

Considerazioni sul Dante di S. Cavaciuti

Gian Giacomo Amoretti

Si tratta di un'opera molto ambiziosa e – non lo si può negare – assai coraggiosa, perché il progetto di commentare a fondo tutta la *Commedia* (per il momento Cavaciuti si limita ai canti I-IX dell'*Inferno*, già così rivelando tuttavia l'intenzione esplicita di non volersi limitare a una lettura parziale per assaggi o frammentarie esemplificazioni) esige un impegno tale da far tremare le vene e i polsi.

Colpisce subito peraltro, ad apertura di libro, che questa lettura integrale non preveda alcuna presentazione dei singoli canti, ma sia affidata in modo esclusivo allo scavo di ognuno dei versi del poema, preso singolarmente. Ciò significa – come vedremo meglio – considerare l'opera non, come avviene di solito, un testo fondamentalmente narrativo, e come tale suddivisibile in unità, appunto i canti, capaci di articolare e di giustificare lo sviluppo, ma un testo unitario di poesia, dove a valere non potranno che essere, a uno a uno, i singoli versi.

Nella Premessa sono indicate le linee metodologiche del commento, che fondano e insieme motivano questa innovativa interpretazione della *Commedia*: in breve si tratta – spiega Cavaciuti – di individuare la “consonanza” fra il contenuto e la forma del testo – dove per “forma” devono intendersi “i suoni, le pause, il ritmo del verso, tutto ciò, insomma, che riguarda l'espressione”: tutto ciò – possiamo aggiungere noi – che nella terminologia critica novecentesca postsaussuriana si è convenuto di chiamare il “significante”.

Molto lucidamente Cavaciuti parla di “consonanza”, evitando cioè di ipotizzare una primazia del significato sul significante o viceversa del significante sul significato. Sembra che per lui i due piani si articolino armoniosamente l'uno all'altro, “consuonino”, per così dire, l'uno in rapporto all'altro, pur restando sempre diversi e distinguibili.

Sul piano teorico, insomma, siamo molto lontani dalle posizioni di certo formalismo novecentesco che portavano a considerare una vera e propria autonomia del significante rispetto al significato (come recita il titolo, *L'autonomia del significante*, di un bel libro di Gianluigi Beccaria). Piuttosto, in buona sostanza, siamo sulla linea della teoria desanctisiana di una sostanziale identità di contenuto e di forma – “tal contenuto, tal forma” –, o anche, se si vuole, della tesi crociana di una identità di intuizione ed espressione.

Resta il fatto che in questo commento, come del resto ammette volentieri lo stesso autore, c'è un forte sbilanciamento nell'interpretazione, in quanto l'accento cade tutto o quasi tutto sulla forma/significante: cosa tanto più innovativa e sorprendente in quanto di solito nelle interpretazioni critiche il grado di attenzione agli aspetti formali, ossia al piano del significante, è inversamente proporzionale alle dimensioni del testo; e quindi è più alto quando il testo appartenga al genere lirico e assai più basso quando esso appartenga a un genere narrativo, come ad esempio il poema o il romanzo.

Questa attenzione privilegiata rivolta agli aspetti stilistici e linguistici lascia inevitabilmente da parte, anche se non li esclude certo in modo assoluto, tutti quei contenuti sentimentali, politici, filosofici e teologici che pure sono parte integrante e fondamentale di un'opera come la *Commedia* e che da sempre hanno attirato quasi esclusivamente l'attenzione dei commentatori e dei lettori. Desto un certo stupore, per fare solo un esempio, che l'autore non dica nulla circa i possibili significati del Veltro, intorno al quale invece gli interpreti hanno sparso nei secoli fiumi di inchiostro, e quanto a un verso tormentatissimo come *Inf* I 105 – “e sua nazione sarà tra feltro e feltro” – si limiti di fatto a mettere in evidenza la forza dell'accento sulla sesta sillaba.

Credo che una lettura di questo tipo sia perfettamente lecita e abbia soprattutto il merito di mettere in evidenza qualcosa di cui troppo spesso ci si dimentica: cioè che la *Commedia*, prima di essere un'opera allegorica o narrativa o teologica o politica, è pur sempre – come ci ricorda ad ogni pagina del suo libro e quasi ci fa toccare con mano Cavaciuti – un'opera di poesia; e, identica in questo a tutte le opere di vera poesia, ha un significato che è intimamente e organicamente legato allo stile e al linguaggio.

Il formalismo e soprattutto lo strutturalismo novecentesco ci ricordano, a questo proposito, che in un testo poetico tutto è funzionale al processo complessivo di significazione; tutto, per dirlo in modo banale, ha la sua importanza e la sua rilevanza – compresi gli accenti, le pause, i singoli suoni delle vocali e delle consonanti. Merito primo di questo commento è mostrare che ciò non vale – come si tende a pensare di solito – soltanto per i testi poetici molto brevi, ma anche per un'opera così lunga e contenutisticamente strutturata come la *Commedia* dantesca.

In concreto, come si è detto, si tratta di mostrare come vi sia “consonanza” fra il piano del significato e quello del significante: fra ciò che “dice” il significato e ciò che “dice” il significante. La difficoltà – che è poi il problema metodologico cruciale di una analisi di questo tipo – sta nel fatto che il significante, in quanto mero supporto fonico-ritmico del significato, non “dice” né può “dire” nulla (al di fuori, ovviamente, dei significati prefissati convenzionalmente nell'ambito della lingua); o meglio, “dice” in modo confuso e indeterminato, “parla” al di fuori di qualunque sistema riconosciuto e socialmente accettato: è puro suono, pura cadenza fonica.

Il significante – il gioco degli accenti e del ritmo, l'alternanza di suoni vocalici e suoni consonantici eccetera – irradia per così dire una significazione semanticamente opaca, neutra – qualcosa di simile, *mutatis mutandis*, alla musica, che certo “parla” alla nostra sensibilità, ma senza tuttavia significare nulla di preciso. Sta al poeta, evidentemente, sfruttare questa “significazione asemantica”, questa musica di suoni e di accenti, per articolarla intimamente e orchestrarla con il piano del significato.

Lo scopo dell'interprete è allora quello di mostrare, caso per caso, come il poeta sia riuscito ad orchestrare tale articolazione, a sfruttare per i propri fini espressivi le potenzialità implicite nella significazione neutra del significante. Non potrà che risulterne – come assai spesso rende possibile la lettura di Cavaciuti –

un'accresciuta comprensione della ricchezza della poesia, la quale si rivelerà "incarnata" nelle singole parole, nel loro intreccio fonico, nella disposizione degli accenti e finanche nel "colore" dei suoni: tutti elementi convergenti a determinare e ad orchestrare la significazione poetica.

Si veda a mo' di esempio come, riguardo al verso incipitario della *Commedia*, l'autore leghi l'idea del cammino – il "cammin di nostra vita", ma anche l'andare del pellegrino per i regni dell'Oltretomba – al ritmo stesso, giambico e regolare, del verso, con accenti, più o meno forti, in seconda, quarta, sesta e ottava posizione: che è un modo originale e molto intelligente di evidenziare la capacità di Dante di sfruttare qui ai propri fini espressivi e poetici una precisa potenzialità offerta dalla cadenza giambica nella sua "significazione asemantica".

In effetti questo elemento formale, cioè la cadenza giambica – ed è necessario ribadirlo – non significa affatto in modo diretto l'idea del cammino (in quanto appunto è una "significazione asemantica", che cioè non significa nulla), ma può "consuonare" con essa. In altro contesto "consuonerà" con altri significati generici: ad esempio la cadenza ugualmente giambica dell'ultimo verso della *Commedia*, "l'Amor che move il sole e l'altre stelle", si lega proprio alla conclusione del cammino, sposandosi, all'opposto che in questo primo verso, con un'idea di immobilità eterna e di pace finalmente raggiunta.

Un altro bell'esempio di consonanza, fra i tantissimi che potrebbero essere citati, è quello di *Inf IX 68*, "impetuoso per li avversi ardori", dove l'interprete fa notare come la stessa parola iniziale, a motivo della sua lunghezza di ben cinque sillabe (tenendo conto della dieresi), "risulta dominante con il suo impeto", proprio come il vento di cui si parla, mentre l'allitterazione della -r nella seconda parte del verso "esprime" in qualche modo la forza del vento. Senza che la lunghezza della prima parole e poi l'allitterazione della -r significhino di per se stesse l'idea del vento, entrambi questi fenomeni formali si fondono bene, "consuonano" splendidamente con il contenuto espresso dall'endecasillabo.

Invece il rischio incombente in questo tipo di analisi – come si sarà capito – è quello di attribuire ai singoli elementi del significante un loro significato preciso, precedente in certo modo l'orchestrazione del poeta, quasi che il poeta li avesse scelti perché già significavano qualcosa – il che, per quanto riguarda il significante, è assai difficilmente dimostrabile. In questo commento ciò avviene in particolare quando l'elemento formale viene messo in relazione di consonanza non con un significato generico, come è l'idea del cammino nel primo esempio che ho fatto, ma con un significato preciso; e poiché nessun significato preciso – come abbiamo visto – può essere attribuito ad un elemento del significante *in quanto tale*, la consonanza finisce col risultare indimostrabile e quindi indebita. Proporrò qualche esempio per chiarire questo punto, che a me sembra essenziale sul piano del metodo.

Riguardo a *Inf II 55* ("Lucevan gli occhi suoi più che la stella"), Cavaciuti osserva che il primo e l'ultimo accento del verso cadono sulla vocale 'e', che a suo parere sarebbe "la più semplice, la più adatta a 'riprendere' la dolcezza femminile", mentre l'altro accento sulla sesta "cade su una vocale media, come è la 'o, prolungata

nel dittongo, in una estensione di vocali non forti, analoghe alle movenze appunto femminili”.

In realtà è tutto da dimostrare che la vocale ‘e’ sia “la più semplice”, e quindi in certo modo la più “femminile”, e che il dittongo ‘oi’ possa alludere di per sé alle movenze femminili.

Quanto alla vocale ‘o’, si veda in effetti come la valutazione dell’interprete sia del tutto diversa nel commento a *Inf* VIII 39 (“ch’i’ ti conosco, ancor sie lordo tutto”: Dante – come si ricorderà – si sta rivolgendo a Filippo Argenti, immerso nello Stige), dove ben tre accenti ritmici cadono su una ‘o’, “con l’effetto – osserva Cavaciuti – di creare un senso di ‘distanza’ e freddezza morale, come è appunto della vocale ‘o’, che non è né aperta né stretta, e quindi risulta più anonima, e in questo senso ‘fredda’”.

Proprio la vocale ‘o’, insomma, che nell’esempio precedente sembrava poter alludere alle grazie femminili, qui invece viene definita ‘fredda’. Ovviamente le vocali, in quanto elementi minimi del significante, sono al contrario totalmente asemantiche e non significano, in quanto tali, nulla. È semmai l’abilità del poeta a far sì che il lettore ricavi quasi l’impressione che le vocali, o qualunque altro elemento linguistico, abbiano acquistato come per prodigio, entro un determinato contesto, un significato preciso e inequivoco.

Lo stesso vale per un altro, fondamentale elemento del significante, cioè la disposizione degli accenti; che di nuovo può essere sfruttata, e viene sfruttata, per i propri fini espressivi dal poeta (abbiamo visto con quanta lucidità Cavaciuti lo metta in evidenza riguardo al primo verso del poema), ma non ha di per sé alcun significato preciso.

Così, ad esempio, lo schema dell’endecasillabo che prevede un accento forte di settima è schema non maggioritario ma frequentissimo nell’uso dantesco (lo sarà assai meno in quello petrarchesco, ma ovviamente è un altro discorso) e come tale può essere piegato a diverse, anzi a infinite funzioni espressive, *senza però avere un suo significato preciso*. Invece l’autore, commentando *Inf* III 40 (“Caccianli i ciel per non esser men belli”), osserva che “la rottura del ritmo” (ma non vi è in realtà alcuna rottura, se non quella dello schema maggioritario con accento di sesta) “riprende l’idea di ‘rottura’ dell’armonia del Cielo, qualora vi entrassero questi ‘neutrali’”, cioè le anime senza infamia e senza lode.

Lo stesso concetto è ripreso nel commento a *Inf* V 107 (“Caina attende chi a vita ci spense”). Anche qui l’accento sulla settima “nella rottura del ritmo, riproduce” la rottura della vita dei due amanti: cioè – sembrerebbe – la caduta, la “morte” dell’accento di sesta alluderebbe in qualche modo alla morte di Paolo e Francesca. In realtà è da ripetere che non vi è alcuna rottura di ritmo, perché l’endecasillabo di settima è del tutto canonico in Dante; e se anche vi fosse, non si vede come un fatto puramente accentuativo come la rottura di un ritmo potrebbe “riprodurre”, cioè significare un evento preciso come, in questo caso, l’uccisione dei due amanti e, nell’esempio precedente, la ‘rottura’ dell’armonia del Cielo.

Un'analoga indebita attribuzione di significato a un elemento puramente ritmico si ha nel commento a *Inf* IV 15 (“e vegno in parte ove non è che luca”). Questa volta ci troviamo di fronte a un normale endecasillabo *a minore* di quarta e ottava: secondo l'autore, però, l'assenza di accento sulla sesta sillaba, con il “salto” dall'accento di quarta a quello di ottava, significherebbe sul piano del contenuto un analogo “salto” o “distacco”, più precisamente – argomenta Cavaciuti – quello del resto dell'Inferno “dall'isola-Castello dei Sapienti” del Limbo.

In tutti questi casi, certamente, l'intento dell'interprete è di palesare come la forza della poesia si manifesti anche sul piano del significante, “straripi” per così dire sulle sillabe, sulle vocali, sui singoli accenti, senza che quasi alcun elemento resti fuori dalla sua potenza di significazione; e per farlo si impegna in un confronto serratissimo con il testo di Dante: verso per verso e – si può ben dire – parola per parola e sillaba per sillaba. Inevitabili, in un tale più che arduo confronto, le imprecisioni e le osservazioni discutibili; ma anche indubbie le tante acquisizioni critiche sul piano stilistico, che garantiscono nel complesso al commento di Cavaciuti il grande merito di approfondire in modo sostanziale la nostra comprensione della poesia dantesca.

GIANGIACOMO AMORETTI