

Lectura Dantis. Il canto VI dell'Inferno

Dopo essere caduto come nel sonno, alla fine del canto III dell'*Inferno*, il personaggio Dante "cade" per la seconda e ultima volta alla fine del canto V, in quella chiusa proverbiale che dà il "la" al canto successivo. Ma è appunto nell'accentuarsi della condizione dell'uomo che solo due canti prima si era addormentato «come l'uom cui sonno piglia» (*Inferno*, III, 136), e ora cede e sviene a corpo morto, *come corpo morto cade* (*Inferno*, V, 142), è proprio in questo passaggio che rileviamo due linee di senso del canto VI: 1. la percezione del personaggio-narratore nei confronti di se stesso, inteso nella propria irrinunciabile fisicità rispetto alle ombre vane del terzo cerchio; 2. il ritorno, nel canto VI, alla presenza ricettiva e percettiva, che non abbandonerà Dante per tutta la durata della cantica. Infatti, da qui in avanti né svenimenti, né distrazioni, e neanche una sia pur breve pausa, svieranno la continua domanda e l'impegno nell'attraversamento dei gironi infernali, fino alla risalita che con la visione delle stelle, restituisce a Dante esausto anche la percezione di quel «dolce mondo» negato alle ombre dannate.

Il canto VI può essere considerato la tappa d'inizio di questa lunga maratona che assorbe praticamente senza sosta l'attenzione del personaggio Dante e il suo impegno a farsene narratore, con qualche zona d'ombra, ininterrottamente per tutto l'*Inferno*. Per una strana concomitanza questa prima tappa, che è il canto VI, è la più breve della cantica (115 versi) e, insieme all'XI, la tappa che ha la più breve durata di tutta la *Divina Commedia*. Ma è davvero per caso che il poeta ha riservato alla colpa dei golosi lo spazio più ristretto dell'intera opera? Sembraerebbe di sì, a meno che questa brevità non voglia segnalare la funzione che di fatto svolge il canto VI nel viaggio dell'*Inferno*: dare inizio all'incessante esplorazione e alle interrogazioni di Dante, e far in questo da cuscinetto fra l'indulgenza per gli amanti Paolo e Francesca e la ripugnanza del primo incontro crudo, quello con il «gran nemico» Pluto. Che di fatto chiude il VI e apre il

VII canto con il terribile urlo satanico, decifrato già dai commentatori antichi, e comunque con un urlo che si aggiunge al fragore e al rimbombare che dall'inizio alla fine echeggiano nella cantica, nell'arco delle ventiquattro ore della narrazione. Ovvero fino al momento finale in cui Dante confessa al lettore d'essere divenuto così «gelato e fioco» (*Inferno*, XXXIV, 22) da non poterlo dire a parole, perché si trova di fronte ad un nemico maggiore, ovvero Lucifero in persona, gigantesco, peloso, alato, con tre facce e un solo capoccione, e comunque un gigantesco androide. Se Thomas Stearns Eliot ritiene che persino questa visione di Lucifero sia grottesca¹, che cosa dovremmo dire noi del Cerbero del VI canto, che ci sembra davvero poco impressionante, più vicino ad una caricatura, anche se avrebbe la responsabilità di raffigurare una colpa grave, soprattutto per il Medioevo, come quella dei golosi?

Al tornar della mente, che si chiuse
dinanzi a la pietà d'i due cognati,
che di trestizia tutto mi confuse,
novi tormenti e novi tormentati
mi veggio intorno, come ch'io mi mova
e ch'io mi volga, e come che io guati. (vv. 1-6)

L'apertura del cosiddetto canto dei golosi, dopo lo svenimento funzionale di Dante nel canto precedente, ha una parola chiave subito nell'*incipit*, che è *mente*, «Al tornar della mente » (v. 1). I commentatori sottolineano che si tratta della capacità percettiva, e anche di quella forma di ricettività che, chiudendosi Dante e immedesimandosi nel racconto di Francesca e nel pianto muto di Paolo, si erano fatte impermeabili nei confronti della "realtà" esterna. (Notiamo, per inciso, il valore più vistoso delle ripetizioni che, sempre nella restrizione dello spazio pressante, creano ridondanza nel discorso: *novi-novi, come ch'io mi, ch'io mi, come che io, novi-mova*).

¹ T.S. Eliot, *Scritti su Dante*, a cura di R. Sanesi, Milano, Bompiani, 2001, p.33

È così scoperta la forma di realtà non reale, impossibile e a volte non spiegata dal narratore: deve infatti descriverla come verosimile insieme di figure che si muovono dappertutto, accavallandosi melliflue. Eppure dice che ad un certo punto (vv. 35-36) lui e Virgilio camminano addirittura sopra quella stessa materia inconsistente ma a quanto pare sufficientemente resistente per reggere il peso di Dante in carne e ossa. Nel suo gustoso e impeccabile commento, Vittorio Sermonti si chiede giustamente: «Ma se (...) queste anime trapassate non hanno peso né spessore, e la loro fisicità, per quanto passibile di tormenti, è vacua apparenza, vanità vana, come si fa a camminarci sopra? Problema senza soluzione»². Però, risponderemmo volentieri, la vanità dei golosi è in effetti consistente, si mescola al fango e si macera in esso, come basso materiale corporeo che si rimesta concretamente, secondo il «come se» dantesco che traduce la visione nel codice mentale e psicologico umano.

Dante narratore ora all'inizio del terzo cerchio, raccontando degli equilibrismi sia sulla materia puzzolente dei dannati sia al bordo del cerchio stesso, esordisce con uno sbalorditivo tempo al presente, come in presa diretta, come per portare dentro la narrazione l'attenzione del lettore, e la percezione di quella pioggia *fredda e greve* che il suo corpo sente come reale, non meno dell'agghiacciante sensazione che lo coglierà alla fine dell'*Inferno* davanti a Lucifero. Dunque, dice: «Io sono al terzo cerchio, de la piovà/ eterna, maladetta, fredda e greve;/ regola e qualità mai non l'è nova» (vv. 7-9). La monotonia del quadro non annulla quel movimento che il lettore deve a sua volta percepire: «Grandine grossa, acqua tinta e neve/ per l'aere tenebroso si riversa;/ pute la terra che questo riceve» (vv. 10-12). Come non sottolineare questo *riversa*, che con un minimo scarto fonico rima con l'attributo *diversa* (v. 13), che definisce la figura di Cerbero e con lui la strana, promiscua, molteplice, sregolata colpa dei golosi accolti in quest'ambiente? Il sèma di Dante è a questo punto la continuità, come per un pittore figurativo sarebbe la continuità cromatica, e qui diviene qualità della visione.

² V. Sermonti, *L'Inferno di Dante*, Milano, Rizzoli, 1993, p. 83

Ha scritto con la consueta, capillare acutezza, Giuseppe Ungaretti:

Cerbero è l'immagine dell'appetito fattosi mania crescente fino a diventare iperbolicamente incubo della fame. Se un goloso diventasse pazzo, lo diventerebbe per fame, la sua pazzia, se diventasse pazzo, od anche, se non lo diventasse per fame, (...) non potrebbe avere altra forma se non quella d'una fissazione a credersi dannato per sempre a patire la fame, a vedersi come Cerbero, con i crampi alla pancia e la gola lamentosa spalancata per sempre in una vana avidità.³

Dunque, l'immagine di Cerbero compare tanto improvvisa quanto prevedibile, deforme, gonfia, come un oste grassoccio, unto nei liquidi della sua cucina, puzzolente come tutto il resto, e comunque un altro mostro androide con tre gole («cagnaccio antropoide», secondo Sermonti), che minaccia latrando, e golosamente «graffia li spirti, ed iscoia ed isquatra» (v. 18). *Isquatra*, taglia a pezzi, e, suggerisce Sermonti, con azione che «evoca bene lo scalco delle carni sul piatto di portata»⁴. La punizione, a cui rispondono ancora le urla dei dannati flagellati dolorosamente dalla pioggia, non poteva essere più esemplare per quell'uomo del Medioevo che conosce la fame e condanna l'inutile mania del cibo che non è ormai più nutrimento, ma ossessione dell'ingurgitare, dello sbranare, senza mai soddisfazione né godimento effettivo: dal vuoto della fame alla vanità del cibo.

«Quando ci scorse Cerbero, il gran vermo» (v. 22): quando la «fiera crudele e diversa» (v. 13) si accorge dei due intrusi, noi lettori sospettiamo che per breve, nello spazio della descrizione, Dante e Virgilio hanno rischiato di passare inosservati in mezzo a tanta mescolanza fangosa putrescente. E Cerbero si esibisce nel riflesso incondizionato che, e indipendentemente da chi o cosa si trova davanti, lo porta comunque a divaricare le fauci, in un gesto ridicolo: «non avea membro che tenesse fermo» (v. 24). La disarticolazione e la fre-

³ G. Ungaretti, *Viaggi e lezioni*, a cura di P. Montefoschi, Milano, Mondadori, 2000, p.1060

⁴ Sermonti, cit., p.81

nesia del movimento senza obbiettivo, la gestualità di per sé incontrollata e irregolare ne fanno un personaggio da ridicolizzare. E lo sa bene Virgilio che gli lancia della putrida terra in bocca, come a sbeffeggiarlo placandolo.

In questa parte del canto Dante specchia l'irregolarità della narrazione con l'irregolarità della rima: con la rima imperfetta *agogna* (v. 28), inserita fra le rime equivoche *pugna* (v. 26), le mani di Virgilio, e *pugna* (v. 30), nel significato di lotta (di chi agogna a ingurgitare o sbranare). Come a dire: tra una parola che rima imperfettamente e due che rimano perfettamente, con significante identico e significato differente, si crea nell'orecchio del lettore la percezione di quella diversità descritta già nella figura di Cerbero, ridicolo tremito di chi si protende senza sapere a cosa agogna.

E questa parte del canto si chiude con il fragore, con il chiasso, che insieme al rimbombo in varie situazioni segue l'acustica eccessiva di tutto l'*Inferno*.

Si riprende con il passaggio (letteralmente «Noi passavam su per l'ombre», v. 34) dei due poeti sopra la melma dei dannati lì immersi, e con la comparsa del famoso Ciacco, famoso grazie a Dante, forse un po' meno per la Storia.

Ciacco riconosce Dante e si impegna in uno di quegli interventi eleganti, cervellotici, prolettici, «tu fosti, prima ch'io disfatto, fatto» (v. 42), in modo da rinviare di ben dieci versi rispetto al suo ingresso sulla scena la pronuncia del nome, che è un soprannome: «Voi cittadini mi chiamaste Ciacco». Ma chi fu costui? In effetti ha poca importanza: Dante lascia nel dubbio il lettore che non capisce se il poeta ha davvero riconosciuto l'irriconoscibile fiorentino, o se invece, com'è più probabile, si presti alla facile identificazione, malgrado l'*angoscia* ossia il dolore deformato il volto contratto del dannato. Ciacco, lo sappiamo, è l'alibi che dà voce all'invettiva antiflorentina, circostanziata e falsamente profetica, estorta con insistenza al riluttante gaudente.

Dice ancora Ungaretti a proposito di Ciacco: «Noi ci saremmo aspettati una descrizione della felicità di quelli che sregolatamente si dedicano a vivande e bevande. E invece ci sentiamo parlare di Firenze, e, con una digressione nella digressione, di politica la quale deve

avere per fine la giustizia e non gl'interessi particolari, siano essi quelli del censo, come per gli arricchiti Cerchi, o quelli della casta, come per gli aristocratici Donati»⁵.

Questo è il punto: Dante dimentica i golosi come colpevoli e si concentra in questa digressione nella digressione, come annota accortamente Ungaretti, ovvero creando una parentesi impropria entro la parentesi già risicata per brevità, che avrebbe riguardato il peccato di gola e invece fa riemergere l'autobiografismo dantesco.

Il personaggio Dante interroga cocciutamente il goloso Ciacco, come se fosse un testimone insigne («Ma dimmi», v. 46, «ma dimmi», v. 60), mentre il narratore Dante gli mette in bocca la profezia del proprio esilio e soprattutto il nome del colpevole: Bonifacio VIII o Carlo di Valois, fa lo stesso. Nell'economia, già così misurata del canto, non può che risaltare lo spazio dato all'unica, appariscente immagine della colpa, (dall'introduzione a Cerbero 33 versi), rispetto allo spazio dato al vaticinio dell'oscuro Ciacco (i successivi 60 versi), e la conclusione sulle conseguenze del Giudizio universale (i rimanenti 22 versi). Non dimentichiamo infatti che, come annota Osip Mandel'stam, «l'inferno è appeso al fil di ferro dell'egoismo cittadino»⁶.

Lo sconosciuto Ciacco parla più di tutti, persino più di quegli illustri personaggi elencati in rapida successione nel castello degli spiriti magni del IV canto, anche se, commenta Jorge Luis Borges, «intenzionale o no, il loro silenzio aggrava l'orrore e si addice alla scena»⁷.

Ciacco, dunque, parla più di tutti, ed è il suo eloquio che conta non l'immagine del tutto deforme, appena abbozzata, sparita con gli occhi *biechi*, mentre il dannato scivola ingoiato nuovamente nel fango, destinato alla cecità eterna dei peccatori inguaribili. È Ciacco che condanna Firenze per superbia, invidia e avarizia (v. 74), che profetizza, si fa per dire, l'esilio di Dante, che su richiesta dimostra di es-

⁵ Ungaretti, cit., p. 1061

⁶ O. Mandel'stam, *Conversazione su Dante*, a cura di R. Faccani, Genova, Il melangolo, 1994, p. 127

⁷ J. L. Borges, *Nove saggi danteschi*, a cura di T. Scarano, Milano, Adelphi, 2001, p. 30

sere bene informato sull'ubicazione dei personaggi tutti malcapitati (Farinata, il Tegghiaio, Iacopo Rusticucci, Arrigo e il Mosca dei Lambertini). È Ciaccio che dà al lettore il sapore, tutto di parte e dalla parte di Dante, della Firenze duecentesca, ed è per lui che Dante sottolinea ancora per due occasioni il lemma *mente*. La prima volta (vv. 43-44) ricorrendo ad un'abile scusa ("forse la pena dolorosa ti ha così stravolto il viso, ma davvero non riesco a riconoscerti!, ovvero a tirarti fuori dalla mia memoria"); e la seconda (vv. 88-90) con una contro-riciesta del dannato che pretende e di fatto ottiene che il poeta porti di lui memoria nel «dolce mondo», cioè anche nella storia che Dante sta riscrivendo attraverso piccoli personaggi come questo, a cui dà senza dubbio immeritato lustro: «Ma quando tu sarai nel dolce mondo,/ priegoti ch'a la mente altrui mi rechi:/ più non ti dico e più non ti rispondo». Il passo-e-chiudo di Ciaccio è inappellabile. Solo che il lettore non può rimanere indifferente sia al fatto che un tipo come Ciaccio, un dannato in eterno, cortesemente preghi, sia che pretenda lui di essere ricordato, anche per via della preziosa testimonianza, e in un certo senso riscattato dalla pena maggiore della dimenticanza, della cancellazione in eterno.

L'appendice in coda al canto si apre, questa volta, con una domanda seria e non personale, rivolta a Virgilio: Dante, mentre supera con la sua guida la «sozza mistura/ de l'ombre e de la pioggia» (vv. 100-101) desidera sapere qualcosa su un altro tipo di futuro, ovvero quello che coglierà i dannati dopo il Giudizio universale. Fra il richiamo-ammonimento teologico e la visione non rassicurante che chiude il canto VI, si crea un antinomico parallelismo degli avversari: da un lato Virgilio ricorda la *nimica podestà* del giudice divino (nemico ai dannati) e dall'altro il narratore addita Pluto come *gran nemico*, anticipazione di quel nemico ancor più grande, Lucifero, che troveremo a conclusione della cantica.

La risposta di Virgilio è un invito per Dante a ritornare in sé, ovvero a cercare nella propria mente, nella propria memoria, nella propria scienza, gli insegnamenti della scolastica. La risposta è perentoria: i dannati non avranno futuro. Tanto un'anima è più vicina alla perfezione, tanto più sente o percepisce il bene e il male, la *doglianza* (sottile stilnovismo che invade anche la psicologia), e dunque la pena

dei dannati preda dell'imperfezione sarà accresciuta senza via di scampo. Qualora Dante se lo fosse dimenticato, non si può cedere all'indulgenza: né nei confronti di teneri amanti, né nei confronti di loquaci concittadini, né con la voglia autobiografica di un io partecipe, rispecchiato e immedesimato negli avvenimenti.

E così il canto si chiude ricordando il tracciato *a tondo* e il degradare, ancora un piccolo tratto questa volta dell'architettura dell'inferno: «Noi aggirammo a tondo quella strada,/ parlando più assai ch'i' non ridico» (vv. 112-113). Il silenzio del narratore stende un velo sulla sostanza di quella conversazione. Cosa si saranno detti i due poeti? La conversazione di cui nulla vien detto li unisce ed esclude per breve la presenza del lettore, ma prepara l'ingresso nel canto VII, quando il dialogo segreto è interrotto bruscamente dal grido di Pluto.

Segue la tempestiva replica di Virgilio che dapprima incoraggia Dante, poi sfida il demone nemico, quindi lo neutralizza: Virgilio ancora una volta padre protettivo.