



MEMORIA FIDEI IV

L'INQUISIZIONE ROMANA E I SUOI ARCHIVI

A vent'anni dall'apertura dell'ACDF

a cura di
Alejandro Cifres



GANGEMI EDITORE[®]
INTERNATIONAL

Atti convegno

MEMORIA FIDEI IV

**L'INQUISIZIONE ROMANA E I SUOI ARCHIVI
A vent'anni dall'apertura dell'ACDF**

Atti del convegno
Roma, Biblioteca del Senato della Repubblica
15-17 maggio 2018

Comitato organizzativo/scientifico

Mons. Alejandro Cifres
Direttore dell'Archivio della Congregazione
per la Dottrina della Fede

Dott. Marco Pizzo
Vicedirettore del Museo Centrale del Risorgimento
Istituto per la storia del Risorgimento italiano

Fr. Alvaro Cacciotti, O.F.M.
Direttore del Centro Culturale Aracoeli

Dott. Daniel Ponziani
Archivio della Congregazione per la Dottrina della Fede

©

Proprietà letteraria riservata
Gangemi Editore spa
Via Giulia 142, Roma
www.gangemieditore.it

Nessuna parte di questa
pubblicazione può essere
memorizzata, fotocopiata o
comunque riprodotta senza
le dovute autorizzazioni.

*Le nostre edizioni sono disponibili
in Italia e all'estero anche
in versione ebook.*

*Our publications, either as books
and ebooks, are available in Italy
and abroad.*

ISBN 978-88-492-3740-5

In copertina: Veduta e prospettiva del teatro e palchi alzati per l'abiura di Miguel de Molinos nella chiesa di S. Maria sopra Minerva (1687), incisione all'acquaforte (ACDF, S.O., Stanza Storica UV 38).

estratto



MEMORIA FIDEI IV

L'INQUISIZIONE ROMANA E I SUOI ARCHIVI

A vent'anni dall'apertura dell'ACDF

Atti del convegno
Roma, 15-17 maggio 2018

a cura di
Alejandro Cifres

GANGEMI EDITORE®
INTERNATIONAL

estratto

Indice

Introduzione

Mons. Alejandro Cifres 11

— INTERVENTI ISTITUZIONALI

Francesco Pappalardo 29

Mons. Alejandro Cifres 31

S.E. Mons. Carlos Azevedo 33

S.E. Mons. Luis Francisco Ladaria Ferrer, S.J. 35

— VENT'ANNI DI STUDI E RICERCHE SULL'INQUISIZIONE ROMANA E I SUOI ARCHIVI

Vent'anni di studi sull'Inquisizione romana: risultati e attese 45

Andrea Del Col

Tavola Rotonda

Carlo Ginzburg 81

Albrecht Burkardt 83

Marina Caffiero 91

Marta Fattori 103

Massimo Firpo 119

Pilar Huerga Criado 123

Luciano Malusa 125

Silvana Seidel Menchi 129

Leen Spruit 137

— LE FRONTIERE DELLA RICERCA I

«Non sapete che dalla guerra nasce l'eresia?»: sulle origini e la trasformazione della proposta di santità dell'arciprete di Sondrio Nicolò Rusca (1563-1618) 147
Miguel Gotor

Lo strano caso delle lapidi abrase nel cimitero ebraico del Cardeto: inquisitori, vescovi e neofiti ad Ancona nel primo Seicento 167
Germano Maifreda

I 'cristiani nuovi' di Pisa e il mondo Atlantico nelle carte del Santo Uffizio durante il Granducato di Ferdinando de' Medici 177
James Nelson Novoa

Un tesoro stimabile ma sepolto: le fonti dell'Archivio del Sant'Uffizio e la giurisdizione globale della Santa Sede sulle missioni 193
Giovanni Pizzorusso

Il santo e l'eretico: attribuzione di santità e controversie teologiche nei documenti di Sant'Uffizio e Indice. Il caso di Leonardo Lessio (XVII-XX secolo) 203
Eleonora Rai

La santità contesa. Il reperimento delle fonti nei procedimenti inquisitoriali e nei processi di beatificazione e canonizzazione 223
Francesco Castelli

Prassi, poteri, affanni della Suprema Congregazione. Percorsi di ricerca per un profilo del Sant'Uffizio nel primo Novecento 235
Benedetto Fassanelli

— LE FRONTIERE DELLA RICERCA II

Nell'ordine del Re Sole. Storiografia tra propaganda e censura nel tardo Seicento 245
Andreea Badea

Inquisitori Romani e ingegneri della salvezza nelle Fiandre: la «Guerra dei confessionali» nel secondo Seicento alla luce della censura libraria 255
Bruno Boute

La mente del censore: Girolamo Rossi, medico e censore per la Congregazione dell'Indice Hannah Marcus	269
Volti santi e Trinità triformi. Ricerche in corso sullo statuto delle immagini nei procedimenti del Sant'Uffizio Chiara Franceschini	279
La storia all'Indice. Chiesa e opere storiche nel XIX secolo attraverso la documentazione dell'ACDF Davide Marino	303
Psicologie all'Indice. Uno studio esplorativo (XIX secolo) Fernanda Alfieri	339
 — LE INQUISIZIONI: LUOGHI E PERSONE	
Centro e periferia dell'Inquisizione nelle ricerche prosopografiche Vincenzo Lavenia	357
I rapporti tra le religioni nella Repubblica di Venezia: una questione di fonti Giuseppina Minchella	371
Un tribunale bicefalo? Il caso dell'Inquisizione dello Stato di Milano tra Cinque e Seicento Massimo Carlo Giannini	387
L'Inquisizione a Genova e in Liguria. Situazione degli archivi locali e prospettive di ricerca sulla dissidenza religiosa nel tardo Settecento Paolo Fontana	413
Gli archivi e la documentazione dell'Inquisizione in Romagna (XVI-XVIII). Note di ricerca Angelo Turchini	429
L'Archivio dell'Inquisizione di Malta (1561-1798): un patrimonio documentario per la storia dell'Isola e il suo contesto mediterraneo Mario Gauci	443

— L'INQUISIZIONE FRA NARRATIVA, CINEMA E PUBBLICISTICA

L'Inquisizione maltese nei romanzi popolari del tardo Ottocento e del primo Novecento 469
William Zammit

Dostoevskij scrittore e filosofo: *La Leggenda del Grande Inquisitore* 483
Giuseppe Di Giacomo

Ritorno all'Indice? L'Inquisizione nel Novecento,
 tra tentativi di riforma e sorpassi della politica 497
Matteo Brera

Le passioni e i pregiudizi. L'immagine dell'Inquisizione nei media negli ultimi vent'anni 537
Anna Foa

— CHIUSURA DEL CONVEGNO

Saluto finale 547
Mons. Alejandro Cifres

Immagini 549

Programma del Concerto 558

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.¹

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

* The research leading to this article has received funding from the European Research Council (ERC) under the European Union's Horizon 2020 research and innovation programme (grant agreement n° 680192/SACRIMA: The Normativity of Sacred Images in Early Modern Europe).

¹ Per una concisa disamina del rapporto tra arte e Inquisizione con bibliografia precedente, relativa anche al decreto tridentino, e l'enumerazione di alcune tipologie di casi rimando a C. Franceschini, «Arti figurative e Inquisizione. Il controllo» e «Arti figurative e Inquisizione. La rappresentazione», in A. Prosperi (dir.) – V. Lavenia – J. Tedeschi (coll.), *Dizionario Storico dell'Inquisizione (= DSI)*, Pisa, Edizioni della Normale 2010, I, pp. 102-106.

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).² 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 visiva' 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

² Per ulteriori informazioni si veda il website del progetto al link www.sacrima.eu.

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.³

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.⁴ Tuttavia, per la sua prospettiva dall'alto, questo approccio non è stato 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

³ H. Belting, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München, Beck 1990; M.B. Hall, *The Sacred Image in the Age of Art: Titian, Tintoretto, Barocci, El Greco, Caravaggio*, New Haven, Yale University Press 2011.

⁴ H. Jedin, «Genesi e portata del decreto tridentino sulla venerazione delle immagini», in Id., *Chiesa della fede, Chiesa della storia*, Brescia 1973, pp. 340-390; P. Prodi, «Ricerca sulla teorica delle arti figurative nella Riforma Cattolica», *Archivio italiano per la storia della pietà* 4 (1962) pp. 121-212; fino al più recente P.-A. Fabre, *Décréter l'image. La XXVe Session du Concile de Trente*, Paris 2013; S. Kummer, «Doceant Episcopi. Auswirkungen des Trienter Bilderdekrets im römischen Kirchenraum», *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 56 (1993) pp. 508-533.

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.⁵ 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',⁶ infine, si sono focalizzati più sulle reazioni psicologiche, individuali, o collettive, piuttosto che sul modo in cui le immagini funzionano *come norme*,⁷ riuscendo a imporre evidenze normative estese a comunità, o a insiemi di comunità sociali: la mia proposta è invece quella di 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.⁸ 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

⁵ E. Gombrich, «Norm and Form. The Stylistic Categories of Art History and their Origins in Renaissance ideals», in Id., *Norm and Form*, London, Phaidon Press 1966, pp. 81-106.83.89 («it was the classical tradition of normative aesthetics that first formulated some rules of art, and such rules are most easily formulated negatively as a catalogue of sins to be avoided»).

⁶ In particolare quello di D. Freedberg, *Il potere delle immagini* [1989], Torino, Einaudi 1989.

⁷ In proposito, ma su un diverso contesto e ambito cronologico, si veda E. Coccia, «La norma iconica», *Politica & Società* I (2015) pp. 61-80.

⁸ Si vedano C. Hecht, *Katholische Bildertheologie der frühen Neuzeit. Studien zu Traktaten von Johannes Molanus, Gabriele Paleotti und anderen Autoren*, 2012 (2a ed.) e le due recenti edizioni dei trattati di G. Paleotti in inglese (G. Paleotti, *Discourse on Sacred and Profane Images* [1582], introd. by P. Prodi, transl. by W. McCuaig, Los Angeles 2010) e di J. Molanus (J. Molanus, *Traité des saintes images*, introduction, traduction, notes et index par F. Boespflug, O. Christin, B. Tassel, Paris 1996).

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»).⁹ Il controllo sulla visibilità e riproduzione di questa supposta immagine acheiropieta, che già nel 1581 Montaigne aveva descritto come scarsamente visibile,¹⁰ 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.¹¹ Siamo a conoscenza di almeno cinque repliche effettuate dopo il 1616, con il permesso di Paolo V,¹² 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 (fig. 1).¹³ Un'iscrizione sul retro di quest'ultima copia chiarisce che era decretata la «pena di

⁹ Su questa tradizione e il suo significato visivo cfr. G. Wolf, *Schleier und Spiegel. Traditionen des Christusbildes und die Bildkonzepte der Renaissance*, München, Fink 2002.

¹⁰ «Ces jours se montre la Veronique qui est un visage ouvrageus, & de color sombre & obscure, dans un carré come un grand miroir. Il se montre aveq serimonie du haut d'un popitre qui a cinq ou six pas de large. Le prestre qui le tient a les meins revetués de gans rouges, & y a deus ou trois autres prestres qui le soutient. Il ne se voit rien aveq si grande reverance, le peuple prosterné à terre, la pluspart les larmes aus yeux, aveq de ces cris de commiseration. Une fame, qu'on disoit estre spiritata, se tampetoit, voiant cete figure, crioit, tandoit & tordoit ses bras. Ces prestres se promenans autour de ce popitre, la vont presantant au peuple, tantost ici, tantost là; & à chaque mouvemant, ceus à qui on la presante s'escrient. On y monstre aussi en mesme tamps & mesme serimonie, le fer de lance, dans une bouteille de cristal». M. de Montaigne, *Journal du Voyage*, édition présentée, établie et annoté par Fausta Garavini, Paris, Gallimard 1983, pp. 225-226.

¹¹ Si veda in particolare H.W. Pfeiffer, «La Veronica romana e i suoi riflessi nell'arte», in *Il volto dei volti. Cristo*, a cura dell'Istituto Internazionale di Ricerca sul Volto di Cristo, I, Gorle (BG), Velar 1997, pp. 189-195; G. Morello, «"Or fu sì fatta la sembianza vostra?". La Veronica di San Pietro: storia ed immagine», in G. Morello (ed.), *La Basilica di San Pietro: fortuna e immagine*, Roma, Gangemi Editore 2012, pp. 39-80.66-68 e P. Malgouyres, «La serviette et le linceul, ou des images non fabriquées», in L. Frank - P. Malgouyres (dir.), *La Fabrique des saintes images. Rome, Paris, 1580-1660*, cat. exp., Louvre, Paris 2015, pp. 24-53.39-42, entrambi con bibliografia precedente. Si veda anche la risorsa web: <https://veronicaroute.com/il-progetto/>.

¹² Morello, «"Or fu sì fatta"», pp. 64-67. Una copia è alla Schatzkammer di Vienna (ivi, fig. 23); una seconda, ora perduta, fu eseguita per Costanza d'Austria, moglie di Sigismondo III di Polonia; le altre tre furono eseguite per la Sagrestia Vaticana (questa copia corrisponde forse a quella oggi a Malta, nella Chiesa di San Lorenzo a Mare della Vittoriosa), per il Gran Duca di Firenze e per il Vescovo di Montepulciano, Roberto Ubaldini. Si veda anche *infra*, nota 15.

¹³ H. Pfeiffer, «Cosiddetta "copia" della Veronica romana», in G. Morello - G. Wolf (ed.), *Il Volto di Cristo*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 9 dicembre 2000-16 aprile 2001), Milano, Electa 2000, p. 207, n. IV.56.



Figura 1 – Copia del Volto Santo, 1622. Roma, Chiesa del Gesù (© S. Gaeta, *L'enigma del volto di Gesù*, Milano, Rizzoli 2010, fig. 9)

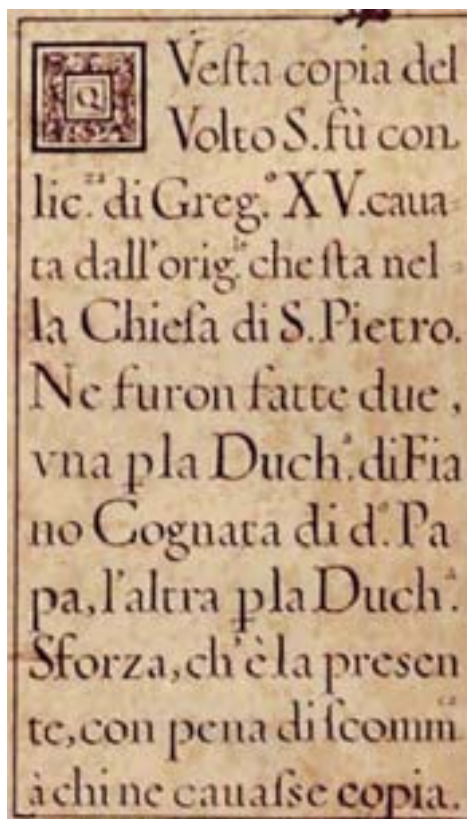


Figura 2 – Verso della copia del Volto Santo, 1622. Roma, Chiesa del Gesù (© S. Gaeta, *L'enigma del volto di Gesù*, Milano, Rizzoli 2010, fig. 10)

scomunica a chi ne cavasse copia» (fig. 2). Un'ulteriore replica fu concessa nel 1625 dallo stesso Urbano VIII a Giuseppe Spadafora Moncada, principe di Maletto e Barone di Venetico.¹⁴

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.¹⁵ Un'ipotesi che ha trovato seguito è che

¹⁴ Questa copia del 1625, ora a Venetico Superiore (Messina), è particolarmente interessante in quanto riporta la seguente iscrizione: «Vera Imago SS. Sudari, ex ea, quae Roma in D. Petri magna religione colitur, *desumpta*, Eam Ill. Joseph Spatafora, S. Martini Marchio, Venetici Baro ect. a S.S. D.N. Urbano P. VIII summis precibus impetravit, ea tamen lege ne aliis sub poena excommunicationis illius expingendae ius fasque sit. Anno Jubilei MDCXXV.» (S. Gaeta, *L'enigma del volto di Gesù: l'avventurosa storia della sindone segreta*, Milano, Rizzoli 2010, pp. 26.229, n. 25).

¹⁵ G. Grimaldi, *Liber de sacrosancto sudario Veronicæ Salvatoris Nostri Iesu Christi ac Lancea, quae latus eius aperuit in Vaticana Basilica maxima Veneratione asservatis*, Roma 1621: ms. Biblioteca Ambrosiana, A, 168 inf., frontespizio. L'esemplare della Biblioteca Ambrosiana è datato 1621 è autografo e fu donato da Grimaldi al Cardinale Arcivescovo di Milano Federico Borromeo. A f. 89v di questo esemplare leggiamo anche una nota manoscritta, che elenca, accanto alla menzione della copia per Costanza d'Austria, le 6 copie concesse dopo il divieto

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.¹⁶

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,¹⁷ 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 notifichino 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.¹⁸

Le copie andavano «consegnate in mano de' confessori medesimi o predicatori, et essi in mano» dei vescovi «e de' loro ordinari». Nella filza dell'Archivio Segreto Vaticano dove si conserva copia di questa lettera troviamo anche quattro immagini (figg. 3-6):

di Paolo V: «Unum exemplar habuit Summus Pontifex, aliud Basilica S. Petri, aliud Regina Poloniae, aliud Card. de Monte Alto, aliud Card. Ubaldinus, et alius Magnus Dux Etruriae». La prima versione del 1618 si trova in BAV, Arch. Cap. S. Pietro, ms. H.3, mentre la copia di Speroni del 1635 è ivi, H.70 (cfr. Morello, «Or fu si fatta», p. 70, anche per la riproduzione e il confronto dei due rispettivi frontespizi). Una terza copia autografa si trova a Firenze, Biblioteca Nazionale, Ms. II.III.173 (cfr. M. Ceresa, «Grimaldi, Giacomo», *Dizionario Biografico degli Italiani* [= DBI], 59, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana 2002, pp. 516-518).

¹⁶ Il dibattito su questo punto è stato amplissimo, soprattutto negli ultimi dieci anni. Si vedano i testi citati a nota 11 e inoltre: H. Pfeiffer, «Invenzioni e verità nella Relazione Historica sul Velo di Manoppello», in G. di Pietro (ed.), *Il Volto Santo di Manoppello*, s.l. 2000, p. 22.

¹⁷ L. Rice («Bernini and the frame of the Volto Santo», *Bollettino dei Monumenti, Musei e Gallerie Pontificie* XXXII [2014] pp. 195-199) ha potuto documentare la licenza concessa da Urbano VIII a Gianlorenzo Bernini per entrare con il Cardinal Francesco Barberini nel «ciborio del volto Santo», al fine di vedere l'immagine per disegnare una nuova cornice (che fu però poi eseguita solo nel 1674-75).

¹⁸ Appendice 1.1.: ASV, Congregazione Vescovi e Regolari, Reg. Episcop. 74 (1628), 78v e seguenti, mia sottolineatura. Una copia (con variazioni minime) di questa e della seguente lettera (cfr. Appendice) si trova in Archivio di Stato di Roma, Archivio Spada-Varalli, cod. 472, ff. 160ss, ed è pubblicata da T.M. Di Blasio, *Veronica. Il mistero del volto. Itinerari iconografici, memoria e rappresentazione*, Roma, Città Nuova 2000, pp. 61-62.



Figura 3 – *Santissimo sudario*, incisione anonima. Archivio Segreto Vaticano, Congregazione Vescovi e Regolari, Reg. Episcop. 74 (1628), 78v e ss.



Figura 4 – Jean Waldor il Vecchio (c. 1580-1640), *Ego vir dolorum*, ante 1628. Ivi.

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*.¹⁹

¹⁹ Appendice 1.3.3., mano 4.



Figura 5 – *Santa Veronica*, xilografia colorata. Ivi.



Figura 6 – *Sanctus Vultus D. Veronicæ Hæreditas*, incisione anonima, Roma 1556. Ivi.

È molto interessante notare il linguaggio che viene usato. Cosa significa la distinzione tra «*images 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 (fig. 3) a una impressionante incisione di Jean Valdor di Liège (fig. 4); inoltre varie immagini di Santa Veronica (fig. 5-6), 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, fig. 7).²⁰

²⁰ Cfr. P. Tosini, *Girolamo Muziano. 1532-1592. Dalla Maniera alla Natura*, Roma, Ugo Bozzi Editore 2008, p. 191 e n. 220.



Figura 7 – Nicolas Beatrizet, da Muziano, *Santa Veronica regge il Sudario* [1557]. Londra, British Museum

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.²¹ 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».²² Si tratta probabilmente dell'esemplare ora ai Musei Civici di Palazzo Buonaccorsi a Macerata, finora non documentato.²³ 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).²⁴ 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 exponendae»)²⁵.

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,²⁶ 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.

²¹ Cfr. A. Menniti Ippolito, «Paolucci, Fabrizio», *DBI*, 81 (2014) pp. 202-203. Paolucci, fatto cardinale nel 1699, fu più tardi prefetto della Congregazione dei Riti e segretario del Sant'Uffizio (dal 1725 fino alla morte, avvenuta il 12 giugno 1726), oltreché segretario di Stato sotto Benedetto XIII. Il suo monumento funebre si trova nella chiesa di San Marcello e fu eseguito da Pietro Bracci, autore anche di un precedente busto del cardinale nel 1725.

²² Francesco Cini, vescovo di Macerata, 1660-1684.

²³ Copia del Volto Santo di San Pietro, XVII secolo (ante 1684). Macerata, Musei civici di Palazzo Buonaccorsi. Si vedano le informazioni reperibili online a questo link: http://www.culturaitalia.it/opencms/viewItem.jsp?language=it&case=&id=oi%3Aculturaitalia.it%3Amuseiditalia-work_95719.

²⁴ Appendice 1.3.3. Cfr. H.H. Schwedt, *Die römische Inquisition. Kardinäle und Konsultoren 1601 bis 1700*, Freiburg – Basel – Wien, Herder 2017, p. 481.

²⁵ ACDF, S.O., Stanza Storica H 3 b (3), c. 60v (testo in Appendice 1.3.3.).

²⁶ Il Vicario Apostolico di Urbino, all'altezza del 20 febbraio 1636, era forse lo stesso cardinal Francesco Barberini. Cfr. C. Weber (ed.), *Legati e governatori dello Stato pontificio (1550-1809)*, Roma, Ministero per i Beni Culturali e Ambientali 1994, p. 416: 21.2.1633 deputatus legatus (HC IV 18); officio legati functus usque ad d. ca. 18.12.1645 (BAV, Indice 367, fol. 405-406).

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 è quello del cosiddetto Trono di grazia: Dio padre che sostiene il crocifisso, con l'immagine sovrainposta della colomba (si veda fig. 8, a titolo di esempio). 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».²⁷ 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 (fig. 9): «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*)».²⁸ Tuttavia, il fatto di essere 'contrario alla

²⁷ «In oppositum autem est Ecclesiae usus, admittens Trinitatis imagines, repraesentantes non solum Filium incarnatum, sed Patrem ac Spiritum sanctum. Adsumt, et literae huius verba sonantia, quod postquam Deus est incarnatus, potest adorari in imagine [...]. Tertius autem, quia originaliter secundum partes est ex sacra scriptura (quamvis non tota imago) et Ecclesiae usu approbatur, non solum tolerabilis, sed licitus mihi videtur, ex eo enim quod cultus Deo exhibetur in imagine, non impie, aut praesumptuose, sed ab Ecclesia propositae actus adorationis circa debitam materiam versatur, ac per hoc nullam peccati rationem habet. Et sic non videntur cassandae Trinitatis imagines in forma senis, crucifixum sustinentis columba intermedia: partes enim imaginis huius ex sacra sunt Scriptura. Et de Filii, et Spiritus sancti imaginibus constat. De Patri autem ex Daniele habetur cap. 7 cum dicitur de Filio, quod pervenit ad antiquum dierum, hoc est Deum patrem. Et hoc, ut dictum est, ubi nulla est occasio erroris». *Tertia Pars de Salvatore D. Thomae de Aquino [...] Accessere porro luculentissima, subtilissimaque Commentaria [...] D. Thomae de Vio Caietani*, Venetiis, apud Iuntas 1612, p. 204; cfr. anche F. Boespflug, *Dio nell'arte: Sollicitudini nostrae di Benedetto 14. (1745) e il caso Crescenzia di Kaufbeuren*, Casale Monferrato, Marietti 1986, pp. 279-288.

²⁸ «Reprehensibiles etiam sunt cum pingunt ea, que sunt contra fidem: cum faciunt trinitatis imaginem unam personam cum tribus capitibus, quod est monstrum in rerum natura». A. Pierozzi, *Summa Theologica*, Verona, A. Carattoni 1740, III, t. VIII, chap. 4, par. 11: *De statu mercatorum et artificum*. Su questa immagine e le sue discusse origini si veda almeno E. Panofsky, «"Signum tripliciter". Ein hellenistisches Kultsymbol in der Kunst der Renaissance», in



Figura 8 – Pesellino e fra' Filippo Lippi, Pala della Trinità, 1455-1460, dall'Oratorio della Compagnia della Santissima Trinità di Pistoia. London, National Gallery



Figura 9 – Bronzino, Cappella di Eleonora de Toledo, Soffitto, 1540-1545. Firenze, Palazzo Vecchio

fede' ed essere 'un mostro' sono due cose completamente diverse. Il secondo giudizio è quello 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»).²⁹

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.³⁰ 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,³¹ scrivendo da questa città, trasmise a Roma «la figura della Santissima Trinità, che si vende in quella città (Napoli),

Hercules am Scheidewege und andere antike Bildstoffe in der Neueren Kunst, Leipzig – Berlin, Teubner 1930 (Studien der Bibliothek Warburg, XVIII) pp. 1-35; G.J. Hoogewerff, «“Vultus trifrons”, emblema diabolico, imagine improba della SS. Trinita (Saggio iconologico)», *Rendiconti della pontificia accademia romana di archeologia* XIX (1942-43) p. 205; R. Pettazoni, «The Pagan Origins of the Three-Headed Representation of the Christian Trinity», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* IX (1946) pp. 135-151, specialmente p. 151 e fig. 16b.

²⁹ J. Gerson, *Opera Omnia*, a cura di L.E. Du Pin, Antwerp, Olms 1987, III, p. 947.

³⁰ Appendice, 2.1. Secondo Boespflug, *Dio nell'arte*, p. 288, che non conosce questo documento: «Les circonstances de cette combustion executee pour l'exemple, le 11 août 1628, sont mal connues».

³¹ Felice Tamburelli fu vescovo della diocesi di Sora dal 1638 al 1656. Cfr. L. Amabile, *Il Santo Ufficio dell'Inquisizione in Napoli*, Città di Castello 1892, p. 39 e P. Huerga Criado, «La inquisición romana en Nápoles contra los Judaizantes (1656-1659)», *Libros de la corte* n. 6 IX (2017) pp. 303-322.306.



Figura 10 – «Exemplar imagini rappaesentantis tres facies separatas cum radiis, quas Neapolis venditur», disegno a lapis, ACDF, S.O., Stanza Storica B 4 f, n. 5, c. 2r



Figura 11 – *Ibid.*, c. 3r

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 (fig. 10). Il 13 settembre la Congregazione rispondeva al vescovo «ut nihil innovet circa picturas trium imaginum exprimentem S.mam Trinitatem» — questa risposta sembra di tipo interlocutorio: invita il vescovo a non agire.³²

Pochi giorni dopo, il solerte vescovo inviava un secondo esemplare (fig. 11): 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*. In questo caso, veniva allegata un'immagine dipinta su tela, oggi conservata nella Raccolta dell'Archivio in ragione della sua fragilità (fig. 12), di cui è rimasta un'impronta nel fascicolo (fig. 13). 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.³³

³² Appendice, 2.2.2. e 2.2.3.

³³ Appendice 2.2.4.



Figura 12 – «Aliam picturam representantem SS. Trinitatem diversam ab alia transmissa, constat in una facia sola, quae tres facies unitas exprimet», pittura su tela, ACDF, S.O., Stanza Storica B 4 f, n. 5, c. 3bis



Figura 13 – *Ibid.*, c. 3v

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 [...] constat in una facia sola, quae tres facies unitas exprimet») rientra nella categoria del mostruoso, pur avendo anch'essa una lunga tradizione alle spalle.³⁴ 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 da 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.

³⁴ Cfr. *supra*, nota 28.

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.³⁵ 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).³⁶ Sulla base della do-

³⁵ Si veda per esempio già P. Burke, «Images as Evidence in Seventeenth-Century Europe», *Journal of the History of Ideas* 64 no. 2 (April 2003) pp. 273-296.

³⁶ Su questo caso si vedano M.P. Fantini, «Pouvoir des images, pouvoir sur les images. Rites de dévotion et stratégies de censure par l'Inquisition romaine (XVIe-XVIIe siècle)», in G. Audisio (dir.), *Inquisition et pouvoir*, Aix-en-Provence 2004, pp. 269-286; C. Franceschini, «Arti figurative e Inquisizione. Il controllo», in *DSI*, I, pp. 102-105; e

cumentazione 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.³⁷

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.

ora la trattazione più ampia di A. Cifres, «Fra Innocenzo da Petralia, reo dell'Inquisizione: fra critica d'arte e censura teologica», *Frate Francesco. Rivista di cultura francescana* 79 n. 1 (2013) pp. 97-137. A Mons. Cifres (ivi, pp. 113-114) si deve anche l'identificazione dell'esemplare (ora nella chiesa di San Giovanni Battista di Gradara) che fu ritratto nel secondo disegno conservato in Archivio: rimando a questo stesso suo articolo (figg. 2, 3, 5 e 6) anche per la riproduzione degli oggetti qui menzionati.

³⁷ Tornerò su questo punto e sul ruolo di questi due disegni negli atti giudiziari in un mio prossimo contributo in via di scrittura.

Appendice documentaria

Documento 1

1. VOLTI SANTI

1.1. Archivio Segreto Vaticano, Congregazione Vescovi e Regolari, Reg. Episcop. 74 (1628), cc. 78v-79v (cfr. n. 18): *Copia di due lettere circolari spedite dalla Congregazione dei Vescovi e Regolari, riunitasi in casa del Cardinal Domenico Ginnasi, il 14 luglio 1628:*

/78v/ In congregazione habita die 14 julii 1628, in domo illustrissimi ac reverendissimi cardinalis Gymnasii.

Volti Santi

La santità di Nostro Signore havendo havuto notitia che da certo tempo in qua si siano fatte diverse copie rappresentanti la vera e sacra imagine del Volto Santo e sparse per molti luoghi d'Italia contro gli ordini, e prohibitioni apostoliche, volendo per quanto sia possibile dare opportuno rimedio a questo disordine ha commandato che si faccia sapere a V.S., e per mezzo di lei a' vescovi suoi suffraganei esser mente, et ordine espresso di Sua Beatitudine che si facciano avvertiti i parrochi e confessori così secolari, come regolari delle città, e diocesi loro che nell'udire le confessioni e sacramentali notificchino a' suoi penitenti et li predicatori al popolo che nessuno di loro, mentre non habbia espressa licenza di questa Santa Sede può fare per sé o per mezzo d'altri copia anco di copia benchè più volte reiterata della sudetta Sacra Imagine, né ritenerla appresso di sé e d'altri a sua requisitione senza incorrer nella scomunica che la Santità Sua ha imposto in questo caso contro i trasgressori con riservarne a sé medesima l'assolutione e che però /79r/ debbano quanto prima haverle consegnate in mano de' confessori medesimi o predicatori, et essi in mano di VS. e de' loro ordinarii, i quali habbiano poi a dare avviso qua di mano in mano delle consegnationi, che saranno loro fatte. Resta ch'ella per osservanza del presente ordine quanto prima lo notificchi a' suoi vescovi comprovinciali, con mandarne la copia, le quali cose havrà da eseguire con la debita diligenza. E Dio etc.

Volti Santi.

Nella lettera scritta a V.S. illustrissima di ordine di N. S.re intorno alle copie fatte del Volto Santo non è stata mente di Sua B.ne di proibire ad alcuno il ritenere se non quelle che rappresentano la vera Sacra Imagine del Volto Santo, che si osserva qui nella Basilica di S. Pietro con macchie e lividi di sangue di sudori, e di percosse, e non altrimenti l'immagine del Salvatore, che anco da alcuni sono dette Volto Santo. Il che significò a VS. Ill.ma affinché si compiaccia far notificare il tutto non solo nella sua Diocesi, ma anco alli Vescovi suoi Comprovinciali, come si fece del primo ordine per quietare le coscienze di coloro che intendessero altrimenti la sopra detta proibitione, con che /79v/ io humilmente a VS illustrissima bacio le mani.

Lettere di questo tenore scritte a gli'infrascritti:

signor cardinal Buoncompagno, signor cardinal Borromeo, sig. cardinal Doria, arcivescovo di Urbino, arcivescovo di Siena, arcivescovo di Firenze, arcivescovo di Cosenza, arcivescovo di Pisa, arcivescovo di Otranto, arcivescovo di Benevento, arcivescovo di Chieti.

1.2. Archivio Segreto Vaticano, Vescovi e Regolari, Positiones, I, 1628, giugno-agosto, 11 agosto 1628, Milano: *Ordinanza a stampa, trasmessa da Milano e registrata dalla Congregazione dei Vescovi e Regolari in data 11 agosto 1628*, foglio a stampa, ripiegato in quattro, contenente le quattro incisioni qui riprodotte alle figg. 3-6:

Martio Politi dottore dell'una, e l'altra legge, Protonotario Apostolico, et Vicario Generale dell'Illustrissimo, et reverendissimo sig. Federico Borromeo Cardinale, et Arcivescovo di Milano.

Conforme all'ordine espresso della Santità di Nostro Sig. Papa Urbano, havuto con lettere dell'illustrissimo, e reverendissimo sig. cardinale S. Onofrio [Antonio Marcello Barberini] sotto li 27 del mese di maggio passato, s'avisano tutti li parrochi, e confessori così secolari, come regolari, della città, e diocesi di Milano, che nell'udire le confessioni sacramentali notificchino a suoi penitenti, et i predicatori al popolo, che niuno di loro, mentre non habbia espressa licenza dalla S. Sede Apostolica, può fare per se, o per mezzo d'altri copia, anco di copia benchè più volte reiterata, della vera Sacra Imagine del Volto Santo, ne ritenerla appresso di se, o d'altri a sua requisitione, essendo ciò contro gl'ordini, e prohibitioni apostoliche, et la Santità Sua in questo caso ha imposto la scomunica latae sententiae contro li transgressori, con riservarne a se l'assolutioni, e che debbano quanto prima, haverle consegnate in mano de confessori medesimi, o predicatori, et essi nelle mani di monsig. Gerolamo Settali ordinario penitentiero maggiore del Domo, acciò delle consignationi si possa dar parte a Roma, secondo che saranno fatte. Non manchi per tanto ciascheduno essequire con ogni diligenza

la mente, et commandi di sua beatitudine, et dare le consegne come sopra s'è detto. Dall'Arcivescovo di Milano alli 23 giugno 1628.M. Politus, Vic. Gen.

Ludovicus Barbavaria Can. Ord. et Cancell. Archiep.

1.3. ACDF, S.O., Stanza Storica H 3 b (3): *Registrazione della richiesta di una licenza per tenere l'immagine presentata dal vescovo di Macerata, 1686:*

1.3.1. *Indice del volume con regesto della posizione*

1686 Positione III. Episcopus Maceratensis petit licentia retinendi in eius episcopio Imaginem SS.mi Salvatoris, seu Vultus Sancti sumptam ab originali, quod conservatur in Ecclesia S. Petri Urbis.

1.3.2. *Foglio di guardia della positio, con trascrizione posteriore di regesto e decreto:*

/58r/ Positio III. 1686

Episcopus Maceratenis petit licentiam retinendi in episcopio imaginem SS.mi Salvatoris, seu Vultus Sancti existentis in Basilica S. Petri in Vaticano.

Decretum S. Congregationis approbatum a SS.mo sub die 4 septembris 1686 statuens concedendam esse licentiam episcopio Maceratensi retinendi penes se copiam dictae imaginis, non autem publice exponendi, facto verbo cum SS.mo.

1.3.3. *Copia della lettera di Mons. Paolucci a papa Innocenzo XI inoltrata al Sant'Uffizio, con annotazioni sul verso inclusive di intestazione, regesto, trascrizione decreto con indicazione di casi precedenti:*

/59 r/ Beat.mo padre. Mons. Paulucci vescovo di Macerata, humilissimo servitore della Santità Vostra, riverentissimamente le rappresenta essergli stata lasciata da monsignor Cini suo antecessore una copia dell'immagine del SS.mo Salvatore, esistente in S. Pietro in Vaticano, e perché la medema non puol ritenersi senza special permissione, supplica divotissimamente la somma benignità della Santità Vostra a degnarsi concedergli la licenza, conforme godeva il suddetto suo antecessore. Che della gratia etc.

/60 v/ {mano 1} Volto Santo. Alla Santità di Nostro Signore Papa Innocentio XI. Per mons. Pavulucci vescovo di Macerata.

{mano 2} A mons. Assessore.

{mano 3} Fer. 4. Die 4 septembris 1686. EE.DD. concesserunt licentiam episcopo Maceratense retinendi penes se copiam dicte Imaginis non autem publice exponendi. Facto verbo cum SS.mo. Quo facto eadem die, Sanctitas sua benigne annuit.

{mano 4} C. Episcopo r. Dragonensis Ass.r S. Off(it)ii. Rappresenta essergli stata lasciata da mons. Cini suo antecessore una copia dell'immagine del Salvatore esistente

in San Pietro in Vaticano, e perché la medesima non può ritenersi senza special permissione, supplica la Santità di N. S. per la grazia conforme godeva il detto suo antecessore.

Die 20 februarii 1636 scribatur vicario apostolico Urbini prohibitionem retinendi imagines Vultus Sancti comprahendere solum imagines sumptas ab originali, quod conservatur in Ecclesia S. Petri Urbis, vel copias eiusdem originalis, non autem picturas, aut typis impressas rappresentantes figuras eiusdem vultus sancti, ob id dictas imagines desumptas ab originali hic mittat, vel comburat.

Die 21 augusti 1659 P. Francisci Valletta Cler. Reg. petentis licentiam tenendi Imaginem Vultus Sancti lecto memoriali, Em.mi dixerunt quod si dicta imago est Vultus Sancti, qui asservari in Ecclesia S. Petri, non permittantur, alias non prohibeatur.

Documento 2

2. TRINITÀ TRIFRONTI

2.1. Archivio Segreto Vaticano, Congregazione Vescovi e Regolari, Reg. Episcop. 74 (1628), c. 96v (= doc. citato in appendice 1.1.): *Registrazione della segnalazione effettuata da Federico Borromeo del ritrovamento a Milano di immagini della Trinità reperite durante la ricerca delle copie del Volto Santo:*

Milano. Signor Cardinale Arcivescovo. Essendosi riferito alla Santità di Nostro Signore quel che VS. illustrissima ne ha scritto dell'immagine che con l'occasione di quella del Volto Santo si è trovata con la quale intendono di rappresentare la S.ma Trinità con tre bocche, tre nassi, e quattr'occhi in una istessa faccia, Sua Beatitudine stimando che tale inventione non debba in alcun modo tollerarsi ha ordinato che si abbruci la medesima imagine con tutte l'altre che si trovassero di questa forma. Compiacciassi però VS. illustrissima fare eseguire la mente di Sua Beatitudine che tanto mi ha commesso di significarle, con che le bacio riverentemente le mani.

2.2. ACDF, S.O., Stanza Storica B 4 f (5): *Positio concernente immagini della Trinità trifronte reperite a Napoli da Felice Tamburelli, vescovo di Sora, 1645:*

2.2.1.: *Foglio di guardia del fascicolo con indice redatto successivamente:*

1645. Episcopus Sorae transmittit exemplar Imagini rappaesentantis tres facies separatas cum radiis, quas Neapolis venditur, et asseritur esse Imaginem SS.mae Trinitatis.

Praefatum folium rappaesentans praefatam Imaginem.

Decret. S. Congregationis sub die 13 Septembr. 1645 statuens rescribendum Episcopo Sorano, ut nihil innovet circa picturas trium Imaginum exprimentium SS.mam Trinitatem.

Episcopus Sorae transmittit aliam picturam rappaesentantem SS. Trinitatem diversam ab alia transmissa, constat in una facia sola, quae tres facies unitas exprimet.

Decretum S. Congr.nis sub die 27 septembris 1645 statuens ut Episcopus Soranus curet imagines sic depictas supprimi, et in futurum non pingi.

2.2.2.: *Lettera di Felice Tamburelli al Cardinal Santoro, da Napoli, 2.09.1645, con incluso disegno. Regesto della lettera e trascrizione del relativo decreto sul verso:*

/1r/ Em.mo R.mo Sig.r Pr.on mio Col.mo. Si vende in questa città da pittori un quadro con tre faccie uniforme sotto pretesto, che sia l'immagine della S.ma Trinità: vi mando mostra nell'aggiunto foglio, acciò possa farvisi sopra considerazione, perché intendo che altre volte una cosa simile fu proibita, et a V. E. fo hum.ma riverentia.Napoli, 2 Settembre 1645,

di V. E. R.ma, Hum.mo Serv. Felice Vescovo di Sora

/2r/ [disegno a lapis a tutta pagina, cfr. fig. 11].

/6v/ Napoli. 2 settembre 1645. Mons. Vescovo di Sora. Vendendosi in quella città un quadro di tre faccie uniformi sotto pretesto che sia l'immagine della Santissima Trinità, ne manda un disegno acciò vi si faccia la dovuta considerazione.

13 Settembris 1645: Rescribatur Episcopo Sorano, ut nihil innovet circa picturas trium imaginum exprimentem S.mam Trinitatem.

[in calce:] In vol. [...]. Preten. Sanctorii

2.2.3: *Lettera di Felice Tamburelli, da Napoli, 16.09.1645, con inclusa immagine dipinta su tela. Regesto della lettera e trascrizione del relativo decreto sul verso:*

/3r/ Em.mo R.mo Sig.re Pr.on mio Col.mo. Sotto li due del corrente inviai a V.E. una figura di tre faccie: hora vi rimetto un'altra consimile, si bene in qualche parte diversa, che parimenti si vende per immagine della Santissima Trinità, e a V. E. fo profondissima riverenza. Napoli 16 Settembre 1645. Di V. E. R.ma [...]. Felice Vescovo di Sora.

/3v/ *il verso della lettera conserva l'impronta [fig. 13] dell'immagine allegata: un piccolo dipinto su tela di forma rettangolare raffigurante la Trinità come un volto unico con quattro occhi [fig. 12].*

/4v/ Napoli. 16 Settembre 1645. Monsignor Vescovo di Sora. Trasmette la figura della Santissima Trinità, che si vende in quella città per intendere il sentimento della S. Congregazione.

27 Settembris 1645: Episcopus Soranus curet imagines sic depictas supprimi, et in futurum non pingi.

/5v/ Accepi cum litteris R. P. D. Episcopi Sorae.

L'apertura nel 1998 dell'Archivio della Congregazione per la Dottrina della Fede (ACDF) alla libera consultazione degli studiosi diede avvio a una stagione completamente nuova di ricerche sull'Inquisizione romana. A quel tempo, l'evento fu celebrato con una solenne Giornata di studio presso l'Accademia Nazionale dei Lincei, conclusa dal suo principale fautore, l'allora prefetto del Dicastero cardinale Joseph Ratzinger, oggi pontefice emerito Benedetto XVI. Nel ventennale dell'inizio di quell'avventura, si è tenuto dal 15 al 17 maggio 2018 il convegno internazionale *L'Inquisizione Romana e i suoi Archivi. A vent'anni dall'apertura dell'Archivio della Congregazione per la Dottrina della Fede*. L'appuntamento, il quarto del ciclo *Memoria Fidei*, dedicato alla valorizzazione degli archivi ecclesiastici, è stato ospitato dalla Biblioteca del Senato, nella cornice dell'*Insula Dominicana* di Roma, che comprende anche la Biblioteca della Camera dei Deputati, la Biblioteca Casanatense e lo storico convento dei Frati Predicatori attiguo alla basilica di Santa Maria sopra Minerva. Una quarantina circa di studiosi, fra pionieri della prima ora e giovani ricercatori, si sono confrontati su vent'anni di indagini condotte in Archivio, gettando al contempo uno sguardo allo stato presente e all'avvenire degli studi. Si è delineato così un panorama quanto mai ricco di risultati: dalla storia delle idee religiose alla censura della letteratura, dall'approfondimento degli aspetti istituzionali al ruolo imprescindibile degli archivi nella ricerca storica, dalla psicanalisi alla santità canonizzata e non, dalla storiografia tra propaganda e censura al ruolo delle immagini sacre nella trasmissione della fede, dai rapporti fra Cristianesimo ed Ebraismo alla questione dei "cristiani nuovi", dall'immagine infine dell'Inquisizione nella coscienza collettiva alla letteratura e la pubblicistica intorno ad un argomento che continua a suscitare ampio interesse e a produrre risultati sempre nuovi e sorprendenti.