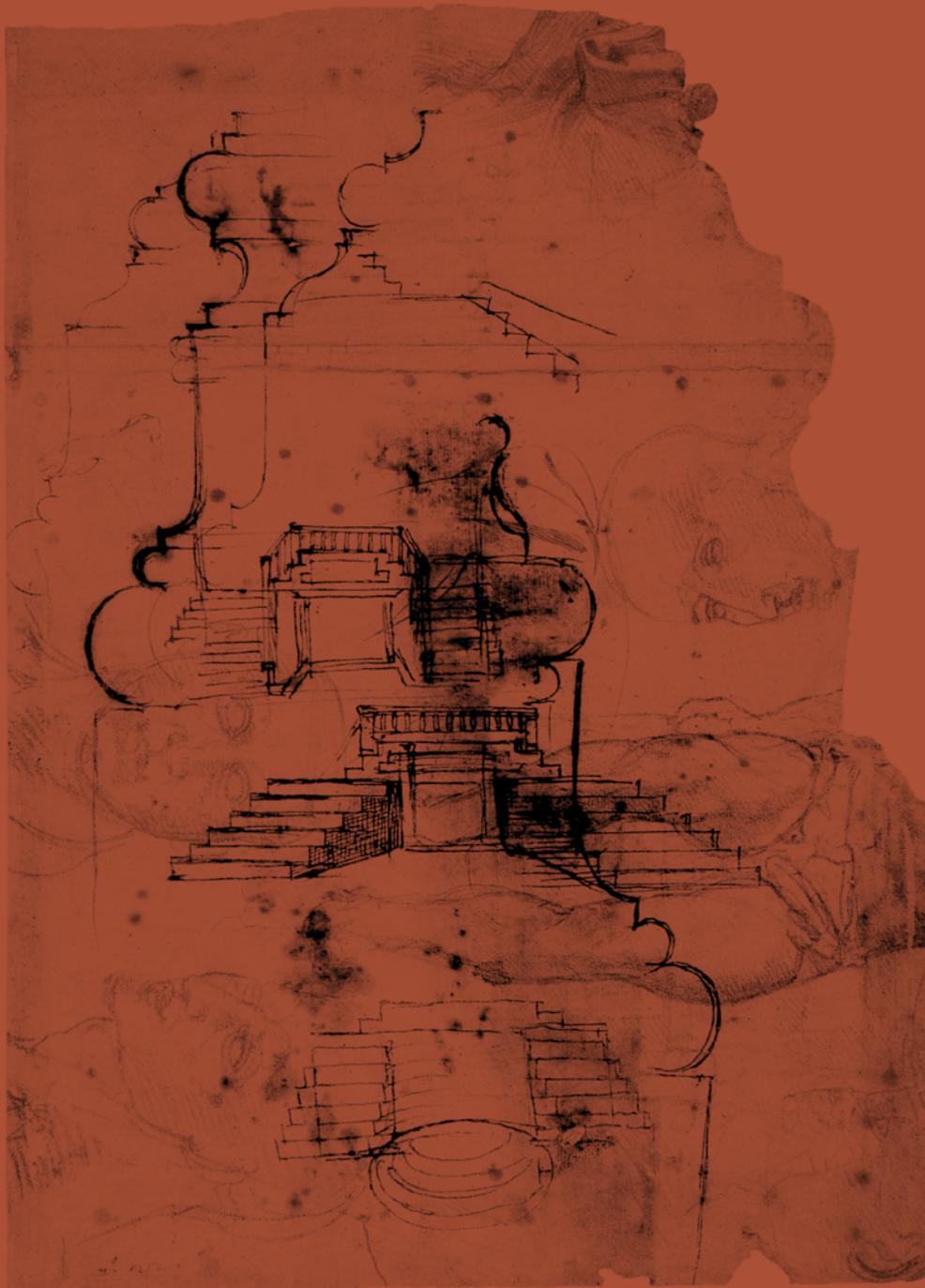


MITTEILUNGEN
DES KUNSTHISTORISCHEN
INSTITUTES
IN FLORENZ



LXI. BAND — 2019
HEFT I



LXI. BAND — 2019

HEFT I

MITTEILUNGEN DES KUNSTHISTORISCHEN INSTITUTES IN FLORENZ

Inhalt | Contenuto

Redaktionskomitee | Comitato di redazione
Alessandro Nova, Gerhard Wolf, Samuel Vitali

Redakteur | Redattore
Samuel Vitali

Editing und Herstellung | Editing e impaginazione
Ortensia Martinez Fucini

Kunsthistorisches Institut in Florenz
Max-Planck-Institut
Via G. Giusti 44, I-50121 Firenze
Tel. 055.2491147, Fax 055.2491155
s.vitali@khi.fi.it – martinez@khi.fi.it
www.khi.fi.it/publikationen/mitteilungen

Die Redaktion dankt den Peer Reviewers dieses Heftes für ihre Unterstützung | La redazione ringrazia i peer reviewers per la loro collaborazione a questo numero.

Graphik | Progetto grafico
RovaiWeber design, Firenze

Produktion | Produzione
Centro Di edizioni, Firenze

Die *Mitteilungen* erscheinen jährlich in drei Heften und können im Abonnement oder in Einzelheften bezogen werden durch | Le *Mitteilungen* escono con cadenza quadrimestrale e possono essere ordinate in abbonamento o singolarmente presso:
Centro Di edizioni, Via dei Renai 20r
I-50125 Firenze, Tel. 055.2342666,
silvia@centrodi.it; www.centrodi.it.

Preis | Prezzo
Einzelheft | Fascicolo singolo:
€ 30 (plus Porto | più costi di spedizione)
Jahresabonnement | Abbonamento annuale:
€ 90 (Italia); € 120 (Ausland | estero)

Die Mitglieder des Vereins zur Förderung des Kunsthistorischen Instituts in Florenz (Max-Planck-Institut) e. V. erhalten die Zeitschrift kostenlos. I membri del Verein zur Förderung des Kunsthistorischen Instituts in Florenz (Max-Planck-Institut) e. V. ricevono la rivista gratuitamente.

Adresse des Vereins | Indirizzo del Verein:
c/o Schuhmann Rechtsanwälte
Ludwigstraße 8
D-80539 München
foerdereverein@khi.fi.it; www.khi.fi.it/foerdereverein

Die alten Jahrgänge der *Mitteilungen* sind für Subskribenten online abrufbar über JSTOR (www.jstor.org).
Le precedenti annate delle *Mitteilungen* sono accessibili online su JSTOR (www.jstor.org) per gli abbonati al servizio.

_ Aufsätze _ Saggi

_ 3_ Daniela Bobde

Mary Magdalene at the Foot of the Cross. Iconography and the Semantics of Place

_ 45_ Jonathan Foote

Tracing Michelangelo's *modani* at San Lorenzo

_ 75_ Teodoro De Giorgio

L'invenzione dell'iconografia *in visceribus Christi*. Dai prodromi medievali della devozione cordicolare alla rappresentazione moderna delle viscere di Cristo

_ 105_ Margherita Tabanelli

Echi normanni nel Palazzo Imperiale di Poznań. Guglielmo II e l'arte normanno-sveva, tra storiografia e prassi architettonica

_ Miszellen _ Appunti

_ 135_ Rabel Meier

Wie kommt der Florentiner Dom in den Kapitelsaal der Dominikaner von Santa Maria Novella?



1 Crocifisso del tipo *in visceribus Christi*,
Italia meridionale, fine del secolo XVII -
inizio del secolo XVIII. Ostuni, Museo Diocesano
'Monsignor Orazio Semeraro' (cat. 1)

L'INVENZIONE DELL'ICONOGRAFIA *IN VISCERIBUS CHRISTI* DAI PRODROMI MEDIEVALI DELLA DEVOZIONE CORDICOLARE ALLA RAPPRESENTAZIONE MODERNA DELLE VISCERE DI CRISTO

Teodoro De Giorgio

Nella seconda metà del XVII secolo si assiste, nell'ambito della produzione ceroplastica italiana di destinazione culturale, alla formulazione di un'insolita tipologia di Cristo di piccole dimensioni, raffigurato in vari contesti iconografici (*in primis* Crocifissione, ma anche Deposizione e Flagellazione), divergente dalla tradizione per la presenza – sotto vari aspetti raccapricciante – di un'apertura mobile sullo sterno che rivela parte della cavità toracica e addominale del Salvatore, con la rappresentazione anatomica delle singole viscere.

In questa sede si indaga per la prima volta questo fenomeno, i cui 19 esempi finora noti (figg. I, 7, 9, 10, 14–31), in prevalenza inediti, sono riuniti e illustrati in dettaglio nel catalogo in appendice. Per quanto il numero degli esemplari superstiti sia esiguo (ciò non sorprende, in ragione dell'alta deperibilità del materiale e della sua conseguente fragilità conservativa) e malgrado la totale assenza di notizie sulla loro provenienza e la loro funzione culturale, siamo tuttavia

in grado di formulare alcune ipotesi sull'origine e sul reale significato di tale invenzione iconografica, oltre che sulla percezione di fede dei cristiani che contemplavano l'immagine.

Innanzitutto è opportuno porci alcune domande: qual è il significato dello sportello che, una volta aperto, consente di mirare le viscere di Cristo? Perché Cristo è mostrato crocifisso o depresso? In quale contesto devozionale-religioso ha avuto origine tale iconografia? Perché il modello ha avuto fortuna solo nel piccolo formato? Per rispondere a queste domande, però, è necessario fare un passo indietro e attingere ai testi della tradizione scritturistica giudaico-cristiana, nei quali il concetto di 'viscere' riveste una pregnante valenza teologica.

Nelle Sacre Scritture le viscere sono una potente immagine verbale dalla duplice accezione: figurata e reale. Il medesimo termine, in funzione del contesto e del referente dialogico, può qualificare tanto l'infinità divina quanto la finitezza umana. Lasciando da par-

te la seconda – pacifica – accezione, concentriamoci sulla prima: essa, come si desume dall’esame esegetico del testo biblico, identifica sia le profondità mistiche di Dio (“Dio nessuno l’ha mai visto: proprio il Figlio unigenito, che è nel seno del Padre, lui lo ha rivelato”, Gv I,18) che l’incommensurabilità della divina misericordia (“Il mio cuore si commuove dentro di me, il mio intimo freme di compassione”, Os II,8).¹ In questo senso, nella *Septuaginta*, che è in larga parte fedele al testo originale ebraico dell’Antico Testamento, si ha una sostanziale omologia semantica tra i termini greci *σπλάγχνα* (viscere), *καρδία* (cuore) e *κοιλία* (ventre). Alla base di tale equivalenza vi è la concezione biblica della misericordia: ‘provare misericordia’ equivale a essere compassionevoli ‘fin nelle viscere’, come attesta l’uso del verbo greco *σπλαγχνίζεσθαι* (letteralmente: ‘commuoversi visceralmente’). L’efficacia simbolica di questa formula è confermata tanto dai testi veterotestamentari, nei quali la misericordia è intesa in modo viscerale (Gl 2,13; Sal 86,15; 103,8; 145,8; Ne 9,17), quanto da quelli neotestamentari, nei quali la divina misericordia si rivela in pienezza nella figura di Gesù Cristo: Cristo si lascia commuovere ‘fin nelle viscere’ quando incontra poveri e sofferenti, quando – come riferito dai Vangeli – nel villaggio di Nain s’imbatte nel funerale del figlio unico di una vedova (Lc 7,13) o in Galilea un lebbroso lo supplica di guarirlo (Mc I,41) o a Gerico due ciechi implorano il suo aiuto (Mt 20,34) o, ancora, quando vuole sfamare la folla che per tre giorni lo ha seguito (Mc 8,2); in tutti questi casi, la misericordia di Cristo è di tipo viscerale, al pari di quella provata dal padre della cosiddetta parabola ‘del figliol prodigo’ – immagine della misericordia di Dio – che si commuove visceralmente quando, all’orizzonte, scorge il suo secondogenito, pentito, fare ritorno a casa e, incapace di contenere la propria commozione, gli corre incontro per accoglierlo (Lc I5,20).

Nelle lingue semitiche, in particolare nell’ebraico, nell’aramaico e nell’arabo, la divina misericordia non possiede valenza solo viscerale, ma anche – e soprattutto – uterina. Il vocabolo ebraico corrispondente al greco *σπλάγχνα* è *rehem*, sostantivo maschile singolare che designa l’utero materno e che trae origine dalla radice verbale *rbm*. *Rabamim*, la forma plurale o accrescitiva di *rehem*, oltre a rimandare all’immagine generica delle viscere, significa ‘grande utero’. A questo si aggiunga che in arabo le 114 sure, o capitoli, del Corano, eccetto la nona (frutto di un probabile rimaneggiamento), si aprono con l’espressione *Bi-smi ’llāhi al-Rabmāni al-Rabīmi*, traducibile in: “Nel nome di Dio, il Compassionevole, il Misericordioso”. I due aggettivi *al-Rabmāni* e *al-Rabīmi*, derivati dalla radice *rā hā mīm*, hanno la funzione di qualificare il principale attributo di Dio: la misericordia, propria dell’atteggiamento materno. Nella celebre, ed emblematica, definizione che Jahvé dà di se stesso nel libro dell’Esodo compare proprio questo termine: “Il Signore, il Signore, Dio misericordioso [*Rabūm*] e pietoso, lento all’ira e ricco di amore e di fedeltà, che conserva il suo favore per mille generazioni, che perdona la colpa, la trasgressione e il peccato, ma non lascia senza punizione, che castiga la colpa dei padri nei figli e nei figli dei figli fino alla terza e alla quarta generazione” (Es 34,6–7). Nel Corano, come nella Bibbia, il grembo diventa la sede della divina misericordia e Dio individua l’origine dei propri sentimenti nel suo ‘utero’, paragonandosi a una madre premurosa nei confronti del proprio figlio. Ecco perché in Isaia si legge: “Si dimentica forse una donna del suo bambino, così da non commuoversi per il figlio delle sue viscere? Anche se queste donne si dimenticassero, io invece non ti dimenticherò mai [o Israele]” (Is 49,15).

Le metafore femminili della gravidanza, del travaglio, della carne lacerata al momento del parto e

¹ Heinrich Groß ha definito il capitolo II del libro di Osea “il cantico dell’amore di Dio”, in “Das Hohelied der Liebe Gottes”, in: *Mysterium der*

Gnade: Festschrift für Johann Auer, a cura di Heribert Roßmann/Joseph Ratzinger, Regensburg 1975, pp. 83–91.

del neonato qualificano Dio come un utero o un ventre che genera misericordia; e a ben guardare, come sottolineano i Padri della Chiesa, è in Cristo, e nella sua morte in croce, che questa si manifesta appieno. Nella simbologia evangelica Cristo incarna il nuovo santuario, dal quale promana copiosa – secondo la profezia di Ezechiele (Ez 47,Isg.) – l’acqua viva della salvezza: “Come dice la Scrittura: fiumi di acqua viva sgorgeranno dal suo seno [κοιλία]” (Gv 7,38);² mentre i Sinottici riferiscono che al momento della sua morte in croce si squarciò il velo del tempio di Gerusalemme (Mt 27,51; Mc 15,38; Lc 23,45), Giovanni – l’apostolo prediletto – narra l’episodio del centurione che colpisce con la lancia il fianco di Cristo, da cui fuoriescono sangue e acqua (Gv 19,34), immagini della Chiesa nascente.³ Con la sepoltura di Cristo e con la sua discesa agli inferi anche le ‘viscere’ della terra vengono toccate dalla divina misericordia e restituiscono alla vita i morti (Ap 20,13). L’impatto che l’immagine giovannea dell’apertura del costato del Salvatore, da cui erano scaturiti i due sacramenti dell’acqua battesimale e del sangue eucaristico,⁴ ebbe sul cristianesimo primitivo fu tale che il ventre stesso

di Cristo venne individuato dai Padri come la fonte ontologica della divina misericordia. Giustino (100–165) scrive: “Noi [cristiani] siamo il vero Israele uscito dal ventre [κοιλίας] di Cristo”,⁵ mentre Eusebio di Cesarea (265–340) afferma che il cristiano si disseta alla “celeste fonte di acqua viva che sgorga dal ventre [νηδύος] di Cristo”.⁶ Sebbene Hugo Rahner abbia tentato di cogliere nelle meditazioni dei Padri dei precoci riferimenti cordicolari,⁷ in epoca paleocristiana non si può parlare di una devozione vera e propria al cuore trafitto di Cristo, tanto più che a essere oggetto di interesse culturale erano principalmente la piaga del costato e il ventre, e bisognerà attendere il Medioevo per giungere ai mistici penetrati del cosiddetto Sacro Cuore.⁸

Eccoci all’elemento centrale della nostra indagine: il cuore di Cristo.⁹ Nel linguaggio biblico, e per riflesso in quello dell’antico Medio Oriente, il cuore non rappresenta semplicemente uno degli organi più importanti della fisiologia umana, ma la persona tutta intera, nonché la sede della vita interiore e il centro dell’uomo, dove albergano i sentimenti e la capacità di amare Dio e il prossimo.¹⁰ Nella spiritualità maturata

² La bibliografia sull’argomento è particolarmente vasta; si vedano in sintesi: Pierre Grelot, “La citation scripturaire de Jean, VII, 38”, in: *Revue Biblique*, LXVI (1959), 3, pp. 369–374; Marie-Emile Boismard, “Les citations targumiques dans le quatrième Évangile”, *ibidem*, pp. 374–378; Jean-Paul Audet, “La soif, l’eau et la parole”, *ibidem*, pp. 379–386; Josef Heer, *Der Durchbohrte: Johanneische Begründung der Herz-Jesu-Verehrung*, Roma 1966, pp. 57sg.

³ Oscar Cullmann, “Der johanneische Gebrauch doppeldeutiger Ausdrücke als Schlüssel zum Verständnis des vierten Evangeliums”, in: *Theologische Zeitschrift*, IV (1948), pp. 360–372; Pierre-Thomas Dehau, *Le contemplatif et la croix*, Parigi ²1956 (¹1943), pp. 32, 68.

⁴ Si veda Hugo Rahner, *Symbole der Kirche: Die Ekklesiologie der Väter*, Salisburgo 1964, pp. 177–235.

⁵ Giustino, “Dialogus cum Tryphone Judaeo”, in: *Patrologiae cursus completus: series graeca*, a cura di Jacques-Paul Migne, Parigi 1856–1866, VI, coll. 471–800: 788.

⁶ Eusebio di Cesarea, “Historia ecclesiastica”, *ibidem*, XX, coll. 9–906: 417.

⁷ Hugo Rahner, “The Beginnings of the Devotion in Patristic Times”, in: Richard Gutzwiller et al., *Heart of the Savior: A Symposium on Devotion to the Sacred Heart*, New York 1958, pp. 37–57: 38. Cfr. anche Timothy T.

O’Donnell, *Heart of the Redeemer: An Apologia for the Contemporary and Perennial Value of the Devotion to the Sacred Heart of Jesus*, San Francisco 1992, p. 79.

⁸ Sull’argomento cfr. in sintesi Jean-Vincent Bainvel, *La dévotion au Sacré-Cœur de Jésus: doctrine, histoire*, Parigi 1906; Auguste Hamon, *Histoire de la dévotion au Sacré-Cœur*, Parigi 1923–1940; *idem*, s.v. Cœur (Sacré), in: *Dictionnaire de spiritualité*, II.I, Parigi 1953, pp. 1023–1046; Jean Galot, *Il culto del Sacro Cuore*, Torino 1954; Joseph Ledit, *La plaie du côté*, Roma 1970; Joseph Ratzinger, *Guardare al Crocifisso: fondazione teologica di una cristologia spirituale*, Milano 1992, pp. 43–62; Daniele Menozzi, *Sacro Cuore: un culto tra devozione interiore e restaurazione cristiana della società*, Roma 2001.

⁹ Interessante quanto scrive sull’argomento Hans Urs von Balthasar, *Teologia dei tre giorni*, Brescia ¹⁰2017 (Einsiedeln/Zurigo/Colonia ¹1969), pp. 119–121.

¹⁰ Nel Salmo 22 (secondo la numerazione ebraica), caratterizzato da forti implicazioni cristologiche, un innocente perseguitato rivolge a Dio un lamento di liberazione nel quale descrive il proprio disfacimento fisico, assegnando simbolica centralità al cuore, che – non a caso – equipara alla cera: “Il mio cuore è come cera, si fonde in mezzo alle mie viscere” (v. 15), mentre in I Sam 13,14 si legge: “Il Signore si è già scelto un uomo secondo il suo cuore e lo costituirà capo del suo popolo”. Per la teologia biblica del cuore cfr. Nikolaus Adler, “Herz”, in: *Lexikon für Theologie und Kirche*,

in area sassone e fiamminga nel XIII secolo il cuore carneo del Salvatore, collegato con il Logos attraverso l'unione ipostatica, viene fatto oggetto delle speculazioni dottrinali di una serie di mistiche, il cui magistero era confortato da presunte visioni celesti. Le più eminenti furono Lutgarda di Tongres (1182–1246), Matilde di Magdeburgo (1212–1283), Gertrude di Hackeborn (1231/32–1291/92), Matilde di Helfta (1241–1298) e Gertrude di Helfta, detta la Grande (1256–1302/03), le cui rivelazioni vennero riprese e propagate dagli ordini mendicanti. Nel XVI secolo, nel clima spirituale di attenzione all'umanità di Cristo, l'abate certosino Johann Landsperger (1489–1539) e, in particolare, il gesuita olandese Pietro Canisio (1521–1597) trasmisero le rivelazioni di Gertrude la Grande alla Compagnia di Gesù, che mostrò subito una speciale devozione al Sacro Cuore, qualificandosi come referente principale del nuovo culto. Il primo riconoscimento pubblico alla devozione cordicolare arrivò nel 1672 a opera del religioso francese Jean Eudes (1601–1680), educato dai gesuiti e allievo del cardinale Pierre de Bérulle (1575–1629), che con la sua appassionata dedizione all'umanità del Verbo incarnato ottenne l'approvazione ecclesiale di un apposito ufficio e di una Messa, da lui stesso composti, in onore del Sacro Cuore.¹¹ La venerazione, tutta latina, del cuore di Cristo ebbe nella monaca e mistica francese Marguerite-Marie Alacoque (1647–1690) la sua più fervente apostola, con all'attivo diciassette anni di presunte visioni celesti durante le quali Cristo la invitava a contemplare le sue piaghe e il suo costato aper-

to, che – come annota la veggente – “il fallait honorer sous la figure de ce Cœur de chair, dont il voulait l'image être exposée et portée sur soi et sur le cœur”.¹² Nei resoconti delle sue esperienze mistiche, l'Alacoque dichiarò di aver visto in più occasioni il cuore pulsante di Cristo e che il ruolo centrale dei gesuiti le era stato rivelato dalla Vergine in persona.

Quella che era nata cinque secoli prima come devozione privata, impostata su sentimenti ed esperienze personali per giunta discutibili (come non mancarono di osservare gli strenui oppositori giansenisti, che apertamente definirono il culto “superstizioso ed illecito da suor Alacoque voluto e da' suoi gregarj”),¹³ alla fine del XVII secolo era stata accolta con favore da molti fedeli ed ecclesiastici, grazie soprattutto al tenace apostolato gesuitico. Quale fu la presa del nuovo culto lo dimostra il numero enorme delle confraternite dedicate al Sacro Cuore che sorsero in Europa in poco più di mezzo secolo (1694–1758): 1088.¹⁴

Nonostante la sua popolarità, è opportuno tenere presente che in questa fase storica il culto, che ancora non aveva ricevuto il pieno consenso ecclesiastico (lo avrà solo nel 1765 con l'approvazione da parte della Congregazione dei Riti della festa liturgica del Sacro Cuore), non disponeva di immagini propriamente ‘ufficiali’, in ragione del tenore potenzialmente perturbante delle rappresentazioni. Questo, però, non significa che immagini non ve ne fossero. Al contrario, esistevano e avevano cominciato a circolare molto presto.¹⁵ Già nel 1585 i gesuiti avevano commissionato all'incisore fiammingo Antonie Wierix II la realizzazione di un libro

Friburgo ²1957–1967, V, pp. 285–287: 285sg. (con bibliografia); Rahner (nota 4), p. 148. Sulla filosofia del cuore cfr. in particolare: Gustav Siewerth, *Der Mensch und sein Leib*, Einsiedeln ²1963 (1953); Anton Maxsein, *Philosophia Cordis: Das Wesen der Personalität bei Augustinus*, Salisburgo 1966; Dietrich von Hildebrand, *Über das Herz: Zur menschlichen und gottmenschlichen Affektivität*, Ratisbona 1967.

¹¹ Mario Rosa, *Settecento religioso: politica della ragione e religione del cuore*, Venezia 1999, p. 42.

¹² *Sainte Marguerite-Marie: sa vie par elle-même. Texte authentique*, a cura di Maurice Gaidon, Parigi/Friburgo 1993, p. 152.

¹³ “Continuazione degli annali ecclesiastici”, in: *Annali giansenisti*, XXVI (1781), pp. 201–208: 208. Cfr. inoltre Mario Rosa, “Regalità e ‘douceur’ nell'Europa del '700: la contrastata devozione al Sacro Cuore”, in: *Dai quaccheri a Gandhi: studi di storia religiosa in onore di E. Passerin d'Entrèves*, a cura di Francesco Traniello, Bologna 1988, pp. 71–78.

¹⁴ Costanzo Cargnoni et al., *Storia della spiritualità italiana*, a cura di Pietro Zovatto, Roma 2002, p. 455.

¹⁵ In proposito si veda Teodoro De Giorgio, “The Origin of the Representation of the Sacred Heart of Christ”, in: *The Imagery of Hearts: Visible and Invisible*, atti del convegno Osaka 2018, in corso di stampa.

illustrato dal titolo *Cor Jesu amanti sacrum*, con 18 scene simboliche rappresentanti il Bambino Gesù che rivela al cuore degli uomini le grandezze mistiche del suo amore.¹⁶ Si tratta di immagini dal forte impatto visivo, non solo utili alla contemplazione ma anche funzionali alla propaganda della nuova devozione cordicolare. In pittura, i primi riflessi della devozione cordicolare si scorgono nella tavola di Alonso Cano col *Cristo Bambino dormiente sul suo cuore gigante squarciato e infiammato*, conservata al Meadows Museum of Art di Dallas e da riferire agli anni venti del XVII secolo (fig. 2).¹⁷ Il soggetto è ispirato a una serie di incisioni contenute nei libri di devozione della prima metà del Cinquecento, che di solito erano accompagnate da un passo in latino tratto dal *Cantico dei Cantici*, divenuto il titolo del dipinto: “Ego dormio, et cor meum vigilat” (5,2); il passo è riferito alla sposa in attesa dello sposo e, nel caso presente, è applicato a Cristo Bambino. Intorno al 1675 Plautilla Bricci dipinse la prima raffigurazione del Sacro Cuore a Roma: la *Presentazione del Sacro Cuore di Cristo all’Eterno Padre*, eseguita per il lunettone della sacrestia dei canonici lateranensi e oggi conservata nei depositi dei Musei Vaticani (fig. 3).¹⁸ Un angelo offre il cuore del Salvatore, avvinto dalla corona di spine, a Dio Padre, mostrato al centro della composizione come un anziano con nimbo triangolare e scettro nella mano sinistra. Sarebbe però dovuto passare quasi un secolo prima che Pompeo Batoni dipingesse entro il 1767, su commissione della romana Compagnia di Gesù, l’immagine devozionale per eccellenza del Sacro Cuore, col Cristo che tiene il suo cuore carneo in mano (fig. 4).¹⁹



2 Alonso Cano, *Cristo Bambino (Ego dormio, et cor meum vigilat)*, ca. 1628/29. Dallas, Southern Methodist University, Meadows Museum of Art

¹⁶ Per quest’opera si veda Marie Mauquoy-Hendrickx, *Les estampes des Wierix, conservées au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Royale Albert I^{er} [...]*, Bruxelles 1978–1983, I, p. 63, ni. 490sg; Adolf Spamer, *Das kleine Andachtsbild vom XIV. bis zum XX. Jahrhundert*, Monaco di B. 1980, pp. 151–154. Le tavole di Wierix vennero usate per illustrare anche altri volumi pietistici, tra cui: Étienne Luzvic/Étienne Binet, *Le cœur dévot: thronne royal de Jesus [...]*, Douai 1627; *Fortezza reale del cuore humano*, Modena 1628.

¹⁷ Si veda Francisco Javier Martínez Medina, “Alonso Cano teólogo del arte: imagen y pensamiento cristiano en el barroco español”, in: *Alonso Cano y su época*, atti del convegno Granada 2002, a cura di Emilio

Angel Villanueva Muñoz/Miguel Córdoba Salmerón, [Sevilla] 2002, pp. 215–236.

¹⁸ Consuelo Lollobrigida, *Plautilla Bricci Pictura et Architectura Celebris: l’architettrice del Barocco Romano*, Roma 2017, pp. 117–120. Si veda inoltre Pierluigi Lotti, “La Sacrestia dei Canonici in San Giovanni in Laterano”, in: *Strenna dei Romanisti*, LVII (1996), pp. 319–406.

¹⁹ Martha Mel Stumberg Edmunds, “French Sources for Pompeo Batoni’s ‘Sacred Heart of Jesus’ in the Jesuit Church in Rome”, in: *The Burlington Magazine*, CXLIX (2007), pp. 785–789; Jon L. Seydl, “Il pittore del Sacro Cuore”, in: *Pompeo Batoni 1708–1787: l’Europa delle corti e il Grand Tour*, cat.



3 Plautilla Bricci, *Presentazione del Sacro Cuore di Cristo all'Eterno Padre*, ca. 1675. Città del Vaticano, Musei Vaticani, depositi

Negli ambienti spirituali europei, specie in quelli legati all'associazionismo confraternale, altre immagini dovettero circolare in forma ufficiosa ed essere riservate alla devozione personale o a quella di ristretti gruppi di adepti. È questo il caso del disegno realizzato nel 1685 dalle novizie del monastero di Paray-le-Monial su ispirazione delle visioni di suor Alacoque e oggi conservato nel monastero della Visitazione di Moncalieri, presso Torino (fig. 5).²⁰ Il cuore di Cristo ha forma stilizzata: al suo interno si vedono tre chiodi e una larga ferita orizzontale, che racchiude la parola “charitas” e da cui zampillano gocce di sangue e acqua. Una croce, da cui si irradiano fiamme stilizzate, è inserita nell'arteria aorta. Una corona di spine circonda l'immagine e all'ester-

no sono riportati i nomi della famiglia di Nazareth e dei genitori della Madonna. Le riproduzioni manuali e meccaniche di questa immagine circolarono rapidamente in tutta Europa e ispirarono la realizzazione di numerosi dipinti. La parola “charitas” al centro della ferita ha un peso notevole sul piano teologico, giacché nella prospettiva cristiana è la carità di Gesù Cristo la principale ispiratrice della devozione al suo Sacro Cuore.

In questa temperie di emozionale e appassionato fervore popolare, manifesto nelle pie pratiche dei fedeli, e al tempo stesso di razionale dissenso di una parte delle alte gerarchie ecclesiastiche, che nell'adorazione del cuore carneo di Cristo scorgeva i germi dell'eresia ariana,²¹ deve aver visto la luce l'iconografia

della mostra Lucca 2008/09, a cura di Liliana Barroero/Fernando Maz-zocca, Cinisello Balsamo 2008, pp. 120–125.

²⁰ Nel 1738 la comunità monastica di Paray-le-Monial donò l'immagine al primo monastero della Visitazione sorto in Italia, che allora aveva

sede a Torino, in occasione del centenario della sua fondazione. Si veda Ferdinando Piazza, *“Io regnerò”: la devozione al Sacro Cuore di Gesù nel suo svolgimento storico*, Pavia 1921, p. 455.

²¹ Cargnoni *et al.* (nota 14), p. 454.

in esame. Indizi sono un crocifisso ligneo di scuola portoghese, ascrivibile alla prima metà del XVIII secolo e conservato nel Museu de Arte Sacra e Arqueologia do Seminário Maior di Porto (fig. 6),²² che mostra in corrispondenza del costato sinistro, all'interno di uno squarcio insanguinato, il cuore in forma stilizzata e, in particolare, un crocifisso in cera con cavità toracica contenente il solo Sacro Cuore che è passato in asta nel 2018:²³ per quanto sia stato datato tra 1890 e 1919 e sia caratterizzato da una fattura molto essenziale, attesta l'esistenza di una tipologia di oggetti devozionali che doveva avere origini più lontane nel tempo.

A prima vista meno evidenti sono le motivazioni che hanno spinto alla rappresentazione, attraverso un materiale dal forte connotato simbolico come la cera, non più del singolo cuore, ma dell'insieme organico delle viscere di Cristo. Ridurre questa complessa operazione a semplicistica "rappresentazione del corpo di Cristo indagato fino ai visceri" allo scopo di manifestare "la realtà umana del Salvatore",²⁴ alla stregua di un "Ecce Homo anatomicus", come in altre sedi è stato frettolosamente ipotizzato,²⁵ appare – a mio

²² Si veda Vitor Teixeira, "The Heart: Symbolism, Iconography and Art in the Portuguese Seaborne Empire", in: *The Imagery of Hearts* (nota 15); ringrazio Vitor Teixeira per avermi segnalato l'opera.

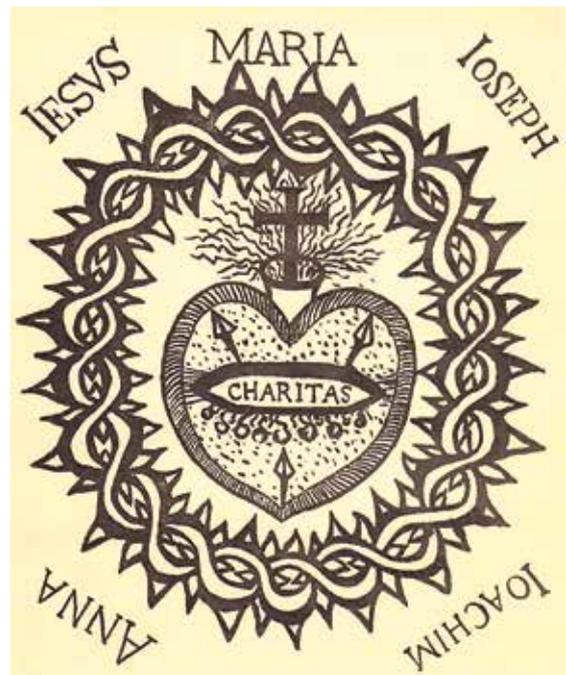
²³ Si veda <https://aste.catawiki.it/kavels/22419803-cristo-crocifisso-del-xix-secolo-entro-teca-cera>.

²⁴ Federica Dal Forno, "La carne di Cristo, l'umanità rivelata: i misteri del crocifisso di San Martino in Rio", in: *Anatomia del sacro: il crocifisso in cera del Museo di San Martino in Rio*, cat. della mostra San Martino in Rio 2013, a cura di Milena Semellini/Iolanda Silvestri, Bologna 2013, pp. 15–27: 21.

²⁵ Christa Habrich, "Ecce Homo: Anatomische Christusdarstellungen aus Wachs", in: *Wachs – Moulagen und Modelle*, atti del convegno Dresda 1993, a cura di Susanne Hahn/Dimitrios Ambatielos, Dresda 1994, pp. 135–142. Di tenore simile erano anche gli interventi di Marion Maria Ruisinger dal titolo "Christus Anatomicus", tenuto nella sessione "Object biographies (II) – Waxes" al 16° congresso della European Association of Museums of the History of Medical Sciences dedicato al tema *Hidden Stories: What Do Medical Objects Tell and How Can We Make Them Speak?* (Berlino, Berliner Medizinhistorisches Museum der Charité, 13–15 settembre 2012), e di Alfredo Musajo Somma dal titolo "Christus Anatomicus, from Vesalius Drawing to Wax Models", tenuto nella sessione "History of Anatomy – Medicine and Art" nell'ambito del 46° congresso dell'International Society for the History of



4 Pompeo Batoni, *Sacro Cuore di Gesù*, ante 1767. Roma, chiesa del Gesù



5 Il *Sacro Cuore* secondo le visioni di suor Alacoque, 1685. Moncalieri, monastero della Visitazione

giudizio – alquanto riduttivo. D'altronde, come invita a riflettere Romano il Melode (490–556): “Nessuno dica che il ventre di Cristo era soltanto quello di un uomo, perché Cristo era uomo e Dio, ma senza dividersi in due.”²⁶

Dopo aver visto che nell'antropologia semitica il sentimento della compassione è localizzato proprio nelle viscere, nel ventre e nell'utero, si capirà come concettualmente la tipologia delle opere in esame dovesse avere ben altro, e più complesso, significato, legato proprio alla nozione biblica di divina misericordia. Se la misericordia di Dio si è rivelata in tutta la sua magnificenza nella figura di Gesù di Nazareth, che – come attestato dai Vangeli – nutriva ‘compassione viscerale’ nei confronti dell'umanità, esistevano ragioni ben precise per contemplare tutte insieme le viscere del Salvatore e nel XVII secolo, con la crescente libertà delle rappresentazioni del Sacro Cuore e il parallelo progresso nelle conoscenze anatomiche e fisiologiche, i tempi erano maturi per farlo avvalendosi di una iconografia *ad hoc*. Nella tradizione della Chiesa latina una espressione contrassegna la misericordia di Cristo: *in visceribus Christi*. Con questa formula latina, desunta dalle Sacre Scritture e dalle riflessioni dei Padri – Giovanni Damasceno (676–749) in un inno dell'*Ottoeco* bizantino sostiene: “Per la pietà delle tue viscere accettasti il sepolcro, al terzo giorno risorgesti, o Signore”²⁷ –, il cristiano implorava Gesù Cristo al fine di ottenere grazie per mezzo della sua divina misericordia. Pregare *in visceribus Christi* significava intessere una relazione spirituale privilegiata col

Salvatore nella speranza di smuovere le sue viscere di misericordia, che sulla croce aveva manifestato in pienezza.²⁸ Tale espressione, oltretutto, era una palese allusione alla formula contenuta nel canto liturgico del *Benedictus*, “Per viscera misericordiae Dei nostri”, con la quale Zaccaria loda e ringrazia Dio che, nella sua infinita misericordia, ha inviato in soccorso del suo popolo “un sole che sorge [Gesù Cristo] per rischiare quelli che stanno nelle tenebre e nell'ombra della morte e dirigere i nostri passi sulla via della pace” (Lc 1,78sg.). Bernardo di Chiaravalle riprende questa formula nel suo *Commento al Cantico dei Cantici*, dove scrive: “Patet arcanum cordis [Christi] per foramina corporis; patet magnum illud pietatis sacramentum, patent viscera misericordiae Dei nostri.”²⁹ Non solo. Nella *Lettera ai Filippesi* Paolo chiama Dio a testimone dell'affetto che nutre nei confronti della comunità di Filippi nelle viscere di misericordia di Cristo: “Testis enim mihi est Deus quomodo cupiam omnes vos in visceribus Christi Iesu” (I,8),³⁰ mentre nella *Lettera ai Colossesi* sprona i fedeli: “Induite vos ergo, sicut electi Dei, sancti et dilecti, viscera misericordiae” (3,12),³¹ espressione, quest'ultima, che nella versione greca è resa col termine *σπλάγχνα*. L'apostolo ed evangelista Giovanni, dal canto suo, va oltre, ammonendo il cristiano sulla necessità di ‘aprire’ le proprie viscere al prossimo sull'esempio di Gesù Cristo, affinché l'amore di Dio dimori in lui: “Qui habuerit substantiam mundi et viderit fratrem suum necesse habere et clauderit viscera sua ab eo, quomodo caritas Dei manet in eo?” (I Gv 3,17).³²

Medicine (Lisbona, Faculdade de Ciências Médicas, Universidade Nova de Lisboa, Lisbon Nova Medical School, 3–7 settembre 2018).

²⁶ Romano il Melode, *Hymnes*, a cura di José Grosdidier de Matons, Parigi 1964–1981, V, inno 46, p. 20.

²⁷ Giovanni Damasceno, *Oktoechos*, a cura di Michael I. Saliveros, Atene 1947, tomo I, ode 2. Si veda inoltre Oliver Strunk, “The Antiphons of the Oktoechos”, in: *Journal of the American Musicological Society*, XIII (1960), pp. 50–67; Christian Troelsgård, “Byzantine Neumes: A New Introduction to the Middle Byzantine Musical Notation”, in: *Monumenta Musicae Byzantinae: Subsidia*, IX (2011), pp. 60–75.

²⁸ Si veda Bardo Weiß, *Die Deutschen Mystikerinnen und ihr Gottesbild: Das*

Gottesbild der deutschen Mystikerinnen auf dem Hintergrund der Mönchstheologie, Paderborn et al. 2004, III, p. 2039.

²⁹ Bernardo di Chiaravalle, “Sermones in Cantica canticorum”, in: *Patrologiae cursus completus: series latina*, a cura di Jacques-Paul Migne, Parigi 1844–1866, CLXXXIII, coll. 779–1198: 1072.

³⁰ Antonio Pitta, *Lettera ai Filippesi: nuova versione, introduzione e commento*, Milano 2010, p. 270.

³¹ Jean-Noël Aletti, *Lettera ai Colossesi: introduzione, versione, commento*, Bologna 2000, pp. 119sg.

³² Cfr. Agostino d'Ipbona, “In Epistolam Joannis ad Parthos”, in: *Patrologiae cursus completus* (nota 29), XXXV, coll. 1977–2062: 2018.

Le implicazioni di tutto ciò non potrebbero essere più chiare: si può supporre che le immagini avessero la funzione – rispondiamo così alle domande poste in apertura di questo contributo – di invitare i devoti, nei cosiddetti ‘tempi forti’ (come quello quaresimale o durante la Settimana Santa, e in particolare nel Triduo Pasquale o, ancor più, il Venerdì Santo) o nei momenti di necessità, a contemplare, aprendo l’apposito sportello, le viscere di misericordia del Salvatore. Lì dovevano essere indirizzate preghiere e suppliche, lì doveva compiersi il rito del bacio dei fedeli e sempre lì dovevano essere poste, secondo i costumi dell’epoca, pezzuole e bambagia, che venivano poi custodite come vere e proprie reliquie da contatto. L’iconografia in esame, che possiamo definire *in visceribus Christi*, non poté che essere formulata in un preciso contesto devozionale di matrice gesuitica, legato alla sfera delle confraternite. Era quello il luogo appropriato nel quale doveva compiersi, considerata la scabrosità dell’immagine, la venerazione delle sacre viscere di Cristo, la cui esplicita visione rischiava di provocare lo sdegno di molti, ecclesiastici compresi, impreparati sul piano (*in primis*) teologico rispetto ai dotti gesuiti o, più semplicemente, deboli di stomaco. Il piccolo formato, invece, è comprensibile proprio in ragione della circoscritta destinazione devozionale delle opere, riservate a ristretti gruppi di persone o al culto privato. L’impiego di simili manufatti da parte degli ordini mendicanti non è però da escludere, dato che uno degli esemplari superstiti è conservato nella Pinacoteca d’Arte Francescana ‘Roberto Caracciolo’ di Lecce che raccoglie le opere di proprietà della provincia minoritica del Salento.³³

Al momento è arduo determinare il contesto di produzione dei singoli esemplari, per la stragrande maggioranza dei quali si lamenta non solo l’assenza di bibliografia pregressa, ma anche di schede di catalogo negli archivi delle soprintendenze di riferimento territoriali. Tuttavia, sulla base dei riscontri icono-



—
6 Crocifisso, Portogallo,
prima metà del secolo XVIII.
Porto, Museu de Arte Sacra
e Arqueologia do Seminário Maior

grafici, dei caratteri formali e degli attuali luoghi di conservazione possiamo formulare ipotesi sull’area di origine. Tre sono le varianti iconografiche riscontrate: la più ricorrente è Cristo crocifisso, di cui conosco 16 esempi (cat. 1–16), ai quali si aggiungono due esempi di Cristo depresso (cat. 17, 18) e il caso isolato di un Cristo flagellato (cat. 19). Nei crocifissi Cristo è mostrato vivo, in atteggiamento dolente, in cinque casi (cat. 2–5, 16) e morto nei restanti, come attesta la ferita costale sanguinolenta, praticata dal centurione

³³ Vedi appendice, cat. 13. Sulla collezione del museo si veda Elvino Politi, “La Pinacoteca d’Arte Francescana”, in: *Pinacoteca d’Arte Francescana*

“Roberto Caracciolo” Lecce, a cura di *idem*/Paolo Quaranta, Galatina 2017 (purtroppo nel catalogo il crocifisso non è menzionato).



7 *Cristo deposto* del tipo *in visceribus Christi*,
Italia meridionale, prima metà del secolo XVIII.
Ingolstadt, Deutsches Medizinhistorisches Museum

dopo il sopraggiungere della morte, alla quale corrisponde – secondo la tradizione scritturistica – il cuore trafitto (cfr. Sal 69,21; I09,22). Quanto ai due esemplari di *Cristo deposto* del Deutsches Medizinhistorisches Museum di Ingolstadt (cat. 17, fig. 7) e del Dommuseum di Salisburgo (cat. 18, fig. 30), entrambi con sportelli addominali, si può tranquillamente affermare che rappresentino un *unicum* iconografico. Difatti, nelle versioni pittoriche e scultoree del soggetto di epoca medievale e moderna, se si eccettuano i disegni preparatori per composizioni d'insieme, c'è sempre qualche figura a vegliare o a fare lamentazioni sul Crocifisso deposto. La raffigurazione del solo Cristo giacente è spiegabile in virtù delle finalità devozionali delle opere, che dovevano favorire la contemplazione.

³⁴ Sulla coeva ceroplastica a Napoli e in Sicilia cfr. Alvar González-Palacios, *Il Tempio del gusto: le arti decorative in Italia fra classicismo e barocco. Roma e il Regno delle Due Sicilie*, Milano 1984, I, pp. 226sg.; *idem*, "Un adornamento vicereale per Napoli – Ceroplastica", in: *Civiltà del Seicento a Napoli*, cat. della mostra, a cura di Ermanno Bellucci, Napoli 1984, II, pp. 289sg.; Maria

Nonostante la mancanza di evidenti riferimenti ai modelli della scultura monumentale barocca, come i crocifissi di Bernini e Algardi, la maggior parte degli esemplari manifesta un'impronta mediterranea, in particolare dell'Italia meridionale: questa si riscontra nella prevalente fedeltà al dato naturale e nella calibrata tensione.³⁴ Per avvedersene è sufficiente il confronto con un *Ecce Homo* di bottega siciliana degli inizi del XVIII secolo (fig. 8).³⁵ Anche in virtù della distribuzione geografica degli esemplari superstiti – dei 14 pezzi di cui è nota l'ubicazione attuale, la metà è custodita in collezioni pubbliche o private dell'Italia meridionale – appare plausibile l'attribuzione di questa produzione a botteghe ceroplastiche meridionali, in particolare siciliane. Nel caso dei numeri da 2 a

Letizia Amadori *et al.*, *La ceroplastica in Sicilia: studio e restauro*, Roma 2011 (con bibliografia precedente); Filippo Maria Gerbino, *Civiltà plastica tra arte e manufatto: la ceroplastica in Sicilia tra '700 e '800*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Palermo 2013.

³⁵ *Ibidem*, pp. 151sg.

4, le corrispondenze nella raffigurazione del corpo di Cristo, che si estendono fino alla definizione delle ferite e delle ciocche di capelli ricadenti sulle spalle, e l'identica conformazione del perizoma annodato con due giri intorno alla vita, ma anche la costante alta qualità esecutiva fanno supporre che potrebbe trattarsi di prodotti della stessa bottega. Si notano inoltre analogie nella disposizione del perizoma nei numeri 5–10, annodato lateralmente da una corda e caratterizzato da schematiche pieghe parallele e bordo a frange, e pure in quello dal drappeggio più abbondante e sinuoso dei numeri 14, 15 e 19. Nei numeri 7, 8 e 9 le affinità sembrerebbero tanto strette da indurre a riferire gli esemplari a una bottega comune. Negli altri casi, le discrepanze nella fattura indicano invece che siamo di fronte a opere di artefici differenti, e la diversa conformazione degli altri dettagli del corpo di Cristo suggerisce che non si tratta nemmeno di una filiazione diretta ma soltanto di derivazioni da modelli comuni, a testimonianza di una produzione sicuramente molto più abbondante di quanto lascia pensare l'esiguità degli esemplari sopravvissuti.

In assenza di documenti scritti o altri indizi, la datazione dei manufatti, anche a causa della loro qualità spesso modesta, risulta molto difficile. Nondimeno, in ragione della oggettiva impossibilità di riferirli al medesimo arco temporale, si proverà ad assegnarli, sulla base delle evidenze stilistiche e tecniche, a periodi compresi tra la seconda metà del XVII secolo e gli inizi del XIX.

Stilisticamente un caso a sé rappresenta il crocifisso conservato nel Deutsches Medizinhistorisches Museum di Ingolstadt (cat. 16, fig. 9). Il modo stesso di concepire il soggetto, contraddistinto da una tensione esasperata, e la tecnica di lavorazione, che giunge a esiti di estrema durezza nella resa anatomica dei muscoli e dei tendini, differiscono da quelli adottati nei restanti



8 *Ecce Homo*, Sicilia, inizio del secolo XVIII. Collezione privata

crocifissi, al punto da indurre a riferire la sua esecuzione a una bottega d'Oltralpe operante tra la fine del XVIII e gli inizi del XIX secolo, magari venuta in contatto con qualche esemplare di importazione.

In fase di restauro dei crocifissi di San Martino in Rio (cat. 2) e in collezione privata di Brindisi (cat. 6) è emersa – come mi ha riferito oralmente Federica Dal Forno, specializzata nel restauro della ceroplastica anatomica³⁶ – la presenza di uno sportello sulla

³⁶ Su questo argomento si vedano Federica Dal Forno, "Anatomia di un restauro", in: *Anatomia del sacro* (nota 24), pp. 29–39; *eadem*, *La ceroplastica*

anatomica e il suo restauro: un nuovo uso della Tac, una possibile attribuzione a G.G. Zumbo, Firenze 2015.



9 Crocifisso del tipo *in visceribus Christi*,
Germania meridionale (Baviera?), fine del secolo XVIII -
inizio del secolo XIX. Ingolstadt,
Deutsches Medizinhistorisches Museum (cat. 16)

schiena, indispensabile per collocare nella giusta posizione gli organi interni e sigillato al termine delle operazioni. Sempre la Dal Forno mi ha comunicato che i ceroplasti si sarebbero avvalsi di appositi stampi per plasmare torsì e arti delle figure, che poi venivano lavorati manualmente per conferire carattere di unicità alle singole opere (tale pratica si suppone essere stata adottata anche negli altri casi).

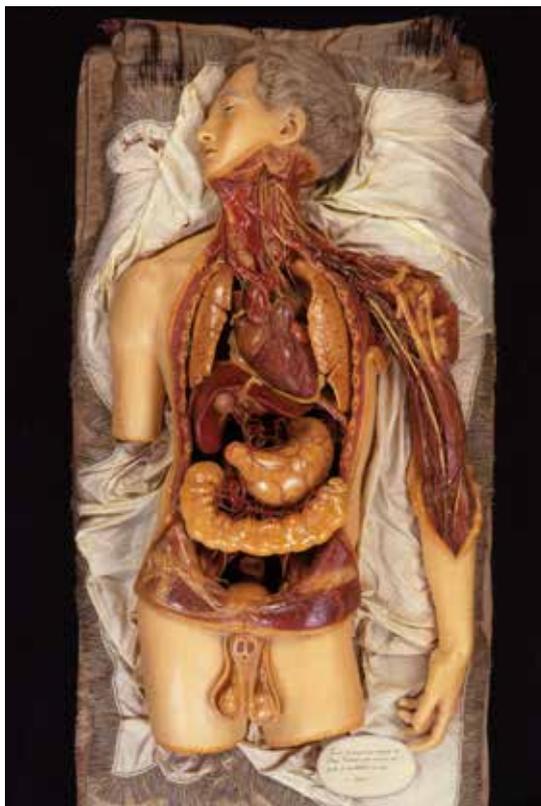
Nella cavità addominale (fig. 10) sono sempre visibili almeno gabbia toracica, intestino tenue, cuore (a eccezione di cat. 5) e polmoni (a eccezione di cat. 14); nella maggioranza degli esemplari superstiti si aggiungono stomaco, fegato e milza, mentre solo in pochi casi (cat. 1, 5) il ceroplasta ha raffigurato anche l'intestino crasso. La parete sottostante gli organi è spesso colorata di rosso, con lo scopo di favorire lo stacco cromatico e attenuare la percezione visiva di vuoto. In molti esemplari si rileva la presenza di una reticella a nido d'ape in corrispondenza dell'intestino, che ha la funzione di sostenere le viscere. La conformazione e la collocazione degli organi interni – in particolare dell'intestino, che in alcuni esempi (cat. 2–4) è ordinatamente arrotolato come una corda – è poco fedele al vero, e ciò induce a ritenere che gli anonimi ceroplasti non fossero tanto interessati a una rappresentazione di tipo scientifico, mirante a una verosimiglianza anatomica, quanto a una rappresentazione approssimativa o simbolica, che permettesse al devoto, per mezzo di una topografia organica ideale, di ascendere nella contemplazione spirituale dall'intestino al cuore misericordioso di Cristo. I modelli anatomici in cera (fig. 11), diffusi nei *cabinets* e nei teatri anatomici delle università, negli ospedali e nelle cliniche del tempo, avevano invece una dichiarata funzione didattica:³⁷ nascevano,



—
10 Crocifisso del tipo
in visceribus Christi, particolare,
Italia meridionale, fine del
secolo XVII – inizio del secolo XVIII.
Alcara Li Fusi,
Museo d'arte sacra (cat. 3)

³⁷ Per una storia dei modelli anatomici in cera si vedano in particolare: Francesco Paolo de Ceglia, "I putridi, la sventrata, lo scuoiato: immagini del corpo nella ceroplastica fiorentina del XVIII secolo", in: *Journal of Science Communication*, III (2005), pp. 1–7; 5. Cfr. inoltre Gabriele Dürbeck, "Empirischer und ästhetischer Sinn: Strategien der Vermittlung von Wissen in der anatomischen Wachsplastik um 1780", in: *Wahrnehmung der Natur – Natur der Wahrnehmung: Studien zur Geschichte visueller Kultur*

um 1800, a cura di eadem, Dresda 2001, pp. 35–54; Laura Musajo Somma, *In cera: anatomia e medicina nel XVIII secolo*, Bari 2007; *Art, anatomie, trois siècles d'évolution des représentations du corps*, cat. della mostra, a cura di Chakè Matossian, Bruxelles 2007; Alessandro Riva et al., "The Evolution of Anatomical Illustration and Wax Modelling in Italy from the 16th to Early 19th Centuries", in: *Journal of Anatomy*, 216 (2010), pp. 209–222; Roberta Ballestrero, "Anatomical Models and Wax Venuses: Art Masterpieces



11 Luigi Calamai, *Tronco anatomico di giovane*, 1838. Firenze, Università degli Studi, Museo di Storia Naturale 'La Specola'



12 Clemente Susini, *Venere de' Medici*, fine del secolo XVIII. Firenze, Università degli Studi, Museo di Storia Naturale 'La Specola'

infatti, dall'esigenza pratica, da una parte, di sopperire alla scarsità di cadaveri da sottoporre a esami autoptici e, dall'altra, di ovviare all'istintivo ribrezzo degli operatori chirurgici. Perciò, la loro fedeltà al dato naturale – favorita anche dalle dimensioni pari al vero – era marcata; essi permettevano quindi di studiare, come affermò il fisico Felice Fontana, direttore del Museo della Specola di Firenze inaugurato nel 1775, l'anatomia del corpo umano, maschile o femminile, “quando

si vuole, in qualunque stagione e tempo, senza bisogno di cadavere, senza rischio d'infezioni morbose, senza l'incomodo di cattivi odori, senza ribrezzo alcuno”.³⁸ Nel caso delle cosiddette Veneri anatomiche (fig. 12), plasmate a Firenze a partire dal tardo XVIII secolo, il ribrezzo si trasformava in vero e proprio voyeurismo scientifico: splendide fanciulle, languidamente adagate su morbidi giacigli e con indosso raffinati gioielli, invitavano l'erudito osservatore a ‘penetrare’

or Scientific Craft Works?”, in: *Journal of Anatomy*, 216 (2010), pp. 223–234; Pietro Conte, *In carne e cera: estetica e fenomenologia dell'iperrealismo*, Macerata 2014, pp. 66–83. Funzione didattica avevano anche le statue lignee della prima metà del XVII secolo, di dimensioni pari al vero, raffiguranti Eva in versione anatomica, con cranio e ventre apribili per mostrare organi e feto; cfr. *Anatomie des vanités: Érasme et ses imprimeurs*, cat.

della mostra, a cura di Alexandre Vanautgaerden, Bruxelles 2008, p. 48 (con bibliografia).

³⁸ Felice Fontana, *Carteggio con Leopoldo Marc'Antonio Caldani, 1758–1794*, a cura di Renato G. Mazzolini/Giuseppe Ongaro, Trento 1980, p. 366. Si veda inoltre Renato G. Mazzolini, “Plastic Anatomies and Artificial Dissections”, in: *Model: The Third Dimension of Science*, a cura di Soraya De Cha-

con lo sguardo all'interno delle loro viscere e a esplorare in dettaglio ogni singolo organo.³⁹ Ritratte come se si trovassero nell'acme del piacere sensuale, aperti gli scrigni dei loro corpi, si trasformavano in minuziosi manuali di anatomia a tre dimensioni dalle indubbe finalità scientifiche. Viceversa, la visione delle viscere di Cristo – ritratto nel parossismo dell'umana sofferenza – aveva la medesima valenza di un trattato di teologia simbolica, che dischiudeva al fedele esperto nelle Sacre Scritture le mistiche profondità della misericordia divina. Ecco la ragione per cui deve essere perentoriamente rigettata l'espressione *Christus anatomicus*, che, per quanto semplicisticamente identificativa del genere, risulta inadatta a rendere la profonda valenza teologica delle immagini, facendo, al contrario, emergere una presunta ed errata valenza medica. La valenza teologica è preponderante anche in un'altra iconografia, che grande fortuna ebbe tra XIV e XV secolo nelle aree transalpina e iberica e che rappresenta un precedente per la scultura con sportello apribile: la *Vierge ouvrante* o *Schreinmadonna* (fig. 13).⁴⁰ Si tratta di raffinate statue lignee o eburnee della Vergine, in piedi o in trono, con o senza Bambino, che racchiudono all'interno l'effigie, dipinta o scolpita, della Santissima Trinità con Dio Padre che sostiene il Figlio crocifisso o scene evangeliche, specie della Passione di Cristo, o storie della Vergine. Le immagini della "Trinità nel seno della Vergine", le cui dimensioni erano variabili dal piccolo al grande formato, a partire dalla metà del XVI secolo vennero bandite, proprio perché ritenute fuorvianti sul piano teologico, al punto da ricevere nel 1745 forma-



13 *Vierge ouvrante*, Francia, fine del secolo XIV - inizio del secolo XV. Parigi, Musée de Cluny - Musée national du Moyen Âge

le proscrizione papale nella lettera *Sollicitudini nostrae* di Benedetto XIV.⁴¹

In conclusione, una breve riflessione è d'obbligo sulla singolarità del materiale con cui è realizzata la tipologia delle opere *in visceribus Christi*: la cera.⁴²

darevian/Nick Hopwood, Stanford 2004, pp. 43–70; Conte (nota 37), p. 67.

³⁹ Georges Didi-Huberman, *Aprire Venere: nudità, sogno, crudeltà*, Torino 2001 (Parigi 1999), p. 87.

⁴⁰ Sull'argomento si vedano in sintesi: Gudrun Radler, *Die Schreinmadonna "vierge ouvrante": Von den bernhardinischen Anfängen bis zur Frauenmystik im Deutschordensland, mit beschreibendem Katalog*, Francoforte 1990; Irene González Hernando, "Las Vírgenes Abrideras", in: *Revista Digital de Iconografía Medieval*, I (2009), 2, pp. 55–66; Melissa R. Katz, "Marian Motion: Opening the Body of the *Vierge Ouvrante*", in: *Meaning in Motion: The Semantics of Movement in Medieval Art*, a cura di Nino Zchomelidse/Giovanni Freni,

Princeton 2011, pp. 63–91; Assaf Pinkus, "The Eye and the Womb: Viewing the Schreinmadonna", in: *Arte medievale*, II (2012), pp. 201–220; Elina Gertsman, *Worlds Within: Opening the Medieval Shrine Madonna*, University Park, Penn., 2015; *Alessandria scolpita 1450–1535: sentimenti e passioni fra Gotico e Rinascimento*, cat. della mostra Alessandria 2019, a cura di Fulvio Cervini, Genova 2019, pp. 188sg, no. I.

⁴¹ François Boespflug, *Dio nell'arte: Sollicitudini Nostrae di Benedetto XIV (1745) e il caso di Crescenzia di Kaufbeuren*, Casale Monferrato 1986, pp. 270–272.

⁴² Sull'arte della ceroplastica si rimanda a Julius von Schlosser, *Storia del ritratto in cera*, Macerata 2011 (1911); Conte (nota 37).

La scelta di questo materiale biologico, in grado di riprodurre le più sottili sfumature epidermiche, è dettata, sin dalle prime applicazioni nell'arte antica, dalla precisa volontà di istituire una relazione di contiguità con la carne umana, travalicando – come ha osservato Ernst Gombrich – i limiti della rappresentazione simbolica.⁴³ Ciò significa che nella ceroplastica l'aspetto fenomenologico riveste un'importanza maggiore rispetto a quello fisico: “La statua di cera, dunque, non è una struttura di rinvio, non cerca di rappresentare bensì, tutto all'opposto, di presentare.”⁴⁴ Difatti, agli occhi dei devoti, gli organi nella cavità addominale di Cristo erano sì realizzati in cera, ma venivano percepiti come le reali viscere di misericordia del Salvatore, favorendo così l'esperienza mistica della contemplazione.

Desidero ringraziare la redazione delle Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz nelle persone di Ortensia Martinez Fucini, Sabra Puscher e Samuel Vitali; in particolare, a quest'ultimo sono molto grato per l'invito ad approfondire l'argomento, per aver seguito con scrupolo ed estrema professionalità ogni singola fase della revisione del testo e per l'ampio spazio eccezionalmente concessomi. Sono grato anche a Valentino Pace per la preliminare lettura del saggio e per i preziosi consigli. Esprimo la mia riconoscenza, inoltre, agli anonimi referee e a quanti, direttamente o indirettamente, mi hanno offerto i loro suggerimenti, tra i quali Giulia Barberini (già Museo

Nazionale del Palazzo di Venezia, Roma), Nina Gockerell (già Bayerisches Nationalmuseum, Monaco di Baviera), Maud Jabn (Bayerisches Nationalmuseum, Monaco di Baviera), Fernando Loffredo, Matthias Weniger (Bayerisches Nationalmuseum, Monaco di Baviera). Ringrazio quanti hanno favorito i miei sopralluoghi e mi hanno messo a disposizione il variegato materiale fotografico: la Direzione dell'Istituto per i Beni Artistici, Culturali e Naturali della Regione Emilia-Romagna, don Giuseppe Antoci (Ufficio per i Beni Culturali della Diocesi di Ragusa), Saulo Bambi (Laboratorio fotografico della sezione di zoologia “La Specola” del Museo di Storia Naturale – Università di Firenze), Arturo Barbante, Leo Cadogan, Ivan Cenzi, Giorgio Ciciarella, Federica Dal Forno, Filippo Maria Gerbino, Isabella Giacometti, Barbara Halbrainer (direttrice del Dommuseum di Salisburgo), Valéry Hugotte, Rachel Ingold (David M. Rubenstein Rare Book & Manuscript Library, Duke University), Anne Lenhart (Collections Manager del Meadows Museum di Dallas), Ieva Libiete (Rīga Stradiņš University Anatomy Museum), Consuelo Lollobrigida, Roberto Loraschi, Beatrice Orsini, don Guido Passalacqua (responsabile del Museo d'arte sacra di Alcara Li Fusi), Sebastiano Patanè, padre Paolo Quaranta (direttore della Pinacoteca d'Arte Francescana ‘Roberto Caracciolo’ di Lecce), Marion Maria Ruisinger (direttrice del Deutsches Medizinhistorisches Museum di Ingolstadt), Giuseppe Angelo Traina e le monache di clausura del monastero della Visitazione di Moncalieri. Un ringraziamento particolare devo a don Franco Blasi, presidente dell'Istituto Diocesano Sostentamento Clero dell'Arcidiocesi di Brindisi-Ostuni, per avermi mostrato in anteprima il crocifisso ora conservato al Museo Diocesano di Ostuni, di cui ho ideato e curato l'allestimento scientifico. A mia madre, a don Franco e a Sua Eminenza il cardinale Angelo Comastri dedico, con gratitudine, il presente contributo.

⁴³ Ernst H. Gombrich, *Arte e illusione: studio sulla psicologia della rappresentazione pittorica*, Torino 1965 (Londra ¹1960), p. 70.

⁴⁴ Conte (nota 37), p. 28. Si vedano inoltre Edmund Husserl, “Phantasie und Bildbewusstsein”, in: *Husserliana: Edmund Husserls Gesammelte*

Werke, a cura di Eduard Marbach, L'Aia 1980 (¹1904/05), XXIII: *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung: Zur Phänomenologie der anschaulichen Vergewärtigungen*, pp. I–169: 40; Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, Milano ⁴2009 (Parigi ¹1945), p. 80.

I. Crocifisso del tipo *in visceribus Christi* (fig. 1)

Italia meridionale, fine del secolo XVII – inizio del secolo XVIII

Cera policroma, 26 × 20,5 cm

Ostuni (Brindisi), Museo Diocesano 'Monsignor Orazio Semeraro'

Bibliografia: inedito

Il crocifisso, di proprietà dell'Istituto Diocesano Sostentamento Clero dell'Arcidiocesi di Brindisi-Ostuni che lo ha acquistato nel 2000 sul mercato antiquario, dal 2017 è esposto nel Museo Diocesano di Ostuni. Quantunque necessiti di appropriati interventi di pulitura e di ripristino della cromia dell'intera superficie, è molto vicino alla condizione originaria: la struttura fisica è rimasta sostanzialmente invariata nei volumi, vale a dire senza deformazioni delle membra o grandi lacune; si registra solo la perdita di qualche dito della mano sinistra e di un frammento dello sportello. La qualità esecutiva è alta.

Cristo è rappresentato nell'attimo in cui ha esalato l'ultimo respiro; l'abilità del ceroplasta nel rappresentare la sofferenza dell'effigiato traspare dal capo coronato di vere spine reclinato a destra, dagli occhi semichiusi, dalle sopracciglia contratte, dalle labbra arcuate verso il basso in una smorfia di dolore, dai denti e dalla lingua visibili all'interno della bocca e dalla minuziosa descrizione della muscolatura contratta e delle molteplici ferite sanguinolenti, compresa quella costale. Il perizoma bianco, annodato in vita, è decorato con dischi azzurri lungo il bordo sfrangiato; il drappo laterale destro è vuoto all'interno. Tra sterno e addome è posizionato lo sportello rettangolare (oggi distaccato, ma con ancora visibile il lembo di stoffa con cui era congiunto al corpo) che permette di contemplare le interiora, di cui si distinguono gabbia toracica, cuore sanguinante, polmoni, stomaco, milza, intestino tenue e crasso, sostenuti da una reticella a nido d'ape.

2. Crocifisso del tipo *in visceribus Christi* (fig. 14)

Italia meridionale, fine del secolo XVII – inizio del secolo XVIII

Cera policroma, 29 × 20 cm

San Martino in Rio (Reggio Emilia), Museo dell'Agricoltura e del Mondo Rurale

Bibliografia: *Anatomia del sacro* (nota 24); [Federica Dal Forno], "Restauro della scultura in cera che rappresenta il Cristo Crocifisso attribuibile a G. Zummo e teca per



14 Crocifisso del tipo *in visceribus Christi*, Italia meridionale, fine del secolo XVII - inizio del secolo XVIII. San Martino in Rio, Museo dell'Agricoltura e del Mondo Rurale (cat. 2)

Crocifisso", in: *Patrimonio culturale dell'Emilia Romagna*, URL: http://bccc.ibr.regione.emilia-romagna.it/pater/loadcard.do?id_card=172179 (accesso il 9 novembre 2017)

L'opera rientra tra i beni donati nel 1998 da Raffaella Bertani e – come ipotizzato dalla responsabile del museo di San Martino in Rio, Milena Semellini – dovette essere acquistata o ereditata dalla famiglia della donatrice.⁴⁵ Prima del restauro e dell'intervento di pulitura, eseguiti nel 2012 da Federica Dal

⁴⁵ *Anatomia del sacro* (nota 24), p. 5.



15 Crocifisso del tipo *in visceribus Christi*.
Italia meridionale, fine del secolo XVII - inizio del secolo XVIII.
Alcara Li Fusi, Museo d'arte sacra (cat. 3)

Forno, il crocifisso si presentava in grave stato di degrado, con gli arti superiori staccati dal resto del corpo, molteplici fratture e lacune (entrambi i piedi) e ricostruzioni grossolane.

Cristo, in posa dolente, ha il capo coronato di spine sollevato a destra ed è in procinto di emettere lo spirito; gli occhi sono aperti con le orbite rovesciate e nella bocca si scorge la dentatura; le braccia sollevate conferiscono al corpo una caratteristica forma di *ipsilon*. Sui muscoli pettorali si individuano tre ferite diagonali sanguinanti. Il perizoma, annodato con due giri intorno alla vita e provvisto di frange decorate in giallo, è realizzato con notevole maestria, simulando sul lato destro lo scivolamento della stof-

fa. Nella cavità toracico-addominale (lo sportello è separato dal torso) la descrizione degli organi interni è semplificata: si riconoscono coste, cuore, polmoni, stomaco, fegato, milza e intestino tenue, ordinatamente avviluppato intorno al rachide lombare. La conformazione del corpo di Cristo, e in particolare dell'intestino tenue e del perizoma, è affine a quella dei numeri 3 e 4. La proposta avanzata da Federica Dal Forno di identificare l'ignoto ceroplasta con "un autore simile allo Zumbo [Gaetano Giulio], magari anch'egli appartenente al clero, dedito allo studio delle scienze e della medicina",⁴⁶ per quanto affascinante, al momento – in assenza di dati certi – necessita di ulteriori indagini.

In fase di restauro si è optato per la rimozione della reticella a nido d'ape a sostegno degli organi e, grazie alle indagini radiografiche e alla tomografia computerizzata, si è riscontrata la presenza sulla schiena del crocifisso di un ulteriore sportello sigillato, funzionale all'inserimento degli organi interni.

3. Crocifisso del tipo *in visceribus Christi* (figg. 10, 15)

Italia meridionale, fine del secolo XVII – inizio del secolo XVIII

Cera policroma e legno, 27,8 × 21,5 cm (Cristo crocifisso),
61 × 27,5 cm (croce)

Alcara Li Fusi (Messina), Museo d'arte sacra

Bibliografia: inedito

L'esemplare è contraddistinto da alta qualità esecutiva e, nonostante necessiti di un intervento di pulitura, è integro e in buono stato conservativo. Per la descrizione si rimanda alla scheda del numero 2, con il quale presenta strette affinità. Che anche in questo caso Cristo sia ancora in vita si inferisce dall'assenza della piaga costale. Lo sportello addominale è ancora congiunto al corpo, la reticella a nido d'ape sostiene l'intestino, che in basso risulta alterato, e nella corona si riscontrano vere spine. Il crocifisso è appeso a una croce lignea di epoca successiva con cartiglio in cera.

4. Crocifisso del tipo *in visceribus Christi* (fig. 16)

Italia meridionale, fine del secolo XVII – inizio del secolo XVIII

Cera policroma, 20,5 × 6 cm

Vittoria (Ragusa), collezione privata

Bibliografia: inedito

Alta qualità esecutiva contraddistingue anche questo crocifisso, nonostante lo stato conservativo sia frammentario

⁴⁶ *Ibidem*, p. 27.



16 Crocifisso del tipo *in visceribus Christi*, Italia meridionale, fine del secolo XVII - inizio del secolo XVIII. Vittoria, collezione privata (cat. 4)



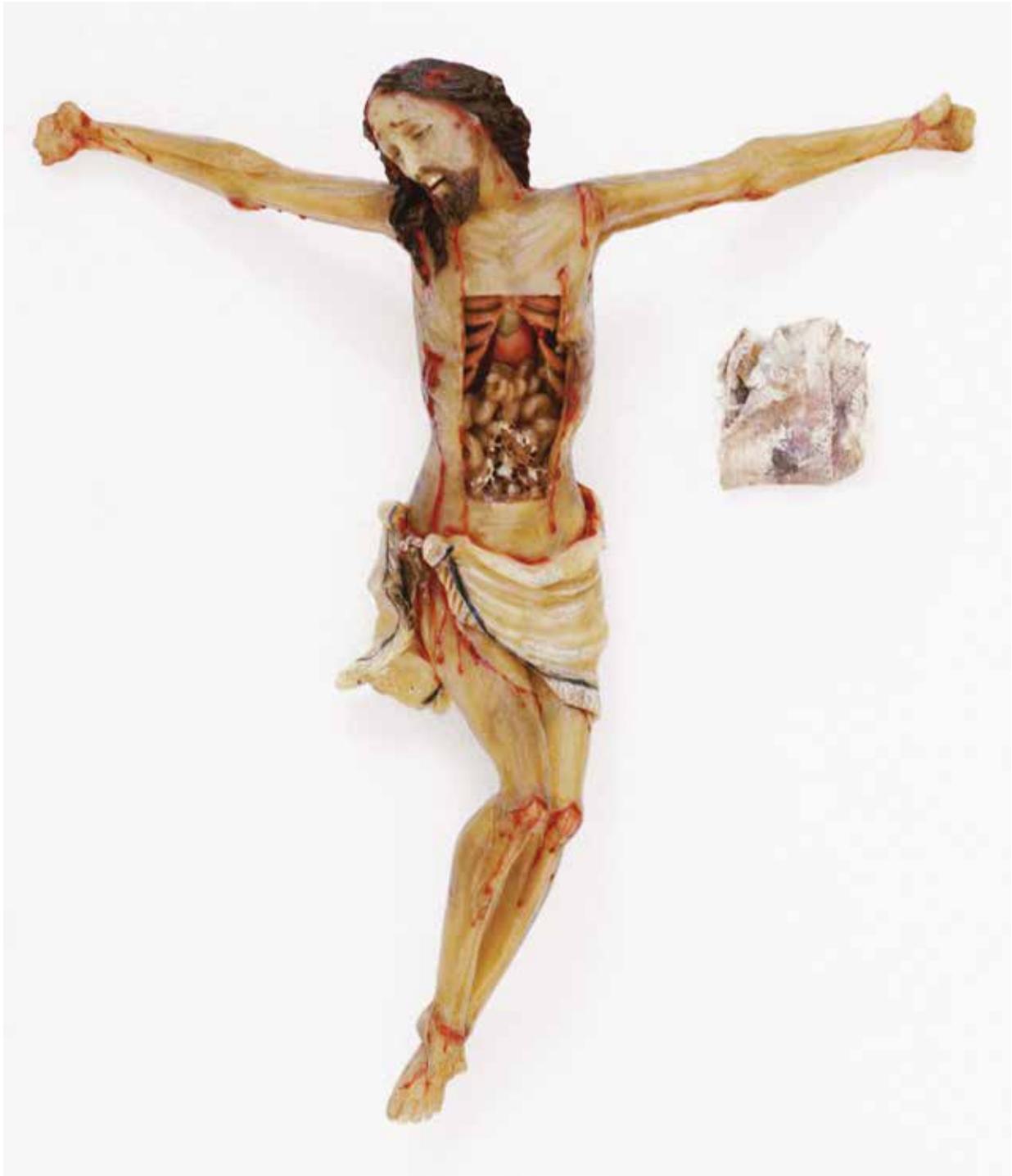
17 Crocifisso del tipo *in visceribus Christi*, Italia meridionale, prima metà del secolo XVIII. Vittoria, collezione privata (cat. 5)

e l'opera necessita di un appropriato intervento di pulitura delle superfici: si rileva, infatti, l'assenza delle braccia, della corona di spine e di entrambe le gambe al di sotto delle ginocchia. A parte lo stato di conservazione, la figura è simile in tutti i dettagli al crocifisso di San Martino in Rio (cat. 2), alla cui descrizione si rimanda. Diversamente da questo, conserva ancora la reticella a nido d'ape posta a sostegno della porzione bassa dell'intestino, che ha subito un processo di scioglimento.

5. Crocifisso del tipo *in visceribus Christi* (fig. 17)
Italia meridionale, prima metà del secolo XVIII
Cera policroma, 23 × 16 cm

Vittoria (Ragusa), collezione privata
Bibliografia: inedito

Il crocifisso, sottoposto a intervento di pulitura, è in buono stato di conservazione, nonostante la lesione all'altezza dei fianchi, ed è caratterizzato da pregevole fattura. Cristo, sul punto di emettere lo spirito, è ritratto in posa dolente, col capo coronato di vere spine leggermente sollevato a destra; lo spasimo è manifesto negli occhi con le orbite rovesciate, nelle sopracciglia flesse e nella bocca semiaperta con dentatura visibile. Le braccia sollevate, con le mani prive delle dita, conferiscono al corpo una caratteristica forma di *ipilon*. Numerose sono le ferite sanguinanti, tra cui i tre tagli diagonali sul petto, riscontrati anche nei crocifissi ai numeri 2-4. Il perizoma è



18, 19 Crocifisso del tipo *in visceribus Christi*, intero e particolare.
Italia meridionale, fine del secolo XVII - inizio del secolo XVIII
Brindisi, collezione privata (cat. 6)

annodato finemente con una corda sul lato destro e presenta scannellature nei bordi che simulano le frange della stoffa. Lo sportello addominale, ancora congiunto al torso, conserva traccia del tessuto che da un lato lo congiungeva al corpo e dall'altro facilitava l'apertura. Nella cavità addominale, la cui parete di fondo è colorata di rosso, si riconoscono gabbia toracica, polmoni, stomaco, fegato, milza e intestino tenue e crasso, sostenuti da una reticella a nido d'ape.

6. Crocifisso del tipo *in visceribus Christi* (figg. 18, 19)

Italia meridionale, fine del secolo XVII – inizio del secolo XVIII

Cera policroma, 24 × 22 cm

Brindisi, collezione privata

Bibliografia: inedito

Il crocifisso è contraddistinto da alta qualità esecutiva e da marcata attenzione al dato naturalistico. Anteriormente al restauro, condotto da Federica Dal Forno e concluso nel 2019, l'opera si presentava in stato frammentario, con gli arti separati dal resto del corpo (sottoposti a incauti tentativi di ricomposizione) e con la perdita del braccio sinistro. Restauro e pulitura hanno avuto il merito di ripristinare la cromia originaria, di ricomporre le fratture e di integrare le principali lacune, mentre si è optato per la non ricostruzione delle dita delle mani e dei frammenti mancanti del piede destro e del perizoma.

Cristo è morto, come si ricava dalla presenza della piaga costale da cui fuoriesce un fiotto di sangue; il capo, privo della corona di spine, è lievemente reclinato a destra, con capelli e barba tratteggiati finemente; l'espressione dolente traspare dalle sopracciglia flesse, dagli occhi aperti con orbite rovesciate e dal profondo cavo orale con dentatura, palato e lingua visibili (fig. 19). L'estrema cura fisionomica fa del volto una vera e propria maschera del dolore. Sono degni di menzione inoltre la conformazione smunta e, al tempo stesso, armonica del torso, i muscoli contratti, i tendini allungati, le ferite sanguinanti, le ginocchia sbucciate e le unghie livide del piede sinistro. Il perizoma svolazzante, annodato come quello del numero precedente con una corda sul fianco destro, è decorato con una linea blu lungo il bordo frangiato. Nella cavità addominale, priva dello sportello, i singoli organi sono descritti con minuzia: sullo sfondo rosso della parete sottostante si individuano gabbia toracica, cuore, polmoni, stomaco, fegato e intestino tenue, sostenuti in basso dalla solita reticella a nido d'ape. Elemento di grande interesse è la ferita presente sul cuore, da cui stillano gocce di sangue.

Nel corso del restauro è emersa la presenza sulla schiena del crocifisso di un ulteriore sportello, indispensabile per collocare nella giusta posizione gli organi e sigillato al termine dell'operazione. All'interno del tronco si conservano impr



nella cera le impronte digitali dell'ignoto artista e trovava posto un frammento ripiegato di tela coeva (oggi opportunamente rimosso ma visibile in fig. 18), delle dimensioni di 16 × 2,5 cm, con funzione di rinforzo della struttura anatomica. Nell'insieme il crocifisso presenta affinità con gli esemplari esaminati nelle schede 7–10, ponendosi come probabile modello.

7. Crocifisso del tipo *in visceribus Christi* (fig. 20)

Italia meridionale, prima metà del secolo XVIII

Cera policroma, 23 × 20,5 cm

Asiago (Vicenza), collezione privata

Bibliografia: inedito

L'esemplare mostra analogie con il crocifisso no. 6, in particolare nella conformazione del perizoma, ma è caratterizzato da una fattura molto più semplice. Sarebbero indispensabili appropriati interventi di restauro e di pulitura: lo stato di conservazione è compromesso da una lesione all'altezza dei fianchi, dall'improprio riposizionamento delle braccia, da grossolani interventi di consolidamento della cera e dalla perdita della quasi totalità delle dita, di buona parte della corona di spine (dalla composizione essenziale, con inserimento di autentiche spine) e del lembo pendente del perizoma.

Analogamente al crocifisso descritto nella scheda precedente, Cristo, col capo leggermente reclinato a destra, è raffigurato morto, come indicano gli occhi semichiusi e la ferita costale, da cui fuoriescono rivoli di sangue. Lo sportello addominale,



20 Crocifisso del tipo *in visceribus Christi*, Italia meridionale, prima metà del secolo XVIII. Asiago, collezione privata (cat. 7)

ancora congiunto al corpo per mezzo di un lacerto di stoffa rosacea (applicato maldestramente in seguito alla rottura dell'originario sostegno dell'anta), permette di distinguere sul fondo rosso della parete sottostante gabbia toracica, cuore sanguinante, polmoni, stomaco, fegato, milza e intestino tenue, sostenuto sempre da una reticella a nido d'ape.

8. Crocifisso del tipo *in visceribus Christi* (fig. 21)

Italia meridionale, prima metà del secolo XVIII

Cera policroma e legno, dimensioni ignote

Ubicazione ignota (già mercato antiquario, 2015)

Bibliografia: inedito

Questo crocifisso è noto solo grazie a una foto pubblicata in occasione di una vendita all'asta.⁴⁷ L'esemplare è molto affine

⁴⁷ Asta online su eBay, febbraio 2015 (la pagina non è più disponibile). L'immagine è stata migliorata graficamente.



21 Crocifisso del tipo *in visceribus Christi*, Italia meridionale, prima metà del secolo XVIII. Ubicazione ignota (già mercato antiquario, 2015) (cat. 8)

sia nella tipologia sia nella fattura all'opera esaminata nella scheda precedente, alla quale si rimanda per la descrizione dei dettagli. Lo stato conservativo è pessimo, come si rileva dalla mancanza dell'avambraccio destro, della corona di spine e dello sportello addominale, dalla frattura all'altezza della vita e dalla superficie scurita dal tempo. L'unica differenza rilevante rispetto al crocifisso no. 7 è l'assenza, tra gli organi raffigurati, della milza. Il crocifisso è appeso a una croce lignea di epoca successiva.

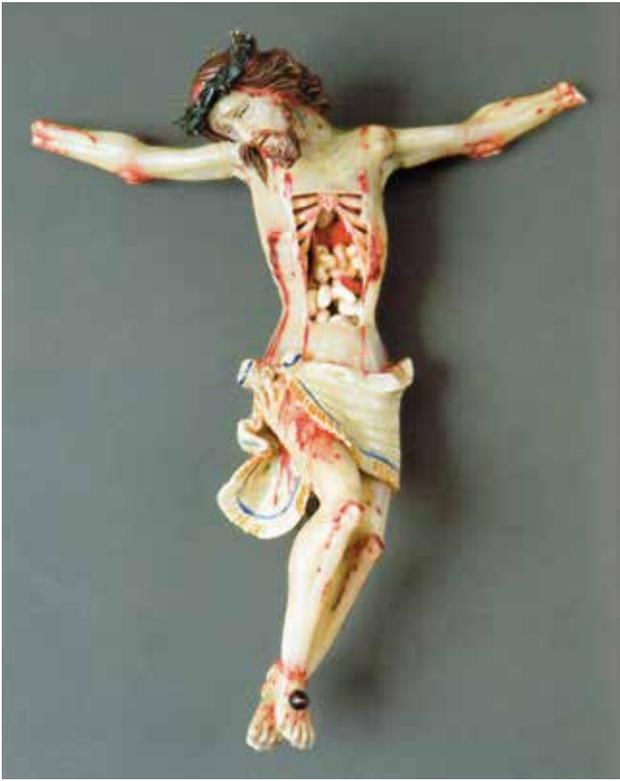
9. Crocifisso del tipo *in visceribus Christi* (fig. 22)

Italia meridionale, prima metà del secolo XVIII

Cera policroma, 21,5 × 17,5 cm

Berlino, collezione privata

Bibliografia: *Schmerz: Kunst + Wissenschaft*, cat. della mostra



22 Crocifisso del tipo *in visceribus Christi*, Italia meridionale, prima metà del secolo XVIII, Berlino, collezione privata (cat. 9)

Berlino 2007, a cura di Eugen Blume *et al.*, Colonia 2007, p. 303, no. 72; Bärbel Witt-Braschwitz, *Greise Heilige in der italienischen Malerei des 16. und 17. Jahrhunderts: Zur frühneuzeitlichen Konstruktion des heiligen Körpers*, tesi di dottorato, Amburgo 2012, I, pp. 85–87, II, p. 6 e fig. 36

L'opera, nonostante la perdita di entrambe le mani e dello sportello addominale, è in buone condizioni conservative ed è stata sottoposta a pulitura. Per tipologia e fattura è molto simile ai crocifissi no. 7 e, in particolare, 8, che potrebbero essere stati prodotti dalla stessa bottega. Gli organi raffigurati nella cavità addominale sono i medesimi del no. 7. Nel catalogo della mostra berlinese il crocifisso, senza troppi scrupoli, è riferito ad area fiorentina, in particolare all'ambito di Gaetano Giulio Zumbo, e datato al 1760–1780; in questa sede si propone di anticipare la datazione alla prima metà del secolo, in ragione dello stile, della conformazione degli organi interni e della peculiare tecnica di lavorazione della cera, che prevedeva l'uso di appositi stampi per dare forma ai torsi e agli arti delle figure.



23 Crocifisso del tipo *in visceribus Christi*, Italia meridionale, prima metà del secolo XVIII. Ubicazione ignota (già mercato antiquario, 2018) (cat. 10)

10. Crocifisso del tipo *in visceribus Christi* (fig. 23)

Italia meridionale, prima metà del secolo XVIII

Cera policroma, dimensioni ignote

Ubicazione ignota (già mercato antiquario, 2018)

Bibliografia: inedito

Il crocifisso, in buono stato conservativo, ripete il modello degli esemplari no. 6–9, di cui riprende persino la decorazione del perizoma con una linea blu lungo l'orlo, ma è caratterizzato da una fattura ancora più semplice e grossolana. Dai due esemplari precedenti si differenzia per la presenza delle tre ferite diagonali sanguinanti sul petto, riscontrate anche negli esemplari no. 1–5, mentre gli organi interni raffigurati sono gli stessi del no. 7.

11. Crocifisso del tipo *in visceribus Christi* (fig. 24)

Italia meridionale, metà del secolo XVIII

Cera policroma, dimensioni ignote

Ubicazione ignota (già Boston, collezione privata)

Bibliografia: inedito



24 Crocifisso del tipo *in visceribus Christi*, Italia meridionale, metà del secolo XVIII. Ubicazione ignota (già Boston, collezione privata) (cat. 11)



25 Crocifisso del tipo *in visceribus Christi*, Italia meridionale, seconda metà del secolo XVIII. Ubicazione ignota (cat. 12)

L'opera è nota solo grazie a una fotografia conservata nel The History of Medicine Picture File della David M. Rubenstein Rare Book & Manuscript Library della Duke University; sul retro della fotografia è riportata a matita la frase "Anatomical manikin", che lascia intendere che nel soggetto non fosse stato riconosciuto Gesù Cristo, e a penna il probabile luogo di conservazione: "Ross, 22 Henchman St., Boston, Massachusetts, 02113". Lo stato conservativo è frammentario: il crocifisso risulta privo del braccio destro, della mano sinistra, di buona parte delle gambe, del perizoma e della quasi totalità della corona di spine. Cristo, col capo leggermente reclinato a destra, è morto, come si evince dall'espressione sofferente, accentuata dalla bocca semiaperta con dentatura visibile, e dalla ferita del costato che versa sangue. Lo sportello addominale, a seguito della rottura dell'originaria cerniera in tessuto, è stato impropriamente ricongiunto al tronco. Nella cavità addominale sono visibili gabbia toracica, cuore sanguinante, polmoni, stomaco, fegato e intestino tenue.

12. Crocifisso del tipo *in visceribus Christi* (fig. 25)
Italia meridionale, seconda metà del secolo XVIII
Cera policroma e legno, dimensioni ignote

Ubicazione ignota
Bibliografia: inedito

L'opera, scurita dal tempo, è nota purtroppo soltanto attraverso una foto parziale, pubblicata online dal Rīga Stradiņš University Anatomy Museum, di una conferenza medica durante la quale è stata mostrata (*History of Anatomy – Medicine and Art*, Lisbona 2018).⁴⁸ Cristo, rappresentato nel momento successivo alla morte, ha il capo, coronato di vere spine, reclinato a destra; le sopracciglia sono flesse, gli occhi semichiusi, la bocca aperta e un fiotto di sangue sgorga dalla piaga costale. Nella cavità addominale, priva dello sportello e più stretta rispetto agli altri esemplari superstiti, si distinguono gabbia toracica (eccessivamente allungata), cuore sanguinante, polmoni, stomaco, fegato, milza e intestino tenue. Il crocifisso è appeso a una croce lignea probabilmente di epoca successiva.

13. Crocifisso del tipo *in visceribus Christi* (figg. 26, 27)
Italia meridionale, seconda metà del secolo XVIII
Cera policroma, tessuto, legno, stucco e gesso, 35 × 25,5 cm (Cristo crocifisso), 78 × 37 cm (croce)

⁴⁸ Si veda <https://twitter.com/RigaAnatomy/status/I037020155526742017>. L'immagine qui riprodotta è una rielaborazione di quella pubblicata online, da cui è stato ritagliato il dettaglio del crocifisso, correggen-

done la distorsione prospettica. Purtroppo, non è stato possibile ottenere dall'autore dell'intervento, Alfredo Musajo Somma, una foto originale del crocifisso.



26, 27 Crocifisso del tipo *in visceribus Christi*, intero e particolare, Italia meridionale, seconda metà del secolo XVIII. Lecce, Pinacoteca d'Arte Francescana 'Roberto Caracciolo' (cat. 13)

Lecce, Pinacoteca d'Arte Francescana 'Roberto Caracciolo'
Bibliografia: inedito

L'opera, conservata dal 1968 nella Pinacoteca d'Arte Francescana 'Roberto Caracciolo' di Lecce, si distingue dagli altri esemplari superstiti per le maggiori dimensioni, per l'ampiezza della cavità toracica, sprovvista dello sportello, per la muscolatura più sviluppata e, soprattutto, per il fatto che la croce lignea (l'attuale è di epoca successiva) si innesta in un cranio in gesso e stucco, privo della mandibola, sul quale campeggiano tre ammonizioni del *memento mori*. La prima, visibile sulla sutura metopica, recita: "Cogitanti vilescunt omnia"; la seconda, sulla sutura coronale sinistra: "Come tu sei io fui"; la terza, sulla sutura coronale destra: "Come io sono tu anco sarai".

Il crocifisso è scurito dal tempo e necessita di restauro, nello specifico della rimozione dei grossolani interventi di

consolidamento della cera e delle ridipinture, di ripristino delle fratture e di pulitura delle superfici dallo strato di particolato di varia natura. Cristo è rappresentato nel momento successivo alla morte, col capo, coronato di vere spine, leggermente reclinato a destra; il volto è dolente ma sereno, con occhi e bocca serrati; dalla ferita costale fuoriesce un grosso fiotto di sangue; in vita è annodato un voluminoso perizoma in tessuto cerato. Le braccia sollevate conferiscono al corpo una caratteristica forma di *epsilon*. Nell'apertura toracica la raffigurazione differisce da quella riscontrata negli altri esemplari per la fitta composizione degli organi, dell'intestino in particolare, che risente di una sorta di *horror vacui* viscerale: si riconoscono, oltre all'intestino tenue, gabbia toracica, cuore ferito e sanguinante, polmoni, stomaco, fegato e milza. Ai piedi di Cristo è posto un piccolo teschio, anch'esso privo della mandibola. Il cranio è un evidente richiamo alla collina dove



28 Crocifisso del tipo *in visceribus Christi*, Italia meridionale, fine del secolo XVIII - inizi del secolo XIX. Londra, collezione privata (cat. 14)



29 Crocifisso del tipo *in visceribus Christi*, Italia meridionale, fine del secolo XVIII - inizi del secolo XIX. Vittoria, Museo Diocesano 'Monsignor Federico La China' (cat. 15)

secondo la narrazione evangelica (Mt 27,33) venne crocifisso Gesù (in aramaico *Gūlgūltā*, che significa 'cranio') e dove a suo tempo, come vuole la tradizione, venne sepolto Adamo.

14. Crocifisso del tipo *in visceribus Christi* (fig. 28)

Italia meridionale, fine del secolo XVIII – inizi del secolo XIX

Cera policroma e legno, 21,8 × 19,8 cm (Cristo crocifisso), 40,7 × 21,2 cm (croce)

Londra, collezione privata

Bibliografia: inedito

L'opera, in precario stato di conservazione, risulta scurita dal tempo e necessita di appropriato restauro, con rimozione degli interventi di consolidamento della cera, in particolare nella sezione dalla vita in giù, e di pulitura delle superfici. Gli arti superiori, con mani frammentarie, mostrano tracce di annerimento della cera all'altezza delle congiunzioni col torso. Di

fattura semplice, il crocifisso è rappresentato nel momento successivo alla morte; il capo è reclinato a destra e il volto appare sereno. In vita è annodato un voluminoso perizoma che risulta alterato nella conformazione originaria per via degli impropri tentativi di consolidamento. Nell'apertura toracica (lo sportello è separato dal torso) la raffigurazione degli organi è molto semplificata: davanti allo sfondo rosso della parete sottostante si riconoscono gabbia toracica, cuore sanguinante, fegato e, confusamente avviluppato, intestino tenue. Il crocifisso, che presenta affinità con l'esemplare esaminato nella scheda 15, è appeso a una croce lignea di epoca successiva.

15. Crocifisso del tipo *in visceribus Christi* (fig. 29)

Italia meridionale, fine del secolo XVIII – inizi del secolo XIX

Cera policroma, 23 × 20 cm

Vittoria (Ragusa), Museo Diocesano 'Monsignor Federico La China'



30 Cristo deposto del tipo *in visceribus Christi*, prima metà del secolo XVIII. Salisburgo, Dommuseum (cat. 18)

Bibliografia: Luigi Lombardo, "Artisti di Sicilia", in: *La Sicilia nuova*, V–VI (1990), pp. 88–90: 89.

Il crocifisso, proveniente dalla collezione di Arturo Barbante e Maria Teresa Schifano, è connotato da una fattura molto semplice, affine a quella del numero 14, ma ancor più ingenua. Cristo è rappresentato nel momento successivo alla morte: l'espressione nel complesso è serena; il capo, avvinto dalla corona di spine (realizzata con un cordoncino cerato), è reclinato a destra, gli occhi sono aperti e dalla bocca fuoriesce la lingua a sottolineare l'avvenuto decesso (il lato destro del volto è compromesso da una evidente alterazione della cera); la ferita costale è raffigurata sullo sportello, separato dal resto del corpo; le ginocchia sono insanguinate. Una fascia di cera è morbidamente avvolta intorno ai fianchi a formare il perizoma, annodato sul lato destro. Nella cavità addominale gli organi sono resi in modo essenziale: si riconoscono gabbia toracica, cuore sanguinante, polmoni, stomaco, fegato e intestino tenue.

16. Crocifisso del tipo *in visceribus Christi* (fig. 9)

Germania meridionale (Baviera?), fine del secolo XVIII – inizi del secolo XIX

Cera policroma, 31 × 18,8 cm

Ingolstadt, Deutsches Medizinhistorisches Museum, inv. 99/310

Bibliografia: Habrich (nota 25); Witt-Braschwitz (scheda no. 9), I, pp. 85–87.

L'opera, in ottime condizioni, venne acquistata nel 1988 sul mercato antiquario tedesco. Cristo è mostrato nel parossismo della sofferenza, col capo sollevato a destra e cinto da una corona di autentiche spine, lunghe e acuminate, occhi al cielo, bocca aperta con denti visibili e muscoli e tendini contratti fino allo spasmo. Lo sguardo sembra riecheggiare il grido evangelico "Dio mio, Dio mio, perché mi hai abbandonato?" (Mc 15,34; cfr. Sal 22,2). Le braccia tese in alto conferiscono al corpo una caratteristica forma di *ipsilon*, che, unita all'accentuata drammaticità, ricorda la tipologia che Géza de Francovich definì "crocifisso gotico doloroso", elaborata sullo scorcio del XIII secolo nelle regioni vestfaliche e renane.⁴⁹ Il perizoma annodato in vita è sul punto di sciogliersi. Lo sportello aperto, ancora attaccato al corpo, consente di scorgere gabbia toracica, cuore, polmoni, stomaco, milza e intestino tenue. Si noti l'impostazione dello sportello, che una volta chiuso poggia su una cornice rientrante. Per la carica espressiva che connota l'opera, appare plausibile attribuirle a una bottega d'Oltralpe, forse della Baviera, suggestionata dai modelli plastici provenienti dall'Italia.

⁴⁹ Géza de Francovich, "L'origine e la diffusione del crocifisso gotico doloroso", in: *Kunstgeschichtliches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, II (1938), pp. 143–261. Cfr. inoltre Monika von Alemann-Schwartz, *Crucifixus Dolorosus: Beiträge zur Polychromie und Ikonographie der rheinischen Gabelkruzifixe*, tesi di dottorato,

Università di Bonn 1976; *Neue Forschungen zur gefassten Skulptur des Mittelalters: Die gotischen Crucifixi dolorosi*, atti del convegno Colonia 1999, a cura di Ulrike Bergmann, Monaco di B. 2001; Godehard Hoffmann, *Das Gabelkreuz in St. Maria im Kapitol zu Köln und das Phänomen der Crucifixi dolorosi in Europa*, Worms 2006.



31 *Cristo alla colonna del tipo in visceribus Christi*, Italia meridionale, fine del secolo XVIII - inizi del secolo XIX. Ubicazione ignota (cat. 19)

17. *Cristo deposto del tipo in visceribus Christi* (fig. 7)

Italia meridionale, prima metà del secolo XVIII
Cera policroma e legno, 31,5 × 9 cm (Cristo crocifisso),
33 × 6,5 × 10,9 cm (cassa)

Ingolstadt, Deutsches Medizinhistorisches Museum,
inv. 98/100

Bibliografia: Habrich (nota 25); *Medizin- und Kulturgeschichtliche Konnekte des Pietismus: Heilkunst und Ethik, arkane Traditionen, Musik, Literatur und Sprache*, a cura di Irmtraut Sahmland/Hans-Jürgen Schrader, Göttinga 2016, pp. 10, 410.

Acquistata nel 1998 dall'allora direttrice del museo Christa Habrich sul mercato antiquario tedesco, l'opera mostra Cristo deposto all'interno di un sarcofago ligneo, di epoca successiva e dalla foggia bizzarra, che ricorda quelli al cui interno venivano collocati i modellini anatomici in avorio; ne risulta un adattamento decisamente curioso. La figura è caratterizzata da notevole attenzione al dato naturalistico e da intensa armonia d'insieme. Il capo reclinato all'indietro, con gli occhi dalle orbite rovesciate, le sopracciglia contratte e la bocca semiaperta con dentatura visibile, amplifica il patetismo d'insieme; le braccia sono distese lungo i fianchi, mentre le gambe sono piegate; le unghie sono livide. Un sottile perizoma è annodato in vita. Lo sportello addominale, ancora congiunto al corpo, permette di riconoscere gabbia toracica, cuore, polmoni, stomaco, fegato, milza e intestino tenue, sostenuto da una reticella a nido d'ape. Degna di nota è la ferita sul cuore, da cui erompono due rivoli di sangue.

18. *Cristo deposto del tipo in visceribus Christi* (fig. 30)

Italia meridionale, prima metà del secolo XVIII
Cera policroma, tessuto e legno, 55 × 25 cm (cassa)

Salisburgo, Dommuseum, inv. KKK 87

Bibliografia: *Dommuseum und alte erzbischöfliche Kunst- und Wunderkammer zu Salzburg*, a cura di Johannes Neuhardt, Salisburgo 1981 (1974), pp. 137, 150; *Auf Leben und Tod: Ein Ausstellungs- und Dialogprojekt der Diözese Rottenburg-Stuttgart*, cat. della mostra, a cura di Justinus Maria Calleen, Stoccarda 2000, p. 53; *Vergänglichkeit für die Westentasche: Miniatursärgle und Betrachtungssärglein. Eine Ausstellung des Museums für Sepulkralkultur*, cat. della mostra, a cura di Wolfgang Neumann/Melanie Manusch, Kassel 2005, p. 44, no. 22; *Zeig mir deine Wunde: Show Me Your Wound*, cat. della mostra, a cura di Johanna Schwanberg, Vienna 2018, p. 248.

L'opera, già in prestito privato al Dommuseum, è stata donata al Kardinal-König-Kunstfonds, fondazione di diritto ecclesiastico dell'Arcidiocesi di Salisburgo creata nel 2004. Rispetto all'esemplare di analogo soggetto di Ingolstadt (cat. 17)

è contraddistinto da minore attenzione al dato naturale. Su un lenzuolo bianco in tela cerata è adagiato il corpo martoriato di Cristo, la cui postura leggermente flessa risente delle sottostanti asperità del terreno. L'opera è contenuta in una cassa rettangolare in legno, di epoca successiva. Dalle dimensioni della cassa si inferisce che il corpo ha un'altezza complessiva di circa 30 centimetri. Lo stato di conservazione è buono, nonostante le lesioni, evidenti all'altezza dei fianchi e della mano e del piede sinistro, e la necessità di un adeguato intervento di pulitura. Il capo è leggermente rovesciato e reclinato a destra, con le lunghe ciocche nere adagate sulla spalla; gli occhi sono semichiusi, mentre nella bocca si scorgono denti e lingua. Il corpo senza vita è descritto con cura, come si evince dai singoli particolari anatomici (muscoli, tendini, vene e ferite sanguinolenti), sebbene torso, braccia e tibie risultino eccessivamente allungati. Un perizoma bianco, anch'esso in tela cerata e dal bordo sfrangiato, è annodato in vita. L'apertura toracica, priva dello sportello, rivela gabbia toracica, cuore, polmoni, fegato, milza e, avviluppati, intestino tenue e crasso, sostenuti da una reticella a nido d'ape; dal cuore stillano gocce di sangue.

19. Cristo alla colonna del tipo *in visceribus Christi* (fig. 31)

Italia meridionale, fine del secolo XVIII – inizi del secolo XIX

Cera policroma, dimensioni ignote

Ubicazione ignota

Bibliografia: Santina Grasso/Maria Concetta Gulisano, *Mondi in miniatura: le cere artistiche nella Sicilia del Settecento*, Palermo 2011, p. 25

Lesistenza di una composizione ceroplastica raffigurante Cristo alla colonna del tipo *in visceribus Christi* non sorprende, poiché l'episodio evangelico della Flagellazione (Mt 27,26–31; Mc 15,15–20; Gv 19,1–3), che culmina con la coronazione di spine, è uno dei momenti cruciali della Passione. Cristo, con i polsi legati dietro la schiena a un'esile colonna, appare rassegnato alle ingiurie dei soldati e all'imminente martirio della croce. Il capo, coronato di vere spine, è rivolto a destra, all'indirizzo degli ipotetici flagellatori; lo sguardo, con occhi e bocca aperti, è sofferente; una fascia di cera dai bordi blu è morbidamente avvolta intorno ai fianchi a formare il perizoma, annodato sul lato destro e affine a quelli degli esemplari esaminati nelle schede 14 e 15. Sulle spalle, sui gomiti, sul torace e sulle ginocchia sono presenti ferite sanguinanti. Nell'apertura addominale (lo sportello è ancora congiunto al corpo) si riconoscono gabbia toracica, cuore, polmoni, stomaco, fegato e intestino tenue. La fattura delle gambe è poco armoniosa. Lo stato di conservazione, a parte l'evidente lesione alla base della colonna, nel complesso è buono.

Abstract

In the second half of the seventeenth century, a particular type of wax crucifix emerged, which was characterized by an opening on the sternum showing part of the Saviour's thoracic and abdominal cavity, with the anatomical representation of the inner organs. Through the examination of surviving examples (mostly unpublished) and recourse to scriptural, patristic, and other literary sources, this paper analyzes the origin and the meaning – theological, symbolic, and iconological – of this invention, demonstrating its connection to the devotion of the Sacred Heart of Christ, propagated especially by the Jesuits, and its intent to represent the divine mercy of Christ. As a matter of fact, the rather summary representation of the internal organs shows that the aim of these objects was not scientific precision, but a symbolic representation. For this reason, instead of the expression *Christus anatomicus* that has been used in earlier literature, this paper proposes to adopt the term *in visceribus Christi* for this iconography: this expression refers to a privileged spiritual relationship with the Saviour in the hope of moving his entrails to receive his mercy. Both the style of the existing examples and their geographical distribution suggests that Southern Italy, especially Sicily, was the main area of production.

Referenze fotografiche

Autore: fig. 1 (per concessione del Museo Diocesano 'Monsignor Orazio Semeraro' di Ostuni); fig. 4; figg. 26, 27 (per concessione della Pinacoteca d'Arte Francescana 'Roberto Caracciolo' di Lecce). – Meadows Museum, Southern Methodist University, Dallas (Michael Bodycomb): fig. 2. – Da Lollobrigida (nota 18): fig. 3. – Monastero della Visitazione, Moncalieri: fig. 5. – Vitor Teixeira, Porto: fig. 6. – Deutsches Medezinhistorisches Museum, Ingolstadt: fig. 7. – Filippo Maria Gerbino, Palermo: fig. 8. – Deutsches Medezinhistorisches Museum, Ingolstadt: fig. 9. – Don Guido Passalacqua, Alcara Li Fusi: figg. 10, 15 – Museo di Storia Naturale – 'La Specola', Firenze (Saulo Bambi): figg. 11, 12. – Valéry Hugotte, Parigi: fig. 13. – Federica Dal Forno: figg. 14, 18, 19. – Arturo Barbante, Vittoria: figg. 16, 29. – Giorgio Ciccarella, Vittoria: fig. 17. – Ivan Cenzi, Asiago: fig. 20. – eBay: fig. 21. – Da Schmerz (scheda 9): fig. 22. – Roberto Loraschi, Gussola: fig. 23. – Duke University, David M. Rubenstein Rare Book & Manuscript Library, History of Medicine Picture File: fig. 24. – Rīga Stradiņš University Museum: fig. 25. – Leo Cadogan, Londra: fig. 28. – Dommuseum, Salisburgo: fig. 30. – Grasso/Gulisano (scheda 19): fig. 31.

Umschlagbild | Copertina:

Michelangelo Buonarroti, *modano* für die Biblioteca Laurenziana | modano per la Biblioteca Laurenziana
Firenze, Casa Buonarroti, Inv. 92 Ar |
Firenze, Casa Buonarroti, inv. 92 Ar
(Abb. 18a, S. 66 | fig. 18a, p. 66)

ISSN 0342-1201

Stampa: Gruppo TCT, Firenze
luglio 2019