

AIO



*Vai al contenuto multimediale*

Francesco Rizzo

# Lingua insignificante

Per una critica fenomenologica e militante





Aracne editrice

[www.aracneeditrice.it](http://www.aracneeditrice.it)  
[info@aracneeditrice.it](mailto:info@aracneeditrice.it)

Copyright © MMXVIII  
Gioacchino Onorati editore S.r.l. – unipersonale

[www.gioacchinoonoratieditore.it](http://www.gioacchinoonoratieditore.it)  
[info@gioacchinoonoratieditore.it](mailto:info@gioacchinoonoratieditore.it)

via Vittorio Veneto, 20  
00020 Canterano (RM)  
(06) 45551463

ISBN 978-88-255-1956-3

*I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica,  
di riproduzione e di adattamento anche parziale,  
con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.*

*Non sono assolutamente consentite le fotocopie  
senza il permesso scritto dell'Editore.*

I edizione: novembre 2018

*ai miei figli*



Gli stessi criteri estetici guidarono l'intuizione copernicana dell'eliocentrismo. Copernico sentiva che il sistema tolemaico era inelegante, privo di armonia, come un dipinto in cui il pittore avesse riprodotto tutte le membra senza comporle in un unico corpo.

Umberto Eco, *Il segno dei tre*





# Indice

## Parte I Riflessioni sulla critica

- 13 Capitolo I  
*Suggestioni per una nuova critica letteraria*
- 21 Capitolo II  
*Eccedenze*
- 31 Capitolo III  
*Il mondo e l'opera*
- 35 Capitolo IV  
*Opera e mondo*
- 37 Capitolo V  
*Elementi di semiotica applicativa*
- 51 Capitolo VI  
*Passeggiate inferenziali: Orfeo negro e la schiava Giana*
- 55 Capitolo VII  
*Una profezia recente*
- 59 Capitolo VIII  
*Il gioco pericoloso*
- 87 Capitolo IX  
*Giovan Battista Marino tra richiesta di equilibrio e traslato predicativo*
- 101 Capitolo X  
*Dei massimi sistemi*

Parte II  
**Metalinguismo dell'eresia letteraria**

- 111    Capitolo I  
*Liberazione dallo schematismo dogmatico*
- 121    Capitolo II  
*Allegoria*
- 127    Capitolo III  
*Salgari e Gadda*
- 141    Capitolo IV  
*Potere ed elettività*
- 147    Capitolo V  
*L'arte folle tra profetismo e teologia politica*
- 161    Capitolo VI  
*Dal relativismo teologico alla clausura aperta della poetica  
periferica*
- 171    Capitolo VII  
*Diritto e rovescio*

Parte III  
**Qualche esempio di letteratura della migrazione**

- 177    Capitolo I  
*Il comandante del fiume*
- 181    Capitolo II  
*“La promessa di Hamadi”: una piega imprevista della “negritu-  
dine”*
- 185    Capitolo III  
*Parlare con i morti*
- 197    *Bibliografia*

PARTE I

# RIFLESSIONI SULLA CRITICA



## Suggerimenti per una nuova critica letteraria

### 1.1. Motivazioni ed intenti

Se fossi chiamato a rispondere alla richiesta di un avvocato — o di un non addetto qualunque ai lavori — di poter capire finalmente a cosa serva la critica letteraria, partirei col piegargli la testa verso il suolo per fargli contemplare l'erba del prato, di fronte al parabrezza della sua auto parcheggiata, su cui il vento veicola figure spiraliformi torcendo la piattezza verde, l'intatta verginità di un tempo. Gli direi che questa deve essere la prima fonte della lettura, la base di una non passeggera comprensione del testo — qualunque testo si abbia sottomano (l'*Avventura del povero Cristiano* di Silone? La *Commedia* dantesca? *Le fleurs du mal*?) —. L'erba, ti piaccia o no, mio caro lettore avvocato, entra nell'interpretazione con il vento e i raggi del sole, che sta per spuntare insieme alla fretta di andare a scaricare nel WC, alla lettura delle vite degli autori, ai commenti critici. Cose appendibili ad un filo comune: la lettura delle vite diviene sublime e leggera, insolitamente leggera, se concepita da un vaso di bagno; sublime, ancor più sublime, diventa, la biografia, se nascosta alla luce solare quando, padroneggiata dal buio tetico, affonda nelle prime sensazioni mattutine, che qualcosa ricordano del primordiale scambio di cortesie tra Oceano e Teti. Oceano sa da Teti che dalla congiunzione erotica sia possibile assicurare la generazione perpetua e una storia al cosmo. L'immagine dell'incontro tra il critico e il non addetto ai lavori del tipo descritto riassume la posizione per cui ogni lettura critica non può non avvalersi del contesto in cui vede la luce, della storicizzazione degli elementi che costituiscono in qualche modo i mattoni della costruzione ermeneutica. Il secondo livello di comprensione di un testo è dato dal pregiudizio addottrinato, dalle letture precedenti — e non solo del testo che si sta leggendo — fatte nel corso della vita. Il terzo livello è dato dal tentativo ossessivo di dire qualcosa di diverso. Il quarto dalla riduzione della vicenda al

classico rapporto conoscente–conosciuto che prova a fare dello sconosciuto un volto noto, riportare l'interrogativo a denotativo segno di interpunzione asfittica o fissione autonomizzante di procedure imperative. Il quinto: presumere di sapere. Il sesto: ricevere conferme non soltanto sul piano del contenuto ma anche della struttura espressiva. Il settimo: ricordare criticamente e, come sanno bene gli inglesi, con il cuore. Qual è il messaggio complessivo? Che cosa vuol dire l'autore? "Quello che mi resta è [...]". Ebbene: il residuo d'interpretazione che filtra dalla memoria, precisamente il valore analitico dell'opera, è il motivo ricorrente che rimarrà in testa anche quando non ci si starà prendendo cura della cultura. La storia dell'arte, giusto per allargare il campo ad un oggetto più ampio, si fa a partire dalla somma dei motivi ricorrenti. Se il motivo di un autore è sovrapponibile a quello di altri autori sarà poco originale, se si aggiunge, distorcendo, rompendo, correggendo, sarà originale e innovativo. La storia dell'espressività non ama riportare posizioni più o meno identiche, la varietà per sfumature. La storia della critica, poi, essendo massimalista, ama ricostruire una tradizione per giustapposizione impressionistica (nella differenza) e non per sovrapposizione espressionistica (nella *medesimezza*).

Leggere per leggere e scrivere per scrivere sono due punti di partenza parimenti legittimi nell'arte del produrre e del riprodurre. Sono due modi di sacrificare l'istinto pratico alla forza della chiamata, che è un'invocazione a resistere al mondo nella sua essenziale insignificanza. Leggere per scrivere è il passo successivo. Studiare il testo, come se si dovesse decostruirlo per ricostruirlo meglio di prima, "meglio" rispetto alla coerenza delle condizioni storiche di "questo" orizzonte globale di senso, "questo" di "questo" tempo, è la scommessa di qualsiasi approccio critico militante. Non è arbitrario ma limitativo, nella limitazione dell'intenzione autoriale. Leggo, interpretando, dunque riscivo, il testo, ovvero ridisegno il suo programma speculativo ri–selezionando il lettore modello (per dirla con la fenomenologia della critica). Riscrivere il testo è un modo percorribile di garantire l'apertura, nelle sue possibilità applicative, ad ogni messaggio di un codice ma, anche, un modo originale di soffocare l'eccesso di codifica di un dato messaggio finalizzato alla funzionalità estetica. Leggere per scrivere norma il vigore della saggistica, dell'esposizione critica della scrittura scientifica; scrivere per leggere regola il dialogo a distanza tra l'autore e il lettore modello all'interno della fruizione narrativa. "Scrivere per leggere" è destinato a divenire

“scrivere per ri–leggere”, scrivere per smontare le impalcature statiche della struttura, scritto, detto. È la garanzia dell’apertura ermeneutica attualizzante (entro certi limiti).

Oggi: Marx è decollato (nel senso di decapitato), la fenomenologia combatte tra le forme dell’essenza e quelle della produzione essente, il neokantismo decollato (nel senso di volatilizzato). L’unica maniera di esprimere idee originali sul senso dell’opera e sulle sue ricadute nella storia eventuale, o della cultura, viene ad essere il rivolgersi alle parole dei linguaggi critici: al di là del compiuto o, forse più esattamente, al di qua del compiuto. Tragicamente la lingua langue, proprio alla maniera in cui lo sosteneva Barthes, nel momento in cui viene a coincidere esattamente con il codice, che non può fare a meno di riprodurre messaggi. Nell’opera la lingua non produce, crea e, nel cuore, disgrega i mattoni dell’essere lingua. Oramai: ogni opera non può ch’essere d’avanguardia giocando con le virgole e i punti, con le è e con le é, colle erbe e le ebbre:

AVVIO.

Estrate decollano erbe  
dai campi in cravatta gialla  
e gentili non sono ma ebbre  
come i taxi del funereo.

Ordigno or segna  
l’immondizia sotto il cielo,  
sputacchia l’ora solare,  
stiracchia l’esangue spreme.

Langue la lingua e invade  
la tossina della pizza unta  
all’inverosimile la bocca  
asciutta fatta di pochezza  
e porca vacca  
di schifo maleodorante.

E così e colà  
rapace randagio soleggia  
sotto il vento tristo  
la verde storpiatura  
del decollo scapicollante  
della cerniera maestra,  
mostro di terra.

STOP.

La critica non può non divenire prossima alla testualità ricreativa, sconquassata nelle anarchie stilistiche recenti. Il recente è epoca d'anarchie. Non populismi ma visioni meteoritiche inclini all'anarchismo sono le scorregge vaganti dei contestatari 2.0 — una strana forma di contestazione politica e insieme culturale —. Apici rivolti a destra e a manca esibiscono i tesserini delle perversioni fiacche, dell'incapacità di rintracciare l'ordine, riabilitare le regole. È soltanto il fine tentativo di una reazione (meno male) alla tradizione, essendo — ahinoi — il grado di interpretazione del presente — in proposizione — inesistente. La critica diviene militanza nel momento in cui è costretta a rispondere alla domanda: come si può leggere l'opera se non la si considera già nella sua camera ardente, nel suo essere morta? È morta non sepolta, adagiata nella camera ardente in attesa che la fiamma ossidrica sigilli la bara. Eppure è tutta là, l'opera, in quelle pagine della Prima Offerta del *Notturmo* dannunziano, nell'assistenza controvoglia, si fa per dire controvoglia, che la curiosità letteraria obbliga a mantenere, nel respirare il marcio dei fiori, il tanfo della stasi assoluta nella pesantezza lagunare, nella chiusura delle casse di Giuseppe Miraglia e di Giorgio il meccanico.

Svenduta ad altri sistemi, perciò, l'opera perde il suo valore strutturale. Non è più struttura. È cornuta, tradita dall'autore. L'autore è nessuno, non sa scrivere, peggio, non sa leggere. Non sa chi è. L'autore si dona senza essere. L'oroscopo fa il resto nella sua tortura, ascensione di fortuna. Quanto più è torturato tanto più ascende ai posteri. Batti e ribatti e controbatti: figli maldestri, riletture incoscienti, eterna improvvisazione identificativa, linguistica, di codici. Stolto sono io che denuncio il mondo atroce del verbo vendicativo, il reame delle foglie decollanti all'insegna della nevrosi di storcere semplici suoni in forme ordinate di parole.

## 1.2. Napoli e assenza

Slavina giù il cielo, si scioglie in acqua piovana sopra la membrana dell'automobile, una vettura di marca francese, che le tedesche tendono alla sopravvalutazione. La solita erba nel suo solito campo, come dal solito quadro impressionista, danza al vento alta e "tenente"<sup>1</sup>. Ogni tanto si configura in ola, la danza armoniosa dell'erba, scendi sali, sali

1. Dura, flessibile ma dura, al dente, come la pasta che non scuoce.



scendi tra terra bruna e cielo grigio. Mi pare avventato, pur tuttavia proponibile, accostare il brivido della freschezza di Ostia al rombare dei motorini de *La paranza dei bambini* di Saviano. Accostare un titolo al paesaggio, che ospita un certo tipo di ripensamento critico, mi sembra avventato. Eppure rappresenta l'unico mezzo tematico per comparare un' "aura" critica con un'occorrenza linguistica. Innanzi tutto, la eco del mare in sottofondo, poi, il sottobosco di illecito clandestino, litoraneo, ripetono i traslochi continui dei locali, la vertigine dell'ostentazione della ricchezza. La novità della produzione letteraria sta nella libera intromissione del gioco del soldo. La letteratura non cerca più la, non si sdraia più sulla, povertà, ma chiede, al pari delle altre attività, laute ricompense. Così nascono i tempi vincolanti, le stesure programmate da contratto, promozioni teleguidate, eventi, creazione del personaggio-autore quando questi ancora non sia noto a dovere. Saviano, ovviamente, è già personaggio, ha denunciato alcune famiglie camorriste, vive sotto scorta, non si sa da dove sentenza su tutto — non solo sulla Camorra —. È una specie di vate invisibile che tutto riesce a e può giudicare, una coscienza infelice della società, una spia allarmante e allarmata. È il segnale del "troppo pieno" e del "troppo vuoto" interno al discorso dei codici e dei sottocodici, della denotazione e della connotazione della "struttura assente"<sup>2</sup> Il suo essere a scomparsa indice, ad incarnazione di un segnale che allarma i riceventi, una gara al massacro del testo, a peccare sempre più esteticamente in una società implodente, a spappolare il codice preferendo le connotazioni auto-generative di un'estetica aperta. Solo, si sa, l'estetica aperta non può che rivelarsi esperienza nata dall'ambiguità del testo, da una struttura, cioè, che non è mai, per sua natura, in fondo chiusa, coerente al limite dell'informazione semiologica. Quello che succede con l'opera letteraria è, come bene osservava Eco, la formalizzazione ulteriore di un già formalizzato, un lessico che, connotando, finisce con lo scegliersi il proprio codice denotativo<sup>3</sup>. I livelli del testo sono codificabili, il significante e il significato realizzano, grazie alla creatività arbitraria, sensata e conseguente, una traccia di principio: il significante di un significato estetico. I livelli di comunicazione estetica presenti nell'opera di Saviano sono molteplici e intersecantesi, una rincorsa continua lungo la varietà delle funzioni del messaggio nella potenzia-

2. U. Eco, *La struttura assente* (1968), Bompiani, Milano 1994, pp. 17–22.

3. Ivi, pp. 70–72.

lità extralinguistica. Un messaggio che rende conto di tutto sa tutto, si pronuncia su tutto, racconta con dovizia di particolari il mondo perché riconosce che la scena è sempre la stessa. Dunque, essendo sempre la stessa, la scena, il messaggio informativo si muove in una sorta di casa propria, di struttura memorizzata e interiorizzata in cui è possibile muoversi a occhi chiusi. Si promuove o boccia in nome della fama del vate emittente, guadagnata sul campo, riproponendo, su supporto comunicativo, televisivo o testuale, la Napoli criminale, la bellezza oscura del mistero napoletano già centrato da Matilde Serao prima, poi da Nicola Pugliese e da Ermanno Rea. Che senso ha, però, scrivere di Napoli da dopo Napoli, fuori Napoli? La risposta è banale: per tracciare una galassia in cui convivano il mondo delle cose e la gratificazione narrativa. L'efficacia a distanza pone al riparo dal rischio della neutralizzazione, della ricusazione dell'opera grazie a stratagemmi censori — sociali, linguistici, editoriali, di mutamento antropologico, quest'ultimo tendente a tacitare ciò che non attecchisce perché generalmente inadatto al terreno ospitante —. Il modo più semplice e indolore per creare un'aura attuale attorno alle pagine dell'opera viene costituito a partire dal differimento della fruizione lontano dalla stesura, e dall'oggetto della stesura. *La Paranza* è un bel racconto d'amore.

### 1.3. Poesia dell'interpretazione

Eppure Saviano dalla sua costretta segregazione sfoglia documenti, costruisce plausibili realtà, bacchetta scorrettezze civili e politiche. Ha capito l'efficacia della comunicazione in assenza. Secondo una possibile critica militante, quella che potrebbe bacchettare Saviano, non c'è traccia di linearità sociologica: i personaggi non si capisce a quale società appartengano. Forse è proprio questa la forza del romanzo, la difficile collocazione spaziale nella più precisa ambientazione suburbana. È una Napoli ubiquitaria, che cambia volto incessantemente traducendosi in tutta la spazialità immaginabile di questo mondo, la sintesi perfetta, la chiave di volta della comprensione di come la vita contemporanea vada avanti girandosi intorno, avvittandosi in una spirale in cui inizio e fine diventano punti relativi e, soprattutto, parzialmente identificabili. I personaggi di Saviano non si possono definire "svantaggiati" poiché sguazzano nei soldi — sebbene siano segnati da sporcizia morale —; non presentano neppure un livello cul-

turale bassissimo così come si potrebbe immaginare, considerando la loro provenienza dai bassifondi di Scampia (vedi i tratti caratterizzanti la personalità di Nicolas).

L'umore del giorno è ceruleo, l'erba bagnata, il vento placato. Da questo parte la visione critica "stranamente" fenomenologica. Lo stomaco continua a dolere e la bocca impastata di amido può segnalare un'allergia al nichel. Erri de Luca, che polemizza con un esponente del M5S, è quanto di più ridicolo si possa vedere in tv. Il punto di vista estetico cerca di illuminare il "contingente" populismo scalatore. Come si fa ad insegnare il metodo a chi ne ignora la necessità? E l'urgenza di un metodo, che riesca a raccomandare comunicabilità di principio nell'adeguamento del segno alla trasposizione logico-linguistica, si fa sempre più evidente. È difficile ricreare una totalità virtuosa dalle ceneri dei brandelli esistenziali. Siffatta totalità resta, nonostante tutto, compito irrinunciabile della cultura qualora questa abbia l'ambizione di riprendere da dove si è interrotto il rapporto prolifico con il mondo. "Freddo freddo freddo"; *cold cold cold*: due codici a confronto, due suoni, che in un nostro sottocodice, interno all'italiano, rappresentano immagini contrastanti. Il freddo contrapposto al caldo e il *cold* inglese che traduce il "freddo". Il suono complica, non spiega, il sentimento associativo, la tentazione di accostare i fonemi di un altro codice al segno del mio/nostro codice, del codice che conosco (non è solo questione di lingua, è l'insieme dei termini indicante un che di tecnico, un significato, che assume senso segnaletico, messa in guardia, l'apocalittico rimedio al rischio dell'ignoranza esegetica). La dissonanza nasconde a volte la sovrapposibilità semantica. *Cold* e "caldo": l'assonanza nasconde a volte la discrasia semantica, l'opposizione del contenuto tra diversi codici e sottocodici linguistici. Il dizionario torna attuale; il termine, ogni termine, ha una storia di sistema, vive e fiorisce nel suo ambito, che sia un abito fonetico, che sia un abito immaginativo — ambito che, perdendo un pezzo di totalità nella possibilità espositiva, diventa il puntiforme abito —. L'utilizzo denaturato del dizionario non deve essere giudicato in assoluto come errore perché ripone l'accento sull'arbitrio, sulla libertà di aprire qualsiasi universo di significato alle spalle di qualsiasi segno proposto dall'emittente (il ricevente non può subire processo, non può essere condannato). Chi riceve deve interpretare — come in un imperativo morale — a modo suo: in modo poetico (innocente e primitivo) o scientifico (cognizione del codice, sapere, lingua e linguaggi). L'interprete, il destinatario che

si attiva a ricreare criticamente sulla base di una traccia, del senso originario, è più prossimo al poeta di quanto non sembri. Alla pari del critico il poeta desidera giocare:

*Cold?* Fa caldo, fa!  
Freddo il *sin* dell'atto  
di fruizione del *wind*, che  
non prende da queste parti,  
si dirada sulle alture  
del sogno, *dream*, che abbiamo smesso, noi *men*,  
di avere: *we have no dream*.

Il poeta gioca sulla base di un possesso di abilità tecniche e di sapere scientifico. Codice, lingua, saperi rappresentano il materiale linguistico comune, che può essere adoperato secondo un senso prestabilito, a controllo scientifico o in modalità poetica, secondo il non-rispetto del contenuto pre-confezionato della lingua. In questo senso l'artista smuove la lingua intesa come codice.