 66

⁶ Cosa succede allora in quella sequenza? Abbiamo un impiegato impegnato nel suo lavoro di conteggio del denaro: è completamente concentrato sul suo lavoro tanto da suggerire l'impressione che il mondo intorno a lui sia sparito. Ma questo torna a farsi sentire e a disturbarlo, nonché a metterlo in difficoltà ponendolo di fronte a scelte difficili in merito a quali posizioni assumere. Deve continuare a contare i soldi, ma allo stesso tempo desidera incrociare lo sguardo dell'impiegata che lavora nella scrivania accanto, evitando contemporaneamente di farsi inzaccherare il vestito dai detriti che hanno iniziato a cadere dal soffitto. Se seguisse il proprio desiderio sarebbe costretto a cambiare posizione e non potrebbe continuare il proprio lavoro di conteggio del denaro, così si industria a cercare di sbirciare la segretaria e a non farsi sporcare il vestito, pur continuando a mantenere la medesima inappuntabile posizione che, evidentemente, si costringe a tenere. L'effetto è quello di una comica ed improbabile fatica. Quale allusione contiene questa immagine? Non sembra, forse, parlare proprio a Zimmer, alla sua impossibile fatica di tenere in vita i morti? Ecco la risata, il desiderio di Zimmer di tornare al mondo, di spostarsi da una posizione dolorosa, desiderio censurato dalla sua coscienza, ma presente nell'inconscio, può affiorare attraverso un'immagine che s'incarica di rappresentarlo.

investimento su qualcosa d'altro: la ricerca sui film di Hector Mann - il protagonista del film dalla cui comicità Zimmer è rimasto catalizzato - diventa l'elemento catalizzatore di tale investimento.⁷

Tuttavia, l'elaborazione del lutto gli riesce solo parzialmente, così come solo parzialmente è stato rimesso in moto dalla risata liberatoria di cui si è detto precedentemente.

Giungiamo così a quello che avevo individuato come possibile snodo tra la prima e la seconda parte del romanzo, snodo a mio parere emblemizzato dall'entrata in scena da parte di Alma.

Ricapitolando brevemente: con l'arrivo della donna iniziano ad essere introdotti alcuni cambiamenti di registro: il ritmo assume un andamento veloce nel quale le pause sono omesse e le azioni che si susseguono in modo incessante non sembrano lasciare un attimo di tregua, assistiamo ad un "esageratamente pieno" in cui l'idea di vuoto balza all'occhio proprio per la sua mancata rappresentazione; inoltre interviene uno slittamento della visuale: Zimmer va progressivamente sullo sfondo ed il primo piano inizia a focalizzarsi su Hector Mann e sulla sua storia, entrano in campo altri scenari ed altri personaggi. Proviamo dunque a capirne qualcosa, partendo proprio da questi cambiamenti di registro che sono stati introdotti. Cosa ci vogliono dire? Se vogliamo arrivare ad afferrarne il senso dobbiamo, però, innanzitutto domandarci: chi ci sta parlando, attraverso questi slittamenti? L'ombra dell'autore inizia a questo punto a farsi maggiormente visibile e, anche se non siamo ancora in grado di comprendere appieno il senso di tutto ciò, possiamo per lo meno iniziare a considerare i cambiamenti di registro che Auster introduce come dei segnali o dei sintomi dell'esistenza di un pensiero che, per ora, non ci è noto, ma di cui possiamo udire il brusio in sottofondo. Detto con altre parole, siamo arrivati ad intercettare, al di là di quello manifesto, anche il discorso che l'autore fa tra le righe e del quale ci lascia solo alcuni segni ed un po' di tracce disseminate.

Riprendiamo il filo della narrazione: avevamo lasciato Zimmer alle prese con un lutto non ancora elaborato ed ora l'incontro con Alma gli offre la possibilità di un nuovo investimento pulsionale. Ecco anche perché Alma rappresenta simbolicamente uno snodo: è il passaggio che consente a Zimmer di riprendere a vivere, ad amare. Ma soffermiamoci un attimo sulla sua figura. Alma è una donna segnata, come è simbolicamente rappresentato dalla macchia che le deturpa il viso e lei stessa alle prese con i tentativi di elaborazione legati al dolore che questo fatto le ha comportato. Ma Zimmer è su di lei che riesce ad investire, o per meglio dire, a permettersi di investire. Sulla donna incontrata alla festa, invece, Zimmer proietta la rabbia nutrita verso se stesso per averla desiderata.⁸

⁷ Il passaggio attuato da Zimmer è quello di chi smette di investire sul lutto per iniziare ad investire sul senso del lutto: questo trasferimento consente un piccolo spostamento dalla posizione precedente, lasciando, tuttavia, il soggetto ancora nelle prossimità del lutto. Insomma, con una metafora: si inizia ad uscire di casa, ma solo per andare a bagnare i fiori nel proprio giardino, rassicurati dal fatto che l'uscio di casa è a pochi passi. E, continuando con la metafora: cosa trae Zimmer dall'iniziare a curarsi dei propri fiori? La ricerca sui film di Hector Mann, cioè, come lo lascia dal punto di vista dell'elaborazione del suo lutto? Troviamo qui altri elementi simbolici: la traduzione del testo di Chateaubriand, l'acquisto di una nuova casa in un luogo pressoché isolato, la festa a cui è invitato, fino all'incidente con l'auto, prima dell'arrivo di Alma. Elementi simbolici che tratteggiano una condizione di non completa elaborazione del lutto da parte sua: la traduzione in cui si getta a capofitto gli dà soddisfazione nella misura in cui riesce ad anestetizzarlo, a evitargli il pensiero; la casa - un ospedale per morti viventi, come lui stesso la definisce - non rappresenta certo ciò che lui desidererebbe (descrive infatti minuziosamente tutto ciò che non ha), ma tuttavia Zimmer sembra aver acquistato proprio questa per la mancanza di stile e la complessiva precarietà che dalla medesima traspirano. Un po' come se il suo gesto dicesse: "mi sono dovuto separare dall'altra casa, significante di investimenti grandi e dolorosi, ma non certo per andare a stare meglio di prima!" Ed infine la festa, a cui deve partecipare per mantenere in piedi le relazioni sociali, si rivela una catastrofe, anzi lui stesso contribuisce generosamente affinché essa diventi tale. Anche qui possiamo tentare di intercettare un pensiero latente, da parte di Zimmer: "se stare nel mondo è a rischio di catastrofi, tanto vale esserne i responsabili, piuttosto che subirne gli effetti."

⁷ Troviamo un parallelismo con la casa priva di stile che Zimmer acquista: egli sembra consentirsi di investire su nuovi oggetti solo a patto che questi arrechino un segno distintivo di riduzione, rispetto agli oggetti precedenti, relativi al lutto. Rimettiamo dunque in fila tutti i tasselli: abbiamo un soggetto che sta vivendo un lutto, questo lutto gli determina un conflitto intrapsichico: un desiderio, considerato inaccettabile, quello di "riprendersi la vita", cioè l'investimento che era stato posto sugli oggetti scomparsi si scontra con l'istanza morale che, viceversa, lo costringe a perseverare nel lutto. Il desiderio riesce a farsi strada, superando la censura della coscienza ma, tuttavia, non permette una completa elaborazione del lutto. L'arrivo di Alma sembrerebbe creare uno "strappo", tirare fuori Zimmer dal processo di elaborazione che egli sta compiendo, restituendogli velocemente l'energia per investire libidicamente un altro oggetto. Si tratta, tuttavia, di un oggetto "segnato" e Zimmer sembra consentirsi questo investimento proprio in ragione di ciò. Abbiamo inoltre nella discontinuità della struttura del romanzo iniziato a scorgere più chiaramente l'ombra dell'autore e le tracce di un suo discorso latente.

Cosa ci sta dicendo Auster fino a questo punto? L'elaborazione di un lutto non può avvenire: anche qualora si dia uno strappo, si volti pagina e si rivolga lo sguardo altrove, le tracce del lutto rimangono impresse e gli oggetti su cui si torna ad investire ne riflettono l'ombra. Inoltre Alma, sembra dirci l'autore, è una seconda possibilità, ma una seconda possibilità non coincide con la scelta di scegliere.

Con l'entrata in scena della donna si è detto i piani sequenza si spostano su altri personaggi e su altri scenari, i ritmi cambiano ed Alma diventa il filo conduttore che porta alla storia di Hector Mann. Alma rappresenta anche la testimonianza dell'esistenza delle opere che quest'ultimo ha prodotto e che Alma vorrebbe salvare dall'ineluttabile fine a cui queste sono destinate.⁹ Abbiamo imparato ad intercettare il discorso latente dell'autore provando a vedere dove ci conducono le tracce che dissemina e possiamo ritentare l'esperimento ritornando sulla discontinuità che ha introdotto nella struttura narrativa. Come considerarla ora, alla luce del fatto che, come abbiamo visto, il discorso sulla morte si ripete, sebbene con forme, ritmi e cadenze differenti? La discontinuità è apparente, sembra dirci l'autore, la mancanza non può essere elaborata e l'unica via per riprendersi la vita dovrebbe essere quella di poter far ritornare indietro la pellicola sulla quale la vita è stata incisa, come accade nel film di Mann, cosa evidentemente impossibile. Il libro delle illusioni dice, a mio parere, di un pensiero che ritiene illusorio il fatto di poter elaborare i conflitti in modo da poter scegliere, andare a meta e trarre così soddisfazione. E su questo versante siamo già in regione di malinconia la cui soglia inizia ad aprirsi col fallire del lavoro dell'inconscio.

Anche un rifiuto, come lo sputo, può allora apparire, per un attimo, qualcosa di prezioso, per poi tornare, però, ad essere irrimediabilmente ciò che è: un rifiuto. Sarebbe necessario, invece, che il binomio gioiello-rifiuto incontrasse l'elaborazione del concetto di perdita e di castrazione, arrivando alla possibilità di renderla simbolica per poterla padroneggiare veramente.

L'accesso quindi alla parola, alla nominazione, al linguaggio, al significante è il modo con il quale ci è possibile un passo verso un soddisfacimento, che però è anche diventato parziale, poiché per averlo siamo costretti ad abbandonare la possibilità di essere fusi con la non mancanza.¹⁰

Quando, invece, tutto il nostro materiale psichico è già a priori considerato come illusorio o come un rifiuto, al soggetto non rimane altra possibilità se non quella di essere determinato dagli eventi e dalle istanze interiori che comunque agiscono, a prescindere dalla sua consapevolezza.

Riporto un aforisma dello stesso Auster che, mi sembra, possa dire molto intorno a questo discorso: "...per me scrivere è una necessità...non è una scelta...". Anche Auster insomma sembra impigliato nella medesima questione in cui sono impigliati i personaggi del suo libro...lo scrivere, anziché essere una scelta, è il sintomo di un conflitto che imbriglia e non concede alternative. L'immagine di una matroska, balenatami nella mente durante la lettura, trova a questo punto una sua spiegazione: i personaggi riproducono con dimensioni differenti quanto questiona lo stesso autore.

Concludo questa relazione con due considerazioni: l'una per approfondire ed aiutarci a vedere meglio dentro quel pensiero di impossibilità e, aggiungerei, di insoddisfazione presente nel testo; l'altra riguarda, invece, il

⁹ La storia di Mann è una narrazione che si muove su ritmi compulsivi: le azioni che si susseguono non sono intercalate da pause e qualsiasi sospensione dall'azione sembrerebbe mettere in contatto il soggetto con un pensiero per lui intollerabile e dal quale, pertanto, l'lo deve a tutti i costi difendersi. Significativo è il fatto che cerchi di suicidarsi nei momenti di intervallo tra una situazione e l'altra e che solo lo spostarsi continuamente da una donna all'altra, da un paese all'altro, lo distraga dai suoi tentativi. La difesa contro il rischio che la dolorosa consapevolezza di essersi reso responsabile della morte della sua amante invada la coscienza, mette l'lo del soggetto in una situazione di fuga: fuggire nell'azione è scappare da una minaccia terrificante ancorché interna. Mann dovrà fermarsi ed interrompere la fuga, non perché lo abbia scelto bensì a causa di un incidente in cui resta ferito. Poi c'è un nuovo investimento, un amore, un figlio che muore determinando un nuovo lutto e, per cercare un'elaborazione di quest'ultimo, la ripresa dell'attività di regista interrotta nella fuga da se stesso. Tuttavia quest'investimento è segnato, offuscato, trattandosi della produzione di opere che solo parzialmente vedranno la luce e destinate ad essere cancellate. Alma, simbolo di salvezza, per quanto parziale, per Zimmer, nonché di salvataggio per le produzioni di Mann, diverrà lei stessa responsabile di una morte e si suiciderà. Le opere andranno in fumo e Zimmer lo scopriremo morto quando, viceversa, tutto ci dava da intendere che fosse vivo.

¹⁰ Franco Quesito, *Psicoanalisi ed istituzioni*, Torino, Edizioni Consorzio Arca, 2004, p. 18

tema dell'autenticità e della non autenticità sul quale si sta riflettendo in queste giornate di studio. Veniamo alla prima. Ho segnalato come nel testo tutte le azioni dei personaggi sembrano compiersi in modo vano: nulla va a meta in questo libro ed il libro stesso, che dovrebbe costituire l'andare a meta dello scrittore, come abbiamo visto, è un atto che nasce, forse, più da una sua necessità che non dal suo desiderio.

Con le parole di Freud:

Il nevrotico è incapace di godere e di agire; è incapace di godere perché la sua libido non è rivolta verso alcun oggetto reale, è incapace di agire perché deve spendere gran parte della propria energia per mantenere rimossa la libido e premunirsi contro il suo assalto... Ma dove si è cacciata - si domanda ancora Freud - la libido del nevrotico? Si fa presto a trovarla: è legata ai sintomi che le garantiscono l'unico soddisfacimento sostitutivo possibile al momento.¹¹

Ebbene, almeno per quanto riguarda questa opera, Auster sembrerebbe aver trovato nello scriverla un soddisfacimento sostitutivo. "Se smetto di scrivere muoio" - sembrerebbe dirci l'autore - . "Solo parlando di morti, riesco a sopravvivere". Ora la seconda. Come avrete già sicuramente rilevato, nel lavoro da me svolto sia il materiale manifesto, sia quello latente, presenti nel testo, così come le risonanze sollecitate mi sono entrati in gioco per essere ascoltati ed interrogati e per ricercarne un senso. Sicuramente, se lavorassi ancora su questo testo troverei ulteriori sfumature, ma in ogni caso nulla sarebbe aprioristicamente sottoposto ad un criterio di discriminazione in quanto, dal punto di vista del soggetto, tutto è autentico, anche se frutto di costruzioni che scaturiscono dal suo conflitto intrapsichico e che sono a lui non consapevoli. L'aspetto metodologico forse più immediatamente significativo della psicoanalisi è dato da un atteggiamento consistente nel porre attenzione non tanto ai significati di realtà del discorso dell'analizzante, bensì ai suoi messaggi impliciti ed inconsci, più in generale a tutto ciò che nei suoi atti e nelle sue parole si presenta come mascherato o, addirittura, negato.

Metodologicamente la psicoanalisi non solo accoglie e ricerca quanto è scartato dal pensiero logico formale, ma fonda su questi "rifiuti" la propria disciplina nella convinzione che in essi così come nei sogni, negli atti mancati, nei motti di spirito, si celi un senso per il soggetto che li manifesta ed un nesso con la sua propria vita. Lo statuto dell'inconscio è quello di un luogo in cui non c'è logica formale, ma in cui tuttavia è presente un pensiero, sebbene articolato sulla contiguità di elementi contraddittori ed ambivalenti e su una dimensione di atemporalità che rende coerente il legame tra fatti di oggi e fatti accaduti molto tempo prima. Cosa è autentico, cosa non lo è? Non sono queste le domande della psicoanalisi in quanto il suo intento è quello di riportare alla luce la maggior quantità possibile del materiale che il soggetto aveva rimosso o, preventivamente escluso, per renderlo cosciente proprio di quella dinamica intrapsichica in base alla quale le rimozioni sono avvenute, nonché di ricercare i nessi con quelle circostanze della vita in cui tali rimozioni sono successe.

In definitiva, potremmo considerare la psicoanalisi un processo di presa di coscienza che passa attraverso la de-formazione e la de-costruzione delle forme di pensiero che il soggetto aveva edificato in risposta alle necessità determinate dal suo mondo interno, processo che dovrebbe rimettere in mano al soggetto non solo la conoscenza intorno al senso dei suoi sintomi ottenuta tramite il ri-conoscimento, per così dire, dei pezzi smontati, bensì un maggior "saperci fare" col proprio inconscio, col proprio desiderio e col proprio pensiero, sapere questo rianimato dal lavoro psichico svolto nell'analisi.

¹¹ S Freud, *Introduzione alla psicoanalisi* (1915-1917), lez. XXVIII, Torino, Bollati Boringhieri, 1978, p. 408

Bibliografia

Auster P., *Il libro delle illusioni*, Torino, Einaudi, 2003

Laplanche J., J.-B. Pontalis, *Enciclopedia della psicoanalisi*, Bari, Laterza, 1993

Freud S., *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio (1905-1908)*, Opere, Torino, Bollati Boringhieri, 1972

Freud S., *Cinque conferenze sulla psicoanalisi*, Torino, Boringhieri, 1975

Freud S., *Introduzione alla psicoanalisi (1915-1917)*, Opere, Torino, Bollati Boringhieri, 1972

Freud S., *Nota sul notes magico (1924-1929)*, Opere, Torino, Bollati Boringhieri, 1972

Freud S., *Analisi terminabile ed interminabile (1930-1938)*, Opere, Torino, Bollati Boringhieri, 1972

Freud S., *Tecnica della psicoanalisi*, Torino, Biblioteca Boringhieri, 1976

Quesito F., *Psicoanalisi e istituzioni*, Torino, Edizione Consorzio Arca, 2004