

L'ESTRAZIONE DELL'OGGETTO *a*^{1*}

11 aprile 2025

Éric Laurent



Através (Cildo Meireles, Inhotim, 1983-1989) – Galleria Cildo Meireles.

Materiali diversi, 600x1500x1500 cm.

Foto: Pedro Motta

Cos'è per noi l'estrazione dell'oggetto *a*? È una domanda che mi pongo dopo aver letto i testi preparatori del prossimo Congresso dell'AMP, a Buenos Aires, nell'aprile del 2008.

Alcuni di questi testi cominciano la loro ricerca a partire dal Seminario II, quando Lacan parla del lutto e dice che: "siamo in lutto per qualcuno quando possiamo dire "io ero la sua mancanza" – "*J'étais son manque*". In questa maniera, in questo momento del suo insegnamento, - un momento pre-topologico – Lacan ci fa leggere il rovescio di ciò che abitualmente stava all'interno. Nel Seminario V, Lacan ci propone un'altra lettura di ciò che era banale, dell'ombra dell'oggetto che cade sull'Io, di questa realizzazione di qualcosa nell'Io. Fa valere la dimensione di estrazione, di automutilazione, che è la via del soggetto per estrarre l'oggetto che cade nell'Io. Nel Seminario X, la striscia di Moebius sottolinea l'annodamento dell'interno e dell'esterno in una maniera nuova: l'oggetto appare in maniera radicale, non solo come estrazione

1 (*) Conferenza tenuta a Belo Horizonte, in Brasile, in occasione del Terzo Incontro Americano del Campo Freudiano, 4 di agosto 2007, in *Colofón*, Bollettino della Federazione Internazionale delle Biblioteche del Campo Freudiano. n.28, aprile 2008. Pubblicata con la gentile autorizzazione dell'autore.

Nota a pie di pagina: Il testo *L'angoscia Lacaniana*, di Jacques-A. Miller, del quale trovate un riferimento e una citazione in quest'articolo, è stato pubblicato in italiano col titolo *L'angoscia. Introduzione al Seminario X de Jacques Lacan*, a cura di Antonio Di Ciaccia, da Quodlibet Studio, 2006. È stato anche pubblicato in spagnolo col titolo *La angustia. Introduccìon al Seminario X de Jacques Lacan*, dalla ELP con l'editoriale Gredos, Madrid, 2007.

dell'interno del corpo, ma anche come produzione di questo corpo e tale produzione può non essere naturale, come un'opera, come un atto che si separa dal corpo.

Si concentrano così paradossi dell'interno e dell'esterno giacché, nella castrazione, dal punto di vista di *a*, dell'oggetto della privazione, è la caducità dell'organo, la sua scomparsa, ciò che è al tempo stesso il suo godimento. L'oggetto, nel suo statuto fallico, non è né interno né esterno, ma il taglio stesso, il punto stesso in cui si attraversa la striscia di Moebius.

Lacan esplorerà l'oggetto come forma e, in altre occasioni, l'oggetto come sostanza. Ma qualunque cosa sia questo oggetto *a*, risulta chiaro che è lui che causa l'angoscia, l'affetto in quanto tale, correlativo al prodotto dell'essere parlante.

L'estrazione dell'oggetto *a* marca tutti i suoi aspetti con l'eterogeneità di una presentazione sostanziale del corpo: ciò che sta all'interno di me sta, contemporaneamente, al di fuori e assicura così il legame all'Altro attraverso l'estimità del godimento. Come qualificare questa estrazione, questa forma, questo sapere sul godimento che si estrae da me? Le categorie del vero, del falso, della vita, della morte, le bussole polari non funzionano più. Occorre avvicinare i prodotti del corpo, dell'opera o dell'atto con altre categorie.

Una visita guidata a un'esposizione di cose che si ripetono

Ho avuto l'opportunità di andare a visitare un luogo strano, una delle raffigurazioni del giardino dell'Eden. È uno dei paradisi perduti, una realizzazione tra le altre di un fantasma da padrone. Di certo in questo giardino c'è la natura, una natura che include opere d'arte. Come tutti i giardini dell'Eden, ha serpenti e opere che hanno la forma di serpente, confezionate da un artista che faceva parte di un movimento chiamato "l'avanguardia viperina". In questo giardino la contrapposizione non si incontra tra la natura e la cultura. La natura si fa arte e la cultura è selvaggia, mortale, e non cessa di parlare dell'articolazione della morte, della vita, della mutilazione, dell'automutilazione, dell'estrazione del corpo in tutte le sue forme, al tempo stesso le più raffinate e le più brutali.

La contrapposizione non è natura-cultura, è piuttosto paradiso-inferno. Il paradiso è esterno ma anche interno a quelle scatole che chiamano gallerie. Questi *boxes* che accolgono le opere d'arte, sono cerchi dell'inferno e molti di essi sono mostrati come tali. Di certo regna il *ready-made*. Ci troviamo in un periodo dell'arte post-Duchamp. Ma è un *ready-made* già trasformato, un *ready-made* auto-distruttivo, un *ready-made* che non implica solo il "questo è un'opera d'arte", ma che è un'opera d'arte che si può auto-distruggere. Include questa strana vita che comporta la morte. Anche la natura si fa *ready-made*.

Dicono che in questo luogo ci sia il numero più variegato di specie di palme che si possa incontrare in un giardino dell'eden. Ma la palma stessa si fa oggetto. Ci sono palme bottiglie che hanno immediatamente la forma di un oggetto artificiale. C'è una pianta che ha la forma di un corpo in quanto tale. Ce ne sono molte così. Una di queste, il corpo, il suo nome botanico è *Nolina*. In portoghese si dice familiarmente "pata de elefante"; in inglese si chiama, ancora familiarmente, *pony tail*. Differenti aspetti del corpo appaiono così nella natura. Dentro, e al margine del giardino, c'è un'area di preservazione ambientale, cioè c'è la vita della foresta che è pronta a divorare, pronta a invadere e persino a morire nella sua conservazione ambientale. Per l'artificio che racchiude quella vita e in quello spazio così strano, ciò che viene esposto è una collezione, una collezione privata.

Non è un Museo con una molteplicità di custodi che punta a costruire un tutto. No, è una collezione con un *leitmotiv* di cose che si ripetono, che fanno eco da un'opera all'altra nella loro particolarità e anche grazie al fatto che una collezione è sempre qualcosa a cui manca un'opera. Un collezionista è sempre dipendente da questa esperienza cruciale, gli manca il prossimo pezzo della collezione e questa è l'unica cosa che lo preoccupa. Gerard Wajcman diceva in fondo che la collezione potrebbe essere l'arte dell'epoca, la cultura

dell'oggetto che manca nella civiltà del mercato universale. Si vede in questo luogo quella che si potrebbe chiamare una scuola d'arte, la scuola di "Inhotim", che è il nome del luogo e che acquista la sua consistenza grazie a queste ripetizioni.

In un'installazione si vede il pavimento coperto di sale, uno strumento di essiccazione, il più efficace che si possa trovare, al tempo stesso strumento di conservazione e strumento di distruzione. Vita e morte si rinviando l'una all'altra al di là dello stabilizzarsi in una opposizione tranquilla. Questo luogo si trova in montagna, lontano dal mare, il pavimento è sale di mare. A questa massa di sale risponde quello che l'artista ha chiamato "un deposito caotico", dove, in un minuscolo pezzo, si vede l'unica finestra di questo grande bunker nel quale eravamo rinchiusi. La stessa finestra funzionava da esterno, che era piuttosto una modalità TV, però di strana TV in cui c'erano immagini che si succedevano ma coperte da una specie di tela, di tela sudicia che ci ricorda il velo di Maya.

Una plastica un po' sporca fa funzione esatta di quel velo. Abbiamo domandato per le immagini e l'artista aveva lasciato in questo pezzo, nel suo "deposito caotico", un testo teorico, una lettera che ha inviato all'incaricato della mostra in cui precisava: "*I don't see a TV, but the piece of cloth covering something that reflects light and... soundless distorted, b/w images*" – ("nell'estrazione non vedo una televisione, ma piuttosto una tela che copre qualunque cosa, che riflette la luce e...proietta immagini *b/w* ritorte senza suono"). Di ritorno, insieme a Graciela Brodsky ci siamo chiesti che cosa potessero significare le sigle "b/w". Perché dirlo così? Siamo arrivati alla conclusione che fosse *black and white*, immagini in bianco e nero. All'interno dell'installazione e a partire da questa distorsione, abbiamo avuto l'impressione di ritrovarci come i prigionieri della caverna di Platone, vedendo unicamente queste immagini distorte in bianco e nero, le uniche forme di vita esistenti all'interno di quello spazio infernale al di là di ogni vita.

Un altro artista ha giocato con le tavole. Con la dimensione di strumenti utili per la vita, con tavole che andavano dalla più piccola fino ad altre immense. Ma anche la natura circostante faceva la sua parte. In un angolo c'era il bambù più piccolo che si possa incontrare al mondo, una cosina piccola così, giapponese, e c'era anche il bambù più grande che si possa incontrare e che domina ogni cosa con le sue dimensioni, impressionante! Anche la natura gioca con le scale di rappresentazione. Ha, di suo, i suoi "novos costumes", così come ha costruito un artista nella sua installazione. In portoghese "novos costumes" gioca contemporaneamente su vestiti e maniere di vestirsi, precisamente maniere di abitare questi "costumi". Una collega immediatamente vestita con questo "novo costume" potrebbe dire: "io, la verità, parlo".

Alla fine, il percorso termina in una strana sala chiamata "*true rouge*", (scritto *t-r-u-e rouge*), che propone uno strano equilibrio di contenitori di vetro, sospesi in equilibrio, come corpi con difficoltà a tenersi insieme, con cose rosse e strumenti per pulire questi contenitori. Questa costruzione sottile è stata fatta a partire da una poesia che presenta, con una brutalità rara, il sesso femminile come buco dal quale cade il sangue e che ha tappi e spugne. Ognuna di queste collezioni e strumenti ha la forma del vaso e del tappo, che ricorda una modalità di copulazione di questi strumenti, data contemporaneamente attraverso la metafora. Con questa miscela, il massimo della raffinatezza e la brutalità senza mediazione, conferiscono a questa sala e a questa opera un incanto speciale. E, alla fine, la significazione fallica permette di dare l'illusione di una certa armonia poiché gli uccelli che passano per questo giardino sono uccelli che accompagnano la vita fallica del luogo, e promettono una certa armonia.

Un'esperienza impossibile del corpo

Ma ciò che prende il sopravvento in queste installazioni è piuttosto il pavimento, un pavimento di materiali frantumati. Un artista dialoga con il pavimento di sale, costruendo un'installazione con vetro rotto, in un'opera intitolata "*A través*" che riunisce tutti gli oggetti *ready-made* che costituiscono barriere ma che

non impediscono di passare. Nel centro c'è un'enorme palla di plastica che potrebbe essere trasparente come la plastica ma che, pur essendo un'accumulazione, ha l'opacità più completa.

È con questo che alla fine ci trasporta e ci lascia questo giardino dell'Eden. L'impossibile trasparenza della rappresentazione di un corpo a sé stesso. E siamo proprio incoraggiati a interrogarci sul luogo dell'ideale di ogni trasparenza possibile, sull'effettiva opacità del corpo a sé stesso.

Ricordo i suggerimenti che ci ha dato la persona che faceva da guida del parco incantato: non si trattava di capire ma di un'esperienza del corpo. Bisognava abitare gli spazi che ci proponeva. E lei era molto attenta alla maniera che avevamo di entrare in una sala, sia che fosse di fretta, sia che fosse per fermarci o attendere un po', come se l'esperienza del corpo potesse dare una significazione immediata a ciò che si vedeva.

Tutto il funzionamento di questo giardino dell'Eden era per ricondurci all'opacità assoluta dell'esperienza del corpo, a questo peccato originale che non ha niente di una condanna, ma piuttosto di un'impossibilità.

E così, quello che ci restava era per l'appunto non prendere appoggio in queste esperienze del corpo, ma essere ridotti a queste estrazioni del nostro corpo, a partire dalle esperienze che abbiamo potuto attraversare lì. Perciò, vacillava il vero e il falso. Nell'arte, ma anche nel sapere che si ottiene dalla scienza, si incontra un al di là dell'interno, dell'esterno, del vero, del falso, della vita e della morte.

Di modo che, se prendiamo un oggetto scientifico come il farmaco, vediamo che non è nient'altro che l'estrazione di una parte del corpo stesso. Il farmaco è la reintegrazione di un interno passato all'esterno. Il farmaco può falsificare il funzionamento di ciò che è vivo e, come tale, il corpo lo recupera come la finzione estratta di sé stesso. Questo si osserva nel farmaco ma ancor di più nell'anestetico, la sostanza che permette di eludere la vita.

La vita non si riconosce più, si può produrre una morte in vita grazie al funzionamento dell'anestetico. Ma questo falsificare la natura fatto dalla scienza lo vediamo ancor di più, o in altra maniera, nella Fisica. È utile leggere le esperienze della fisica come dispositivi per falsificare la natura e aggirarla. Occorre distinguere il modello e la simulazione. La simulazione della natura attraverso un'esperienza fisica è una maniera di immaginare il reale, nel senso che Lacan dava a questi termini. Esplorare la natura è eluderla, non svelarla, e non è altro che un falso sdoppiamento. È come in *Second life* o in *Alpha world*, che si può avere un'altra vita nel mondo virtuale.

Un epistemologo ha recentemente commentato i risultati ottenuti da un premio Nobel per la Fisica, il sig. Chu, che ha costruito l'idea di ottenere la cosa, il più vicino al vuoto puro, alla temperatura dello zero puro e nel vuoto più ampio possibile. Nella realizzazione di queste esperienze si produce un effetto strano sulla materia che si chiama "condensazione di Bose", in cui si finge uno stato che anche per la natura è difficile da raggiungere, sebbene sia calcolabile. Nella zona dello zero, quella dell'estrazione assoluta di tutta la materia, nel senso immaginario del termine, c'è una vita quantica straordinaria, si trova piena di attività che occorrerebbe spiegare e che causa il desiderio dei fisici. Una volta che non c'è più materia, cosa c'è? Ci sono tante cose... Quindi, questo vuoto, questa estrazione fa parlare, come la visita a questi modi di estrazione nel giardino dell'Eden, che ci fanno parlare.

Un orizzonte di estrazione per la psicoanalisi

Anche la psicoanalisi e la cura analitica hanno questo orizzonte di estrazione: estrazione di tutte le ripetizioni significanti possibili, fino a poter raggiungere l'effetto imprevisto, l'evento inatteso. Ora, non si tratta di ottenere la "condensazione di Bose", ma di una nuova presentazione di ciò che si presentava come

impossibile da estrarre totalmente. Jacques-Alain Miller ha commentato questo nuovo stato dell'oggetto, nominando un capitolo del Seminario di Lacan con il titolo *"Il lutto dell'analista"*.

Che cos'è "il lutto dell'analista"?

È che non c'è un oggetto che valga più di un altro. Questa è l'estrazione fondamentale. Ciò significa: lutto dell'amore, lutto dell'oggetto unico, e in accordo con la legge della pulsione. Cito Jacques-Alain Miller ne *L'angoscia lacaniana*:

"Questo indica qualcosa della direzione della cura: l'analista opera solo a condizione di rispondere egli stesso alla struttura dello strano. È necessario che produca un sentimento di estraneità, in mancanza del quale tutto dimostrerebbe che, non essendosi lui stesso fatto estraneo, non potrebbe perturbare la difesa."

Possiamo riprendere la pragmatica della cura, il suo funzionamento effettivo — il transfert, l'interpretazione, la fine della cura — a partire da questa estrazione, di ciò che darebbe forma a quella sostanza estranea che non può esibirsi all'interno dell'Altro. E da come si maneggia il transfert non solo a partire dal punto di immobilità — che è una faccia dell'oggetto *a*, un punto neutro, come diceva Lacan in *Intervento sul transfert* negli anni '50. Quel punto attorno a cui ruota tutto il percorso è un punto d'immobilità, di estraneità nella sua immobilità. Occorrerebbe avere testimonianze non solo dell'immobilità dell'analista, ma anche di come riesca a dare quel segnale, quella sensazione di estraneità nel transfert, anche nell'interpretazione.

Con la manipolazione del «non senso», certamente — ma non il "non senso" gratuito, come un'arte fine a se stessa, bensì per ottenere l'effetto di estraneità. E alla fine della cura, bisogna riuscire ad ottenere che il soggetto in analisi non abbia fretta di reintegrare questo oggetto nella propria storia, che sia in grado di rispettare la separazione tra l'enigma che si è prodotto e la sua estraneità in quanto tale — distinta da tutta la dimensione della sua storia, irriducibile ad essa, estratta da essa, ma irrecuperabile nelle forme della sua storia. Lui stesso, l'analizzante, deve allora prepararsi ad occupare il vuoto, così come la presenza dell'analista ha cercato di manifestarlo durante l'analisi. Finalmente, la caverna di Platone che abbiamo così visitato, ci porta ad Aristotele, e all'anima come forma del corpo. L'anima come sensazione, l'anima come grande esperienza del corpo e nient'altro.

Sarebbe utile poter riarticolare le nostre modalità di parlare del transfert, dell'interpretazione e della fine dell'analisi, per avvicinarci a questa modulazione degli oggetti *a*.

Sergio [Laia] ha visto, in Joyce, come egli stesso riconosceva le parole, ma cercava la forma, quella forma sostanziale che si può anche trovare nella nuova scrittura che può emergere al termine di una cura.

Ovviamente, tutti questi temi sono questioni di ricerca. Vedremo se il Congresso dell'aprile 2008, la Conversazione prevista sulla pragmatica della cura a partire dall'oggetto, saprà affrontare queste tematiche, per compiere uno sforzo d'incorporazione della prospettiva dell'oggetto *a* nelle modalità in cui descriviamo la cura analitica.

Traduzione: Laura Pacati e Silvia Cimarelli

Revisione. Maria Siani