

Il “corpo ferito” nella *Commedia* dantesca

Giovanna Corleto

Non sarebbe possibile esaurire un tema legato alla corporeità nella *Commedia* dantesca nel breve spazio di questa comunicazione. Mi limiterò solo ad alcuni spunti, tratti dalla ricerca in corso per la mia tesi di dottorato, presso il dottorato in letterature romanze dell’Orientale, che segue l’evoluzione del tema della “ferita”, del *vulnus* arrecato all’insieme unitario del corpo umano, nelle letterature europee del Medioevo. Una ricerca di carattere interdisciplinare, che interessa contemporaneamente anche l’evoluzione del pensiero scientifico e della ricerca medica fra Tardo Antico e Basso Medioevo.

In effetti, fino alla fine dell’antichità classica, il tema del “corpo ferito” era legato strettamente ad un contesto “eroico”: la ferite di guerra dei grandi eroi dell’immaginario collettivo antico e moderno. Come avverte Bruno Snell, è la stessa concezione della corporeità (riflessa nelle varie forme della rappresentazione, dalla poesia dei testi omerici alle arti figurative, dalla pittura vascolare alla grande plastica arcaica e classica) che diventa veicolo simbolico del rapporto tra l’uomo e il mondo che lo circonda. Si tratta di una concezione di continua evoluzione, proiettata in modo consapevole nell’elaborazione del sapere medico degli antichi,

in particolare nell'insieme delle dottrine legate alla scuola ippocratica.

Nell'immaginario letterario, la ferita dell'eroe è il segno del *vulnus* apportato all'unità ideale del corpo nello stato di perfezione e di bellezza assoluta propria dell'essere eroico; il punto di contatto tra esterno e interno, attraverso la lacerazione dell'involucro (la pelle), la lesione degli organi interni, l'effusione del liquido vitale (il sangue).

Il *vulnus* è un'incrinatura dell'idea dell'eroe invincibile, perfetta e anodina macchina di guerra, e in un certo senso ne consente una maggiore umanizzazione, che raggiunge il culmine nella celebrazione non solo dell'eroe vincitore, ma anche dell'eroe vinto, ucciso e umiliato, nei cui confronti diventa possibile la *pietas*.

Un aspetto particolare del trattamento del tema si riscontra poi all'interno di quella speciale categoria narrativa che è il racconto onirico, indagato a fondo negli anni recenti da un gruppo di ricerca italiano guidato da Remo Ceserani, e in particolare, per il periodo medievale e rinascimentale, da Lina Bolzoni e Carlo Vecce. Nel sogno raccontato, infatti, all'interno di una più ampia struttura narrativa (dalla *Chanson de geste* alla *Visio*, dal romanzo alla novella), non è infrequente la tipologia definita *oraculum* da Macrobio (nel commento al *Somnium Scipionis*): l'apparizione di un'entità divina o di un defunto con funzione di avvertimento, o di ammonimento. In molti casi, infatti, il *phantasma* è un eroe o un personaggio insepolto, morto o ucciso in circostanze non conosciute dal sognatore (destinatario del messaggio dell'*oraculum*), e quindi rappresentato con l'accentuazione della

descrizione dei dettagli fisici che rinviano all’evento del trauma (la ferita bellica, o di arma da taglio) e della morte.

Fra Tardo Antico e Alto Medioevo, poi, si assiste ad una profonda trasformazione del concetto di corpo e corporeità, per la duplice azione di istanze religiose (l’avvento del Cristianesimo) e filosofiche (il neoplatonismo), anche in forma ibrida (le dottrine gnostiche). I testi della letteratura cristiana antica, dai Padri della Chiesa (Gregorio di Nazianzo, Basilio di Cesarea, Gregorio di Nissa, Origene, Tertulliano, e poi ancora Girolamo e Agostino) alla tradizione biografica e agiografica (mi riferisco alle vite dei santi, in particolare a quelle pubblicate e studiate dalla Mohrmann, e poi agli *Acta Martyrum*), attestano una nuova condizione che esalta la negazione, la mortificazione del corpo, considerato “prigione dell’anima”. Il corpo straziato del santo martire, con la macabra descrizione delle sue ferite (sia in letteratura che nelle arti figurative), è segno positivo della sua testimonianza (*martyrium*), cui corrisponde la dottrina dell’esaltazione del corpo glorioso.

Nel racconto agiografico e martirologico, la ferita è segno di vittoria sulla corporeità e sul peccato, esibizione di santità. Ma è ovviamente anche *adaequatio* al modello ideale assoluto, la figura di Cristo sulla Croce, con le sue ferite (oggetto di intensa meditazione teologica nella teologia medievale, e di rappresentazione pittorica, con finalità di contemplazione mistica).

E’ questo il panorama di riferimento che giunge fino a Dante. L’interpretazione della *Commedia* come *visio*, autorizzata dai primi lettori e commentatori, consente di riconoscere l’uso sistematico, da parte di

Dante, di alcune tecniche descrittive desunte, da un lato, dalla tradizione epico-narrativa classica e romanza, e dall'altra dal genere delle *visiones* e dei sogni raccontati. L'apparizione di un'anima avviene infatti in un mondo che non è "ultraterreno", ma è assolutamente fisico e reale, definito sugli *auctores* della scienza fisica e cosmologica antica e contemporanea (da Aristotele a Tolomeo, da Avicenna e Alfarabi ad Alberto e Tommaso), e sul quale Dante è sempre estremamente preciso: le profondità del globo terrestre, la montagna del Purgatorio, le orbite celesti. Come questo possa avvenire, Dante prova a spiegarlo, come è noto, nel XXV del Purgatorio, che segna anche l'apoteosi del tema del corpo nel suo poema (con l'addensamento delle autorità medico-scientifiche, e l'enorme meraviglia nei confronti della nascita della vita, fisica e spirituale insieme), prima della sua purificazione nel fuoco e l'arrivo nel Paradiso Terrestre. Ora, la descrizione dell'apparizione comporta da un lato l'iperfetazione del meccanismo dell'*oraculum*, dall'altro può riprendere i canoni dell'epica antica e dell'agiografia nella rappresentazione dell'eroe o del santo ferito e ucciso. E' una poetica che si potrebbe definire "realistica", nell'accezione di Auerbach.

La figura dell'eroe si proietta sull'eternità, diventa "figura impleta", e le sue ferite diventano segni perenni, che il personaggio continua a portare accanto ai segni della bellezza fisica e spirituale (come il martire nella letteratura agiografica). Un procedimento sorprendente e scandaloso, per i contemporanei di Dante, se applicato a un personaggio come Manfredi, identificato dalla storiografia guelfa come una sorta di Anticristo.

La descrizione di Manfredi insiste sulla forza oppositiva della superiore bellezza fisica dell'eroe, e la persistenza dell'orribile ferita da taglio che fende a metà l'arcata sopracciliare:

«biondo era e bello e di gentile aspetto,
ma l'un de' cigli un colpo avea diviso».

L'ubicazione delle ferite, al volto e al petto, d'altronde, è un segno evidente della morte eroica in battaglia, guardando in faccia il nemico. L'altra ferita al petto viene mostrata e anzi esibita dallo stesso Manfredi, con la connotazione sacrale che richiama la figura del Cristo che, dopo la resurrezione, conserva tutte le sue piaghe e mostra agli apostoli:

«e mostrommi una piaga a sommo 'l petto».

Manfredi è dunque una sorta di martire della sfera terrena, politica, il cui martirio serve a ribadire il valore di un'idea: la resistenza eroica del nobile “corpo” dell'Impero (lui, figlio illegittimo di Federico) di fronte all'aggressività scomposta e violenta della “lupa”, dell'avarizia che trova il suo nido nel cuore della Chiesa. Al primo “martirio” (transito eroico dalla vita alla morte) segue una sorta di secondo “martirio”, quello subito dai resti umani, dispersi per ordine del vescovo di Cosenza, e quindi nella forma capovolta di quella della *traslatio*, usualmente riservata nel Medioevo per le reliquie di santi fortunatamente ritrovate e ricollocate con tutti gli onori in luogo consacrato:

«Or le bagna la pioggia e move il vento»

E' la stessa situazione che distingue i canti successivi del *Purgatorio*, uniti dallo sviluppo del tema della corporeità ferita, e in particolare il canto V. Le anime che vi appaiono si sono distaccate dal proprio corpo in modo violento. Il corpo conserva quindi per l'eternità la memoria dello strazio e della violazione.

E il ricordo, nei racconti di quelle anime, del momento della separazione dal corpo è fatto con l'atteggiamento mentale di chi vede l'evento traumatico della ferita il momento decisivo della perdita dell'unità dell'individuo, che viene risarcita solo dall'intervento sovranaturale, e dalla grazia ottenuta *in articulo mortis*.

E' questo il caso di Iacopo del Cassero, influente e noto uomo politico di Fano, ed esperto nell' uso delle armi:

«Quindi fu' io; ma li profondi fóri
ond' uscì 'l sangue in sul quale io sedea,
fatti mi fuoro in grembo a li Antenori».

La separazione dal corpo dovuta ai profondi fori è traumatica, eppure le ferite non portano ad una morte immediata, bensì ad una lenta agonia dove ci si vede e ci sente morire. Il racconto di Jacopo termina, infatti, con i dettagli dell'agonia: la corsa affannosa per nascondersi nella palude, dove le canne e il pantano gli ostacolano i movimenti e dove viene colpito a morte, prima di cadere definitivamente.

«Corsi al palude, e le cannuce e 'l braco
m'impigliar sì ch'i' caddi; e lì vid' io
de le mie vene farsi in terra laco».

Quest'ultima immagine è percepita dal protagonista con una prospettiva dal basso che deforma la normale visione delle cose, per cui la pozza formata dal sangue che fuoriesce dalle ferite, diventa, grazie al punto di vista ravvicinato del suolo, un lago, con iperbole solo apparente, se si tiene conto del punto di vista del moribondo, per cui ciò che sta vicino al suo sguardo (la pozza di sangue) diventa più grande di ciò che è lontano (il paesaggio circostante). Di Buonconte di Montefeltro, capitano dell'esercito ghibellino che trova la morte nella battaglia di Campaldino, il corpo non sarà mai più nemmeno ritrovato. La domanda che Dante gli rivolge verte proprio sul mistero irrisolto della scomparsa di quel corpo:

«Qual forza o qual ventura
ti travìò sì fuor di Campaldino,
che non si seppe mai tua sepultura?»

Il racconto di Buonconte è di grande e drammatica forza descrittiva, con dettagli fisici anche raccapriccianti:

«arriva' io forato ne la gola,
fuggendo a piede e sanguinando il piano.
Quivi perdei la vista e la parola;
nel nome di Maria fini', e quivi
caddi, e rimase la mia carne sola».

Sullo spazio idillico e verdeggiante irrompe l'immagine cruenta del fuggiasco «forato ne la gola», che lascia dietro a sé una lunga scia di sangue. Segue la perdita dei sensi, non prima del pentimento nel nome di Maria, e la caduta definitiva. L'immagine ultima è quella della massa

corporea inerte e abbandonata: «e rimase la mia carne sola».

Alla fine, lo scempio che segue del corpo insepolto, suscitato dal demonio con il concorso di tutte le forze della natura, non è dissimile dalla “cerimonia” guidata dal vescovo di Cosenza ai danni delle spoglie di Manfredi. Prima del *Purgatorio* Dante aveva diffusamente affrontato il tema del “corpo ferito”, e quindi straziato, vilipeso, disumanizzato e bestializzato, e gradualmente allontanato dalla nobiltà originaria di una natura umana, per tutta la cantica dell'*Inferno*. Anche nell'*Inferno*, però, c'è un luogo dove il tema ha una sua apoteosi: il canto XXVIII, dedicato ai seminatori di discordie, propalatori di eresie, di scismi, di guerre civili, di feroci faide familiari o cittadine.

Per contrappasso, gli autori di gravi scissioni della cristianità e dell'umanità sono condannati alla visibile «scissione» del loro corpo, eseguita da un demonio «col taglio della spada» che «n'accisma», vocabolo di origine provenzale che ha il valore di «conciare».

Non è un caso che il verbo *accismare* provenga proprio da una canzone del trovatore Bertran de Born, *Be.m platz*, v. 20: «chascus deu esser acesmatz», «ciascuno deve essere ben acconcio». Sempre Bertran è il personaggio statuario che conclude il canto, corpo senza testa che regge il capo mozzo «a guisa di lanterna».

La canzone *Be.m platz* descrive infatti lo stesso macabro scenario di un campo di battaglia, con i cadaveri mutilati, che viene ripreso all'inizio del canto XXVIII:

«Chi poria mai pur con parole sciolte
dicer del sangue e de le piaghe a pieno
ch’i’ ora vidi, per narrar più volte?

.....
S’el s’aunasse ancor tutta la gente
che già, in su la fortunata terra
di Puglia, fu del suo sangue dolente
per li Troiani e per la lunga guerra
che de l’anella fé sì alte spoglie,
come Livio scrive, che non erra,
con quella che sentio di colpi doglie
per contastare a Ruberto Guiscardo;
e l’altra il cui ossame ancor s’accoglie
a Ceperan, là dove fu bugiardo
ciascun Pugliese, e là da Tagliacozzo,
dove sanz’ arme vinse il vecchio Alardo;
e qual forato suo membro e qual mozzo
mostrasse, d’aequar sarebbe nulla
il modo de la nona bolgia sozzo».

I precisi riferimenti a battaglie storiche (da Canne a Ceprano e Tagliacozzo) riportano agli ultimi episodi della lotta di Manfredi, prima e dopo la battaglia di Benevento (1266), che sarà evocata nel III del *Purgatorio*: ma anche probabilmente alla memoria in prima persona di battaglie come Campaldino, dove era morto Buonconte.

Per il resto la campionatura anatomica del “corpo ferito” sembra andare oltre una mera simbologia di maniera, contaminando il registro alto (epico-tragico) con quello basso (comico-infernale), segnato dall’improvviso accumularsi (dopo l’altisonante introduzione) di vocaboli plebei e «rime aspre e chioccie»:

«Già veggia, per mezzul perdere o lulla,
com’ io vidi un, così non si pertugia,
rotto dal mento infin dove si trulla.

Tra le gambe pendevan le minugia;
la corata pareva e 'l tristo sacco
che merda fa di quel che si trangugia.
Mentre che tutto in lui veder m'attacco,
guardommi e con le man s'aperse il petto,
dicendo: «Or vedi com' io mi dilacco!
vedi come storpiato è Mäometto!»

La descrizione di Maometto si lega insomma ad una dimensione caricaturale e reificata del basso corporeo (il “si trulla” e la “merda”), che però corrisponde al livello più naturalistico e materiale della medicina medievale: quella della chirurgia elementare (la “cerusica” di derivazione araba) e della dietologia tipica della Scuola di Salerno.

Caratteri che ritroviamo nella galleria di personaggi che preparano, in un crescendo, l'apparizione (questa sì, nuovamente tragica) di Bertran: da Ali «fesso nel volto dal mento al ciuffetto», a Pier da Medicina «che forata avea la gola / e tronco 'l naso infin sotto le ciglia, / e non avea mai ch'una orecchia sola», fino al Mosca «ch'avea l'una e l'altra man mozza, / levando i moncherin per l'aura fosca, / sì che 'l sangue facea la faccia sozza».

In definitiva, anche nella rappresentazione del “corpo ferito” (qui campionata nel XXVIII dell'*Inferno* e nel III e V del *Purgatorio*) Dante conserva la cifra figurale che percorre tutta la *Commedia*. Quei corpi che gli appaiono straziati, dilaniati per l'eternità, rinviano ad una realtà di divisione e strazio tra gli uomini, di violenza e sopraffazione, scandalo della *res publica christiana* al cui servizio, per la sua salvezza e la sua riforma morale, Dante, come una spada, pone la sua parola e la sua vita.