

MEMORIA FIDEI IV
Convegno
L'INQUISIZIONE ROMANA E I SUOI ARCHIVI
A vent'anni dall'apertura dell'ACDF

Volti santi e Trinità triformi
Ricerche in corso sullo statuto delle immagini nei procedimenti del Sant'Uffizio

CHIARA FRANCESCHINI

1. La normatività delle immagini

Gli studi sul rapporto tra arte e Inquisizione si sono concentrati su alcuni casi di artisti che furono sospettati di professare opinioni eterodosse (e che furono perseguiti per questo), oppure sui più rari casi di coloro che furono accusati di *veicolare per immagini* messaggi potenzialmente non conformi; o, infine, su alcune opere talvolta anonime (su tela, carta, scultura, medaglie etc.) che furono considerate a tal punto 'insolite' (nel senso del Decreto tridentino) da richiedere un intervento del Sant'Uffizio – e non solo quello dei vescovi, ai quali, a partire dal 1563, era stato affidato il compito della prima sorveglianza sulle immagini.

La ricerca di cui questo contributo è parte si propone di integrare questi studi adottando una prospettiva diversa sul ruolo e la funzione delle immagini in rapporto alle procedure del Sant'Uffizio. Scopo del saggio sarà quello di discutere alcuni esempi di materiali grafici (disegni e incisioni) che furono presi in considerazione o usati a diverso titolo nei procedimenti giudiziari, o nelle fasi istruttorie, come supporto alla raccolta di informazioni sulle questioni figurative di cui il Sant'Uffizio si occupò. Le domande riguarderanno non solo i contenuti di queste immagini, ma anche la loro forma, ruolo e modo in cui la loro materialità fu discussa. Mostrerò anche come il materiale reperibile nell'ACDF (ovvero ciò che fu portato all'attenzione degli inquisitori) sia di grande rilevanza, specialmente se combinato ad altre fonti: non si trovano qui dossier sistematici che si occupano di immagini, ma la documentazione che emerge è spesso di estrema importanza, specialmente se incrociata con quella ricavata da altri archivi.

Questa ricerca sui materiali dell'ACDF si inserisce in un progetto di più ampio raggio dedicato a *La normatività delle immagini sacre nell'Europa moderna*, che sto conducendo presso la mia Università, grazie a un finanziamento quinquennale del Consiglio Europeo della Ricerca (ERC). Il progetto ha tre obiettivi interconnessi, che ho indicato come lo studio della "normatività istituzionale", della "normatività visiva" e del "movimento e geografia delle norme." Il primo obiettivo include una nuova indagine sistematica e comparativa del materiale visivo conservato in alcuni archivi ecclesiastici di cinque aree che, rimanendo all'interno del cattolicesimo, risposero in modo diverso alla sfida imposta dalla Riforma e alla contestazione dello status dell'immagine sacra (Penisola italiana, Penisola iberica, Francia, Paesi Bassi cattolici, Germania del Sud). Il secondo obiettivo comporta un'esplorazione della nozione di 'norma vi-

siva' in diversi *media*, e attraverso una serie di studi di casi, condotti dai diversi membri del gruppo di ricerca, su diversi aspetti: forma, stile, materialità, iconografia, relazioni spaziali, copie e adattamenti, restauri e 'reframing' delle immagini sacre, per esempio quelle della Vergine. In terzo luogo, grazie alla copertura di diverse aree geografiche, vogliamo integrare l'indagine delle norme istituzionali e visive in Europa con uno studio (sempre limitato ad alcuni casi significativi) degli spostamenti di artisti, opere e stilemi, che ci permetta di ricostruire nei casi scelti come questi spostamenti e trasferimenti determinino una geografia fluida delle norme visive. Qui non mi soffermerò tanto su quest'ultimo punto, ma vorrei invece chiarire la nozione di *normatività delle immagini*.

Con 'normatività delle immagini' intendo una nozione duplice: da un lato, una serie di norme istituzionali che concernono le immagini (nel senso di 'regolare le immagini'); dall'altro una serie di norme e modi visivi creati e imposti al pubblico dagli artisti e dalle immagini stesse (nel senso di 'immagini normative'). La domanda al centro del progetto è la seguente: in quale relazione sono queste due classi di 'norme', ovvero le norme istituzionali e le regole dell'arte? Prendiamo un esempio celebre, il Giudizio Universale di Michelangelo. Perché l'affresco fu censurato nel 1564? Fu perché le invenzioni violavano delle norme 'teologiche' concernenti la rappresentazione delle cose sacre, o perché Michelangelo aveva oltrepassato alcune convenzioni artistiche, formali e estetiche (concernenti questi stessi soggetti)? Sappiamo che il Giudizio fu contestato da diversi scrittori e infine da una *deputatio* nominata da Pio IV nel 1564 che ne decretò la parziale copertura; al tempo stesso, l'opera di Michelangelo fornì una visione di questo evento sacro che divenne immediatamente 'normativa', come testimoniano le numerose riproduzioni e adattamenti realizzati in seguito. Si tratta dunque di un caso esemplare di compresenza di 'norme sull'arte' e 'norme dell'arte.'

Intorno a questi temi è possibile servirsi della grande quantità di studi sia di sintesi, che monografici, prodotti negli ultimi trent'anni, sia da storici dell'arte, sia da storici. Una possibilità in parte già stata esplorata (da Hans Belting a Marcia Hall) per studiare questa 'doppia normatività delle immagini' è quella di servirsi della distinzione tra 'immagine' e 'arte' – una distinzione di cui cercherò di testare l'utilità nei casi scelti, ragionando sul rapporto tra i limiti dell'immagine e il potere normativo dell'arte, ma soprattutto sulle sovrapposizioni tra questi due ambiti.

A partire dai fondamentali studi di Hubert Jedin e di Paolo Prodi sul problema della riforma delle immagini, si è lavorato in passato su nozioni come 'disciplinamento' e 'controllo' da parte specialmente dei vescovi – dunque, sulla normatività imposta alle immagini da parte di enti ed agenti esterni. Tuttavia, per la sua prospettiva dall'alto, questo approccio non è stata in grado di considerare appieno il ruolo attivo delle immagini, le risposte artistiche, gli adattamenti e le reinterpretazioni delle norme istituzionali. Lavori più recenti suggeriscono una visione più sfumata, incentrata sulla diversificazione delle prospettive, sulla negoziazione degli elementi materiali e simbolici che definiscono rapporti di potere, sugli adattamenti e le appropriazioni locali di norme e formule. Proseguendo in questa direzione (già aperta dal saggio di Enrico Castelnuovo e Carlo Ginzburg, *Centro e periferia* del 1979), il progetto riesamina il rapporto centri-periferie nel caso specifico degli standard e delle norme relative alle immagini sacre, attraverso una serie di studi di caso in Europa e nel Mediterraneo.

Mentre gli storici hanno avuto la tendenza a concentrarsi sulle costrizioni imposte all'arte da agenti esterni, le 'regole dell'arte' sono sempre state al centro degli studi storico-artistici.

Di comune accordo, il periodo della cultura europea classicamente denominato *Rinascimento* è talvolta stato considerato come un momento di relativa libertà artistica, se comparato con i periodi anteriori e posteriori. Tuttavia, sappiamo che anche, o forse specialmente, il Rinascimento fu un periodo altamente 'normativo'. Secondo Ernst Gombrich, la maggior parte delle regole dell'arte e dello stile di questo periodo sono formulate negativamente come un catalogo di "peccati da evitare": "la libertà dell'artista fu progressivamente limitata e ridotta da questa moltiplicazione" di norme. Propongo di partire da questa nozione di "critica normativa" per studiare le conseguenze delle 'normatività' concorrenti dell'arte, della teoria dell'arte e della religione nell'Europa moderna: quando e come un linguaggio artistico formale diviene 'normativo'? Riprendendo la definizione data da Gombrich dello stile come un "principio di esclusione", il progetto Sacrima si propone di studiare la relazione tra norma estetica (o formale) e norma teologica nel periodo tra Leon Battista Alberti e Federico Borromeo.

Gli studi sul 'potere delle immagini', infine, si sono focalizzati più sulle reazioni psicologiche, individuali, o collettive, piuttosto che sul modo in cui le immagini funzionano *come norme*, riuscendo a imporre evidenze normative estese a comunità, o a insiemi di comunità sociali: la mia proposta è invece quella concentrarsi sulla dinamica tra norme imposte alle immagini e norme prodotte dalle immagini. Vorrei ora estendere queste riflessioni sulla 'doppia normatività' a due casi emersi dalla ricerca in Archivio.

2. Copie e 'figure' del volto Santo di San Pietro

Nel Cinquecento e nel Seicento le indicazioni di teologi, scrittori, ecclesiastici e autorità interessate a orientare il mondo delle immagini si susseguono. Tuttavia, è facile osservare che spesso queste sfuggono a qualsiasi controllo, continuando a imporre i loro propri standard. I due esempi che seguono sembrano rientrare nel problema della norma *sulle* immagini; in realtà, essi offrono spunti per riflettere in modo più complesso sul rapporto tra norma subita e norma imposta dall'immagine, sul problema del rapporto tra 'immagine sacra' e 'arte', e dunque sui rapporti tra teologia ed estetica in questo campo.

Il primo esempio concerne la contestazione di una serie di immagini della supposta "vera icona" del volto di Cristo, ovvero l'esemplare del velo sul quale si riteneva si fosse impressa l'impronta del volto di Cristo durante la salita al Calvario conservato dal Capitolo di San Pietro (la cosiddetta "Veronica romana"). Il controllo sulla visibilità e riproduzione di questa supposta immagine acheiropoietica, che già nel 1581 Montaigne aveva descritto come scarsamente visibile, era stato esercitato già nel 1616-1617 da Paolo V, il quale aveva proibito l'esecuzione di repliche non autorizzate dal papa, stabilendo anche che solo un canonico della Basilica di San Pietro (Pietro Strozza) era autorizzato a eseguirle. Siamo a conoscenza di almeno cinque repliche effettuate dopo il 1616, con il permesso di Paolo V, e di almeno altre due effettuate tra il 1621 e il 1623 dietro permesso di Gregorio XVI. Una di queste ultime, ora perduta, fu eseguita per Lavinia Albergati (cognata del Pontefice), mentre l'altra per una duchessa della famiglia Sforza che la donò alla Chiesa del Gesù, dove si trova ancora oggi. Un'iscrizione sul retro di quest'ultima copia chiarisce che era decretata la "pena di scomunica a chi ne cavasse copia". Un'ulteriore replica fu concessa del 1625 dallo stesso Urbano VIII a Giuseppe Spadafora Moncada, principe di Maletto e Barone di Venetico.

Nel disegno di questa controversa reliquia che compare nel 1618 (e ancora in una copia del 1621) sul frontespizio del *Liber de sacrosancto sudario Veronicæ* del clerico beneficiato, bibliotecario e archivista di San Pietro Giacomo Grimaldi, il volto ha fattezze diverse, anche da quello riportato in una copia del 1635 dello stesso manoscritto approntata da Francesco Speroni. Un'ipotesi che ha trovato seguito è che questa trasformazione sia stata dovuta a un rifacimento dell'immagine, resosi necessario a causa della scomparsa o deterioramento della precedente Veronica romana, che, al contrario dell'immagine più moderna sottoposta a divieto di replica, aveva l'aspetto di un volto con gli occhi aperti senza segni di sangue.

Probabilmente in seguito all'inflazione di copie della 'nuova' immagine, dopo aver proibito nel 1625 i ritratti delle persone non canonizzate raffigurate con i segni di santità, Urbano VIII, che più tardi avrebbe concesso a Gian Lorenzo Bernini il permesso di vedere la reliquia per progettare una nuova cornice, promulgò, o meglio ribadì, la norma concernente la proibizione di riprodurre il "Volto Santo" di San Pietro. Il 14 luglio 1628 la Congregazione dei Vescovi e Regolari, riunitasi a casa del cardinal Ginnasi, spedì alle maggiori sedi arcivescovili d'Italia una lettera con l'ordine del Papa di avvertire:

i parrochi e confessori così secolari, come regolari delle città, e diocesi loro che nell'udire le confessioni e sacramentali notificano a' suoi penitenti, et li predicatori al popolo, che nessuno di loro, mentre non habbia espressa licenza di questa Santa Sede può far per sé o per mezzo d'altri *copia anco di copia benché più volte reiterate della sudetta Sacra Imagine*, né ritenerla appresso di sé e d'altri a sua requisizione senza incorrer nella scomunica etc.

Le copie andavano "consegnate in mano de' confessori medesimi o predicatori, et essi in mano" dei vescovi "e de' loro ordinarii". Nella filza dell'Archivio Segreto Vaticano dove si conserva copia di questa lettera troviamo anche quattro immagini: si tratta di quattro incisioni che furono raccolte a Milano da Marzio Politi, protonotario apostolico e vicario generale dell'arcivescovo di Milano Federico Borromeo e inviate quindi a Roma nello stesso 1628 (dove furono registrate in data 2 agosto) in esecuzione di questo ordine.

Sorse quindi un problema: quale di queste immagini sono davvero 'copie' del Volto Santo di San Pietro, e quali sono semplicemente immagini della faccia di Cristo, se non della Santa Veronica con il velo? Otto anni dopo la requisizione delle stampe (nel 1636), questa domanda fu sollevata dai contemporanei, in particolare dal vicario apostolico di Urbino. È nell'Archivio del Sant'Uffizio che troviamo una trascrizione del seguente chiarimento:

il divieto di tenere immagini del Volto Santo riguarda solo le immagini prese dall'originale, che si preserva nella chiesa di San Pietro ("solum imagines sumptas ab originali"), o le copie di quello stesso originale ("vel copias eiusdem originalis"), non invece i dipinti ("picturas") o le incisioni che rappresentano '*figuras eiusdem vultus sancti*'.

È molto interessante notare il linguaggio che viene usato. Cosa significa la distinzione tra 'imagines sumptas' e 'copias', da un lato, e 'figuras eiusdem vultus sanctus', dall'altro? Questa distinzione tra 'copie' e 'figure' della stessa immagine è forse introdotta per differenziare in qualche modo tra 'immagine sacra' (e sue copie o immagini da essa fedelmente desunte) e 'arte' che invece adatta, modifica e ricrea, in modo apparentemente innocuo?

Le immagini che furono requisite nel 1628 erano in effetti di natura molto diversa: da una stampa anonima a una impressionante incisione di Jean Valdor di Liège; inoltre varie immagini di Santa Veronica, la seconda delle quali aggiunge un'ulteriore ambiguità, a causa del titolo "Sanctus Vultus", indicato come "eredità" di Santa Veronica, e della provenienza romana, con data 1556. Si tratta di una stampa che, per altro, ha l'aria di provenire da un originale di area latamente michelangiolesca e che sembra avere qualcosa in comune con un'incisione eseguita da Beatrizet su disegno di Muziano e priva di iscrizione, ma quasi esattamente coeva (1557).

Questo caso mostra insomma quanto discutibile fosse il limite tra cosa era considerato una copia fedele di un supposto originale (in questo caso reputato alla stregua di una reliquia) e cosa fosse invece considerato un prodotto artistico, anche se pur sempre devozionale, indipendente dall'immagine, o oggetto, propriamente 'sacri'. In questo caso, i motivi della contestazione dell'immagine non sono quindi di tipo, per così dire, 'teologico', e neanche di natura 'estetica'. È il mero atto di riprodurre una 'reliquia' originale che è contestato. Tuttavia, i limiti di questa contestazione sono ambigui quanto le differenze tra una vera e propria 'immagine sacra' e una rappresentazione artistica o anche "metapittorica" del volto di Cristo (come è il caso della Santa Veronica che espone il velo con l'impressione del volto).

Vorrei insistere in particolare su come l'integrazione delle fonti reperite in diversi archivi, in particolare l'Archivio Segreto Vaticano e l'ACDF, mi abbia permesso di ricostruire i tasselli relativi a questa vicenda, precisandone qualche dettaglio non ancora noto. L'intervento del Sant'Uffizio si deve al fatto che alla Congregazione fu girata in copia una lettera che Fabrizio Paolucci, nuovo vescovo di Macerata e Tolentino (dal 9 aprile 1685), evidentemente consapevole delle precedenti decisioni in merito a questa immagine, scrisse nel 1686 a Innocenzo XI. Paolucci spiegava al papa che gli era stata "lasciata da mons. Cini suo antecessore una copia dell'immagine del SS.mo Salvatore esistente in San Pietro in Vaticano." Si tratta probabilmente dell'esemplare ora ai Musei Civici di Palazzo Buonaccorsi a Macerata, finora non documentato. Poiché "la medema non puol ritenersi senza special permissione", Paolucci supplicava "divotissimamente la somma benignità della Santità Vostra a segnarsi concedergline la licenza conforme godeva il suddetto suo antecessore". La richiesta fu girata in copia al Sant'Uffizio e ricevuta dall'Assessore Camillo Piazza (vescovo di Drago dal 1659). La risposta della Congregazione, con l'assenso del papa, fu di concedere al vescovo di Macerata la licenza di tenere l'immagine, ma con ingiunzione di non mostrarla in pubblico ("non autem publice exponenda").

Qui interviene l'elemento documentario più importante, poiché per prendere questa decisione furono considerati due precedenti: la decisione inviata al Vicario Apostolico di Urbino del 1636 ricordata sopra, in cui si distingue tra 'copie' e 'figure', e la citazione di un secondo caso del 1659 (anche questo non precedentemente noto), quando al clerico regolare Francesco Valletta, che aveva chiesto una licenza simile di possesso di un' 'immagine del Volto Santo', fu risposto che "se la detta immagine è il Volto Santo, che è preservato nella chiesa di S. Pietro, non sia permesso; le altre non siano proibite." Benché dei casi del 1636 e 1659 abbia potuto reperire, fin ora, solo questa traccia rimasta nel documento del Sant'Uffizio del 1686 (come raccolta di casi precedenti), la documentazione si rivela preziosa non solo per ricostruire tutti gli aspetti di questa vicenda (compresa la sovrapposizione di competenze tra Congregazione dei Vescovi e Regolari e il Sant'Uffizio), ma anche per studiare gli oggetti in questione (il volto santo di San Pietro e le sue copie vs. 'figure') in tutte le loro valenze.

3. Quadri, disegni e dipinti di Trinità triformi

Il secondo caso qui considerato riguarda la rappresentazione della Trinità. Come noto uno dei modi di rappresentarla fu quello del cosiddetto Trono di grazia: Dio padre che sostiene il crocifisso, con l'immagine sovrainposta della colomba. La rappresentazione della Trinità fu sempre molto discussa, specialmente a partire dal Quattrocento, e questa soluzione fu senz'altro tra quelle accettate. Tra gli argomenti in favore del Trono di grazia, c'era quello avanzato dal frate predicatore Tommaso de Vio, detto il Caietano, nel suo commentario alla *Summa* di Tommaso d'Aquino: "non sembra che si debbano cancellare le immagini della Trinità nella forma di un vecchio che tiene il crocifisso, con la colomba tra di loro: le parti di questa immagine derivano in effetti dalla Santa Scrittura." Questa sembra piuttosto una giustificazione a posteriori di una soluzione visiva che, probabilmente, si era imposta per la sua forza rappresentativa di combinazione *simmetrica* ed *efficace* dei tre elementi, che restano tutti chiaramente riconoscibili. Al contrario, altre immagini della Trinità furono ritenute inaccettabili, a causa di fattori ugualmente formali ed estetici, se non antropologici, piuttosto che strettamente teologici.

Ricordo due giudizi notissimi: il primo, quello di Antonino Pierozzi a proposito della trinità triforme, di origine antica e diffusa a Firenze e ancora rappresentata nel Cinquecento inoltrato nella cappella di Eleonora di Toledo di Bronzino: "si devono biasimare i pittori quando dipingono delle cose contrarie alla fede, quando rappresentano la Trinità come una persona a tre teste: questo è in realtà un mostro (*quod est monstrum in rerum natura*).” Tuttavia, il fatto di essere 'contrario alla fede' ed essere 'un mostro' sono due cose completamente diverse. Il secondo giudizio è quello di Jean Gerson relativo alle immagini della Trinità raffigurate all'interno delle cosiddette 'vierges ouvrantes': raffigurazioni da evitare in quanto, anche queste, incarnazioni mostruose sprovviste, non solo, di religione, ma anche di bellezza ("nulla in eis est pulchritudo, nec devotio").

Come nel caso dei Volti Santi, anche in quello delle Trinità a tre teste intervenne Urbano VIII che, nel 1628, quando alcuni esemplari furono scoperti a Milano (contestualmente alla ricerca dei Volti Santi), impose di 'bruciarli'. Ma la Trinità tricefala sopravvisse.

Il 2 settembre del 1645, Felice Tamburelli vescovo di Sora e dal 1643 inquisitore delegato dalla Congregazione del Sant'Uffizio a Napoli, scrivendo da questa città, trasmise a Roma "la figura della Santissima Trinità, che si vende in quella città (Napoli), per intendere il sentimento della S. Congregazione (del Sant'Uffizio)." Il vescovo di Sora scriveva che "si vende in questa città (Napoli) da pittori un quadro *con tre faccie uniforme* sotto pretesto che sia l'Immagine della S.ma Trinità". Su foglio separato, il vescovo allegava un disegno a lapis a tutta pagina, tratto dal quadro. Il 13 settembre la Congregazione rispondeva al vescovo "ut nihil innovet circa picturas trium imaginum experimentem S.mam Trinitatem" – questa risposta sembra di tipo interlocutorio: invita il vescovo a non agire.

Pochi giorni dopo, il solerte vescovo inviava un secondo esemplare: questa volta non si trattava dell'immagine con le tre facce separate e le aureole. Si trattava invece di un'altra raffigurazione, diversa dalla prima: questa constava di *una sola faccia che rappresenta tre facce unite*. Anche in questo caso, veniva allegata un'immagine dipinta su tela, oggi conservata nella Raccolta dell'Archivio in ragione della sua fragilità, di cui è rimasta un'impronta nel fascicolo.

A questo punto, la Congregazione intimò al vescovo che si curasse di far sopprimere le immagini così dipinte, e di non farne più dipingere in futuro.

Risulta evidente la differenza tra la prima e la seconda immagine della Trinità, differenza accentuata anche dal fatto che nel primo caso si tratta di un disegno abbastanza ben fatto del quadro in questione, mentre nel secondo caso sembra trattarsi dell'immagine originale: con le tre teste affiancate, la prima soluzione appare molto più armoniosa, mentre la soluzione dell'unica faccia con quattro occhi e tre nasi ("*picturam* representantem SS. Trinitatem ... *constit* in una facia sola, quae tres facies unitas exprimet") rientra nella categoria del mostruoso, pur avendo anch'essa una lunga tradizione alle spalle. Il riferimento è sempre alle tre entità, allo stesso tempo identiche e diverse, ma la soluzione visiva e la tecnica artistica dell'immagine portata all'attenzione degli inquisitori (della prima, non conosciamo come e quale fosse l'opera originale) sono diverse, con diversi effetti sull'osservatore (e, forse, sul censore, visto che al momento dell'invio della prima immagine non si prese alcuna decisione). È inoltre escludere che il primo disegno fosse eseguito dallo stesso Tamburelli, ma bisogna invece immaginare che egli avesse chiesto a qualcuno di competente di riprodurre graficamente il primo dipinto.

4. Domande conclusive

A partire da quest'ultima osservazione, concludo con alcune brevi domande e con due osservazioni. Nei due casi illustrati, ma anche in altri che sto raccogliendo, si pongono alcune questioni: chi era incaricato di eseguire questi disegni? Chi era chiamato a giudicare in merito, per esempio, alla differenza tra una 'copia' e una 'figura' del Volto Santo? Come studiare la funzione e la materialità di questo materiale grafico conservato in Archivio? Più in generale: qual è il ruolo dei competenti nella sfera visiva (a diversi livelli) che emerge dalle procedure del Sant'Uffizio? (per esempio, da interrogatori ad artisti, da pareri di esperti che sono talvolta chiamati in causa, dal modo in cui sono eseguiti disegni e ritratti di oggetti investigati etc.).

Non mi è possibile dare qui una risposta articolata a tutte queste domande. I due casi discussi ci permettono comunque di cominciare a riflettere su quale sia lo statuto delle immagini, dei disegni e delle incisioni in questo tipo di procedimenti giudiziari. È necessario domandarsi, in particolare, se le immagini protocollate hanno uno statuto di sola 'evidence' (nel senso di prova giudiziaria, un termine correntemente molto in voga nella storia dell'arte, che uso qui nella forma inglese, che rende ragione della qualità 'visiva' di una prova), o se hanno anche altri valori e funzioni. Fino a che punto, grazie al loro aspetto e forma, le immagini hanno un ruolo 'attivo' nei procedimenti giudiziari, per esempio un valore comparabile a quello di una 'denuncia' o anche una 'difesa' visiva degli oggetti in questione?

Per elaborare una risposta a queste domande sarà anche necessario raffinare la distinzione tra linguaggio verbale e linguaggio visivo, senza cercare di ridurre l'uno a all'altro, o viceversa: a una stessa descrizione verbale sottoposta all'esame giudiziario, possono corrispondere immagini diverse. Non ho tempo di soffermarmi qui su uno dei casi più importanti che si è preservato in Archivio – quello dello scultore siciliano di crocifissi lignei iperrealisti attivo in centro Italia, fra Innocenzo da Petralia – se non per ricordare che, in questo caso, furono prodotti per essere sottoposti all'esame degli inquisitori due 'ritratti grafici' di due dei crocifissi incriminati, appartenenti allo stesso tipo iconografico (il primo eseguito da fra Innocenzo per la

chiesa di San Damiano in Assisi, e il secondo per la cappella Mosca a Pesaro). Sulla base della documentazione e del confronto iconografico e stilistico dei due disegni (così diversi tra loro, pur rappresentando lo stesso *tipo* di oggetto) è possibile sostenere l'ipotesi che i due disegni furono eseguiti non con l'intento di 'condannare' l'immagine, ma piuttosto per difenderla. Il primo disegno, infatti, sembra idealizzare l'oggetto in questione, mentre il secondo fu prodotto dallo stesso artista inquisito, e dunque è da ritenere che sia stato eseguito con un intento di autodifesa.

Per studiare tutte le possibili implicazioni e valori di questi materiali credo insomma sia necessario, anzitutto, raccogliere e analizzare il maggior numero di casi di immagini conservate o di immagini di cui si parla nei documenti: questa impresa, da me come da altri iniziata già negli anni immediatamente seguiti all'apertura dell'archivio nel 1998, è oggi possibile anche grazie alla schedatura informatica che è oramai molto progredita, di molti dei materiali visivi preservati in archivio. Più in generale, per quanto riguarda il progetto SACRIMA, i casi che insieme al gruppo di ricerca stiamo raccogliendo non riguardano solo materiali inediti: parallelamente, stiamo anche conducendo un censimento di materiali relativi alla contestazione di immagini già editi (provenienti da diversi archivi ecclesiastici europei), ma che non sono comunque mai stati raccolti insieme, né tantomeno considerati in un quadro comparativo. Al tempo stesso cerchiamo di elaborare un questionario di ricerca e di raffinare strumenti di analisi che cerchino di studiare in maniera indipendente i dossier testuali e quelli visivi, elaborando la nozione di normatività delle immagini da un punto di vista anche teorico. In quasi tutti i casi, considerazioni di normatività teologica si mescolano a considerazioni di normatività estetica, e il binario appare sempre doppio: la norma *sulle* immagini si intreccia spesso e spesso cede alla norma *delle* immagini. È su questo nodo che il progetto intende continuare a lavorare.