

Centro Internazionale
di Semiotica e di Linguistica

Documenti di Lavoro

e pre-pubblicazioni

Elena Bonelli-Piero Ricci

Perdersi nei dettagli: ovvero effetti di genere

Università di Urbino
Italia

235 giugno 1994

serie **D**

Perdersi nei dettagli: ovvero effetti di genere

documento di lavoro

*Cetriolo tagliato
Il suo succo cola
Disegnando zampe di ragno*

(R.B., L'impero dei segni)

Potrebbe essere l'interstizio testuale, in cui Roland Barthes sorprende la fusione di corpo e linguaggio, il luogo privilegiato dove curiosità semiologica e *gender criticism* s'incontrano per intrecciare un discorso sul dettaglio. Le rifrazioni tra pezzi di corpo, resti e margini scritturali, eccedenze culinarie obbligano ad uno stile che imiti il fluire e il disperdersi del pettegolezzo ed eviti arresti autoritari del discorso, che allora l'oggetto "dettaglio" sarebbe perduto. La proliferazione di questo ritmo "chiacchierino", dove parola e gesto s'inscrivono nel merletto che tollera la distrazione e gode della perdita del filo del discorso, sfiorerà le trappole tese dal dettaglio, tenderà l'orecchio a cogliere il riso delle oche giulive (Freud), assaggerà il riso alla giapponese (Barthes) e il risotto alla milanese (Gadda), accompagnerà Palomar a comprare formaggi al dettaglio (Calvino) per svanire nelle pieghe di scritture epidermiche.

L'*haiku*, che nell'*Impero dei segni* fotografa un cetriolo, è il giusto *exergue* per chi voglia cogliere dell'oggetto "dettaglio" il suo essere sempre pezzo di corpo, semmai un corpo incontinente ora nella putrefazione ora nel godimento ("il succo cola"), corpo rappresentato mediante una funzione scopica ("il disegno"), e dispositivo di produzione di altri dettagli ("le zampe" non numerabili) capace di costituire, per chi lo voglia descrivere, una trappola (una ragnatela).

Ogni dettaglio è una tagliola - non solo per il comune etimo *taliare* -: tagliola che ferma e impaccia il percorso di lettura, sospende e differisce la significazione; trappola collocata ai margini - tra bosco e campo usano i bracconieri - tra l'io e il mondo, tra interno ed esterno. Qualcosa eccede il corpo: peli, unghie, umori; oppure sono le tracce e le impronte che il corpo lascia nel suo transito; o la frontiera tra le interiora (le frattaglie) e le "esteriora"; o ancora i segni sulla pelle: nei, pori, cicatrici e, soprattutto, le "voglie", una sorta di

desiderio marginale della donna che disegna sull'epidermide del figlio quella mancanza che lo istituisce come oggetto parziale.

È possibile riconoscere nella semiosi dei dettagli un oggetto privilegiato non solo di una storia dell'estetica, impresa attivata da Naomi Schor, ma anche di una storia delle configurazioni sociali ritmata dalle regole di comportamento codificate nei galatei (N.Elias). Sarà allora opportuno fermarsi con M.Foucault sui dettagli disegnati da Piranesi nelle sue *Carceri d'invenzione* o sul delirio del *Panopticon* di J.Bentham, che immagina una configurazione radiale dal cui centro un sorvegliante può vedere tutto, senza essere visto: modello generatore di carceri, scuole, fabbriche, asili, ospedali, laboratori e caserme. Una macchina ottica universale delle concentrazioni umane, finalizzata a rendere ogni molteplicità numerabile e controllabile, e perciò pensata perché nessun dettaglio vada perso.

Negli ultimi anni – non solo in estetica – la nozione di acentrismo ha contribuito alla delimitazione di uno dei fondamenti della cultura occidentale: il paradigma del CENTRO (o del cerchio) è da sempre significativo geometrico privilegiato dai discorsi del sapere (teologia, cosmologia, psicologia, neurologia, urbanistica, etc.). Per la sua capacità metaforica, l'acentrismo diviene un paradigma capace di attraversare le pratiche scientifiche più diverse: alla tradizione dell'identico, del proprio, dell'univoco, del classificabile e dell'ordinabile si va sostituendo il bordo incerto dell'equivoco, del disseminato, del parziale, del locale, del marginale, del decentrato, dell'eccentrico, dell'acentrato (J. Petitot).

Tuttavia, quando il discorso tenta di parlare dell'acentrato e del marginale, questo tende a svanire, giacché la lingua, saturata dalla centralità, non può facilmente parlare del dettaglio, se non attraverso un luogo comune, per cui diremmo: «al centro della nostra attenzione è l'acentrato». Tant'è: la ragione del centro si dà, nell'ambito dei nostri saperi, come ipostasi strettamente correlata alla nozione generale di sistema e organizzazione; si veda nelle mitologie attuali l'opposizione tra "sistema monetario" e "debolezza delle monete locali", o l'immagine fiabesca delle Banche centrali che lottano contro una speculazione, che molti sospettano periferica o addirittura sotterranea, tantoché il discorso della finanza fa abitare in tane e cunicoli "talpe", "gnomi" e "serpenti".

Più che alla propria perfezione geometrica, il Centro (Uno e Tutto) deve la propria fortuna al fatto di essere costituito mediante una funzione di pulsione scopica, e sarà questa una sorta di maledizione che rischia di fare di ogni dettaglio un segno pornografico. La trasparenza del Centro e il rilievo – ostensione – del dettaglio si danno

entrambe come negazione della opacità del desiderio. La ragione del centro – ma anche l'uso funzionale, filologico, archeologico del dettaglio come indizio – sono episodi della stessa *Histoire de l'oeil*. Ogni dettaglio di una organizzazione radiale può divenire centro per un nuovo sistema: ogni sistema complesso è il risultato di una fede nella gerarchia (di classe, di genere, di livello), effetto immaginario di quella azione residua di analogia che è il vincolo d'invarianza tra i livelli di uno schema di organizzazione.

La linguistica moderna – per fare un esempio – si fonda sull'ambito concettuale della DIFFERENZA, e quindi si pone alla ricerca dei tratti pertinenti necessari a definire le unità intellegibili, ma nello stesso tempo ipotizza isomorfismi tra i differenti e gerarchizzati livelli della *langue*. Amenoché la differenza si disperda nella catena dei significanti, sulla superficie (pelle, membrana) che nasconde il Nome Proprio (di un Dio, di un amante). La linguistica moderna, fin dall'inizio, almeno per come è raccontato dalle ricerche saussuriane, oscilla tra il funzionalismo – uso del dettaglio come tratto pertinente – e la disseminazione di oggetti parziali sul significante (*Les Anagrammes*).

L'insorgere del dettaglio può comunque contribuire all'inizio di una decostruzione della "macchina penale", seppure perdurino ancor oggi le ossessive istanze classificatorie del Re: nell'universo di *Macbeth*, ad esempio, in cui domina la genealogia, il sovrano NOMINA i suoi successori, ogni padre dà il nome al figlio, e ogni essere vivente deve avere un proprio posto nell'ordine universale poiché, come fa notare lo stesso Macbeth agli assassini di Banquo, persino i cani hanno "un posto nella lista umana":

«Sì, nel catalogo figurate come uomini, così come cani da caccia e levrieri, bastardi, bracchi e mezzilupi son chiamati tutti col nome di cani. L'elenco dei valori distingue però il veloce, il lento, il sottile, il cane da guardia, il cacciatore, ognuno secondo la dote che la Natura generosa ha in lui racchiuso, onde egli riceve l'aggiunta di un nome particolare fuori dell'elenco che li descrive tutti uguali. E lo stesso è degli uomini».

(III, i, 90-100)

Tuttavia nel *Macbeth* è presente anche l'altra faccia del dettaglio: alla ossessione classificatoria – trasparente e perciò oscena – delle società disciplinari, si oppone l'enigma del linguaggio delle streghe, le quali, nei loro rituali magici, giocano con dettagli che non solo sfuggono ad ogni classificazione, ma tendono allo smembramento e alla disseminazione: "scaglia di drago", "dente di lupo", "naso di Turco",

"pelo di pipistrello", etc.; opacità del discorso profetico, intriso di impertinenti e abiette combinazioni di corpi, resistente ad ogni istanza tassonomica che implica stare ogni cosa al proprio posto, e che sia sempre una *posta* – opzione ideologica – ad attribuire un posto alle cose. È così che il gesto classificatorio del Re astrae il linguaggio dal corpo: è la paranoia del corpo puro, sono le patologie che nel corpo sociale produce il fantasma fobico dell'asepsi, tanto simile alla decomposizione pornografica del corpo in minimi elementi. Così scrive Baudrillard ne *L'altro visto da sé*:

«Noi cerchiamo la demoltiplicazione in oggetti parziali e la realizzazione del desiderio nella sofisticazione tecnica del corpo. Così come la liberazione sessuale lo cambia al suo interno, il corpo diventa ormai una diversificabilità delle superfici, un pullulare di oggetti multipli, in cui si perdono la sua finitezza, la sua rappresentazione desiderabile, la sua seduzione. Corpo metastatico, corpo frattale, e che non è più promesso a nessuna resurrezione.»

Con toni meno apocalittici è quanto avverte Calvino seguendo Palomar in formaggeria:

«La formaggeria si presenta a Palomar come un'enciclopedia a un autodidatta; potrebbe memorizzare tutti i nomi, tentare una classificazione a seconda delle forme – a saponetta, a cilindro, a cupola, a palla –, a seconda della consistenza – secco, burroso, cremoso, venoso, compatto –, a seconda dei materiali estranei coinvolti nella crosta o nella pasta – uva passa, pepe, noci, sesamo, erbe, muffe –, ma questo non l'avvicinerebbe d'un passo alla vera conoscenza, che sta nell'esperienza dei sapori, fatta di memoria e d'immaginazione insieme, e in base ad essa soltanto potrebbe stabilire una scala di gusti e preferenze e curiosità ed esclusioni» (p.75).

La storia del paradigma indiziario, delineata da Carlo Ginzburg in *Spie*, racconta degli spazi marginali che la scienza galileiana, nata da un gesto di "depurazione" del mondo e del libro, lascia ad un metodo fondato sugli scarti. Tuttavia il metodo morelliano, e gran parte delle teorie che assumono come proprio oggetto i "piccoli gesti inconsapevoli" tendono ad esorcizzare il dettaglio rendendolo funzionale al RICONOSCIMENTO e alla IDENTITÀ: sicché il dettaglio, con i suoi effetti di realtà, permane nell'ordine del racconto genealogico e dell'ossessione classificatoria. L'utilizzazione del paradigma indiziario – se si lascia per ora sospesa la valenza psicanalitica di SINTOMO – serve a:

- 1) Attribuire un quadro all'autore;
- 2) Ri-costruire il testo originario, non corrotto;
- 3) Identificare i criminali e costruire un casellario giudiziario;
- 4) Costituire tramite ritratti e biografie il soggetto individuale;
- 5) Tradurre il romanzo familiare in genere letterario.

Né si sottrae del tutto a questa permanenza della ricentralizzazione uno dei modelli di descrizione elaborati nell'ambito della fisica, e da qui estrapolato anche nelle scienze umane: la teoria dei FRATTALI. È questo un modello elegante che usa i dettagli come tratti pertinenti: la rappresentazione dell'oggetto e delle sue irregolarità sarà tanto migliore quanto ben misurata la quantità dei dettagli di cui ci si serve: se a grandezza 1 l'oggetto è omologabile con tanti altri (a bassa definizione), mentre a grandezza 2 l'arborescenza dei dettagli e dei frastagliamenti renderà l'oggetto evanescente, sarà intorno a grandezza 1,5 che l'oggetto sarà tirato fuori dal suo nascondiglio, osservato, riconosciuto perché ben rappresentato. Non va però omissis l'aspetto ludico ed estetico dello studio dei frattali: con l'ausilio di un modesto calcolatore e di uno schermo grafico si delineano forme nuove, oggetti inesistenti, ma probabili. Allora il gioco prende il sopravvento e il referente scompare per immettere in una combinatoria, quasi infinita, di tratti non più pertinenti ad alcunché, se non alla percezione estetica; modello pensato per disegnare mappe di territori turbolenti e caotici e pertanto diverso dai "paradigmi totalizzanti". Se da una parte cerca di contenere la proliferazione dei dettagli, dall'altra rischia gaiamente la deriva: sulla mappa inutilmente cercherai il porto sepolto, non lo puoi trovare, perché troppo esposto.

Secondo Petitot la critica contemporanea intorno alle strategie di potere si manifesta su due possibili isotopie: la prima è ACENTRISTA, e il suo lessico è quello dei grafi a rete, delle delocalizzazioni, del decentramento, della disseminazione, dispersione, dissipazione. un campo lessicale, semantico e metaforico con cui parlano pratiche di sapere molto diverse: dall'ermeneutica di Derrida alle teorie chimiche di Prigogine.

La seconda isotopia è quella fondata sul singolo evento, e insiste sulla discontinuità, rottura, frattura, taglio (DETTAGLIO), faglia, sfaldatura. Questa trova nella matematica (topologia dinamica), nella critica letteraria, nella semiologia, nell'incontro tra linguistica e psicanalisi il proprio terreno di coltura: la teoria delle catastrofi di Thom (discontinuità, piega), la scienza del singolare e l'interstizio testuale di Barthes, la coalescenza di significante di Lacan, il *gender criti-*

cism. Proponiamo di chiamare quest'ultimo paradigma con il nome con cui Jarry, agli inizi del secolo, aveva definito la sua proposta di una scienza del singolare: PATAFISICA:

«Un epifenomeno è ciò che si aggiunge a un fenomeno. La patafisica (...) è la scienza di ciò che si aggiunge alla metafisica, sia in essa, sia fuori di essa, estendendosi così lontano al di là di questa quanto questa al di là della fisica. Es.: l'epifenomeno essendo spesso l'accidente, la patafisica sarà soprattutto la scienza del particolare; per quanto si dica che non vi è scienza se non del generale. (...) DEFINIZIONE: la patafisica è la scienza delle soluzioni immaginarie, che accorda simbolicamente ai lineamenti le proprietà degli oggetti descritti per la loro virtualità. (...) Il consenso universale è di per sé stesso un pregiudizio miracoloso e incomprensibile. Perché ognuno afferma che la forma di un orologio è rotonda, cosa che è manifestamente falsa, poiché di profilo si vede una figura rettangolare stretta, per tre quarti ellittica, e perché diavolo si è notata la sua forma solo nel momento in cui si è guardata l'ora? Forse con il pretesto dell'utilità. Ma lo stesso bambino, che disegna l'orologio rotondo, disegna anche la casa quadrata, secondo la facciata, ed evidentemente senza alcuna ragione; perché è raro, se non nelle campagne, che si veda un edificio isolato, e in una strada anche le facciate appaiono come trapezi molto obliqui. Occorre dunque necessariamente ammettere che la folla (contando i bambini e le donne) è troppo grossolana per capire le figure ellittiche, e che i suoi membri si accordano nel consenso detto universale perché non percepiscono che le curve con un solo fuoco, poiché è più facile coincidere in un punto che in due. Comunicano e si equilibrano mediante il bordo dei loro ventri, tangenzialmente. Ora, persino la folla ha imparato che l'universo VERO è fatto di ellissi, e i borghesi stessi conservano il loro vino in botti e non in cilindri.»

La definizione di Jarry è di una straordinaria attualità in quanto evita di cadere nella tagliola del referente, tesa a chi pratica i dettagli. Che il piccolo, il minuzioso, il miniaturizzato, siano indicatori di una rappresentazione dettagliata non produce in noi resistenza; più difficile è ammettere e pensare come fatta di dettagli la rappresentazione rabelesiana dei vestiti o dei pasti di Gargantua, l'elenco dei libri della biblioteca di S. Vittore o le modularità del sacrificio dei Gastrolatri. Se un'operazione di miniaturizzazione non è di per sé un lavorare per dettagli, e non lo è nemmeno un accumulo di particolari tesi a costruire un tutto, sarà forse utile ipotizzare la possibilità di cogliere alcune caratteristiche semio-linguistiche dell'oggetto che ci interessa:

1) Il dettaglio è solo segnico, e in quanto tale si sottrae alla simbolizzazione. Non tener conto di questo è rischiare la sindrome di Bouvard e Pécuchet:

«Anticamente le torri, le piramidi, i ceri, i ceppi delle strade e perfino gli alberi avevano un significato fallico; e da quel momento per Bouvard e Pécuchet tutto divenne fallo. Raccolsero bilancini di vetture, gambe di poltrone, catenacci di cantina, pestelli da farmacista. A chi andava a trovarli, chiedevano "Secondo voi a cosa assomiglia?", poi, svelavano il mistero, e se qualcuno protestava, alzavano le spalle in un moto di compassione.»

Sarà pertanto proscritto il chiedersi di un dettaglio a cosa assomigli o cosa rappresenti. Di avviso diverso ci pare Daniel Arasse che inizia uno studio, ampio e suggestivo, sul dettaglio in pittura, con l'analisi dell'Annunciazione del Beato Angelico (Cortona, Museo diocesano): qui il dettaglio – la colonna che, posta tra l'Angelo e Maria, nasconde le lettere d'oro che costituiscono parte della risposta di quest'ultima: FIAT MIHI SECUNDUM – sarebbe il simbolo di Cristo.

«Sur le retable de Cortone, le *Fiat* divin prononcé par Marie est en effet comme caché par l'"ombre" de ce qui constitue, dans l'Annonciation, l'asile le plus secret de Dieu: cette "colonne christique", figure de Dieu, présent et méconnaissable dans l'événement. Tout en se substituant à la formule qui réalise, dans l'instant, l'incarnation, la colonne désigne aussi ce qui, caché, advient: Jésus, Incarnation du Dieu Sauveur» (1992, p.16).

L'osservazione di Arasse concorda con la nostra solo se si considerano "dettaglio" le parole cancellate, non la colonna che le nasconde: le prime sono segni, questa è simbolo e pertanto un tutto, un centro che unisce e ordina. Invero la doppia faccia del dettaglio è più avanti sottolineata anche da Arasse:

«Ce détail-*dettaglio* est, dans le tableau, la trace d'un programme d'action, action de la main et action du regard qui se posent sur la surface peinte et la parcourent. C'est dans cette action que se noue son effet paradoxal. Autant la qualifier d'entrée, elle produit, dans son effet propre, une double "dislocation" du tableau:

– Comme *particolare*, le détail peut tendre à sortir de sa place; il est en effet, pour reprendre le mot d'Ingres, un "petit important" qui résiste à la "raison", qui fait écart et, loin de se soumettre à l'unité du tout, la disloque pour susciter ce que Baudelaire appelle une "émeute

des détails", ce qu'Alberti appelait déjà d'un terme aux connotations alors politiques, un "tumulte".

- Comme *dettaglio*, le détail disloque aussi le tableau, non seulement en ce qu'il en isole un élément où se noie le tout, mais surtout en ce qu'il défait le dispositif spatial réglé qui doit, tout au long de l'histoire de la mimésis en peinture, gérer la relation physique du spectateur au tableau, de façon que ce dernier fasse tout son "effet" de la distance convenable» (*ibidem*, p.149).

Da una parte il *dettaglio* contribuisce a mettere al proprio posto enunciato ed enunciazione, stabilisce le distanze da tenere, dall'altra provoca ingorghi, tumulti, sedizioni.

2) Se il frammento ha una propria autonomia testuale, e finge di non averla, il *dettaglio* non è autonomo, rimanda ad altro, ma finge di essere autonomo. Questo rimandare ad altro implica - anche a questo livello - la corporeità del *dettaglio*: esso è tale perché prodotto da un gesto di ostensione, per cui la tipologia del *dettaglio* potrebbe passare attraverso uno statuto della deissi, una deissi che indica lo spazio-tempo del qui-ora (effetto di reale, prova di testimonianza) e obbliga ad una lettura istantanea. È anche per questo che nelle scritture il *dettaglio* tende a costituirsi come un pornogramma, e troverà - secondo R.Barthes - nella fotografia il sistema semiotico che più dipende dalla relazione deittica con la realtà.

3) Il *dettaglio* non è necessariamente descrittivo, quanto è, più semplicemente, antinarrativo (contro-racconto).

4) È contro la coesione testuale e contro le regole conversazionali. È il pettegolezzo che esalta il *dettaglio*.

5) Il *dettaglio* produce effetti testuali: effetti di reale (enfattizza, minimizza, ritarda) da cui dipendono indicatori di genere (poliziesco, realista, minimalista, biografico) e indicatori di discorsi (fobico-ossessivo, medico, filologico, archeologico, burocratico).

La distinzione tra *dettaglio* e frammento è comunque più o meno definibile a seconda dei sistemi simbolici e delle tipologie discorsive. Nella cronaca nera e nei referti del medico legale basta una "lente" per far entrare nel corpo *dettagliato*; così un quotidiano raccontava dell'autopsia condotta sul corpo di Marilyn Monroe: «il patologo che compì l'autopsia trovò un'altissima concentrazione di barbiturici nel

sangue e nel fegato (...) ma nessun segno di ago, neppure sotto la lingua o nella vagina, che egli esaminò con la lente...».

Per una "sfasatura" tra il "far vedere" e il "dire" dettagli si ricordi l'edizione straordinaria del TG1 di domenica 20 luglio 1992, ore 18,30 (il magistrato Paolo Borsellino e la sua scorta sono uccisi dalla mafia): mentre sullo schermo televisivo scorrono le immagini degli effetti di una forte esplosione in una via di Palermo, lo spettatore, privo di ogni riferimento contestuale, coglie solo dettagli: pezzi di corpo, pezzi di auto, pezzi di balcone, pezzi di folla, pezzi di edizioni straordinarie, pezzi di pezzi (*zapping*). Allora lo speaker promette agli italiani, appena rincasati dalla gita domenicale, nuovi dettagli, ulteriori dettagli.

Se alcuni sistemi semiotici producono rappresentazioni dettagliate, esistono anche semiosi particolari che omologano dettaglio e frammento: il culto delle reliquie a partire dal basso Medioevo spezzetta il corpo del santo - fino allora intero, o quasi, tangibile, oralmente tangibile - per moltiplicarlo in pezzetti da far vedere: peli, unghie, macchie di sangue. Di per sé il dettaglio è acentrato, ateo nel senso che non c'è "religio" che colleghi un dettaglio ad un altro. Il culto delle reliquie ne fa un qualcosa che sta per il corpo del santo; vi introduce del simbolico, e lo colloca sotto l'ostensorio che spettacolarizza un corpo intangibile: il Corpus Domini.

Qualcosa di simile, ma anche di altro, accade in psicanalisi: esemplare, ci pare, l'analisi freudiana e quella lacaniana delle memorie del presidente Schreber. Qui non importano i sintomi, né la diagnosi (paranoia) del presidente del tribunale di Dresda, quanto le CATENE di significanti che danno forma a dettagli corporei:

1) All'inizio sta una metamorfosi del corpo maschile in corpo femminile: «...che io talora sia stato sorpreso davanti allo specchio o altrove con ornamenti femminile (nastri, catenine false, etc.) a busto semidenudato»; poi il processo di trasformazione perviene al cadavere: «il mio corpo (...) abbandonato nelle mani di quella persona perché ne abusasse sessualmente e poi semplicemente lo "lasciasse perdere" e quindi fosse abbandonato alla putrefazione».

2) Intervento di un Dio purificatore che gli parla in una LINGUA FONDAMENTALE (si tratta di una specie di tedesco un po' arcaico ma pur sempre rigoroso, che si distingue specialmente per la grande ricchezza degli eufemismi):

a) purificazione del corpo e della lingua;

b) la lingua di Dio (maschile) è arcaica e rigorosa.

Nella "lingua fondamentale" Dio chiama il giudice "carogna". E questo è il Nome nuovo di Schreber che, così battezzato, diviene proprietà di Dio. Schreber-Carogna incarna il proprio nome, una volta che viene nominato solo in rapporto alla decomposizione del proprio corpo simbolico: si sporca di feci, è costretto a trattenerle, le raccoglie in un secchio – nessun dettaglio va sprecato –, disegna sul proprio sedere un sedere femminile. Mediante questi dettagli abietti e i disegni osceni – dal corpo disfatto (putrefatto e fecale) al corpo rifatto (cosmesi ed esibizione) – Schreber si fa corpo del significante.

3) L'episodio degli "uccelli parlanti": «Anime cariche di veleno cadaverico che enunciano locuzioni assurde imparate a memoria... Esse non intendono il senso delle loro parole, ma possiedono una naturale sensibilità per le voci che hanno un suono simile, se pur non identico (assonanza). Per esse ha poca importanza che si dica: Santiago o Carthago/Chinesentum o Jesum Cristum/Abendroth o Atemnot/Ariman o Ackermann». Freud ipotizza che "ci si voglia riferire a quelle giovani fanciulle che, quando siamo inclini alla malignità, amiamo paragonare a oche, attribuendo loro, con poca galanteria, un cervello da uccellino...".

Sfugge a Freud e poi anche a Lacan che sono proprio le filastrocche delle "oche giulive" a instaurare un primato del significante, le cui anafonie, prodotte dallo spostamento di un dettaglio, si sottraggono alla significazione, che permaneva in "carogna", e ad ogni prova di commutazione. È questa lingua femminile che produce un flusso di "voluttà sonora", fondato sulla continuità, resistente ad ogni gerarchizzazione. Pura forma dell'espressione questi dettagli sonori – come il riso femminile su cui riflette Julia Kristeva in *Donne cinesi* – non corrompono né purificano: scherzano, imbarazzano, aprono interstizi.

Così il significante (soprattutto il Nome Proprio) eccede per dettagli il significato, come avviene per i formaggi che Palomar acquista al dettaglio:

«C'è un rapporto reciproco tra formaggio e cliente: ogni formaggio aspetta il suo cliente, si atteggiava in modo d'attrarlo, con una sostenutezza o granulosità un po' altezzosa, o al contrario sciogliendosi in un arrendevole abbandono. Un'ombra di complicità viziosa aleggia intorno: la raffinatezza gustativa e soprattutto olfattiva conosce i suoi momenti di rilassatezza, d'incanagliamento, in cui i formaggi sui loro

vassoi sembrano offrirsi come sui divani d'un bordello. Un sogghigno perverso affiora nel compiacimento d'avvilire l'oggetto della propria ghiottoneria con nomignoli infamanti: CROTTIN, BOULE DE MOINE, BOUTON DE CULOTTE» (p.74).

Una serie di oggetti sensuali e una serie di Nomi Propri: sembra il realizzarsi di un progetto barthesiano di scrittura. Una serie marcata dall'eccesso, l'altra dal difetto; l'una dall'abiezione dei Nomi Propri, l'altra dalla seduzione del corpo.

Esistono anche altre tattiche testuali, ancor più dispersive e rizomatiche, del tipo di quelle che lo stesso Calvino attribuisce alla scrittura di C.E. Gadda:

«Come nevrotico, Gadda getta tutto se stesso nella pagina che scrive, con tutte le sue angosce e ossessioni, cosicché spesso il disegno si perde, i dettagli crescono fino a coprire tutto il quadro. (...) Per valutare come l'enciclopedismo di Gadda può comporsi in una costruzione compiuta, bisogna rivolgersi ai testi più brevi, come per esempio una ricetta per il "risotto alla milanese", che è un capolavoro di prosa italiana e di sapienza pratica, per il modo in cui egli descrive i chicchi di riso in parte rivestiti ancora del loro involucro ("pericarpo"), le casseruole più adatte, lo zafferano, le varie fasi della cottura. (...) Nei testi brevi come in ogni episodio dei romanzi di Gadda, ogni minimo oggetto è visto come il centro d'una rete di relazioni che lo scrittore non sa trattenersi dal seguire, moltiplicando i dettagli in modo che le sue descrizioni e divagazioni diventano infinite.»

Ma forse conviene seguire fin dall'inizio la ricetta gaddiana:

«L'approntamento di un buon risotto alla milanese domanda riso di qualità, come il tipo Vialone, dal chicco grosso e relativamente più tozzo del chicco tipo Carolina, che ha forma allungata, quasi di fuso. Un riso non interamente "sbramato", cioè non interamente spogliato del pericarpo, incontra il favore degli intendenti piemontesi e lombardi, dei coltivatori diretti, per la loro privata cucina. Il chicco, a guardarlo bene, si palesa qua e là coperto dai residui sbrani d'una pellicola, il pericarpo, come da una lacera veste color noce o color cuoio, ma esilissima: cucinato a regola, dà luogo a risotti eccellenti, nutrienti, ricchi di quelle vitamine che rendono insigni i frumenti teneri, i semi, e le loro bucce velari. Il risotto alla paesana riesce da detti risi particolarmente squisito, ma anche il risotto alla milanese: un po' più scuro, è vero, dopo e nonostante l'aurato battesimo dello zafferano» (p.369).

Suggeriamo di fermarsi alla fine del capoverso sulla parola "zafferano": si darà qui una lettura istantanea e verticale, che è quella preferita dal nostro lettore di dettagli ("perverso", inteso come contrario di "converso"), obbligato a progredire (lettura progrediente) fino al quarto capoverso interamente dedicato alla preparazione di un "brodo zafferanato" da collocare in scodella "marginale"; oppure a regredire (lettura regrediente) verso il teatro anatomico per assistere ad una anastomosi:

«Il maestro senza parole ha stretto la sua penna tagliente, lucidissima. Una incisione diritta nel tavoliere color zafferano, dall'epigastro fino alla regione dell'ombelico. Piccole stille rosse a punteggiare la percorrenza del bisturi, direi senza seguito: l'adrenalina! Si palesa uno strato bianco, il connettivo sottocutaneo poco prima anemizzato, che ulteriori incisioni dischiudono fino a lasciar dilatate la ferita in una apertura a doppia ogiva, con labbri di più colori sovrapposti, dal sanguigno al cereo. Ed ecco, al mezzo, il viscido rosa del peritoneo. I margini della spaventosa losanga trasudano la loro breve pena vermiglia, subito detersa con le garze dal chirurgo aiuto» (p.332).

Ora i chiechi di riso Vialone «chicco individuo, non appiccicato ai compagni, non ammalato in una melma, in una bagna che riuscirebbe spiacevole», e la dissezione anatomica operata dal bisturi (falcato, panciuto, uncinato, bottonato: si chiede il nostro lettore divenuto produttore di dettagli) impongono un artificiale collegamento - anastomosi appunto - con la pittorialità barthesiana del riso giapponese:

«Dalla pittura, il cibo giapponese prende ancora la qualità meno immediatamente visiva, la qualità più profondamente connessa al corpo (inerente al peso e al lavoro della mano che traccia o copre) e che non è il colore, ma il TOCCO. Il riso cotto (la cui identità del tutto singolare è confermata da un nome specifico, che non è quello del riso crudo), non può che definirsi grazie ad una contraddizione della materia; esso è ad un tempo amalgamato e suddivisibile; la sua destinazione sostanziale è il frammento, il conglomerato leggero; è il solo elemento di gravità del cibo giapponese (antinomico al cibo cinese); esso è ciò che si deposita in opposizione a ciò che fluttua; pone sul "quadro" un biancore compatto, granuloso (al contrario di quello del pane) e purtuttavia friabile; ciò che giunge in tavola, fitto, incollato, già si disfa con un colpo solo del doppio bastoncino, senza tuttavia mai sparpagliarsi, come se la suddivisione non agisse che per produrre di nuovo una coesione irreducibile; è questa defezione smisurata (incompleta) che al di là (o al di qua) del cibo è offerta al

consumo. Allo stesso modo - ma all'altro estremo delle sostanze - la minestra giapponese (questo termine MINESTRA è inadeguatamente troppo denso, mentre ZUPPA ha un sapore di pensione di famiglia) introduce nel gioco alimentare un tocco di trasparenza» (pp. 17-18).

Nelle pagine sull'estetica hegeliana Naomi Schor sottolinea come il filosofo scelga dettagli EPIDERMICI, riuscendo a dar loro corpo, mentre li consegna alla cancellazione: per tutto questo trova opportuna l'immagine coniata da Derrida di "sotto-raschiatura". Ora nel nostro gioco di anastomosi dei dettagli abbiamo trovato solo dettagli EPIDERMICI: scritti sulla pelle, pericarpi, incisioni di bisturi chiro-tomo, defezione infinita del cibo giapponese in un tremito del significante, interstizio di pelle tra indumento e indumento, riso e assonanze epidermiche di oche giulive.

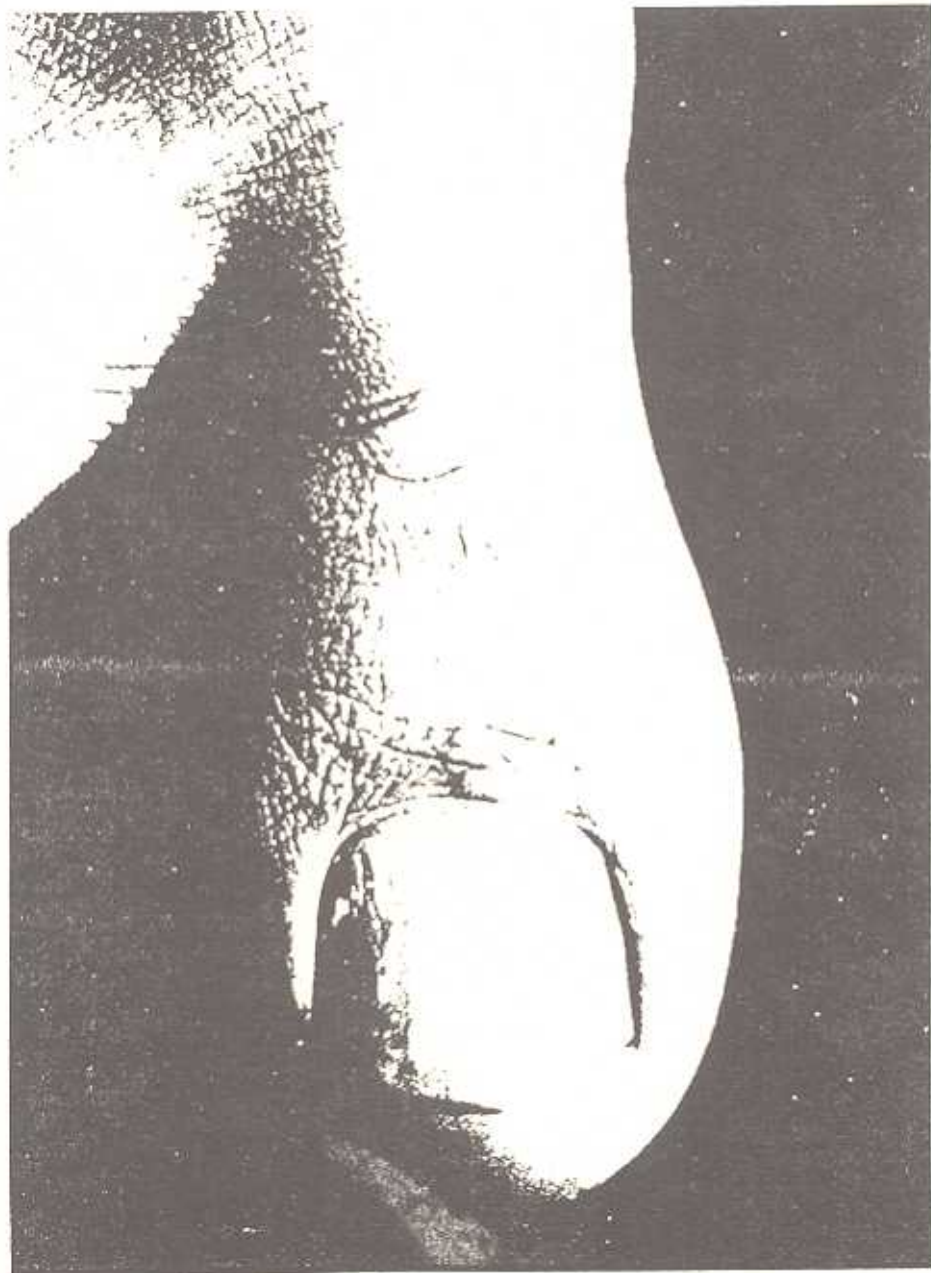
I segni epidermici possono essere letti certamente come tracce, ma di fronte all'immanenza propria delle società disciplinari e a quella delle attuali "società di controllo", capaci di disseminare le relazioni di potere anche nel tessuto stretto della molteplicità, ci piace sospendere questo nostro pettegolezzo con l'idea di una lettura regrediente, di un cammino a ritroso, di chi cancella le proprie orme e i propri resti. Non è la ricostruzione della radura originaria e intonsa, perché la cancellazione lascia sempre un pulviscolo, un velo: il velo della seduzione, il margine della sedizione.

Piero Ricci
Università di Urbino

Elena Bonelli
Università di Cardiff

Bibliografia

- ARASSE, D., 1992. *Le détail*, Paris, Flammarion.
- BARTHES, R., 1981. *L'impero dei segni*, Torino, Einaudi.
- BAUDRILLARD, J., 1987. *L'altro visto da sé*, Genova, Costa & Nolan.
- BENSMIAIA, R., 1981. "Du fragment au détail", in *Poétique*, n.47, pp. 355-70, Paris, Editions du Seuil.
- CALVINO, I., 1985. *Palomar*, Torino, Einaudi.
- 1988. *Lezioni americane*, Milano, Mondadori.
- CESERANI, R., 1988. "Frammento e dettaglio: qualche proposta di differenziazione terminologica e storiografica", in R. Ceserani, D. Ferrari Bravo, P. Pugliatti, Henry Quéré, 1988.
- CESERANI R., FERRARI BRAVO D., PUGLIATTI P., QUÉRÉ H., 1988. *Semiotica del frammento*, Urbino, Centro Internazionale di Semiotica e Linguistica, Documenti di lavoro e pre-pubblicazioni, 170-171-172/B.
- DE CERTEAU, M., 1987. *Histoire et psychanalyse entre science et fiction*, Paris, Folio.
- FLAUBERT, G., 1991. *Bouvard e Pécuchet*, (trad. it. Milano, Garzanti).
- FOUCAULT, M., 1975. *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard (trad.it. Torino, Einaudi, 1976).
- FREUD, S., 1975. *Il Presidente Schreber*, (trad. it. Torino, Boringhieri).
- GADDA, C.E., 1991. *Saggi. Giornali, Favole*, vol. I, Milano, Garzanti.
- GARGANI, A., 1979 (a cura di). *Crisi della ragione*, Torino, Einaudi.
- GINZBURG, C., 1979. "Spie. Radici di un paradigma indiziario", in A. Gargani (a cura di), 1979.
- JARRY, A., 1911. *Opinions du doctor Faustvoll, patuphysicien* (trad. it. Milano, Adelphi, 1984)
- KRISTEVA, J., 1976. *Donne cinesi*, Milano, Feltrinelli.
- MANDELBROT, B.B., 1975. *Les objets fractals* (trad.it. Torino, Einaudi, 1986).
- PETTITOT, J., 1972. "Centrato/acentrato", in *Enciclopedia*, vol. II, pp. 894-954, Torino, Einaudi.
- 1979. "Locale/globale", in *Enciclopedia*, vol. VIII, pp. 429-490, Torino, Einaudi.
- SCHOR, N., 1980. "Le détail chez Freud", in *Littérature* n. 37, mars, Paris, Larousse.
- 1987. *Reading in detail*, New York, Routledge.
- SHAKESPEARE, W., 1983. *Macbeth*, in *Teatro completo di W. Shakespeare*, vol. IV, Milano, Mondadori.
- THOM, R., 1972. *Stabilité structurelle et morphogénèse. Essai d'une théorie générale des modèles*, Reading Mass., John Benjamins (trad. it. Torino, Einaudi, 1980).



J.A. Boissard
Illustrazione per "Le Gros Orteil" di G. Bataille, *Documents* n. 6, 1929

A

Semiotica, linguistica, semantica
Sémiotique, linguistique, sémantique
Semiotics, Linguistics, Semantics

B

Semiotica narrativa e discorsiva, Retorica
Sémiotique narrative et discursive,
Rhétorique,
Semiotics of narrative and discourse,
Rhetoric

C

Socio-semiotica (socio- ed etno-linguistica)
Socio-sémiotique
(socio- et ethno-linguistique)
Socio-Semiotics (Socio- and Ethno-
Linguistics)

D

Semiotica letteraria; mitologia e folklore;
poetica
Sémiotique littéraire; mythologie et folklore;
poétique.
Literary Semiotics;
Mythology and Folkloristics; Poetics

E

Semiotiche auditive
Sémiotiques auditives
Audio Semiotics

F

Semiotiche visive e audio-visive
Sémiotiques visuelles et audio-visuelles
Visual and audio-visual Semiotics