



DEL «VISIBILE PARLARE»: LETTERATURA E MEDIA

«Albergo eterno d'anime infelici»:
visioni e immagini dell'inferno barocco

NICOLA BONAZZI

Alma Mater Studiorum - Università di Bologna
Corresponding author e-mail: nicola.bonazzi3@unibo.it

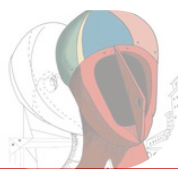
ABSTRACT

Come aveva dimostrato Piero Camporesi nella Casa dell'eternità (Garzanti, 1987) durante l'epoca controriformistica l'idea di inferno muta radicalmente: non è più quell'ordinata, gerarchizzata struttura a piani digradanti che aveva immaginato Dante nel suo capolavoro, ma un luogo perennemente buio, insieme infuocato e agghiacciato, dove le anime si accalcano l'una sull'altra senza alcun assetto regolare. Tuttavia, questa massa indistinta sollecita la fantasia dei predicatori, che realizzano quadri corruschi di atroci sofferenze e, spingendo la parola nei territori di solito riservati all'immagine, provano a descrivere l'inferno come una sbalorditiva scenografia di fiamme, mostri e atrocità. Immagine e parola si coniugano compiutamente nella Prigione dell'inferno, un'operetta del gesuita modenese Giovan Battista Manni che rappresenta, con le sue incisioni fantasticamente truculente e le successive spiegazioni, l'esempio più pertinente della necessità di mobilitare, oltre alla parola, anche la vista, per instillare nei fedeli la paura del peccato.

As Piero Camporesi had shown in La casa dell'eternità (Garzanti, 1987) during the Counter-Reformation the idea of hell changed radically: it is no longer that orderly, hierarchical structure with sloping floors that Dante had imagined in his masterpiece, but a perpetually dark place, both fiery and frozen, where souls crowd one another without any regular arrangement. However, this indistinct mass stimulates the imagination of the preachers, who create corrupt pictures of atrocious suffering and, pushing the word into the territories usually reserved for the image, try to describe hell as a stunning setting of flames, monsters and atrocities. Image and word come together completely in La prigione dell'inferno, a small treaty by the Modenese Jesuit Giovan Battista Manni who represents, with his fantastically truculent engravings and subsequent explanations, the most pertinent example of the need to mobilize, in addition to words, also sight, to instill in the faithful the fear of sin.

KEYWORDS

Hell, Baroque, Giovan Battista Manni



Tra le opere di Piero Camporesi *La casa dell'eternità* appare come una di quelle maggiormente interessate dall'opulenza lessicale, dalla sovrabbondante ricerca di soluzioni perifrastiche e sinonimiche, dalla rassegna pingue degli elenchi tipica del grande critico forlivese, quasi che risentisse per osmosi dell'immaginario turbato degli oscuri autori controriformistici di cui il libro si occupa.¹

Del resto l'argomento non può non sollecitare ossessive applicazioni o sovraccitati interessi, dal momento che la casa dell'eternità è la «colonia penale sotterranea»,² quell'inferno che, da ordinata catalogazione di spazi adibiti a pene diverse secondo quanto ci ha tramandato la corrusca ma geometrica mappatura del capolavoro dantesco, si era poco a poco trasformato in un budello oscuro e senza fondo, identico a se stesso in ogni sua parte, perché identica era la pena che doveva spettare agli irredimibili peccatori, costretti in uno spazio angusto a piangere l'assenza di Dio in un luogo da cui è assente il tempo e dunque la speranza di qualsivoglia alleviamento di castighi e sofferenze.

«La grande invenzione dell'inferno barocco», scrive Camporesi, «consiste nel ripristino del disordine, nel ritorno dell'inferno-caos, nel fare del dannato un diavolo *malgré lui*, un torturatore del vicino che gli è piombato accanto. Ognuno diventa involontario carnefice dell'altro, ognuno grava insopportabilmente sul coinquilino. Coabitazioni forzate, sovraffollamento, intollerabile promiscuità».³

Del resto l'inferno barocco, o sarebbe meglio dire controriformistico, non è una trama ordinata di situazioni e personaggi, non conosce sviluppi diegetici, non ha mai avuto, per intenderci, il proprio Dante: i suoi aedi li trova in oscuri predicatori dalla fronte corrugata e dall'indice rivolto inquisitorialmente sulle folle, intenti a propalare spaventose immagini di supplizi, ostinati banditori di quella «pastorale della paura» con cui Jean Delumeau ha saputo efficacemente compendiare l'attivazione del senso di angoscia presso i fedeli lungo il crinale cinque-seicentesco e il conseguente controllo degli stessi da parte delle gerarchie ecclesiastiche.

«Qual miglior antidoto contro il veleno del peccato che il rivolgere in mente l'Inferno, che pel peccato li merita, & il Paradiso, che pel peccato li perde?»,⁴ si chiede (nelle parole di un volgarizzamento quasi coevo) Juan Eusebio Nierembreg, l'accigliato gesuita spagnolo le cui opere vengono prontamente tradotte in italiano lungo tutto l'arco del Seicento, a documentare un'inesausta ansia di catechizzazione e di pronta dissuasione dalle sirene grandi o piccole del peccato. Il pensiero dell'inferno ne costituisce il contravveleno migliore: inevitabile che tale pensiero, per essere comunicato al meglio, debba trovare strade efficaci, forme adeguate, narrazioni persuasive, così che possa indurre nel peccatore quell'«utile spavento» su cui il sacerdote secolare, già poeta di languori marinisti, Giovan Francesco Maia Materdona edificherà di lì a poco⁵ la poderosissima opera (quasi 600 pagine!) composta dopo l'assunzione dell'abito ecclesiastico (peraltro avvenuta, secondo leggenda, in seguito all'apparizione dall'aldilà del cavalier Marino, fieramente pentito «per le poesie lascive che aveva composte»)⁶.



Se è vero che nell'inferno secentesco, sempre per utilizzare un'incisiva formula camposesiana, si riverbera «l'acre sensualità del secolo», è proprio sui sensi che deve agire chiunque tenti di volgarizzare *ad usum delphini* l'astratto pensiero di un aldilà punitivo e sanzionatorio inscritto nei «novissimi»,⁷ ovvero, secondo il catechismo cattolico, gli eventi ultimi dell'esistenza umana: morte, giudizio, inferno e paradiso. Ad essi aveva dedicato un'intera opera l'infaticabile monaco belga Dionigi di Rickel il Certosino (ca. 1402-1471), la cui traduzione italiana, realizzata guarda caso dal padre gesuita Francesco Plantedio e uscita in prima battuta nel 1581, conoscerà un'ininterrotta fortuna lungo tutto il Seicento (*Sopra i quattro estremi avvenimenti dell'huomo; cioè la morte, il giudicio, le pene dell'Inferno, i gaudij del Paradiso*).

Qui il Certosino categorizza le pene infernali secondo undici diverse qualità i cui effetti sono appunto delegati ai sensi, con un'immaginativa fervida che non poteva non piacere ai chierici del secolo barocco. Ecco allora sfilare un'ordinata quanto composita teoria di fenomeni spaventosi, adeguatamente apparecchiati per le suggestionabili coscienze dei fedeli: non si può che cominciare col fuoco («di solfo ardentissimo e puzzolentissimo»)⁸, per poi proseguire con il freddo («acutissimo e potentissimo»)⁹, con i morsi dei vermi, con il fetore, con l'«horrendo aspetto de' Demonij»,¹⁰ con la fame, la sete, le catene, la caligine, una generica «sozzissima e horribilissima qualità del luogo» (che, nella necessità di essere resa più pertinente alla dimensione concreta del discorso, il Certosino non osa paragonare per puzza e lerciume a «niuna latrina, niuna putredine, niun deserto, niuno puzzolente cadavero»)¹¹ e infine, unico riferimento astratto, «la privazione della visione di Dio», subito corretta nella direzione di una «inopia grandissima» ed «estrema disperatione».¹²

La necessità di comunicare in maniera adeguata la natura delle punizioni e i loro ripugnanti effetti induce insomma i vati dell'inferno a schivare qualunque costruzione troppo concettuale per abbracciare fantasticherie materiali, paragoni tangibili, immagini realistiche e ben definite, nella consapevolezza comunque che ogni perifrasi risulta inadeguata e carente:

Ma perché da noi non si può l'eternità comprendere, se non per certi aggiramenti di parole; & per essemplij permettere all'animo nostro salutar paura del supplicio dell'Inferno, la quale ci ritragga dal peccare, immaginiamoci che dinanzi a gli occhi nostri stia una fornace ardentissima, & che in mezo a lei giaccia uno huomo ignudo, il quale non sia per esser mai tolto da tal supplicio, non ci parrà egli intolerabile questo tormento? anzi non ci parrà solo il vederlo cosa insopportabile? quanto infelice & misero noi giudicheremo colui?¹³

Chi si occupa dell'inferno con l'intento di darne mostra è costretto insomma ad approntare una parata di incredibili mostruosità, di spettacolari rappresentazioni, di fantasiosi allestimenti, in un caravanserraglio di orrori e atrocità, o di coreografiche messinscene, nelle quali la lingua (e l'immaginazione soprattutto) deve tentare di superare sempre se stessa, nella consapevolezza tuttavia che nulla sarà in grado di esprimere adeguatamente lo smisurato raccapriccio necessario a suscitare in congrua maniera l'ardore penitenziale



dei possibili peccatori. Ed è perciò un susseguirsi di immagini in gara tra loro, quasi a segnalare l'impotenza della parola di fronte alle prove enormi cui sono sottoposti i sensi nello sprofondo infernale.

Il canonico lateranense Gabriello Inchino, autore a sua volta di *Prediche sopra i quattro novissimi* apparse nel 1596, scomoda ovvi e non troppo suggestivi paragoni orografici con il «Mongibello»¹⁴ di Sicilia, con le isole Vulcano e Stromboli per segnalare lo spavento indotto dall'infuocata scenografia della porta infernale e fornisce una descrizione così pacchiana dei diavoli da rendere poco credibile il desiderio di perenni torture nel metallo fuso pur di non trovarsi di fronte a quella «spaventosissima forma... con la testa aguzza, la barba lunga, il crine sparso, le mani adunche, gli artigli a' piedi, & gli occhi rossi & infiammati», dalla cui bocca e narici escono «caliginose fiamme di fuoco sulfureo & puzzolente».¹⁵

L'enormità del compito comporta dunque un cimento rappresentativo e linguistico sempre a rischio di caduta, anche perché, come ha distesamente argomentato Camporesi, nell'immaginazione narrativa di chi ha voluto occuparsene l'inferno è divenuto una caotica e buia cloaca da quel sotterraneo strutturato e funzionale che era, dove si sta tutti abbrancati in una «disconcia confusione»,¹⁶ in un «chaos di pene», in «una mole confusa di tormenti & di stratij»,¹⁷ i dannati avvinghiati tra loro e agli stessi diavoli. Eloquenti le parole del gesuita Nieremberg: «innumerabili milioni de' corpi... ricalcati l'un con l'altro non altrimenti che stiano i grappoli dell'uva, quando nel tinaccio scoppiano per ogni parte dal loro soverchio esser pressi».¹⁸

L'impossibilità di "dire" adeguatamente l'inferno sembra rispecchiarsi in un sapido racconto dell'*Utile col dolce*, novelliere tardo-secentesco (ma tra i più notevoli del secolo) del padre Carlo Casalicchio: qui l'improvviso malessere accusato da un frate predicatore nel giorno di Quaresima, proprio quando egli avrebbe dovuto dare sfoggio di alta oratoria inducendo la penitenza con la descrizione delle pene infernali, comporta la sua sostituzione con un altro fraticello appena giunto dalla Francia, sconosciuto a tutti ma a tutti simpatico per la sua umile ritrosia. Il giovane, dopo qualche protesta di inadeguatezza, accetta la prova ed è tale la sua abilità nell'emozionare la platea, da far

piangere a singhiozzi tutta quella gente, la quale restò ferita nel cuore, come d'acutissime saette, che tali appunto furono le parole di quel tanto gran dotto & eloquente predicatore, che anche un pezzo dopo della Predica si ricordavano con lagrime, delle pene e castighi orribili che Dio dà nell'altra vita a chi nol teme.¹⁹

Solo lo sguardo di un laico, attivato tuttavia dalla benevolenza divina, permette di scoprire che il frate pellegrino ha due corna in testa, e piedi e mani uncinati, che si tratta insomma di un diavolo, in grado di descrivere più di chiunque altro l'oltremondo infernale. Ma non temano i frati accorsi all'orribile scoperta! Nessuna eloquente predica, nessuna vivida rappresentazione può distogliere uomini e donne dalla loro ostinazione nel peccato; ché infatti, sostiene con piglio da sorprendente moralista il diavolo, non appena messo piede fuori dalla chiesa tutta la popolazione, asciugatisi gli occhi dalle lacrime e dato termine ai



sospiri, riprende tranquillamente la vita viziosa di prima. Se non fosse che dietro le parole del loico demonio si cela l'intenzione conformistica e austera del novellatore napoletano, ci sarebbe da attribuire a questo diavolo qualità da sapido satirista, motivo in più per solidarizzare con la scelta che Machiavelli avrebbe compiuto, sul letto di morte, di seguire una schiera di anime dirette all'inferno, scansando l'altra, certo meno ricreativa, proiettata verso il regno dei cieli.

Sull'opzione di una consorterìa simile avrebbe naturalmente avuto da obiettare il gesuita Giovanni Pietro Pinamonti, che nel suo libello *L'inferno aperto al cristiano perché non v'entri* (1688), inveisce contro chi pensa di trovare un alleggerimento alle pene dal poterle condividere con altri, compiacendosi eventualmente di certe possibilità cameratesche offerte dal tartareo regno («se vò all'Inferno, dicono, non sarò solo. O pazzi, o pazzi!»)²⁰: basterebbe intuire, spiega, che aumentando la legna sotto al fuoco se ne aumenta pure l'ardore, per desistere dall'intraprendere la strada della perdizione. L'eternità non fa sconti, come sottolinea con capzioso gioco verbale Paolo Segneri: «Manca una morte la qual muoia ancor'essa, e non sia immortale»²¹.

Ciò su cui insistono i paladini della penitenza, nel loro arduo tentativo di dispiegare ogni arma retorica e rappresentativa così da avere ragione del peccato, è appunto la grandezza delle pene, e insieme il fatto che se ne soffra eternamente. Dispongono cioè tutte le tessere di un ben riconoscibile immaginario quotidiano, persino casalingo o campestre - in riferimento al proprio pubblico non precisamente aristocratico - dilatandolo però in termini di estensione e di durata, così da rendere esplicita l'enormità del martirio cui si rischia di andare incontro.²²

E dunque un corredo di fastidi domestici grandi e piccoli diventa elemento di paragone per misurare l'insostenibile gravezza dei tormenti infernali. Citando alla rinfusa: il pianto dei bambini, le articolazioni slogate, il mal di pietra,²³ la puzza di zolfo o quella dei cadaveri, le punture di una mosca o di una zanzara, la febbre, un dito posto sopra una candela,²⁴ la pulce in un orecchio²⁵ o in una calza, una formica sul collo, una scarpa stretta al piede,²⁶ tutto può diventare, se aumentato a dismisura, efficace deterrente alla volontà di peccare. Il famosissimo predicatore gesuita Jeremias Drexler (1581-1638), divenuto per il mercato editoriale italiano (dove trovò ampia diffusione) Geremia Dressellio, si prodiga in un lungo elenco di superlativi assoluti nel faticoso e purtuttavia fallimentare cimento di fornire una precisa descrizione della «sotterranea prigion di Dio»:

Questa sotterranea prigion di Dio, se ti miri il luogo, è profondissima; se il guardiano della prigione, è crudelissimo; se la sozzura del luogo, egli è sporchissimo; se gli habitatori, egli è grandissimo, perché rinchiude nel suo seno innumerabili persone; se poi tu miri all'innumerabile moltitudine de' condannati, egli è strettissimo; se alla duratione della prigione, ella è eterna; manca d'ogni uscita; essendo benissimo chiusi tutti gl'usci, e tutte le porte. E perché in questa prigione si viene a scaricare tutta la lordura del mondo, è una fetidissima cloaca, & una puzzolentissima caverna.²⁷



La necessità di toccare i cuori e sollecitare lo sbigottimento dei fedeli impegna i predicatori in un appello costante a tutte le risorse dell'immaginativa retorica, perché, se è vero che per la classe dirigente si può agire sull'«allusività esoterica, che esclude i profani dalla comprensione del messaggio, per il popolo la morale viene chiarificata con trasparenti allegorie fondate sull'immediatezza dei sensi».²⁸

L'occhio e la lingua vengono insomma mobilitati insieme in un apparato continuo di figure, icone, simulacri della realtà più usuale, in una sorta di nuova declinazione dell'*ut pictura poësis*. Sosteneva il cavalier Marino che «la poesia è detta pittura parlante e la pittura poesia taciturna», ed entrambe hanno lo stesso fine, ovvero di «pascere dilettevolmente gli animi umani»;²⁹ identico procedimento, ma fini diversi, nei testi di cui ci stiamo occupando: nella retorica controriformistica degli arcigni cantori dell'inferno, infatti, l'energia della parola viene suscitata non tanto per procurare piacere quanto piuttosto per indurre spavento e angoscia.³⁰ In ogni caso è sempre la rappresentatività vivida del linguaggio a essere impegnata. Giacomo Lubrano, tra i più accesi predicatori barocchi, arriva persino a realizzare un'immaginaria quanto bizzarra ecfrasi: l'inferno dipinto in una parete della villa Adriana di Tivoli:

Torme di Cerberi, che latravano all'occhio; tane di serpentacci arruffati, che sibilavano; e quanti mostri hanno i deserti dell'Africa. Qua zolfonaie di fumo pestifero, torrenti sboccati di acceso bitume. Là cataste d'incendj, ruote contornate di chiodi, scardassi, piombarole, sferze di scorpioni, armerie de' patiboli più crudi, usati dalle barbarie contro de' Martiri, e mille sembianze atteggiate a capriccio di corpi abboconati, arrostiti, segati da serti, capovolti in croce, bollenti in vasche di bitume, in arie scontraffatte di sparutezze smaniose, di contorcimenti, di spasimi; e visaggi di Furie accanite, fiche [*sic*] le carni immerse nel sangue, le lagrime schizzavan fuori dell'intonaco per magia di gagliardi colori: *Ut nihil praetermitteret, etiam Inferos pinxit*.³¹

In questa tensione creativa tra l'occhio e la parola l'approdo all'emblema appare un esito scontato, proprio nella possibilità che consente agli incolti di recuperare il senso riposto del discorso sacro dall'immediatezza dell'immagine.³² Ed ecco allora trovare spazio, in un'ideale galleria di traduttori domestici delle sevizie infernali, o più in generale delle sedi oltremondane, la figura di un oscuro gesuita modenese, Giovan Battista Manni, sulla cui figura ha indagato recentemente con un contributo davvero esaustivo Matteo Al Kalak³³. Si possono qui riassumere per sommi capi gli elementi biografici che il saggio dello storico ha messo in luce: nato nel 1606 a Modena, Manni entrò nei gesuiti a diciannove anni, diventando reggente negli anni successivi dei collegi di Carpi, Parma, Mantova, Bologna. Fu richiesto come valente predicatore in diverse città, non solo al Nord ma anche in Sicilia, fino all'approdo alla diocesi di Bergamo nel 1666. Sono anzi i suoi successi dal pulpito a suscitare l'attenzione di Eleonora II della casata Gonzaga-Nevers, imperatrice e arciduchessa d'Austria, che lo volle con sé a Vienna. Questo appare un episodio centrale nella vita di Manni: è infatti grazie all'attività nei territori del Sacro Romano Impero che la

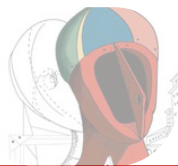


sua opera conosce un notevole interesse fuori dai confini nazionali, e i suoi libri e opuscoli trovano per questo anche la via della traduzione. Dopo il rientro in Italia e la reggenza del collegio di Piacenza nel 1675, il gesuita morì a Bologna nel 1682. L'impegno predicatorio e la responsabilità della Confraternita della Buona Morte istituita presso la Chiesa del Gesù a Roma nel 1648, dovettero indurlo a immaginare un vero e proprio progetto editoriale sui "novissimi", ovvero su quegli ultimi avvenimenti dell'esistenza umana che abbiamo già incontrato come filo conduttore nei testi di Dionigi il Certosino o di Gabriello Inchino. Di tale progetto fanno parte *Varii e veri ritratti della morte*; i *Ritratti della gloria del Paradiso* e *Il tribunale intollerabile di Dio giudicante*. In cima a tutti, cronologicamente, si situa *La prigione eterna dell'Inferno*. Come sottolinea Al Kalak il sottotitolo comune a tutti i testi («designato in immagini et espresso in esempi al peccatore duro di cuore») segnala la valenza progettuale di questi testi, legati evidentemente tra loro da un'infaticabile esigenza di catechesi circa la morte e l'aldilà.³⁴

La peculiarità di questa piccola collana di opere, che le vira appunto nella direzione di un'emblematica ammonitiva e per così dire aneddótica, sta nell'essere costruite su una serie di immagini corredate ciascuna da una citazione biblica, e seguite da una più o meno lunga spiegazione dell'immagine stessa, con esempi di carattere illustrativo al solito in termini vividamente concreti. Si ha la netta percezione che l'intento di Manni sia quello di allestire una scena in grado di colpire i sensi, in un teatro della parola e della visione di gusto quasi espressionistico, con un'estrosa disponibilità al quadro scenografico e sontuoso. Dei quattro testi è il primo in ordine cronologico, quello dedicato all'inferno, a suscitare una stupefatta e incuriosita attenzione. Qui non a caso con un'apostrofe in apertura Manni si rivolge «Al lettore o spettatore», segnalando perciò subito di interloquire con un pubblico disposto a farsi sorprendere dalla retorica visualizzata del canonico prodigioso. Si tratta di un'attitudine che Manni non mancherà di esibire anche nel *Quaresimale primo*, stampato in prima battuta a Venezia nel 1681, dove, nella *Predica XVI* dedicata alle «pene sempiternie dell'Inferno», con modi da gran cerimoniere egli invita i fedeli «al più orrido, ed orrendo spettacolo» che mai la natura umana, pur «spettatrice perpetua di calamitose sciagure»,³⁵ abbia mai visto.

Una sensibilità figurativa che chiama in causa il "guardare" si evince anche dalla prima delle stesse prediche quaresimali, dedicata alla «Morte Pesatrice delle Grandezze Terrene», dove Manni obietta alle «varie guise dei capricci pittoreschi»³⁶ di mostrare un'iconografia non pienamente corretta della Morte (il riferimento è alla solita immagine dello scheletro con la falce), poiché, nella realtà, qualche piccolo stelo o fiore sfugge sempre alla mietitura, consentendo una futura riproduzione della specie, mentre alla Morte nessun essere vivente può sottrarsi. E così Manni fornisce al lettore, o pubblico di fedeli, la propria versione, sorta di emblema dispiegato a parole, spia di un'immaginativa rigogliosa e bizzarra:

Per non errare dunque con gli Apostolici pennelli nel condurre stamane il famoso ritratto della morte, io mi sono, Signori, messo in cuore di farvela su le mie nere tele a chiaro oscuro comparire in figura di una publica Pesatrice, che dalla sinistra mano sospenda un bilancino



da gioielliere, e con la destra in uno de' piattini infonda un pizzico della nostra polvere sepolcrale, e nell'altro per pesarlo adopri (udite qual maraviglia) non marmo, non ferro, non piombo, ma bensì un soffio di vento, un vapore di fumo, ed una ciocchetta di marciti capelli, studiandomi fra le oscurità di questi colori di farvi chiaramente vedere, che su le bilancie della morte tutte le umane grandezze sono più veloci del vento, più vane del fumo, & assai più vili d'un mucchietto d'infracidati crini.³⁷

Questa immaginativa raggiunge vette di truce potenza proprio nella *Prigione eterna dell'Inferno*: una potenza efferata, di quelle che un linguaggio corrivo potrebbe definire grandguignolesca, al punto che forse qualche lettore ebbe da obiettare su tale sinistro apparato, poiché nell'introduzione al libretto successivo (*Varii e veri ritratti della morte*) Manni dichiara di essere a conoscenza del gesto di rifiuto di qualcuno che ha «butato via» l'opuscolo, lamentandosi dei «disegni... troppo fieri» e degli «esempij troppo spaventosi». ³⁸ D'altro canto la violenza dell'emozione è garantita sia dalla cifra orrorifica dei disegni, dove campeggiano facce fermate in espressioni di angoscia, corpi ulcerati infuocati battuti sanguinolenti, sia da quella domestica degli esempi, capaci di riportare l'enormità della pena a una dimensione quotidiana immediatamente percepibile. È al solito su questa quotidianità che l'autore misura la sproporzione dei castighi infernali, e addirittura, come nell'esordio, dell'intero sprofondo tartareo, paragonato a una casa arredata di pene e piaghe: ma se già appare impossibile abitare un «pallaggio infestato da foletti», come si può resistere a un'abitazione molestata non da «spiriti... burlevoli», ma addirittura da «demonij termentatori»? ³⁹ La dialettica tra i tormenti domestici e quelli infernali sorregge tutti i testi che fungono da spiegazione alle immagini, ad essi necessariamente prodromiche: è lo stesso Manni a fornire le istruzioni per l'uso in rapporto alla lettura della *Prigione*:

[...] non vi basti spettatore di mirare una sol volta queste figure, ma tornate cento volte e cento a contemplarle [...] Finalmente dopo d'aver mirato la figura, e lette le avvertenze, fatevi a considerare le pene infernali nel sottoscritto esempio, che serve come d'epilogo, in cui stanno compilate tutte le male, o tutte le pessime qualità della Prigione infernale.⁴⁰

E certo il fruitore dell'operetta doveva prima di tutto ricavare un certo allarmato stordimento dall'orripilante sequenza di torture offerta dalla successione delle immagini, affidate alla mano non troppo raffinata di un anonimo incisore. La cifra espressiva è così esagerata da risultare perfino grottesca ed è in realtà forse proprio la grana grossa dei ritratti, la linea semplice delle figure contornate a nero, la ricorsività di animali mostruosi intenti a lacerare dilaniare mordere a risultare subito efficace per l'oscuro «lettore o spettatore». Gli occhi dilatati, le bocche spalancate nel terrore, i capelli dritti sul capo delle figure effigiate nei disegni devono subito dar conto dell'immane spavento che possono procurare le pene infernali. In una, intitolata «Tormento del toccare» (fig. 1), enormi serpenti addentano le carni del peccatore su uno sfondo di radianti fiamme, mentre un forcone sta per abbatteglisi sul capo; in un'altra, dedicata al «Tormento delle tenebre» (fig. 2), il malcapitato, immerso nel fuoco, gli occhi



bendati, viene uncinato da un rastrello, con uno scorpione che intanto gli passeggia sul corpo; una delle immagini più terribili è dedicata al «Tormento del sito immobile» (fig. 4):⁴¹ qui un chiodo trapassa la testa del dannato conficcandolo a un ripiano, mentre una lancia gli perfora il costato; e non manca naturalmente una pena rilevante per la donna «disonesta» (fig. 3),⁴² con un serpentaccio che gli addenta il capo, due scorpioni che gli straziano i capezzoli, e le solite fiamme a levarsi da un fondo perennemente infuocato. Ma è arduo stabilire un primato tra le sevizie rappresentate, tanto il campionario è prodigo di animali voraci, fiotti di sangue, visi stravolti, e ogni tipo di lama a squarciare petti, pance e arti.



Fig. 1



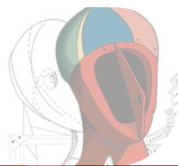
Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4



I testi esplicativi delle immagini non sono da meno: sfilano vermi, serpenti, rospi, coccodrilli, draghi, «tartarei mostri»⁴³ che squartano e dilaniano; bagni nel piombo fuso, cappe di fuoco, sedie arroventate, e persino gocce di sudore stillanti da fronti madide che appena toccano terra aprono voragini da cui scaturiscono nauseabondi odori di morte.⁴⁴ L'efferatezza è squadernata da subito, nel vestibolo d'entrata della dedica «Al lettore o spettatore», dove si narra di un monaco che viene accompagnato da un angelo a vistare i regni oltremondani. L'inferno è uno scosciamento buio abitato da infinite anime: la prima che il viandante incontra, assisa su una sedia infuocata, riceve da un gruppo di diavoli delle torce accese giù per la gola, che poi i medesimi recuperano dal ventre squarciato. A un'altra anima i diavoli scorticano le piante dei piedi e le fregano col sale, poi la distendono su una graticola per arrostitirla. Ad altri ancora, ammassati in un lago di sporcizie, i terribili demòni aprono la testa per cavarne il cervello e buttarlo a terra insieme agli occhi... Insomma, una lunga teoria di ripugnanti nequizie, svelate al monaco in una visione terrorizzante da cui il malcapitato riemerge con la consapevolezza che tutto ciò gli sia stato ammannito per «edificazione commune de' Monaci».⁴⁵ In una tale galleria di spropositati orrori è appunto il dispositivo della visione a garantire la plausibilità del racconto: niente, ci dice il severo predicatore, è delegato all'invenzione; egli si limita a riportare di volta in volta rapimenti visionari di religiosi o peccatori di cui ha letto o sentito, assicurando così l'attendibilità delle pene. Su questo insiste con scrupoloso rigore il gesuita nella zona preliminare dell'apostrofe «Al lettore duo di cuore»:

Queste notizie per divino volere sono state fedelmente portate da gl'abitatori di quelle oscure regioni albergo Eterno d'anime infelici, e pervenute a noi per mezzo de' Santi Padri, o d'altri autori gravi, e senza veruna eccezione degni di fede.⁴⁶

Con tutto ciò, non si può non cogliere, in questo fastoso catalogo di efferatezze, un compiacimento che molto ha a che fare con il gusto per l'eccesso, per l'eteroclitico affastellamento di fantasie bizzarre tipico del secolo barocco. E forse ha ragione Alena Wildovà Tosi quando afferma che il componimento dedicato all'eternità, con cui Manni conclude l'opera (solo però a partire dalla terza edizione del 1669), viene inserito perché il gesuita «voleva rendere quella dimensione mistica dell'eterno che sentiva difettasse nel suo libro».⁴⁷ Si tratta di un'ultima sezione che si apre, a ribadire la stretta connessione tra vista e parola, con un *EMBLEMA DELL'ETERNITÀ* (fig. 5), di cui si fornisce l'ecfrasi: e che nei simboli della clessidra, del teschio, del serpente chiuso a spirale che si morde la coda, della spada e del ramo d'alloro, richiama la fugacità del tempo e la necessaria meditazione che da essa deve conseguire, come rammenta il cartiglio posto in cima a tutto, tratto da un verso di Isaia («non est qui recogitet corde», «nessuno medita nel proprio cuore»)⁴⁸

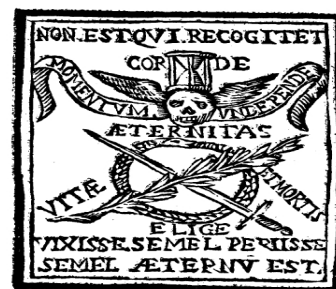


Fig. 5



L'ingenuo componimento sottostante, in ottave, ribadisce questo sentimento di precarietà, di provvisorio passaggio nel mondo cui la morte livellatrice toglie ogni velleitaria pompa, come rammenta la prima delle quattro stanze:

Volgi, o mortal, le sconsigliate luci,
 come a specchio erudito, a un fragil vetro,
 e di quei dì, che così mal conduci, 3
 a conoscere impara il breve metro.
 Passano gli anni a volo; e prenci e duci
 trono di morte accoglie un vil feretro; 6
 e da un momento sol d'angusta vita
 li porta il tempo ad una età infinita.⁴⁹

Questa crepuscolare meditazione sulla morte, dopo il turbato museo degli orrori sin lì percorso, fa sì certo l'impressione di una ritirata entro territori mistici di più equilibrato portamento, ma evidenzia anche quella «condizione ossimorica» del Barocco di cui ha parlato Andrea Battistini,⁵⁰ solo che si voglia attribuire l'esuberanza orrorifica ad una sovraccitazione immaginosa, agli erratici sentieri del capriccio, della tensione mai pacificata per il bizzarro, al sovrabbondante rigoglio della mania elencatoria: tutto quanto, insomma, vi ha di vitalistico, e perciò paradossale, nella corrusca, esuberante produttività dell'immaginazione barocca sulla morte e sull'aldilà, soprattutto infernale. Dove occhi e lingua, parole e figure, meditazione e rappresentazione si sostengono a vicenda in una mobilitazione complessa di tutti i sensi che è la cifra più tipica dell'intero secolo barocco.

NOTE

- 1 Su Camporesi scrittore cfr. Casali 2017: 255-263. Sulla fascinazione di Camporesi per il Seicento cfr. Natale: 2108 137-153.
- 2 Camporesi 1998: 19.
- 3 Ivi: 21.
- 4 Si cita da Nieremberg 1715: 402 .
- 5 Il libro di Nieremberg *De la diferencia entre lo temporal y lo eterno, y Crisol de Desengaños*, è del 1646, l'opera di Maia Materdona è del 1649.
- 6 Nicodemo 1633: 122, cit. da Rizzo 1989: 63 e da Forni 2013: 77.
- 7 Il termine, traduzione latina del vocabolo "escatologia", si trova nell'Ecclesiastico: «Memorare novissima tua, et in aeterno non peccabis».
- 8 Dionigio Carthusiano 1590: 251.
- 9 Ivi: 252.
- 10 Ivi: 254.
- 11 Ivi: 261.



- 12 Ibidem.
- 13 Ivi: 237-238.
- 14 Inchino 1596: 232-233.
- 15 Ivi: 270.
- 16 Ivi: 272.
- 17 Ivi: 275.
- 18 Nieremberg 1715: 486.
- 19 Si cita da Casalicchio 1741: 90.
- 20 Pinamonti, 1688: 42.
- 21 Segneri 1679: 165.
- 22 Con una consapevolezza che lo innalza al di sopra degli altri predicatori (e però con lo stesso gusto per l'affastellamento elencatorio) il Segneri, nella *Predica XIV* del suo *Quaresimale (Visitata la Carcere dell'Inferno, non vi si trova tra tante pene conforto di sorte alcuna: e però conchiudesi quanto sia di ragione fuggire un luogo, ch'è luogo di puro male)*, nota come tutte le pene descritte dai suoi colleghi siano solo puerili imitazioni della realtà: «Non mi state dunque a descrivere nell'Inferno, caverne oscure, schifezze stomacose, visaggi orribili; spade, pugnali, ruote, saette, rasoi; torrenti di zolfo ardente, bevande di piombo liquido, stagni d'acque gelate; caldaie, e graticole, seghe, e mazze; lesine a cavar gli occhi, tanaglie a strappar' i denti, pettini a squarciar' i fianchi, catene a pestar l'ossa, fiaccole a bruciare le viscere; bestie che rodano, eculi che stirino; lacci che affoghino, tossici, che avvelenino; cataste, cavalletti, croci, uncini, mannaie. Sono questi tormenti spietati sì, ma finalmente son tali, che l'huomo è potuto giugnere ad inventarli col suo sapere, e a darli con le sue forze. [...] Ma d'altra parte se queste pene medesime sono in sé sì feroci, sì formidabili, quali saran dunque quelle, che saran proprio ritrovamento d'un Dio, di sapere immenso, di podere infinito, allora ch'egli giustamente adirato contro de' reprobì, sarà costretto a fare altissima pompa del suo furore, *effundens iram secundum misericordiam*; ed a palesare, che s'ebbe grande la Misericordia in assolvere, non ha minor la Giustizia nel gastigare? Dovranno queste essere pene tali, che avanzino di gran lunga la nostra capacità; sì che si scorga anche in questo la disuguaglianza infinita, la quale corre tra la debolezza degli uomini, e l'onnipotenza di un Dio» (Segneri 1679: 163).
- 23 Ivi: 42, 61, 104.
- 24 Dresselio 1691: 51, 55.
- 25 Maia Materdona 1671: 538.
- 26 Inchino 1596: 313.
- 27 Dressellio 1691: 82. Si sarà notata in questo brano la tendenza elencatoria, tipica del secolo. Lo segnala anche Gino Rizzo a proposito dell'*Utile spavento del peccatore* di Maia Materdona, laddove ricorda «le lunghe sfilze (le filatesse) di brevi proposizioni, di sintagmi, di metafore, in arduo e impegnativo accumulo, pure per il ricorso alle figure allitteranti» (Rizzo 1989: 57).
- 28 Battistini-Raimondi 1990: 178.
- 29 Marino 1960: 151. Riporta il passo, in un'ampia argomentazione sugli intrecci tra pittura e poesia, in rapporto all'arte di Poussin, Fumaroli 1995: 210.
- 30 Di un diletto mai fine a se stesso parla anche Maia Materdona, secondo la precisa disamina di Giorgio Forni: «Secondo il Materdona "diletto" e "insegnamento" non devono essere ricercati per sé stessi, ma vanno sempre sottoposti al "fine ultimo" di un'autentica "commozione", al proposito di "imprimere" nel "cuore" le "vere" dottrine e non "parollette" e "favole" (Forni 2013: 89).
- 31 Lubrano 1703: 253.
- 32 «Significativa, per questo rispetto, appare la doppia funzione degli emblemi, ermetici nella parte che li imparenta ai geroglifici, ma penetrabili sino a diventare una *Biblia pauperum* nella parte che, rivolgendosi alla percezione diretta dell'immagine, lascia intendere e penetrare il loro significato anche all'uomo più semplice, magari analfabeta» (Battistini-Raimondi 1990: 178).

DOI: [10.6092/issn.2724-5179/15419](https://doi.org/10.6092/issn.2724-5179/15419)

33 Al Kalak 2020: 1087-1088.

34 *La prigione eterna dell'Inferno disegnata in immagini et espressa in esempj al peccatore duro di cuore*, Venezia, Tramontino, 1666 (nello stesso anno viene pubblicata un'edizione anche presso il Mortali, sempre a Venezia); *Varii e veri ritratti della morte disegnati in immagini ed espressi in esempj al peccatore duro di cuore*, Venezia, Hertz, 1669; *Ritratti della gloria del Paradiso rappresentata in immagini ed espressa in esempj al peccatore duro di cuore*, Venezia, Hertz, 1670; *Il tribunale intollerabile di Dio giudicante disegnato in immagini et espresso in esempj al peccatore duro di cuore*, Venezia, Hertz, 1671.

35 Manni 1681: 259.

36 Ivi: 3.

37 Ivi: 4.

38 Manni 1669: 3.

39 Si cita da Manni 1666: 3.

40 Ivi: 8.

41 Questa tavola, con la spiegazione successiva, non c'è nell'edizione Tramontino del 1666, ma compare in quella Hertz del 1669. A tal proposito Al Kalak Kalak nota che «le varie edizioni... mostrano differenze da una stampa all'altra: si rilevano divergenze nel numero delle meditazioni, nel loro ordine e nell'associazione tra testi e immagini. Le incisioni si rifanno di norma agli stessi disegni, se non alle stesse matrici, ma introducono modifiche e varianti stilistiche che crescono con il passare del tempo e al mutare dei contesti geografici». Mentre quella di Tramontino (1666) e di Hertz (1669) dipenderebbero dalle stesse matrici, l'edizione Mortali (1666) presenta qualche lieve differenza (Al Kalak 2020: 1105-1106).

42 Ivi: 86.

43 Ivi: 71.

44 «Immaginatevi, o Lettore, qual fosse la spaventosa figura del morto tutto cinto di fiamme, ed avviluppato fra serpenti. Ed eccomi, disse, mantenitore di fede; sono il Chierico già tuo compagno morto, e dannato; e vengo con una dura commissione, che tu faccia alcun poco di sperienza delle mie gravissime pene. Il che detto, con l'estremità d'un dito dalla fronte una gocciolina raccolse del suo puzzolente sudore, e la terra ne spruzzò, e n'uscì (cosa mirabile in vero) un fettore sì abominevole, vn'esalo sì penetrante, che non solo il Monaco rimase tramortito, ma sempre più dilatandosi il mal'odore, svegliò tutti i Monaci, che vi accorsero, e dal Monaco, reso a se stesso, intesa la cagione di sì grave puzza, rimasero attoniti, e sbigottiti, e necessitati per alcuni giorni ad abbandonare il Monastero reso da una gocciola di sudore d'un dannato inabitabile» (ivi: 23-24).

45 Ivi: 12.

46 Ivi: 4.

47 Wildová Tosi 2003: 422.

48 Il verso preciso è «Iustus perit et nemo est qui recogitet in corde suo» (Is., 57). Questa l'ecfrasi di Manni (Manni 1669: 123): «EMBLEMA DELL'ETERNITA' rappresentante un'oriuolo è polve alato, che posa sovra un teschio di morte, sotto cui si avvolge in giro un serpe con la coda ascosta in bocca, il qual giro vien diviso come in croce da un ramo d'alloro, a canto a cui sta scritto VITAE, e da una spada, a cui è ascritto, ET MORTIS, e in a mezzo all'una, e all'altro ELIGE. Sopra l'emblema sonovi queste parole, NON EST, QVI RECOGITET CORDE. Attorno il teschio in una fascia volante si leggono queste, MOMENTUM, UNDE PENDET AETERNITAS. Sotto tutto l'emblema veggonsi le seguenti: VIXISSE SEMEL, PERIISSE SEMEL, AETERNUM EST». Stefania Buccini ricorda del resto come «il simbolo che riassume l'incombenza della morte è la *vanitas* che, moltiplicata e abbinata agli emblemi più diretti della morte fisica come lo scheletro e il teschio, diventa il *Leitmotiv* dell'iconografia e della tradizione lirica barocca per testimoniare la corruttibilità umana e, allo stesso tempo, l'autentica percezione della vita» (Buccini 2000: 11) Sarà da segnalare che l'edizione da noi consultata reca solo l'ecfrasi e non



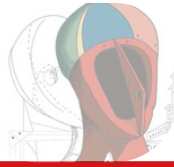
l'immagine: l'immagine si ritrova invece nell'edizione Agnelli (1671) dei *Varii e veri ritratti della morte disegnati*. Nel compatto progetto editoriale di Manni forse la figura dell'emblema era, per motivi ignoti o magari dovuti solo a confusioni tipografiche, trascorsa dall'edizione Herz del 1669 a quella Agnelli del '71. Dall'edizione Agnelli l'emblema passa poi all'edizione Pissarri, Bologna, 1678 (da cui desumiamo l'immagine riprodotta).

49 Manni, 1666: 123.

50 Battistini 2000: 100.

BIBLIOGRAFIA

- Al Kalak M. (2020), *Un gesuita all'inferno. Libri e immagini dell'aldilà nell'Europa del Seicento*, «Rivista Storica Italiana», CXXXII, pp. 1086-1113.
- Battistini A. (2000), *Il Barocco*, Roma, Salerno Editrice.
- Battistini A.- Raimondi E. (1990), *Le figure della retorica: una storia letteraria italiana*, Torino, Einaudi.
- Buccini S. (2000), *Sentimento della morte dal Barocco al secolo dei Lumi*, Ravenna, Longo.
- Camporesi P. (1998), *La casa dell'eternità*, Milano, Garzanti.
- Casali E. (2017), *Il bambino e la lumaca. Rileggere Piero Camporesi (1926-1997)*, Bononia University Press.
- Casalicchio C. (1741), *L'utile col dolce ovvero quattro centurie di detti, e fatti di savissimi huomini*, Venezia, nella stamperia del Baglioni.
- Dionigio Carthusiano (1590), *Sopra i quattro estremi avvenimenti dell'huomo. La Morte, il Giudicio, le pene dell'Inferno, i Gaudij del Paradiso*, in Venetia, appresso Domenico Imberti.
- Dressellio G. (1691), *L'inferno prigione e rogo de' dannati. Parte seconda dell'eternità*, in Roma, nella stamperia di Gio. Battista Molo.
- Forni G. (2013), «Per gareggiar con Crisostomo e con Bernardo». *L'Utile spavento del peccatore di Gian Francesco Maia Materdona*, in (a cura di) Doglio M. L. e Delcorno C., *Prediche e predicatori nel Seicento*, Bologna, il Mulino, pp. 77-109.
- Fumaroli M. (1995), *La scuola del silenzio*, Milano, Adelphi.
- Inchino G. (1596), *Prediche sopra i quattro novissimi*, in Venetia, Appresso i Guerra, 1596.
- Lubrano G. (1703), *Prediche quaresimali postume del p. Giacomo Lubrani della Compagnia di Gesù*, in Padova, nella Stamperia del Seminario.
- Maia Materdona G. F. (1671), *L'utile spavento del peccatore ovvero la penitenza sollecita*, in Venetia, appresso i Bertani.
- Manni G. B. (1666), *La prigione eterna dell'Inferno disegnata in immagini et espressa in essempii al peccatore duro di cuore*, in Venetia, per Bortolo Tramontino.
- Manni G. B. (1669), *La prigione eterna dell'Inferno disegnata in immagini et espressa in essempii al peccatore duro di cuore*, Venetia, presso Gio: Giacomo Hertz.
- Manni G. B. (1669), *Varii e veri ritratti della morte disegnati in immagini ed espressi in Essempij*, Venetia, presso Gio: Giacomo Hertz.
- Manni G. B. (1681), *Quaresimale primo del padre Gio: Battista Manni della Compagnia di Giesù con i Sabati della Beatissima Vergine*, Venezia, presso Andrea Poletti.
- Marino G. B. (1960), *Dicerie sacre e La strage degl'innocenti*, a cura di G. Pozzi, Torino, Einaudi.
- Natale A. (2018), *Camporesi viaggiatore, nel paese della fame e della paura*, in (a cura di) Anselmi G. M., Camporesi A., Casali E., Di Franco A., *Il gusto della ricerca. A proposito di Piero Camporesi*, Milano, il Saggiatore.



- Nicodemo L. (1633), *Addizioni copiose alla Biblioteca Napoletana del dottor Niccolò Toppo*, in Napoli, per Salvatore Castaldo, 1633.
- Nieremberg G.E. (1715), *Bilancia del tempo, ossia la differenza fra il temporale e l'eterno*, in *Opere spirituali del padre Giovanni Eusebio Nieremberg della Compagnia di Gesù*, tomo terzo, in Venezia, presso Nicolò Pezzana.
- Pinamonti G. P. (1688), *L'inferno aperto al cristiano perché non v'entri, ovvero Considerazioni delle pene infernali proposte a meditarsi per evitarle*, in Bologna, per gli eredi d'Antonio Pisarri.
- Rizzo G. (1989), *Introduzione* in Maia Materdona G. F., *Opere*, Lecce, Milella.
- Segneri P. (1679), *Quaresimale dedicato dal medesimo al serenissimo Cosimo III, granduca di Toscana, e in questa nuova impressione dedicato al Serenissimo Gran Principe Ferdinando III*, in Milano, per Federico Agnelli, scultore e stampatore.
- Wildová Tosi A. (2003), *Visioni barocche dell'inferno di tre gesuiti in Boemia, Italia e Spagna*, in (a cura di) Graciotti S. e Křesàlková J., *Barocco in Italia. Barocco in Boemia. Uomini, idee, forme d'arte a confronto*, Roma, Il calamo, pp. 409-429.