

MITTEILUNGEN  
DES KUNSTHISTORISCHEN  
INSTITUTES  
IN FLORENZ



LXII. BAND — 2020  
HEFT 2/3



LXII. BAND — 2020

HEFT 2/3

# 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,  
edizioni@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  
foerderverein@khi.fi.it; www.khi.fi.it/foerderverein

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

### \_ Aufsätze \_ Saggi

\_ 127 \_ Armin F. Bergmeier

The Production of *ex novo* Spolia and the Creation of History in Thirteenth-Century Venice

\_ 159 \_ Charles Dempsey

Angelo Poliziano and Michelangelo's *Battle of the Centaurs*

\_ 181 \_ Jason Di Resta

Negotiating the Numinous: Pordenone and the Miraculous *Madonna di Campagna* of Piacenza

\_ 209 \_ Maria Gabriella Matarazzo

Ciro Ferri *delineavit*, Cornelis Bloemaert *sculpsit*: una collaborazione artistica per due antiporte di committenza medicea

\_ 237 \_ Oronzo Brunetti

La carriera di uno scalpellino nel Settecento: Francesco Cerroti, da Settignano a Roma

\_ 267 \_ Andreas Plackinger

Weiblichkeit und Distinktion im Selbstporträt von Élisabeth Vigée Le Brun für die Galleria degli Autoritratti in Florenz

### \_ Miszellen \_ Appunti

\_ 297 \_ James Pilgrim

Moretto's Map

### \_ Nachrufe \_ Necrologi

\_ 310 \_ Monika Butzek (*Julian Gardner*)



1 Cornelis Bloemaert da Ciro Ferri,  
*Allegoria delle branche della matematica.*  
Londra, British Museum, inv. V, 9.39

---

# CIRO FERRI *DELINEAVIT*, CORNELIS BLOEMAERT *SCULPSIT* UNA COLLABORAZIONE ARTISTICA PER DUE ANTIPOORTE DI COMMITTENZA MEDICEA

---

Maria Gabriella Matarazzo

In qualità di agente artistico di Leopoldo de' Medici e, tra il 1673 e il 1686, di direttore dell'Accademia medica a Roma, il pittore romano Ciro Ferri (1633–1689) curava le iniziative mecenazie dei Medici nella città papale secondo un'ampia gamma di interessi, tra i quali l'incisione ebbe un ruolo primario.<sup>1</sup> La critica non ha mancato di sottolineare come, nel secondo Seicento, da Firenze si guardasse alla vivace scena romana dell'incisione per la commis-

sione di tesi allegoriche, antiporte di libri e rappresentazioni di catafalchi e apparati festivi.<sup>2</sup> Ulteriori indagini presso l'Archivio di Stato fiorentino hanno portato alla luce nuovi dati su questo aspetto delle committenze mediche a Roma e sul ruolo di mediazione esercitato da Ferri, impegnato, in particolare, nella promozione dell'opera di Cornelis Bloemaert (1603–1692), tra i più noti incisori attivi nell'Urbe nel medio Seicento, nonché suo favorito insieme al

<sup>1</sup> Manca a tutt'oggi un catalogo ragionato dell'opera di Ciro Ferri, del quale è stata studiata sistematicamente e pubblicata la sola produzione grafica da Bruce W. Davis, *The Drawings of Ciro Ferri*, New York et al. 1986, con integrazioni successive su cui fa il punto Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, "Ciro Ferri: un'Adorazione ritrovata", in: *Curiosa itinera: scritti per Daniela Gallavotti Cavallero*, a cura di Enrico Parlato, Roma 2015, pp. 377–386, in part. p. 380, note 2 e 5. La biografia di riferimento è tuttora Laura Falaschi, s.v. Ferri, Ciro, in: *Dizionario biografico degli italiani*, XLVII, Roma 1997, pp. 125–132, oltre alle note della stessa Falaschi alla biografia di Ferri in Lione Pascoli, *Vite de' pittori, scultori, ed architetti moderni*, a cura di Alessandro Marabottini et al., Perugia 1992, pp. 242–253. Ben più studiata è l'attività di Ferri come agente artistico dei Medici e direttore dell'Accademia fiorentina a Roma, per la quale si vedano Klaus Lankheit, *Florentinische Barockplastik: Die Kunst am Hofe der letzten Medici 1670–1743*, Monaco di B. 1962, *passim*; Edward L. Goldberg, *Patterns in Late*

*Medici Art Patronage*, Princeton, N.J., 1983, in part. pp. 134–172, 184–226; Carlo Cresti, "L'Accademia Medicea a Roma, 1673–1686", in: *Gian Lorenzo Bernini architetto e l'architettura europea del Sei–Settecento*, atti del convegno Roma 1981, a cura di Gianfranco Spagnesi/Marcello Fagiolo, Roma 1983/84, II, pp. 443–457; Mara Visonà, "L'Accademia di Cosimo III a Roma (1673–1686): la scultura a Firenze alla fine del secolo", in: *Storia delle arti in Toscana: il Seicento*, a cura di Mina Gregori, Firenze 2001, pp. 165–180; *Collezionismo medico e storia artistica*, IV: *Il cardinale Leopoldo e Cosimo III, 1667–1675*, a cura di Paola Barocchi/Giovanna Gaeta Bertelà, Firenze 2011, I, pp. 263–270.

<sup>2</sup> *Archivio del collezionismo medico: il cardinal Leopoldo*, III: *Rapporti con il mercato romano*, a cura di Miriam Fileti Mazza, Milano/Napoli 1998, pp. 109–117; Evelina Borea, *Lo specchio dell'arte italiana: stampe in cinque secoli*, Pisa 2009, I, pp. 387–389; Alessandra Baroni Vannucci, *I 'libri di stampe' dei Medici e le stampe in volume degli Uffizi*, Firenze 2011, pp. 48–63.

francese François Spierre (1639–1681). Si prenderanno in esame alcune lettere, in larga parte inedite, relative a due antiporte realizzate da Bloemaert da invenzioni di Ferri: *l'Allegoria delle branche della matematica* e la *Predica di san Paolo nell'Areopago* (figg. I, 4). Da queste corrispondenze, di cui i passi pertinenti alle vicende delle due incisioni sono pubblicati in appendice, emergeranno uno spaccato inedito dei rapporti tra il pittore e l'intagliatore, paradigma di una prassi collaborativa ormai consolidatasi nella Roma seicentesca, ma raramente documentabile con tale puntualità, e una fisionomia nuova della committenza medicea, che non nutriva minori aspettative verso la produzione incisoria rispetto alle arti sorelle della pittura e della scultura. Saranno posti in rilievo, inoltre, nuovi dati in merito alla definizione degli aspetti figurativi e testuali di un'incisione, al reperimento della carta per l'impressione delle lastre, alle modalità di remunerazione dell'intagliatore, al serrato controllo teologico sulle immagini esercitato dalla censura ecclesiastica, specie nel magistero del maestro del Sacro Palazzo Apostolico.

#### ***L'Allegoria delle branche della matematica: una metafora galileiana***

L'incisione al bulino raffigurante *l'Allegoria delle branche della matematica* (fig. I) costituisce la prima opera di committenza medicea licenziata da Bloemaert e fu oggetto di un serrato carteggio tra Ferri, *delineator* del modello grafico, e il principe cadetto Leopoldo de' Medici, committente dell'opera, all'epoca non ancora insignito della porpora cardinalizia. Della corrispondenza, datata tra il luglio del 1662 e il maggio del 1663, si conservano, presso il fondo Carteggio

di artisti dell'Archivio di Stato di Firenze, le lettere inviate dal pittore, già parzialmente note, ma che in questa sede saranno ripercorse e integrate con alcuni materiali inediti che consentiranno la ricostruzione analitica di ogni fase dell'iter esecutivo dell'opera: dalla delinearazione del modello all'anno della prima impressione del rame.

La prima menzione dello schizzo che Ferri aveva in preparazione si trova in una missiva del 15 luglio 1662;<sup>3</sup> una settimana dopo, il 22 luglio, l'artista inviò a Firenze il foglio, esprimendo la speranza di aver “incontrato il gusto di Vostra Altezza Serenissima” e restando in attesa del suo assenso prima di procedere con la consegna del modello a un incisore.<sup>4</sup> Dalla lettera risulta, inoltre, che Leopoldo aveva indicato il nome di un “giovane ch'intaglia” (purtroppo non esplicitato nella corrispondenza) per la traduzione nel rame, rispetto al quale Ferri propose, piuttosto, l'ingaggio di Bloemaert: “l'uno e l'altro ne domandano un prezzo, cioè scudi sessanta al meno”, scriveva Ferri, e, visto il compenso equivalente, egli disse di propendere per l'intagliatore olandese, di cui inviò una “carta” al Principe come saggio della sua qualità tecnica.<sup>5</sup>

Non stupisce la personale predilezione di Ferri nei confronti dell'olandese. Nato a Utrecht nel 1603, Bloemaert si era trasferito a Roma nel 1633 per prendere parte agli intagli della *Galleria Giustiniana*, inaugurando una lunga e fortunata carriera romana celebrata già in vita dalle biografie di Joachim von Sandrart e Filippo Baldinucci, pubblicate rispettivamente nel 1675 e nel 1686.<sup>6</sup> La formazione da pittore prima che da incisore, impartitagli dal padre Abraham in gioventù, lo aveva reso un fine traduttore in rame di modelli pittorici, abilità che lo portò a collaborare

<sup>3</sup> Appendice, no. 1.

<sup>4</sup> Appendice, no. 2.

<sup>5</sup> ASF, Carteggio di artisti, XV, 566, 19 agosto 1662, cit. in *Rapporti con il mercato romano* (nota 2), p. 109.

<sup>6</sup> Joachim von Sandrart, *Teutsche Academie der edlen Bau-, Bild- und Mahlery-Künste*, Norimberga 1675–1679, I.2, p. 362; Filippo Baldinucci, *Cominciamento e progresso dell'arte dell'intagliare in rame colle vite di molti de' più eccellenti maestri*

*della stessa professione*, a cura di Evelina Borea, Torino 2013, pp. 151–161. Per una biografia moderna si veda Marcel Roethlisberger, *Abram Bloemaert and His Sons*, Doornspijk 1993, I, pp. 513–526. I repertori più completi delle incisioni di Bloemaert sono tuttora Charles Le Blanc, *Manuel de l'amateur d'estampes, contenant le dictionnaire des graveurs de toutes les nations [...]*, Parigi 1854–1890, I, pp. 374–380, e Friedrich W. H. Hollstein, *Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, 1450–1700*, II, Amsterdam 1950, pp. 70–82.

con i maggiori artisti a lui coevi durante il lunghissimo soggiorno nella città papale, conclusosi solo con la morte, avvenuta nel 1692.<sup>7</sup> Baldinucci, nelle pagine della biografia a lui dedicata nel *Cominciamento e progresso dell'arte dell'intagliare in rame*, ne rimarcò il rapporto privilegiato con Pietro da Cortona, che “s'accostò al nostro Cornelio per fargli intagliare le sue belle pitture”,<sup>8</sup> tra cui le più note sono le tavole nelle *Aedes Barberinae* con il celebre *Trionfo della Divina Provvidenza* affrescato sulla volta del salone di Palazzo Barberini.<sup>9</sup> Nonostante il consolidato sodalizio e l'indiscusso apprezzamento per lo stile incisivo dell'olandese, Cortona esercitava un controllo così stretto sulla resa al bulino delle sue invenzioni che non mancarono momenti di attrito tra i due, come testimoniò il biografo fiorentino:

Egli è ben vero, che quanto il Cortona desiderava il Bloemaert per lo intagliare dell'opere sue, altrettanto il Bloemaert in certo modo aborruiva il servirlo, a cagione non so se dobbiamo dire del gran buon gusto di quel pittore, o pure della di lui molta fastidiosaggine; perché non mai si trovava pienamente contento della sua taglia, per altro meravigliosa; e talvolta ne meno de' dintorni, i quali volea veder fare in sua propria presenza, e spesse volte faceva rimutare dopo ch'eran fatti.<sup>10</sup>

Altrettanto consolidata e talvolta conflittuale si configurò la collaborazione tra Bloemaert e Ferri, il

quale, benché avesse raccomandato in prima persona l'olandese al suo esigente mecenate fiorentino, non mancò di revisionarne scrupolosamente i lavori d'intaglio e, talora, di “emendarne qualche errore”,<sup>11</sup> come si vedrà in seguito. Tale intransigenza si motiva con la peculiare propensione per l'arte dell'incisione che Ferri manifestò nel corso della sua carriera artistica, durante la quale fu spesso attivo in qualità di *delineator* per commissioni di tesi allegoriche e antiporte.<sup>12</sup> Lionne Pascoli, nel medaglione biografico a lui dedicato, ne sottolineò la predilezione per le tecniche grafiche, tanto da affermare che “più gli piaceva però il disegnare, che il dipingere”,<sup>13</sup> e spese i nomi di François Spierre e dell'olandese quali suoi ‘traduttori’ favoriti. In merito ai disegni “per iscudi di conclusioni e per frontespizzi di libri”, Pascoli ricordò che “né men meravigliosi son quelli, che intagliò il Bloemart, ed in ispezie molte delle figure pel breviario in foglio, che fece stampare Alessandro VII, la resurrezione di N.S., e la venuta dello Spirito Santo, il S. Antonio di Padova, il frontespizio delle prediche del P. Segneri, ed assai altri, che tralascio di rammentare, perché son troppo noti”.<sup>14</sup> Nella pur breve nota, Pascoli menzionò i maggiori fogli che Bloemaert aveva tratto da invenzioni di Ferri: in primo luogo le quattro tavole per il *Missale romanum* di Alessandro VII (1662), episodio nodale dell'incisione seicentesca, che vide Bloemaert e Spierre alle prese con l'intaglio di invenzioni grafiche, tra gli altri, di Cortona, Pierfrancesco Mola e

<sup>7</sup> Su quanto l'iniziale formazione da pittore avesse giovato a Bloemaert nell'uso del bulino, specie nell'esercizio della stampa di traduzione, ha insistito Sandrart (nota 6), I.2, p. 362. Baldinucci (nota 6), p. 152, invece, sosteneva che Bloemaert “sotto la disciplina del padre [fece] gran profitto in disegno”, senza menzionare alcuna formazione pittorica.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 154.

<sup>9</sup> Cfr. Thomas Frangenberg, “La nascita di un libro”, in Girolamo Tezi, *Aedes Barberinae ad Quirinalem descriptae: descrizione di Palazzo Barberini al Quirinale. Il palazzo, gli affreschi, le collezioni, la corte*, a cura di Lucia Faedo/Thomas Frangenberg, Pisa 2005, pp. 119–157: 138–146. Per una bibliografia aggiornata sul volume di Tezi si rimanda alla scheda di Susanna Mastrofini, in: *Barocco a Roma: la meraviglia delle arti*, cat. della mostra Roma 2015, a cura di Maria Grazia Bernardini/Marco Bussagli, Milano 2015, p. 360, no. 23.

<sup>10</sup> Baldinucci (nota 6), p. 154. Su Pietro da Cortona e i suoi incisori si

vedano Louise Rice, “Pietro da Cortona and the Roman Baroque Thesis Print”, in: *Pietro da Cortona*, atti del convegno Roma/Firenze 1997, a cura di Christoph Luitpold Frommel/Sebastian Schütze, Milano 1998, pp. 189–200, con un focus particolare sul genere delle conclusioni di tesi disputate presso il Collegio Romano, e Jörg Martin Merz, “Pietro da Cortona und seine Kupferstecher”, in: *Ein privilegiertes Medium und die Bildkulturen Europas: Deutsche, französische und niederländische Kupferstecher und Graphikverleger in Rom von 1590 bis 1630*, atti del convegno Roma 2008, a cura di Eckhard Leuschner, Monaco di B. 2012, pp. 279–300.

<sup>11</sup> Appendice, no. 4. V. *infra*, p. 214.

<sup>12</sup> Sui disegni di Ciro Ferri per incisioni, si veda Davis (nota 1), pp. 146–170.

<sup>13</sup> Pascoli (nota 1), p. 244.

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 243.

Carlo Maratti, licenziando un vero e proprio florilegio cartaceo delle principali tendenze della pittura romana di età chigiana.<sup>15</sup> La *Visione di sant'Antonio da Padova*, riprodotte la pala per un altare laterale del duomo di San Gregorio Magno a Monte Porzio Catone, è, poi, tra i rami più pregevoli di Bloemaert.<sup>16</sup> Il foglio, datato 1678, è un omaggio di Ferri al principe Giovanni Battista Borghese, committente della pala e finanziatore dei lavori di rifacimento del duomo con cui il pittore, a detta di Pascoli, “ebbe stretta confidenza, e servitù”.<sup>17</sup> Infine, si distingue il frontespizio del *Quaresimale* del gesuita Paolo Segneri, tra gli ultimi intagli dell'olandese, su cui si dirà più diffusamente in seguito.

Tornando alla missiva di Ciro Ferri, la “carta” inviata a Leopoldo de' Medici come prova dell'abilità di Bloemaert dovette soddisfare pienamente il Principe, il quale iniziò a trattare col suo referente romano i termini dell'esecuzione della lastra incisa, *in primis* l'ammontare del compenso. Alessandra Baroni Vannucci aveva proposto di collegare il soggetto del rame, taciuto nel carteggio, alla stampa dell'*Allegoria delle branche della matematica*: un'individuazione so-

stenuta dall'inconfondibile blasone medico affisso sul portale dell'edificio sulla cui soglia si svolge l'azione.<sup>18</sup> Ulteriori considerazioni possono confermare questa ipotesi e meglio inquadrarla nel contesto delle attività culturali patrocinate dalla famiglia granducale nel secondo Seicento. Il rame fu impiegato per la prima volta come antiporta nel primo volume dell'*Ars analytica mathematicum* di Carlo Rinaldini, pubblicato a Firenze nel 1665 e dedicato al “Serenissimo Principe” Cosimo de' Medici, di cui il matematico era stato precettore.<sup>19</sup> Rinaldini era un fisico e matematico anconetano, nominato lettore di filosofia naturale dello Studio di Pisa dal granduca Ferdinando II e, in seguito, tra i più illustri animatori dell'Accademia del Cimento.<sup>20</sup> La protezione offerta agli accademici del *Provando e riprovando* da parte di Leopoldo giustifica l'utilizzo del bel rame come antiporta della pubblicazione, testimonianza degli interessi scientifici del Principe, nonché saggio del suo gusto in fatto di grafica.<sup>21</sup> Nel proemio al secondo volume del trattato, pubblicato a Firenze nel 1667, Rinaldini fece esplicito riferimento all'antiporta, in un passo segnalato nel titolo a margine come “*emblematis universo huic operi*

<sup>15</sup> Laura Falaschi, in: Pascoli (nota 1), p. 250, nota 15; Laura Bonelli, in: *Alessandro VII Chigi (1599–1667): il papa senese di Roma moderna*, cat. della mostra, a cura di Alessandro Angelini/Monica Butzek/Bernardina Sani, Siena 2000, pp. 180–182, no. 105. Per i disegni preparatori alle incisioni del messale si rimanda a Dieter Graf, “Disegni di Pietro da Cortona e della sua scuola per il Missale Romanum del 1662”, in: *Pietro da Cortona* (nota 10), pp. 201–214.

<sup>16</sup> Il rame si conserva presso la calcoteca dell'Istituto Centrale per la Grafica di Roma (inv. 440); cfr. Anna Grelle Iusco/Elisabetta Giffi, *La raccolta di matrici della Calcografia Romana: aggiornamento al 'Catalogo generale delle stampe' di C.A. Petrucci (1934)*, Roma 2009, p. 172.

<sup>17</sup> Pascoli (nota 1), p. 242 e p. 248, nota II; cfr. anche Maria Cristina Paoluzzi, “Un inventario inedito per la quadreria di Ciro Ferri”, in: *Cultura nell'età delle Legazioni*, atti del convegno Ferrara 2003, a cura di Franco Cazzola/Ranieri Varese, Firenze 2005, pp. 537–587: 544.

<sup>18</sup> Baroni Vannucci (nota 2), p. 49; Le Blanc (nota 6), I, p. 377, no. 208, aveva descritto dettagliatamente il soggetto dell'opera (“L'Algèbre, accompagnée de l'Astronomie et de quelques autres parties des mathématiques, présentant une pelote de fil à la Géométrie”), riferendo tuttavia il blasone medico ai Farnese.

<sup>19</sup> Carlo Rinaldini, *Ars analytica mathematicum in tres partes distributa [...]: pars prima*, Firenze 1665. Per una bibliografia aggiornata si veda Giulia Giannini,

s.v. Rinaldini, Carlo, in: *Dizionario biografico degli italiani*, LXXXVII, Roma 2016, pp. 589–592. L'impiego del rame per l'opera di Rinaldini integra la ricostruzione di Baroni Vannucci, secondo la quale esso fu impiegato per la prima volta per il volume di Giuseppe Bianchini, *Dei Gran Duchetti di Toscana della real casa de' Medici protettori delle Lettere, e delle Belle Arti: ragionamenti storici*, Venezia 1741. Cfr. Alessandra Baroni Vannucci, in: *La principessa saggia: l'eredità di Anna Maria Luisa de' Medici Elettrice Palatina*, cat. della mostra Firenze 2006/07, a cura di Stefano Casci, Livorno 2006, p. 358, no. 197; eadem (nota 2), p. 49.

<sup>20</sup> Nell'ambito dell'amplissima bibliografia sull'Accademia del Cimento, si vedano almeno: William Edgar Middleton, *The Experimenters: A Study of the Accademia del Cimento*, Baltimore, Md., et al. 1971; *Scienziati a corte: l'arte della sperimentazione nell'Accademia Galileiana del Cimento (1657–1667)*, cat. della mostra Firenze 2001, a cura di Paolo Galluzzi, Livorno 2001; Luciano Boschiero, *Experiment and Natural Philosophy in Seventeenth-Century Tuscany: The History of the Accademia del Cimento*, Dordrecht 2007; *The Accademia del Cimento and Its European Context*, atti del convegno Firenze 2007, a cura di Marco Beretta/Antonio Clericuzio/Lawrence M. Principe, Sagamore Beach, Mass., 2009.

<sup>21</sup> Per una panoramica dei gusti collezionistici di Leopoldo de' Medici, nonché dei suoi interessi scientifici, si vedano da ultimo i saggi raccolti in *Leopoldo de' Medici: principe dei collezionisti*, cat. della mostra Firenze 2017/18,

praefixi explicatio”.<sup>22</sup> Qui l’autore si soffermò a descrivere l’immagine, lodandone la fattura (“praestantis artificis labore, et delineata, et sculpta”) e fornendo un’esegesi dell’iconografia: l’algebra e la geometria risultano oscure come un labirinto senza il filo offerto dall’analisi matematica. Notoriamente, già Galileo, ne *Il Saggiatore*, era ricorso alla metafora epistemologica dell’“oscuro laberinto” per caratterizzare l’indecifrabilità del “libro dell’universo” quando non apprezzato secondo la “lingua” in cui esso è scritto, ossia la matematica.<sup>23</sup> Inoltre un’allusione all’impulso dato alle arti e alle scienze da parte della corte granducale è leggibile nella caratterizzazione medicea del palazzo da cui la Geometria parte per l’impresa del labirinto grazie al filo offertole dall’Analisi Matematica in veste di Arianna ed è esplicitata dal motto presente in calce, che istituisce un parallelismo tra l’Atene classica e la Firenze governata dai Medici, culla di una nuova rinascita dei saperi: “Græcia quas peperit, claris quas vexit Athenis, / Artes quas aluit, perficit una Domus.”<sup>24</sup>

Oltre che nella piena aderenza dell’incisione all’ispirazione galileiana del volume di Rinaldini, quasi un manifesto dell’agenda culturale leopoldina, l’identificazione del rame può trovare conferma soprattutto in uno schizzo (fig. 2), ancora accluso alla missiva di Ferri del 28 agosto 1662, ma mai segnalato.<sup>25</sup> La carta, infatti, pur nello stato larvale, mostra un’idea compositiva visibilmente riferibile all’antiporta del trattato di Rinaldini. Nella lettera, il pittore ragguagliò il corrispondente sul prezzo pattuito con Bloemaert, ossia sessanta scudi, ed esplicitò le modalità con cui i due avevano concorda-



—  
2 Ciro Ferri (?), studio per l’*Allegoria delle branche della matematica*. Firenze, Archivio di Stato, Carteggio di artisti, XV, tra fol. 567 e 568.

a cura di Valentina Conticelli/Riccardo Gennaioli/Maria Sframeli, Livorno 2017. Per il collezionismo del Cardinale, tuttora indispensabili restano i documenti pubblicati in *Rapporti con il mercato romano* (nota 2) e in *Il cardinale Leopoldo e Cosimo III, 1667–1675* (nota 1).

<sup>22</sup> Carlo Rinaldini, *Artis analyticae mathematicum pars secunda* [...], Firenze 1667, p. 7. Per uno studio di ampio respiro su frontespizi e antiporte in età moderna si rinvia al recente Genoveffa Palumbo, *Le porte della storia: l’età moderna attraverso antiporte e frontespizi figurati*, Roma 2012.

<sup>23</sup> Galileo Galilei, *Il Saggiatore, nel quale con bilancia esquisita e giusta si ponderano le cose contenute nella Libbra astronomica e filosofica di Lotario Sarsi Sigensano*, Roma 1623, p. 25. Su questo celebre passo di Galileo si sofferma anche Palumbo

(nota 22), pp. 249–255, a proposito del frontespizio de *Il Saggiatore* galileiano. Sui frontespizi delle opere di Galileo si vedano, oltre a *ibidem*, pp. 247–262, anche Jaco Rutgers, “A Frontispiece for Galileo’s *Opere*”, Pietro Anichini and Stefano della Bella”, in: *Print Quarterly*, XXIX (2012), pp. 2–12, e Louise Rice, “Domenichino, Villamena, and the Title-Plate to Galileo’s *Saggiatore*”, in: *Print Quarterly*, XXXVII (2020), pp. 15–28.

<sup>24</sup> L’iscrizione può essere tradotta come segue: “Le arti che la Grecia generò, condusse ad Atene famosa e nutri, porta ora a perfezione una sola casata”.

<sup>25</sup> ASF, Carteggio di artisti, XV, 567, 28 agosto 1662; cfr. *Rapporti con il mercato romano* (nota 2), pp. 109sg., nota 4, dove tuttavia non si fa menzione dello schizzo, eseguito a pietra nera su carta bianca (280 × 195 mm).

to l'ammontare dell'emolumento: rispetto ai precedenti rami intagliati per conto di Athanasius Kircher, per il quale Bloemaert aveva preteso quarantacinque scudi, il prezzo doveva essere maggiorato poiché egli aveva "ritrovato assai più lavoro nel disegno che nello schizzo" che gli fu mostrato da Ferri nelle prime fasi della trattativa, alla vista del quale evidentemente l'incisore aveva in un primo momento proposto un prezzo di quarantacinque scudi. Il pittore, dunque, allegò tale schizzo alla lettera affinché Leopoldo ne valutasse la "differenza" con il disegno definitivo.<sup>26</sup> Il passo fornisce interessanti informazioni sulle modalità di pattuizione del prezzo di un rame, fissato sulla base di uno schizzo di massima, ma variabile in rapporto al modello finale. Significativo è, in tal senso, il confronto avanzato dallo stesso incisore con le precedenti antiporte realizzate per due trattati del gesuita Athanasius Kircher, da invenzioni del pittore romano Giovanni Angelo Canini (1609–1666). Allievo di Domenichino e intimo amico di Giovan Pietro Bellori, Canini aveva disegnato, infatti, le antiporte rispettivamente dell'*Obeliscus Pamphilius* (1650; fig. 3) e dell'*Oedipus Aegyptiacus* (1652), dove la complessità dell'invenzione allegorica e lo stile adamantino del tratto avevano trovato fedele espressione nella politezza dell'intaglio di Bloemaert.<sup>27</sup> L'aumento

del compenso per la commissione medica rispecchia la più difficile traduzione sul rame del tratto vibrante di Ciro Ferri, tanto rispetto al linearismo cristallino di Canini, quanto in rapporto allo schizzo mostrato inizialmente a Bloemaert.

Dopo aver concordato il compenso destinato all'incisore, il principe Leopoldo e Ferri non cessarono di intrattenere una serrata corrispondenza, il primo per seguire l'avanzamento dell'intaglio, il secondo per assicurargli il diligente svolgimento dell'opera,<sup>28</sup> nonostante le numerose dilazioni nella consegna provocate da un'indisposizione dell'incisore. Infatti, il 4 dicembre 1662 il pittore scriveva al Principe che Bloemaert necessitava di almeno altri quindici giorni "per causa di poca bona salute".<sup>29</sup> Ancora nel marzo del 1663 l'incisione non era stata compiuta, e Ferri, dopo aver visitato più volte lo studio di Bloemaert "per sollecitare il rame",<sup>30</sup> informava Leopoldo che non aveva "mancato di emendarne qualche errore",<sup>31</sup> intervento misurabile nelle prove di stampa inviate il 7 aprile 1663 insieme al rame concluso.<sup>32</sup> Si apprende peraltro dalla medesima missiva che, nonostante la lentezza di Bloemaert più volte lamentata, Ferri stava predisponendo nuovi disegni per l'intagliatore, che aveva già iniziato a lavorare a una figura di "dannato" quando sopravvenne un

<sup>26</sup> Recita la lettera: "Con occasione che sono stato a dar ordine all'intagliatore che desse principio all'intaglio, esso, perché pretende di farmi servizio in tutto, ha volsuto dichiararsi meco anche in questo, cioè con significarmi d'esser stato richiesto in quest'intaglio altre volte da un certo padre Atanasio gesuita, et esser rimasto d'accordo di scudi quarantacinque. Ora, perché Vostra Altezza Serenissima non paia esser gravato dal prezzo, mi ha reso capace con dirmi che ha ritrovato assai più lavoro nel disegno che nello schizzo che gli fu mostrato allora, il quale io trasmetto a Vostra Altezza Serenissima, acciò da esso scorga la differenza" (cit. in *Rapporti con il mercato romano* [nota 2], pp. 109sg., nota 4). Dalla lettura della missiva non è esclusa una seconda possibile interpretazione, ovvero che lo schizzo qui pubblicato fosse stato inviato da Firenze e mostrato già tempo prima a Bloemaert per il tramite di Kircher, indipendentemente da Ferri, e che in quell'occasione l'incisore avesse proposto quarantacinque scudi, poi portati a sessanta alla vista del più complesso modello finale. Desidero ringraziare Samuel Vitali per aver discusso con me le possibili interpretazioni della lettera.

<sup>27</sup> Sull'antiporta dell'*Obeliscus Pamphilius* cfr. Nicholas Turner, "Drawings by Giovanni Angelo Canini", in: *Master Drawings*, XVI (1978), pp. 387–397: 392sg., fig. 8 e tavola 9a per il relativo disegno preparatorio; sull'iconografia

delle antiporte di Kircher incise da Bloemaert cfr. Lucia Tongiorgi Tomasi, "Il simbolismo delle immagini: i frontespizi delle opere di Kircher", in: *Enciclopedia in Roma barocca: Athanasius Kircher e il Museo del Collegio Romano tra Wunderkammer e museo scientifico*, atti dei convegni Roma 1983 e 1985, a cura di Maristella Casciato/Maria Grazia Ianniello/Maria Vitale, Venezia 1986, pp. 165–175; Joscelyn Godwin, *Athanasius Kircher's Theatre of the World: The Life and Work of the Last Man to Search for Universal Knowledge*, Rochester, Vt., 2009, pp. 23–46: 28, 30; Daniel Stolzenberg, *Egyptian Oedipus: Athanasius Kircher and the Secrets of Antiquity*, Chicago et al. 2013, pp. 147–149.

<sup>28</sup> Assicurava, infatti, Ferri che "il rame sta per finirsi" (ASF, Carteggio di artisti, XV, 569, 28 novembre 1662).

<sup>29</sup> Appendice, no. 3.

<sup>30</sup> ASF, Carteggio di artisti, XV, 577, 17 marzo 1663, cit. in *Rapporti con il mercato romano* (nota 2), p. 110, nota 1.

<sup>31</sup> Appendice, no. 4.

<sup>32</sup> Appendice, no. 5. Il disegno non è stato rintracciato, mentre il rame è oggi conservato presso l'Istituto Centrale per la Grafica di Roma (inv. 450). La sua presenza presso la stamperia De Rossi è registrata sin dal 1677; cfr. Anna Grelle Jusco, *Indice delle stampe intagliate in rame a bulino, e*

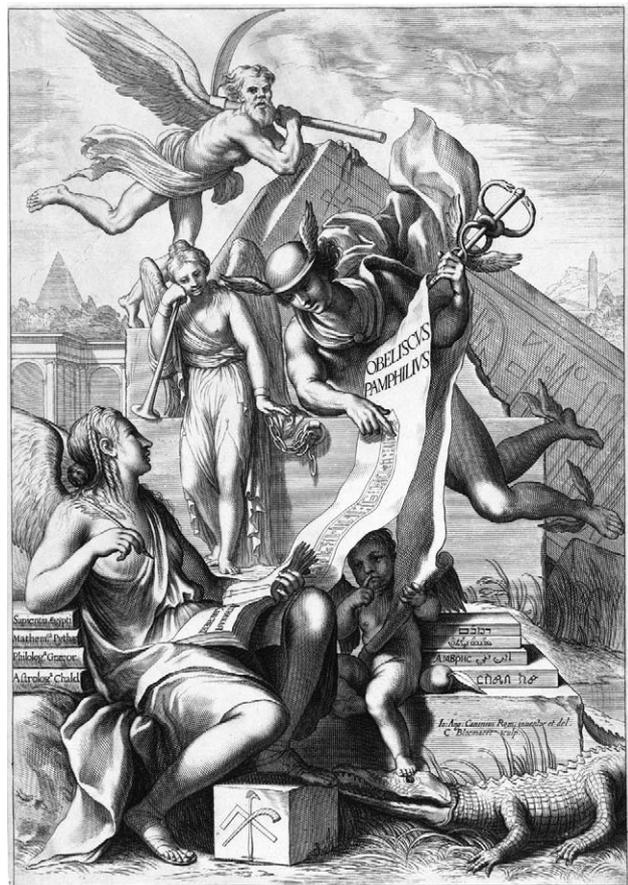
evento inatteso, come riportato dal pittore nella lettera seguente: Bloemaert non riuscì a “ottenere la licenza dal Maestro del Sacro Palazzo”, il quale lo incalzò con una serie di domande insistenti: “prima vol sapere chi lo facci intagliare, a che fine lo facci intagliare, a che deve servire, se vi vada scritto alcun verso di sotto, se vada fuori di Roma, se debba servire per frontespizio di qualche libro et a che libro”.<sup>33</sup>

Come è noto, prima di procedere all’intaglio in rame, i modelli grafici dovevano passare al vaglio della censura romana, ottenendo la licenza da parte del maestro del Sacro Palazzo Apostolico, autorità preposta alla vigilanza del decoro e della correttezza teologica di tutto quanto fosse diffuso a Roma, tanto in materia d’immagini quanto di testi. Antica e prestigiosa carica di consigliere teologico del papa, il maestro del Sacro Palazzo era nominato tra le file dell’ordine domenicano ed esercitava il proprio ufficio censorio nel distretto romano, districando le proprie competenze tra le ingerenze e le rivendicazioni dei più recenti organismi del Sant’Uffizio e della Congregazione dell’Indice, magistrature di controllo nate con la Controriforma.<sup>34</sup> Il raggio d’azione del maestro è esplicitato negli editti della carica e comprendeva “libri, libretti, historie, orationi, lunarij, pronostici, lettere, ricette, imagini, o figure, qualsivoglia altra cosa stampata ancorché minima, etiandio di musica”, senza escludere sigilli, medaglie e incisioni su rame e su legno.<sup>35</sup> Il carattere preventivo dell’azione censoria imponeva che la liceità delle immagini destinate all’impressione dovesse essere

*in acqua forte esistenti nella stamperia di Lorenzo Filippo De Rossi: contributo alla storia di una stamperia romana*, Roma 1996, pp. 224sg., 328sg., 424, 496; Grelle Iusco/Giffi (nota 16), pp. 174sg. Non è noto come la stamperia De Rossi sia entrata in possesso del rame, che, a differenza dell’*Ignoto Deo* discusso sotto, non compare nell’inventario delle lastre della Guardaroba medicea del 1753 (v. sotto, nota 41).

<sup>33</sup> Appendice, no. 6.

<sup>34</sup> Sui meccanismi di funzionamento della censura pontificia nel Seicento si veda lo studio di Marco Cavarzere, *La prassi della censura dell’Italia del Seicento: tra repressione e mediazione*, Roma 2011. Sul maestro del Sacro Palazzo di grande utilità è anche la relativa voce a cura di Agostino Borromeo nel



3 Cornelis Bloemaert  
da Giovanni Angelo Canini,  
antiporta dell’*Obeliscus Pamphilus*.  
Amsterdam, Rijksmuseum,  
Rijksprentenkabinet,  
inv. RP-P-BI-1458

*Dizionario storico dell’Inquisizione*, a cura di Adriano Prosperi, Pisa 2010, II, pp. 956–958. Per un affondo sulle arti figurative e l’Inquisizione si rinvia anche al recente studio di Chiara Franceschini, “Volti santi e Trinità triforimi: ricerche in corso sullo statuto delle immagini nei procedimenti del Sant’Uffizio”, in: *L’Inquisizione romana e i suoi archivi a vent’anni dall’apertura dell’ACDF*, atti del convegno Roma 2018, a cura di Alejandro Cifres, Roma 2019, pp. 279–301.

<sup>35</sup> La citazione è ripresa da Cavarzere (nota 34), p. 38. Sulla funzione di controllo esercitata dal maestro del Sacro Palazzo sull’iconografia delle medaglie cfr. Lucia Simonato, *‘Impronta di Sua Santità’: Urbano VIII e le medaglie*, Pisa 2008, pp. 68–70.

stabilita prima di procedere all'opera di intaglio, un passaggio negligenemente trascurato da Ferri e messo tardivamente in opera da Bloemaert. L'immagine del "dannato", dunque, si vide negato l'imprimatur dal maestro, carica in quegli anni occupata da Giacinto Libelli,<sup>36</sup> e, di conseguenza, il pittore romano, sorpreso e amareggiato, informò il Principe "di non potere in conto nessuno ottenere la licenza d'intagliare la figura del 'dannato'" nella missiva che conclude la corrispondenza sui lavori di Bloemaert per il principe Leopoldo.<sup>37</sup> Vale la pena di sottolineare che dalle parole di Ferri parrebbe che a destare il diniego del censore fosse l'iconografia stessa del "dannato", una circostanza raramente documentata, in quanto è stato argomentato che l'azione censoria si rivolgesse, piuttosto, all'apparato testuale delle incisioni (didascalie, iscrizioni, motti).<sup>38</sup>

### Paolo Segneri e l'antiporta del suo *Quaresimale*

Alcuni anni più tardi, Ciro Ferri e Cornelis Bloemaert furono nuovamente ingaggiati da Firenze per l'intaglio di un'antiporta, destinata questa volta a decorare il *Quaresimale di Paolo Segneri della Compagnia di*

*Giesù dedicato al Serenissimo Cosimo 3. Granduca di Toscana*, pubblicato nel 1679 a Firenze, presso l'editore Jacopo Sabatini (fig. 4).<sup>39</sup> Il rame, che raffigura la *Predica di san Paolo nell'Areopago*, episodio tratto dagli Atti degli apostoli,<sup>40</sup> era custodito nella collezione medicea di lastre incise conservata nella "stanza sotto la Guardaroba degli Argenti" di Palazzo Vecchio, dispersa dopo il 1771.<sup>41</sup> Il *Quaresimale* segneriano è una raccolta di quaranta omelie pronunciate tra il 1655 e il 1678, celebrata dalla critica letteraria come una delle vette dell'oratoria seicentesca, non solo per l'enfasi della prosa ma anche per l'uso calibratissimo del toscano.<sup>42</sup> Come recita il titolo, l'opera è dedicata a Cosimo III, di cui, come noto, il predicatore fu intimo consigliere tanto spirituale, quanto politico.<sup>43</sup> Il Granduca aveva presenziato a due delle orazioni che il gesuita aveva recitato nei territori granducali, in seguito incluse nel *Quaresimale*, forse decidendo proprio in quei frangenti di finanziarne la pubblicazione.<sup>44</sup>

La scelta di rappresentare un sermone evangelico in apertura di una raccolta di prediche non era nuova: l'incisore francese Guillaume Chasteau (1635–1683) aveva già intagliato un disegno dell'ar-

<sup>36</sup> Come si ricava dalla cronotassi di Gaetano Moroni, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica da S. Pietro sino ai nostri giorni*, Venezia 1840–1861, XLI, p. 216.

<sup>37</sup> Appendice, no. 7.

<sup>38</sup> Cavazzere (nota 34), p. 50.

<sup>39</sup> Sulla figura di Paolo Segneri, l'ultimo profilo complessivo, che tiene insieme il piano religioso e politico della sua biografia con il valore letterario della sua prosa, è fornito dagli studi raccolti in *Paolo Segneri: un classico della tradizione cristiana*, atti del convegno Nettuno 1994/95, a cura di Rocco Paternostro/Andrea Fedi, New York 1999. Per una bibliografia più aggiornata, si veda Marco Leone, s.v. Segneri, Paolo, in: *Dizionario biografico degli italiani*, XCI, Roma 2018, pp. 751–754.

<sup>40</sup> Atti degli apostoli, 17,15–34.

<sup>41</sup> Come si ricava dall'inventario della Guardaroba datato 1753: "Un rame di mezzana grandezza entrovi l'altare degl'Aten[i]esi con il motto Ignoto Deo, disegno di Ciro Ferri e intaglio di Cornelio Bloemart" (ASF, Guardaroba medicea, Appendice 24, fol. 550v; cit. da Baroni Vannucci [nota 2], p. 135, no. 52). Le vicende della dispersione della collezione di rami della Guardaroba medicea sono state ripercorse da eadem, "The Medici Collection of Engraved Plates", in: *Print Quarterly*, XX (2003), pp. 349–368. Un rame raffigurante "S. Paolo nell'Areopago, che spiega l'Ignoto Deo, adorato da quei savii [...]" figura nell'indice della stamperia De Rossi a partire

dall'edizione del 1714; come tutti i rami contrassegnati con un asterisco, anche questo *San Paolo* (forse una copia, dal momento che l'originale era conservato presso le collezioni medicee) risultava già assente in una perizia dei rami posseduti dalla stamperia De Rossi datata 1737, ovvero l'anno prima dell'acquisizione degli stessi rami da parte della Calcografia Camerale; cfr. Grelle Jusco (nota 32), pp. 228sg., 393, 425.

<sup>42</sup> I caratteri di innovazione della prosa segneriana nell'ambito dell'oratoria seicentesca sono stati messi in rilievo da Lina Bolzoni, "Oratoria e prediche", in: *Letteratura italiana*, a cura di Alberto Asor Rosa, Torino 1982–1996, III.2, pp. 1041–1074: 1066–1069.

<sup>43</sup> La lettera di dedica del *Quaresimale*, che apre il volume, reca la data Firenze, 15 aprile 1679. Il rapporto è documentato dalle lettere del gesuita, pubblicate da Silvio Giannini, *Lettere inedite di Paolo Segneri al Granduca Cosimo Terzo, tratte dagli autografi*, Firenze 1857. Su Cosimo III e Paolo Segneri si veda anche Andrea Fedi, "Le lettere di Paolo Segneri a Cosimo III de' Medici", in: *Paolo Segneri* (nota 39), pp. 155–242.

<sup>44</sup> Giovanni Ferretti, "Francesco Redi e il padre Paolo Segneri", in: *Giornale storico della letteratura italiana*, LV (1910), pp. 99–103, in part. p. 103. Apprendiamo i dettagli del finanziamento del *Quaresimale* da una lettera di Apollonio Bassetti indirizzata al conte Annibale Ranuzzi, nell'ambito di una corrispondenza in cui i due discutevano i termini per una ristampa



4 Cornelis Bloemaert da Ciro Ferri,  
*La predica di san Paolo nell'Areopago.*  
New York, The Metropolitan Museum of Art,  
The Elisha Whittelsey Fund, 1951,  
inv. 51.501.4649

tista romano raffigurante gli apostoli Pietro e Paolo rispettivamente a Cesarea e ad Atene per il primo volume delle *Prediche dette nel Palazzo Apostolico da Giovanni Paolo Oliva*, pubblicato a Roma nel 1659, mentre per il secondo volume, edito nel 1664, Gian Lorenzo Bernini aveva delineato la celebre *Predica del Battista*, mirabilmente incisa da François Spierre (fig. 5). Inoltre, per l'opera *In selecta Scripturae loca ethicae commentationes* dello stesso padre gesuita, pubblicata nel 1677, lo scultore aveva rappresentato Gesù che con un gesto enfatico esorta i discepoli a raccogliere gli avanzi dopo aver compiuto la moltiplicazione dei pani e dei pesci ("Colligite quae superaverunt fragmenta, ne pereant").<sup>45</sup>

Nonostante il motivo iconografico conoscesse già importanti precedenti nel coevo panorama dell'editoria gesuita, nel caso del *Quaresimale* segneriano la scelta della predica nell'Areopago implicava molteplici livelli di significato. Non sfugge, infatti, l'omonimia tra l'autore e l'apostolo di Tarso, destinata a diventare motivo encomiastico per le doti oratorie di Segneri già nella più antica biografia a lui dedicata, il "Breve ragguaglio della vita del venerabile servo di Dio il padre Paolo Segneri", scritto dal gesuita Giuseppe Massei e pubblicato postumo nel 1701.<sup>46</sup> In quella che ancora oggi resta la principale fonte biografica relativa a Segneri, Massei suggeriva come la "Divina Provvidenza", indicando questo nome ai genitori del gesuita, avesse eletto Paolo "a farlo seguace di quel

grande Apostolo, ed a portare ancor'egli come vaso di Elezione il glorioso suo Nome in faccia alle Genti".<sup>47</sup> Lo stesso Segneri spese il motivo dell'*imitatio Pauli* nel proemio al lettore del suo *Quaresimale*, in cui elevò l'episodio evangelico dell'orazione di san Paolo ad Atene a paradigma dell'operato del predicatore, specie in riferimento alla ricezione talvolta ostile in cui possono incorrere le sue parole. Per porre particolare enfasi su un aspetto così delicato dell'attività missionaria, Segneri, nelle pagine proemiali della raccolta delle sue prediche, fece esplicito riferimento all'antiporta, ancora in corso di preparazione:

So che ciò nonostanteavrò di moltissimi che in cambio di approvarla [quest'opera], la sprezzeranno. Ma ciò che vale? Non presumo io che per me punto si muti il genere umano, non mai concorde. Mi basta che se alcuni la sprezzarono, almeno altri si degnino di valersene a loro bene. Chi mai sarà che aspiri a pareggiar l'apostolo Paolo, massimamente allorché nell'Areopago risonò già con facondia così divina? E pure anch'egli, se trovò là fra tanti vari Filosofi chi credettegli, vi trovò parimente chi lo derise. "Quidam irridebant, quidam crediderunt". Che però ve l'ho dato avvisatamente a considerare sul primo ingresso di queste carte medesime affinché intendiate che tale appunto è stata ognora la sorte di tutti i predicatori ancor più laudevole, haver due popoli, uno favorevole al loro dire, uno avverso.<sup>48</sup>

dell'opera a Bologna: "Ella deve già sapere che il Serenissimo Granduca fu quello che fece fare a proprie spese la stampa del libro del padre Segneri, che è costata molte centinaia di scudi, e che poi ha donato all'istesso padre tutti gli esemplari acciò dal ritratto ei possa cavare un capitale e risponderlo in varie opere tutte di servizio di Dio [...]" (ASF, Mediceo del Principato, 3945, 8 luglio 1679).

<sup>45</sup> Giovanni, 6,12. Sui rapporti tra Bernini e Spierre si vedano Borea (nota 2), I, pp. 331–333; Benedetta Ciuffa, *Bernini tradotto: la fortuna attraverso le stampe del tempo (1620–1720)*, Roma 2018, in part. p. 77. Sulla collaborazione tra lo scultore e l'incisore francese insisteva già Baldinucci (nota 6), p. 231. La coerenza iconografica di queste raccolte di prediche è degna di nota, specie se comparata con la serie seicentesca delle antiporte che decoravano le impressioni dei sermoni pentecostali, recitati annualmente da un

seminarista del Collegio Romano presso San Pietro, le cui iconografie, nonostante le comuni allusioni al fuoco pentecostale, appaiono piuttosto eterogenee, come messo in evidenza da Louise Rice, "Prints for Pentecost: The Title Plates and Frontispieces to an Annual Sermon in Seicento Rome", in: *L'Estampe au Grand Siècle: études offertes à Maxime Préaud*, a cura di Peter Fuhring/Barbara Brejon de Lavergnée/Marianne Grivel, Parigi 2010, pp. 235–267.

<sup>46</sup> Giuseppe Massei, "Breve ragguaglio della vita del venerabile servo di Dio il P. Paolo Segneri della Compagnia di Gesù", in: *Opere del padre Paolo Segneri della Compagnia di Gesù, accresciute dell'Esposizione postuma del medesimo sopra il Magnificat, e d'un Breve ragguaglio della sua vita*, a cura di Alberto Pazzoni/Paolo Monti, Parma 1700/01, I, pp. I–45.

<sup>47</sup> *Ibidem*, p. I.

<sup>48</sup> Paolo Segneri, *Quaresimale* [...], Firenze 1679, s.p.

Segneri, esplicitando il suo particolare legame con l’apostolo di Tarso – che in una predica definirà il “mio caro Apostolo Paolo”<sup>49</sup> –, si schermiva dunque preventivamente dai giudizi negativi sui suoi scritti. In questo passo traluce, inoltre, un aspetto sinora trascurato dagli studi, ossia il suo personale coinvolgimento nell’elaborazione iconografica dell’antiporta, come da lui stesso sottolineato (“ve l’ho dato avvisatamente a considerare, sul primo ingresso di queste carte medesime”). Che l’immagine fosse il frutto di una complessa elaborazione formale era già noto grazie ai due schizzi preparatori di *Ciro Ferri* oggi conservati presso l’Istituto Centrale per la Grafica di Roma, che testimoniano la cura riposta dall’artista nella definizione della gestualità delle figure e degli elementi narrativi della scena (figg. 6, 7).<sup>50</sup> In uno dei fogli, ad esempio, l’*ignotus deus* cui è eretto l’altare nel cuore dell’Areopago figura come simulacro velato (fig. 6), mentre nella composizione finale l’ara appare vuota (non è chiaro se per scelta di *Ferri* o su indicazione di *Segneri*), aderendo così con maggiore puntualità al testo evangelico, dove si fa menzione di un’ara e non di una statua, così da enfatizzare il senso di attesa verso la rivelazione di Dio cui finalmente Paolo pose fine con la sua predicazione, resa plasticamente nella forza del gesto declamatorio. Tale meticolosità nella definizione dell’immagine e la premura nel conciliare l’espressività delle figure con l’aderenza alla narrazione neotestamentaria non devono, tuttavia, essere attribuite unicamente all’artista romano. Infatti, non solo il passo summenzionato del proemio di *Segneri* espone il programma iconografico dell’antiporta, sintetizzato dal motto “*Quidam irridebant / Quidam crediderunt*”, che, inscritto in una targa, campeggia sulla cornice che contorna la scena. Il livello di



5 François Spierre  
da Gian Lorenzo Bernini,  
*La predica del Battista*.  
Amsterdam, Rijksmuseum,  
Rijksprentenkabinet,  
inv. RP-P-OB-74.368

coinvolgimento di *Segneri* negli aspetti compositivi dell’incisione può trovare anche nuove evidenze documentarie nel carteggio tra l’agente medico a Roma Paolo Falconieri (1634–1704) e il segretario granducale Apollonio Bassetti (1631–1699), che

<sup>49</sup> *Ibidem*, predica XXXV, p. 661.

<sup>50</sup> Roma, Istituto Centrale per la Grafica, inv. FC 124436, penna e inchiostro bruno su carta bianca, 223 × 177 mm; inv. FC 124463, penna e inchiostro bruno su carta bianca, 127 × 123 mm. Cfr. *Disegni di Pietro da*

*Cortona e* *Ciro Ferri* dalle collezioni del Gabinetto Nazionale delle Stampe, cat. della mostra, a cura di Maria Giannatiempo, Roma 1977, pp. 53sg., ni. 90sg.; Davis (nota 1), pp. 287 e 296. Giannatiempo, in: *Disegni di Pietro da Cortona* (p. 54, no. 92) riteneva che fosse da riferire all’incisione anche il foglio FC 124458,

6  
Ciro Ferri, studio per  
*La predica di san Paolo  
nell'Areopago*. Roma,  
Istituto Centrale  
per la Grafica,  
inv. FC 124436



verte proprio sull'antiporta del *Quaresimale*. Il fondo, conservato presso l'Archivio di Stato di Firenze, preserva tanto le missive di Falconieri inviate dall'Urbe quanto le minute di risposta di Bassetti e restituisce con rara dovizia di particolari la cronaca di ogni fase di avanzamento dei lavori di delineazione e intaglio dell'antiporta.<sup>51</sup>

che mostra una figura inginocchiata in atteggiamento orante, mentre Davis (nota 1), p. 295, – più convincentemente – pone lo schizzo in relazione agli affreschi della cupola di Sant'Agnese in Agone a Roma.

<sup>51</sup> La corrispondenza si dipana tra i volumi ASF, Mediceo del Principato, 3944 e 3945, e consta di sessantanove lettere datate tra il 22 novembre 1678 e il 12 agosto 1679. Goldberg (nota 1), p. 204, ne fa una rapida menzione, focalizzandosi poi sui progetti per l'ampliamento di Palazzo

La prima menzione di quest'ultima si riscontra nella lettera che il 22 novembre 1678 Bassetti inviò al corrispondente romano per chiedergli ragguagli sull'avanzamento dell'intaglio commissionato a Ferri e Bloemaert, dal momento che Segneri avrebbe voluto vedere quantomeno “uno schizzo di tal disegno per riconoscere come si adatti al libro”, nella speranza di

Pitti, che videro impegnato Paolo Falconieri dall'aprile del 1679 e di cui l'agente-architetto discute con Bassetti nelle stesse lettere prese in esame in questa sede. Pertanto si tratterà solo dei passi delle medesime aventi in oggetto il *Quaresimale* di Segneri, tutti inediti fatta eccezione per le lettere del 22 novembre 1678 e del 19 maggio 1679, che Goldberg riporta a p. 373, note 105 e 106. La complessa figura di Paolo Falconieri è stata oggetto di un recente studio da parte di Dalma Frascarelli, *Paolo Falconieri tra scienza*

poter mandare ai torchi il volume per il successivo “mese di aprile”.<sup>52</sup>

Sin dalle primissime battute della corrispondenza si evidenzia l’impazienza di Cosimo III e di Segneri e la particolare premura di quest’ultimo che l’antiporta si armonizzasse col contenuto del suo *Quaresimale*. Di qui l’insistenza nel voler seguire i progressi del lavoro attraverso l’invio da Roma di schizzi o prove di stampa.<sup>53</sup> Il desiderio del Granduca e del gesuita fu esaudito con la missiva di Falconieri del 3 dicembre 1678, con cui giunse il primo calco del rame, insieme alla notizia della “lunga e grave indisposizione” che aveva colpito Bloemaert nei “mesi passati”,<sup>54</sup> causa della procrastinazione nella consegna. Ancora una volta la cagionevole salute dell’incisore impose ritmi di lavoro lenti, i quali, tuttavia, non pregiudicarono la piena fiducia accordata dal pittore romano alla qualità tecnica del suo fidato ‘traduttore’: secondo Ferri, infatti, era possibile “perdonare l’indugio, non avendo egli veduto mai più bello intaglio di questo autore”.<sup>55</sup>

Sottoposta l’impressione del rame al doppio parere del Granduca e dell’autore delle prediche,<sup>56</sup> il 13 dicembre Bassetti inviò a Roma i rispettivi pareri, ossia alcuni “fogli” su cui essi avevano appuntato alcune riflessioni intorno al calco.<sup>57</sup> Apprendiamo dalla risposta di Falconieri del 17 dicembre che da Firenze fu richiesta “poca mutazione”; eppure, a detta dell’agente medico, padre Segneri non sarebbe stato così critico se piuttosto che “uno schizzo fatto dal medesimo



7  
Ciro Ferri, studio per  
*La predica di san Paolo  
nell'Areopago*. Roma,  
Istituto Centrale per la  
Grafica, inv. FC 124463

intagliatore” avesse potuto vedere “o la stampa finita o il disegno di Ciro, nell’una e nell’altro del quale apparendo più distinto l’avanti e l’indietro resta meno pericolosa l’equivocazione”.<sup>58</sup> Il modello grafico di Ferri non poteva essere mostrato a Segneri in quanto, si legge nella medesima lettera, era già al vaglio censorio

*e arcadia: le collezioni di un intellettuale del tardo barocco romano*, Roma 2012, cui si rimanda per un esauriente profilo biografico e intellettuale, oltre ai già citati Lankheit (nota 1), in part. p. 31; Goldberg (nota 1), pp. 134–172, 184–226, e infine *Rapporti con il mercato romano* (nota 2), *passim*, per i suoi rapporti con la corte fiorentina. Su Apollonio Bassetti si rimanda, invece, a Roberto Cantagalli, s.v. Bassetti, Apollonio, in: *Dizionario biografico degli italiani*, VII, Roma 1970, pp. 117sg.; per una bibliografia aggiornata, si vedano Francesco Martelli, “A Corte e in Capitolo: Apollonio Bassetti, segretario di Cosimo III dei Medici e canonico di San Lorenzo, e il priore Giovanni Battista Frescobaldi”, in: *San Lorenzo: A Florentine Church*, a cura di Robert W. Gaston/Louis A. Waldman, Firenze 2017, pp. 631–645; Elena Fumagalli, “Apollonio Bassetti, Filippo Baldinucci e il collezionismo del tardo Seicento a Firenze: anticipazioni di una ricerca in corso”, in: *Storia della critica d’arte*, 2018, pp. 137–157.

<sup>52</sup> ASF, Mediceo del Principato, 3944, 22 novembre 1678, Bassetti a Falconieri. La lettera è citata anche da Goldberg (nota 1), p. 373, nota 105.

<sup>53</sup> ASF, Mediceo del Principato, 3944, 26 novembre 1678, Falconieri a Bassetti: “Non ho possuto veder Ciro, per sapere lo stato del consaputo frontespizio. Gli ho scritto un biglietto, chiedendogli questo et uno schizzo, o un calco del medesimo rame.”

<sup>54</sup> Appendice, no. 8.

<sup>55</sup> *Ibidem*.

<sup>56</sup> ASF, Mediceo del Principato, 3944, 6 dicembre 1678, Bassetti a Falconieri: “[...] domattina farò vedere al Padrone il calco del rame del signor Ciro, e suppongo che vorrà mandarlo al padre Segneri [...]”.

<sup>57</sup> Appendice, no. 9.

<sup>58</sup> ASF, Mediceo del Principato, 3944, 17 dicembre 1678, Falconieri a Bassetti.

del maestro del Sacro Palazzo, onde evitare incidenti quali quello del “dannato”. Emerge, inoltre, come la chiarezza narrativa dell’immagine fosse valutata attraverso un’attenta analisi degli aspetti compositivi, tanto che Segneri suggeriva all’incisore di rendere più limpido l’avvicinarsi dei piani prospettici, “l’avanti e l’indietro”, per ovviare al confuso dispiegarsi dell’azione, definito ‘pericolosa equivocazione’. Più avanti, veduta una successiva prova di stampa, Segneri tornerà a esigere una più limpida definizione dei rapporti spaziali: “non si offerisce da suggerire cosa alcuna, che non habbia bisogno d’emenda”, scriveva, infatti, Bassetti, “solo pare che tutte le figure siano gravate con l’istessa forza, e tanto quelle davanti, come le più remote vengano tinte ugualmente, o con poca degradazione”.<sup>59</sup> La nota è rimarchevole in quanto, con inaspettata perspicuità, Bassetti e, per suo tramite, Segneri ricorsero a una delle categorie formali cardine della critica seicentesca sull’incisione, quella della ‘degradazione’. Filippo Baldinucci, nel proemio del suo *Cominciamento*, tratteggiando la “bella gara fra il pennello e il bulino”, citava, tra le “eccellenze e requisiti e prerogative” che le due arti sorelle della pittura e dell’incisione condividono, il “rilievo” e le “vedute de’ paesi e edifici, e vicini, e lontani”,<sup>60</sup> introducendo la prospettiva aerea come uno dei principi stilistici fondamentali del discorso critico sull’arte calcografica. A dispetto del giudizio di Bassetti e di Segneri, sarà proprio la capacità di Bloemaert

di costruire l’intaglio per piani, suggerendo l’evidenza plastica delle figure in opposizione allo sfumare in lontananza dello sfondo paesistico, uno dei motivi ricorrenti nell’apprezzamento degli intagli dell’olandese da parte dei biografi settecenteschi.<sup>61</sup>

Ulteriori dettagli sulle modifiche suggerite a Ferri una volta visionata la prima impressione e su quali di queste il pittore fosse disposto ad accogliere si apprendono dalla lettera che Falconieri indirizzò al suo corrispondente fiorentino il 24 dicembre 1678: “circa alla stiticheria del padre Segneri dice Ciro, ch’egli si soddisfi eleggendo quello de’ modi proposti che più gli piace, o di levare la cartella o d’aggiugnere lo splendore, quello di aprirgli la mano non lo vorrebbe fare, perché pare a lui, che il gesto avrebbe troppo del goffo”.<sup>62</sup> Non sorprende che le attenzioni di Segneri si fossero appuntate con tale scrupolosità sul gesto dell’apostolo. È noto, infatti, il ruolo centrale che gli aspetti performativi assunsero nell’oratoria sacra seicentesca e il rapporto tra quest’ultima e la recitazione teatrale, già sondati da una vasta bibliografia.<sup>63</sup> Inoltre, affinché non sembrasse che l’apostolo additasse la targa recante il motto “Quidam irridebant / Quidam crediderunt”, in un primo momento prevista nella parte superiore del rame, l’artista propose di spostare o elidere la targa e di aggiungere uno “splendore”, ossia una manifestazione luminosa e divina che, divenuta la direzione del gesto di Paolo, avrebbe inverato le sue parole.

<sup>59</sup> ASF, Mediceo del Principato, 3945, 2 maggio 1679, Bassetti a Falconieri. Nonostante la critica, nella medesima missiva si riscontrano parole di elogio per la qualità dell’intaglio, in particolare nelle righe in cui Bassetti riportò che “ha voluto l’Altezza Serenissima che [l’impressione] si mandi al padre Segneri, perché possa consolarsi nella dispiacenza di tanto indugio con la vista di una sì nobile fattura”.

<sup>60</sup> Baldinucci (nota 6), p. 9.

<sup>61</sup> Così, ad esempio, Joseph Strutt, *A Biographical Dictionary: Containing an Historical Account of All the Engravers, From the Earliest Period of the Art of Engraving to the Present Time [...]*, Londra 1785/86, I, p. 104: “He covered the lights upon his distances, and the other parts of his plates, which required tinting, with great care. The lights, whether on distant hills, trees, buildings, or figures, in the engravings prior to his time, had been left quite clear, and by so many white spots scattered in various parts of the same design, the harmony

was destroyed, the subject confused, and the principal figures prevented from relieving with any striking effect.” Simile argomento si riscontra nella coeva critica francese, ad esempio in Claude-Henri Watelet/Pierre-Charles Lévesque, *Dictionnaire des arts de Peinture, Sculpture et Gravure*, Parigi 1792, II, p. 545: “Il se signala par la beauté de son burin, par le talent encore inconnu de ménager une dégradation insensible de la lumière aux ombres, et par la variété des tons suivant la différence des plans.” Il passo è ripreso e tradotto da Francesco Milizia, *Dizionario delle belle arti del disegno [...]*, Bassano 1797, II, pp. 20sg.

<sup>62</sup> ASF, Mediceo del Principato, 3944, 24 dicembre 1678, Falconieri a Bassetti.

<sup>63</sup> Cfr., fra gli altri, Bernadette Majorana, “Elementi drammatici della predicazione missionaria: osservazioni su un caso gesuitico tra XVII e XVIII secolo”, in: *La predicazione in Italia dopo il Concilio di Trento tra Cinquecento*

L'intervento suggerito da Ferri può essere constatato comparando l'intaglio con il modello definitivo, oggi conservato presso la Royal Collection di Windsor Castle (fig. 8).<sup>64</sup> Il disegno, a pietra nera e acquerellature brune con rialzi a biacca, mostra la targa collocata in alto, come previsto inizialmente, prima di essere ricollocata nel margine inferiore e sostituita dallo "splendore".<sup>65</sup> Da un lato, dunque, Ferri acondiscese alla "stiticheria" del gesuita, modificando la dislocazione degli elementi e chiarendo l'iconografia della scena, ma dall'altro non scese a compromessi sull'articolazione del gesto di san Paolo, come riferisce Falconieri e come conferma il già menzionato primo pensiero conservato a Roma, dove la figura dell'apostolo mostra già l'indice teso, rimasto immutato nel modello preparatorio di Windsor e nella trasposizione sul rame. Particolarmente delicato fu, dunque, il crinale lungo il quale si mosse Ferri, disposto finanche a mutare importanti elementi compositivi per compiacere Segneri, ma solo a patto di non compromettere la *vis* espressiva della sua invenzione. Un'ulteriore modifica richiesta dal gesuita emerge più avanti nel carteggio, il 20 maggio 1679, quando, visionata una nuova prova di stampa, Segneri suggerì (tramite Bassetti) di apporre all'ara un'epigrafe recante l'iscrizione *IGNOTO DEO*, per una migliore comprensione dell'iconografia.<sup>66</sup>

Mentre Segneri era coinvolto nella contrattazione indiretta con gli artefici dell'incisione a Roma per

la delineazione di un'immagine più chiara ed efficace possibile, i corrispondenti trattavano aspetti pratici dell'impressione del rame, a cominciare da "quante copie se ne vogliano e di che grandezze".<sup>67</sup> Gli aspetti editoriali e tipografici della stampa del volume sono, infatti, elementi inediti e assai rilevanti della corrispondenza. L'II febbraio 1679, ad esempio, Bassetti inviava istruzioni dettagliate sull'impressione dell'occhiello,<sup>68</sup> mentre due settimane dopo Falconieri avvisò della difficoltà di reperire, a Roma, la carta per l'antiporta delle dimensioni richieste.<sup>69</sup> Inizialmente Bassetti pensò di far spedire della "carta nostrale" da Firenze,<sup>70</sup> ma alla fine si decise di acquistarla a Roma, "avendo risposto di dove si scrisse" – come riportò, in seguito, Falconieri – "che vi hanno le forme e che ne fanno la quantità, che se ne vuole a prezzo ragionevole".<sup>71</sup>

L'attesa per la pubblicazione del *Quaresimale*, subordinata alla consegna di Bloemaert, si stava facendo, intanto, intollerabile. Dopo l'ennesimo reclamo,<sup>72</sup> Bassetti – e, con lui, Segneri e il Granduca – non poté che rassegnarsi e l'II febbraio ammise che "poiché non è da sperarsi che, con tutte le sollecitazioni, Bloemart esca di parto, è meglio non inquietarlo e lasciare che si soddisfaccia nelle parti della sua naturale diligenza".<sup>73</sup> D'altra parte, nonostante le tensioni e le richieste pressanti, l'opera non avrebbe visto la luce neanche per Pasqua (vale a dire il 2 aprile 1679), come inizialmente promesso,<sup>74</sup> tanto che ancora il primo

e *Settecento*, atti del convegno Napoli 1994, a cura di Giacomo Martina/Ugo Dovere, Roma 1996, pp. 127–152; Bolzoni (nota 42), pp. 1063–1069; Raphael Merida, "Aspetti del parlato nell'oratoria sacra secentesca: tra retorica e pragmatica", in: *Rhetorica*, XXXVIII (2020), pp. 180–199. Per gli studi di retorica è, inoltre, fondamentale Marc Fumaroli, *L'Âge de l'éloquence: rhétorique et "res literaria" de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Ginevra 1980.

<sup>64</sup> Inv. RCIN 904487, 319 × 220 mm. Cfr. Anthony Blunt/Hereward Lester Cooke, *The Roman Drawings of the XVII and XVIII Centuries in the Collection of Her Majesty The Queen at Windsor Castle*, Londra 1960, p. 34, no. 126; Davis (nota 1), p. 311.

<sup>65</sup> La decisione di spostare la cartella recante il motto "Quidam irridebant / Quidam crediderunt" è definitivamente presa nella missiva successiva: cfr. appendice, no. 10.

<sup>66</sup> Appendice, no. 16.

<sup>67</sup> Appendice, no. 11.

<sup>68</sup> Appendice, no. 13.

<sup>69</sup> Appendice, no. 14.

<sup>70</sup> ASF, Mediceo del Principato, 3945, 4 marzo 1679, Bassetti a Falconieri: "S'è scritto a Firenze al padre che ne faccia ivi pigliare la quantità necessaria e la spedisca a Vostra Signoria Illustrissima col procaccio, sì che a lei mancherà questa briga."

<sup>71</sup> *Ibidem*, 8 marzo 1679, Falconieri a Bassetti.

<sup>72</sup> *Ibidem*, 29 gennaio 1679, Bassetti a Falconieri: "Si è visto finora che Bloemart non ha gran fretta nel lavoro del rame, e così tornerà bene dargli qualche impulso a terminarlo."

<sup>73</sup> Appendice, no. 13.

<sup>74</sup> ASF, Mediceo del Principato, 3945, 25 marzo 1679, Bassetti a Falconieri.

aprile Falconieri non poté mandare a Firenze alcuna nuova prova di stampa.<sup>75</sup> Piuttosto, le notizie sulla salute di Bloemaert suonavano scoraggianti: l'incisore sosteneva "di non poter più fare una tirata di ore di lavoro, ma di aver bisogno di riposarsi di molte volte, che in sostanza vuol dire al creder mio [di Falconieri] che dalla mattina alla sera conclude poco".<sup>76</sup>

A dispetto dell'insofferenza di Falconieri per la scarsa produttività di Bloemaert, all'epoca della commissione dell'antiporta l'incisore aveva già settantasei anni, età avanzata per un'attività usurante come quella dell'intagliatore in rame. Tale "natura flemmatica",<sup>77</sup> deplorata nel carteggio, è un riscontro biografico rilevante, in quanto motiva il diradamento dell'attività di Bloemaert sullo scorcio degli anni settanta del Seicento, dovuto, apprendiamo dalla lettera, alla contrazione delle ore di lavoro praticabili dall'olandese in una giornata, circostanza che lo porterà progressivamente ad abbandonare il mestiere già alla metà del decennio successivo. Non a caso, Evelina Borea notava come la sua inclusione nel canone degli incisori del *Cominciamento* balducciano del 1686, tutti deceduti prima di quell'anno, secondo una prassi già consolidata dalle *Vite* vasariane, si motivasse con la considerazione che Bloemaert a quella data non era più attivo come incisore, essendosi ormai ritirato a una vita "molto religiosa, più tosto all'eremitica".<sup>78</sup> Nel 1682, peraltro,

Bloemaert dettò il suo primo testamento, segno di un declino fisico ormai inesorabile.<sup>79</sup>

Tornando al *Quaresimale*, il mese di aprile segnò, dunque, un momento di pressoché totale stasi del ritmo di lavoro, tanto che Bassetti riferì che "il povero padre Segneri vi patisce, obbligato a partire per la missione senza il contento di vedere [l'opera] uscita alla pubblica luce".<sup>80</sup> Eppure, la colpa di un così accidentato iter editoriale non fu del solo Bloemaert e dei suoi affanni fisici, come affiora nella lettera di Falconieri datata 27 maggio 1679: "[...] un'altra difficoltà insorge in materia di lettere, et è che il padre maestro del Sacro Palazzo vuole che in luogo di 'Quidam irridebant, quidam crediderunt' si metta il luogo giusto degl'Atti degli apostoli disteso come sta [...]".<sup>81</sup> Inaspettatamente, dunque, il maestro del Sacro Palazzo sembrò intenzionato a negare la licenza di stampa a causa della didascalia in calce all'incisione. A occupare la prestigiosa carica di teologo del pontefice in quel torno d'anni era Raimondo Capizucchi (1616–1691), al suo secondo mandato da censore (1673–1681).<sup>82</sup> È di recente pubblicazione il diario del cardinale Capizucchi, che ha aperto una prospettiva del tutto inedita sull'attività di questa figura nodale per la produzione culturale nella Roma seicentesca, altrimenti scarsamente documentabile in quanto l'archivio storico di tale magistratura è andato perduto.<sup>83</sup> Purtroppo, pur coprendo il diario gli anni 1678–1681, non vi si

<sup>75</sup> Appendice, no. 15.

<sup>76</sup> *Ibidem*.

<sup>77</sup> *Ibidem*.

<sup>78</sup> Balducci (nota 6), p. 154. Sugli ultimi anni della vita di Bloemaert si rinvia a Lucia Simonato, "Cornelis Bloemaert's 1692 Estate Inventory and His Final Years", in: *Print Quarterly*, XXXIV (2017), pp. 150–161.

<sup>79</sup> *Ibidem*, p. 150, nota 6.

<sup>80</sup> ASF, Mediceo del Principato, 3945, 25 aprile 1679, Bassetti a Falconieri. Ancora nel mese di maggio Falconieri avrebbe riferito che "Bloemart con ingenuità ultramontana mi disse che egli aveva lavorato di molto e avanzato poco e che non era possibile farne capitale per questa settimana. Anzi perché mi possa riuscire di mandarne qualcheduno oggi a 8 mi ha promesso di lavorare queste feste. Quello che mancava a fare giovedì era lo splendore dove prima si voleva mettere la cartella, i gradi d'abbasso e alcune cosette" (*ibidem*, 19 maggio 1679, Falconieri a Bassetti, parzialmente trascritta da Goldberg [nota I], p. 373, nota 106). In una lettera autografa datata Firenze, 23 aprile 1679,

Paolo Segneri comunicò al Duca di Parma di volergli inviare in dono una copia del *Quaresimale*, ma di non sapere quando avrebbe potuto finalmente farlo, in quanto "si aspetta di Roma il frontespizio disegnato da Ciro e intagliato da Bloemarte" (Parma, Biblioteca Palatina, Paolo Segneri: lettere autografe, I31, no. 5; cit. da Vigenio Soncini, *Il p. Paolo Segneri [1624–1694] nella storia dei Farnesi a Parma con lettere e documenti inediti*, Torino 1925, pp. 110sg.).

<sup>81</sup> Appendice, no. 17.

<sup>82</sup> Per una biografia di Capizucchi si vedano le note introduttive all'edizione del suo diario a cura di Marco Cavarzere, "Il diario di un Maestro del Sacro Palazzo (1678–1681): Raimondo Capizucchi e la censura romana", in: *Dimensioni e problemi della ricerca storica*, XXV (2012), pp. 215–295: 215–230.

<sup>83</sup> *Ibidem*, pp. 230–295. Sull'archivio del maestro del Sacro Palazzo cfr. anche Gigliola Fragnito, "Un archivio conteso: le 'carte' dell'Indice tra Congregazione e Maestro del Sacro Palazzo", in *Rivista storica italiana*, CXIX (2007), pp. 1276–1318.



8 Ciro Ferri, modello per  
*La predica di san Paolo  
nell'Areopago*. Windsor  
Castle, The Royal Collection,  
inv. RCIN 904487

riscontra alcuna menzione dell'antiporta del *Quaresimale*.<sup>84</sup> Di quest'ultima, si apprende dalla corrispondenza che Capizucchi non approvò la citazione compendiaria del passo degli Atti degli apostoli espressa dal motto "Quidam irridebant / Quidam crediderunt". La proposta di Capizucchi di riportare il passo *in extenso* fu accolta con non poca stizza da Bassetti, secondo il quale l'immagine non avrebbe avuto la medesima "forza" con cui il gesuita, attraverso il suo motto, intese dimostrare "che la divina parola sparsa nella moltitudine da altri è disprezzata, da altri creduta".<sup>85</sup> Inoltre, secondo Bassetti, la formula abbreviata non avrebbe affatto snaturato il senso del luogo testamentario.<sup>86</sup> Eppure non stupisce che la pignoleria del censore si appuntasse proprio sulla didascalìa: è già stato sottolineato come gli interventi censorii si rivolgessero ai testi di apparato più che agli aspetti formali delle immagini.<sup>87</sup>

Un'interessante interpretazione della vicenda si riscontra nella risposta di Falconieri del 3 giugno, che non esitò a chiamare in causa l'antica rivalità tra domenicani e gesuiti, inquadrando la controversia sul motto di Segneri nel solco della reciproca intolleranza tra i due ordini: "Non si figurerebbe mai tanta parzialità in un domenicano, della riputazione d'un gesuita."<sup>88</sup> Inoltre Capizucchi avrebbe motivato la sua decisione infamando Segneri col sostenere che "la gente si rideva di lui quando predicava".<sup>89</sup> Paolo Falconieri non poteva che biasimare amaramente la faziosità di Capizucchi, che nell'esercizio del magistero censorio appariva assorbito più dagli antagonismi tra ordini che dal merito della causa segneriana. L'antiporta divenne, dunque, occasione di una polemica pretestuosa per fomentare vecchie ostilità, di cui anche le pagine del diario di Capizucchi risultano intessute.<sup>90</sup> "È necessario star molto

avvertito con i padri gesuiti quando stampano e di non si fidar punto di loro",<sup>91</sup> ammoniva il censore nei suoi scritti privati, o ancora "gran prudenza e gran circospezione deve usarsi con i padri gesuiti per gli artifizii e stratagemmi che usano per stampare i libri",<sup>92</sup> non mancando di ribadire a più riprese la propria diffidenza, talvolta finanche lo spregio, nei confronti dell'ordine rivale. Un livore che si motivava, d'altronde, anche per ragioni biografiche: il primo mandato come maestro del Sacro Palazzo, intrapreso nel 1654, era stato bruscamente interrotto in seguito al processo istruito contro di lui in merito all'aspra disputa teologica (sfociata nello scontro personale) con il gesuita Théophile Raynaud, condotto da ambo le parti a colpi di pamphlet polemici.<sup>93</sup> Esito del processo fu l'assegnazione della carica a Giacinto Libelli dopo la destituzione di Capizucchi, il quale si ritirò per un decennio presso il convento della Minerva prima di essere riabilitato alla carica censoria da Clemente X nel 1673.

Il rame di Bloemaert, dunque, era venuto inopinatamente a incagliarsi tra gli scontri e le rivalità in seno alla curia romana e, a detta di Falconieri, l'unica soluzione praticabile era quella di ricorrere all'aiuto del cardinale Federico Baldeschi Colonna, che all'epoca occupava le cariche – tra le altre – di prefetto della Congregazione del Sant'Uffizio e della Congregazione del Concilio.<sup>94</sup> Nell'apprezzare il carattere più accondiscendente del cardinale perugino, Bassetti, nella sua risposta del 6 giugno 1679, non mancò di rivendicare la liceità del motto segneriano ("se si levasse l'irridebant' appunto sarebbe distrutto tutto l'assunto del padre, inutile il disegno dell'istoria e senza proposito il tema della prefazione") e si abbandonò a un'arguzia spiritosa, apostrofando Capizucchi come "capo

<sup>84</sup> Nel suo diario Capizucchi si riferisce a più riprese alla prima parte di esso, a oggi non rinvenuta; cfr. Cavarzere (nota 82), p. 235, nota 8.

<sup>85</sup> Appendice, no. 18.

<sup>86</sup> *Ibidem*.

<sup>87</sup> Cfr. sopra, p. 216.

<sup>88</sup> Appendice, no. 19.

<sup>89</sup> *Ibidem*.

<sup>90</sup> Cavarzere (nota 82), p. 231.

<sup>91</sup> *Ibidem*, p. 259.

<sup>92</sup> *Ibidem*, p. 274.

<sup>93</sup> *Ibidem*, pp. 216sg.

<sup>94</sup> Appendice, no. 20. Sul cardinale Baldeschi (1625–1691) si veda Alberto Merola, s.v. Baldeschi Colonna, Federico, in: *Dizionario biografico degli italiani*, V, Roma 1963, pp. 456sg.

di zucca”.<sup>95</sup> D'altra parte non era la prima volta che il cognome del censore domenicano suggeriva sapide facezie: già Raynaud aveva apertamente infamato Capizucchi in un opuscolo polemico apostrofandolo come *caput cocurbitae*.<sup>96</sup> Che sia un richiamo esplicito a questo autore o una facile battuta, sta di fatto che l'ironia di Bassetti esprime con irresistibile veracità il disappunto con cui nella corte granducale fu ricevuta la notizia dell'inaspettato diniego del *publicetur*. Della risoluzione del disguido si apprende dalla lettera successiva, datata 10 giugno, documento notevole in quanto vi compaiono non solo le prime indicazioni in merito al compenso richiesto da Bloemaert (cento scudi), ma anche tratti inediti delle sue competenze professionali: avendo scorto che l'iscrizione presentava diverse cancellature, l'incisore voleva sapere di chi fossero quegli interventi sul testo, rifiutandosi di procedere. Solo la notizia del coinvolgimento del cardinale Colonna “della Congregazione del Santo Offizio” poté acquietarlo.<sup>97</sup> Liquidata da Falconieri come eccessiva prudenza ‘oltramontana’, la circospezione di Bloemaert lascia emergere un elemento nuovo del profilo professionale degli incisori del Seicento, ossia la scrupolosa conoscenza dei meccanismi e delle gerarchie della censura romana: solo dopo aver appreso che il *publicetur* era stato concesso da un cardinale della Congregazione del Sant'Uffizio Bloemaert accondiscese a procedere nell'intaglio. Si scorge, in controtela, un clima di accese tensioni e sospetti reciproci, e vale la pena ricordare che l'anno successivo Capizucchi avrebbe censurato la *Concordia tra la fatica e la quiete nell'oratione*, scritta da Segneri contro Miguel de Molinos e dedicata proprio al cardinale Colonna.<sup>98</sup> Non è da

escludere che il precedente della *Predica di san Paolo nell'Areopago* abbia contribuito a esacerbare tensioni già in atto intorno alla controversia quietista, che contrapponeva, ancora una volta, domenicani e gesuiti.<sup>99</sup>

Grazie all'intercessione del cardinale Colonna l'intaglio poté essere concluso e inviato a Firenze, e in data 13 giugno Apollonio Bassetti poté esprimere la sua gioia abbandonandosi a un “*Te Deum laudamus!*”, per poi lodare “il pregio dell'opera”.<sup>100</sup> Ancora nella lettera successiva, datata 20 giugno, Bassetti non poté fare a meno di constatare che “il rame di Bloemart è riguardato da tutti con stupore, perché invero porta seco una gran lusinga dell'occhio”.<sup>101</sup> Non meno elogiativo fu Falconieri, il quale, preso finalmente in mano un esemplare del *Quaresimale*, affermò di averlo “trovato molto bene stampato e di bel carattere, a segno di poterlo cimentare con quelli delle stamperie più famose, che vuol dire che al libro non manca nulla, accoppiandosi alla perfezione dell'opera l'esquisitezza dell'impressione”.<sup>102</sup>

A questo punto la corrispondenza prese in considerazione aspetti operativi, quali la distribuzione delle copie del libro e la liquidazione del pagamento a Bloemaert, il quale non intendeva trattare l'ammontare del compenso già concordato.<sup>103</sup> Si apprende che, una volta inviate le impressioni del rame a Firenze col procaccio,<sup>104</sup> queste dovevano essere rilegate insieme al testo e che le prime cinquanta delle settecento copie stampate sarebbero state distribuite per lo più come doni.<sup>105</sup> Apprendiamo anche con quali modalità fu fissato il prezzo dei restanti volumi destinati alla vendita, calcolato in rapporto al compenso preteso da Segneri di quindici giuli per copia.<sup>106</sup>

<sup>95</sup> Appendice, no. 20.

<sup>96</sup> Cavarzere (nota 82), p. 217.

<sup>97</sup> Appendice, no. 21.

<sup>98</sup> Sulla vicenda si veda Pietro Tacchi Venturi, “Lettere inedite di Paolo Segneri, di Cosimo III e di Giuseppe Agnelli intorno la condanna dell'opera segneriana la ‘Concordia’”, in: *Archivio Storico Italiano*, XXXI (1903), pp. 127–165.

<sup>99</sup> Sulla controversia quietista si veda almeno Marilena Modica Vasta, *Infetta dottrina: Inquisizione e quietismo nel Seicento*, Roma 2009.

<sup>100</sup> Appendice, no. 22.

<sup>101</sup> Appendice, no. 23.

<sup>102</sup> ASF, Mediceo del Principato, 3945, 5 agosto 1679, Falconieri a Bassetti.

<sup>103</sup> *Ibidem*, 1° luglio 1679, Falconieri a Bassetti: “Non è stato possibile levar nulla degli scudi 100 a Bloemart e però impennerò il Padrone Serenissimo della detta somma.”

<sup>104</sup> Dopo l'invio della stampa definitiva, Falconieri avisò il corrispondente che “questa sera se ne dovrebbero mandare da 700 altre, perché non se ne tirano più di 100 il giorno” (*ibidem*, 19 giugno 1679, Falconieri a Bassetti).

<sup>105</sup> Appendice, no. 23.

<sup>106</sup> *Ibidem*.

L'elemento di maggior interesse che emerge dalla sezione conclusiva della corrispondenza riguarda, però, il destino della lastra che, come si è detto, in un inventario settecentesco risultava conservata presso la Guardaroba di Palazzo Vecchio.<sup>107</sup> A tal riguardo, si apprende da una missiva di Bassetti che il rame fu l'unico elemento che il Granduca volle tenere per sé nell'ambito di una iniziativa editoriale la cui totalità dei proventi era destinata a Segneri:<sup>108</sup> “né viene però ad esser necessario che il rame suddetto rimanga in Roma, onde Vostra Signoria Illustrissima potrà mandarlo anch'esso, già che Sua Altezza non l'ha donato e potrà stare tra gli altri che sono in galleria di varii ed eccellenti professori”.<sup>109</sup>

Le vicende dei rami medicei sono state ricostruite in anni recenti da Alessandra Baroni Vannucci, che ha reso noti importanti documenti d'archivio riguardanti la composizione e la dispersione di tale ingente collezione.<sup>110</sup> Così come nulla si sa del destino del corpus delle lastre, altrettanto fumosi sono gli inizi della raccolta di esse, derivante per lo più da un nucleo di rami di Jacques Callot e Stefano della Bella e dai lasciti del cardinale Leopoldo, testimoniati dal suo inventario in morte.<sup>111</sup> Inequivocabili menzioni dell'esistenza della collezione già nel Seicento si riscontrano nel *Cominciamento e progresso dell'arte dell'intagliare in rame* di Baldinucci, dove in più luoghi si fa riferimento ai rami custoditi presso la “Guardaroba del Serenissimo Granduca”.<sup>112</sup> La lettera di Bassetti è una menzione precoce rispetto all'opera baldinucciana, pubblicata solo sette anni dopo, e testimonia un clima di crescente interesse verso questa tipologia di oggetti, forse

stimolato dal riordino delle collezioni granducali di stampe e disegni operato proprio in quell'epoca dallo stesso Baldinucci, che ne era il curatore. L'idea stessa che un corpus di rami incisi potesse confluire in una “galleria di varii ed eccellenti professori” e l'uso di tale titolo di prestigio in riferimento agli intagliatori in rame costituisce un precedente significativo per la genesi del *Cominciamento* e per l'ormai pieno riconoscimento della dignità dell'arte dell'incisione che in esso troverà espressione.

Le evidenze emerse dalle lettere qui rese note dimostrano come il *Quaresimale*, nella complessità dei suoi aspetti letterari, linguistici, ma anche figurativi e tipografici, fosse espressione esemplare delle tendenze culturali della corte granducale di Cosimo III. Che l'opera di Segneri ne fosse uno dei più alti raggiungimenti letterari era già ampiamente noto agli studi, che hanno posto particolare enfasi sui rapporti tra Segneri e l'Accademia della Crusca, di cui il gesuita divenne membro nel 1678, tanto da diventare un autore ampiamente citato nella terza edizione del vocabolario (1691).<sup>113</sup> Ben documentato è, ad esempio, il rapporto di stretta amicizia che legò il predicatore al medico, nonché accademico della Crusca anch'egli, Francesco Redi. Questi aveva prodigato molti consigli a Segneri sulla revisione della bozza del *Quaresimale* e, in una lettera all'erudito ed etimologista Gilles Ménage del 1678, annunciò entusiasta la prossima uscita del libro delle prediche, “scritte con una tutta perfetta pulizia toscana, corredata dalle più nobili, e dalle più gentili finezze di nostra lingua”.<sup>114</sup> Mentre l'attenzione che i cruscanti rivolsero alla lingua e allo stile del *Quaresi-*

<sup>107</sup> V. sopra, nota 41.

<sup>108</sup> Come si ricava dal passo di una lettera di Bassetti ad Annibale Ranuzzi trascritto alla nota 44.

<sup>109</sup> Appendice, no. 25. Il rame fu inviato l'8 luglio successivo, come si apprende dalla missiva di Falconieri datata lo stesso giorno: “Si manda questa sera il rame del frontespizio per il procaccio per la minore spesa” (ASF, Mediceo del Principato, 3945, 8 luglio 1679, Falconieri a Bassetti).

<sup>110</sup> Baroni Vannucci (nota 41).

<sup>111</sup> Miriam Fileti Mazza, *Eredità del cardinale Leopoldo de' Medici: 1675–1676*, Pisa 1997, pp. 79sg.; Baroni Vannucci (nota 2), p. 359.

<sup>112</sup> Si veda, ad esempio, la lastra del *Ritratto di Ferdinando II* di Justus Sustermans inciso da Spierre: “Il bellissimo rame di tal ritratto conservasi oggi nella Guardaroba del Serenissimo Granduca, fra altri in gran numero del Callot, di Stefano della Bella e d'altri famosi artefici” (Baldinucci [nota 6], p. 233). Altri passi baldinucciani sono segnalati da Baroni Vannucci (nota 41), p. 349, nota 3.

<sup>113</sup> Sui rapporti tra Segneri e l'Accademia della Crusca si veda Stefania Stefanelli, “Segneri e il Vocabolario della Crusca”, in: *Paolo Segneri* (nota 39), pp. 279–302; *eadem*, “Il lessico di Segneri e la lingua italiana: apporti e permanenze”, in: *Studi secenteschi*, XLIX (2008), pp. 3–19.

<sup>114</sup> Cit. da Stefanelli 1999 (nota 113), p. 282.

*male* è ben nota, la cronaca riportata dalla corrispondenza porta nuova luce sull'iter editoriale dell'opera e fornisce finalmente una risposta agli interrogativi che la critica aveva avanzato circa i tempi (finora) inspiegabilmente lunghi della pubblicazione, arenatasi tra la fine del 1678 e l'estate del 1679. All'origine di tale dilazione non vi furono, dunque, né l'inefficienza dei revisori della bozza, né la trascuratezza di Segneri, sospettato di noncuranza per le troppe missioni nel Centro Italia, come sinora speculato,<sup>115</sup> ma piuttosto un intreccio di ostacoli di natura diversa, che spaziano dai malanni di Bloemaert alle difficoltà pratiche nella realizzazione materiale del libro (quali il reperimento della carta per l'impressione dell'antiporta), agli impacci della censura romana.

### Conclusioni

Dalla lettura di entrambi i carteggi emergono numerosi dati nuovi che possono contribuire a una più approfondita conoscenza da un lato del rapporto di collaborazione artistica tra pittori e intagliatori in rame, dall'altro delle esperienze critiche e collezionistiche a cui queste collaborazioni diedero vita nel secondo Seicento. In effetti i carteggi si confermano quali strumenti documentari particolarmente informativi per ricostruire le circostanze della commissione e della realizzazione di opere incisive, come già era emerso per il caso, per molti aspetti affine, dell'antiporta di Stefano della Bella (1610–1664) per le *Opere di Galileo Galilei*, date alle stampe nel 1656 presso lo stampatore bolognese Carlo Manolesi.<sup>116</sup> Oltre alla pertinenza alla produzione culturale fiorentina del secondo Seicento, i due carteggi intorno agli intagli disegnati da Ciro Ferri e incisi da Cornelis Bloemaert qui commentati e la corrispondenza che riguarda l'antiporta firmata da Della Bella presentano diversi

elementi in comune: la dilazione della pubblicazione a causa dei ritardi nella consegna dei rami da parte degli incisori (nel caso delle *Opere* di Galileo per l'indugio di Pietro Anichini, prima che l'incarico passasse a Della Bella); la preoccupazione per l'ottenimento delle licenze di stampa da parte delle magistrature censorie; il coinvolgimento della parte committente (ossia i Medici, nelle persone del principe Leopoldo e del granduca Cosimo III)<sup>117</sup> nella definizione degli aspetti formali e compositivi delle antiporte.

Se dunque diversi sono gli aspetti comparabili, i due casi analizzati in questa sede si distinguono per alcune peculiarità. In primo luogo, a differenza delle *Opere* di Galileo, la cui pubblicazione, allo stato attuale delle conoscenze, non sembra fosse stata osteggiata dai censori bolognesi, l'acquisizione delle licenze a Roma fu particolarmente ostica a causa della più stringente azione del maestro del Sacro Palazzo Apostolico, la cui attività censoria è documentata in questa sede con nuove evidenze, specie in relazione al cardinale Capizucchi. Singolare è inoltre il caso del "dannato", un episodio di insolita censura rivolta all'immagine più che all'iscrizione di un rame che, pur in mancanza di ulteriori dati che possano precisarne l'iconografia, appare come il sintomo di una sempre più intransigente stretta sull'illustrazione libraria nella Roma del Seicento. Un altro elemento peculiare che contraddistingue la documentazione relativa all'antiporta destinata al *Quaresimale* del gesuita Segneri è il coinvolgimento diretto di quest'ultimo nella definizione formale e non solo iconografica dell'incisione. Nel caso dell'antiporta incisa da Della Bella, infatti, sia Leopoldo che alcuni "virtuosi" espressero i propri giudizi sull'opera *in fieri*,<sup>118</sup> indicando diverse migliorie all'anonimo disegnatore fiorentino che fornì il modello grafico, mentre Galileo

<sup>115</sup> Ferretti (nota 44), pp. 102sg.

<sup>116</sup> Il caso dell'antiporta delle *Opere di Galileo Galilei* è stato oggetto di uno studio approfondito da parte di Rutgers (nota 23). L'opera fu inizialmente commissionata all'incisore fiorentino Pietro Anichini ma, in seguito ai ritardi di quest'ultimo, fu assegnata a Stefano della Bella.

<sup>117</sup> Il principe Leopoldo non solo commissionò l'antiporta per il trattato di analisi matematica di Rinaldini, come discusso sopra, ma fu coinvolto anche nella pubblicazione delle *Opere* di Galileo, promossa da Manolesi, come emerge dalla corrispondenza commentata da Rutgers, *ibidem*.

<sup>118</sup> *Ibidem*, p. 5.

non poté pronunciarsi, essendo scomparso da più di un decennio (ossia nel 1642). In merito al *Quaresimale* segneriano, invece, si evince dalla corrispondenza pubblicata in questa sede che, oltre al committente Cosimo III, anche l'autore stesso aveva dato indicazioni specifiche, suggerendo rilevanti modifiche, quali un più marcato rilievo delle figure in primo piano o l'apertura della mano dell'apostolo-predicatore. Si tratta, dunque, del caso da cui emerge con maggiore chiarezza la complessità dell'elaborazione di un'antiporta in ogni sua fase, frutto della mediazione di diversi attori: i committenti (ovvero i Medici) e i loro agenti, l'autore del volume, l'artista disegnatore, l'incisore e, infine, le magistrature censorie.

Proprio analizzando le considerazioni spese dal Granduca e da Segneri intorno alle prove di stampa inviate da Roma è emerso, inoltre, lo sviluppo di un vocabolario critico inerente all'arte calcografica che si stava appropriando delle categorie proprie delle 'arti sorelle', come il 'rilievo' o la 'digradazione', e che troverà piena espressione nel *Cominciamento* di Baldinucci. D'altra parte il profilarsi di un nuovo discorso critico

intorno all'arte dell'incisione non è l'unico elemento che lega il caso dell'antiporta segneriana al *Cominciamento* baldinucciano. Significativa a tal riguardo è l'attenzione dimostrata dalla corte granducale verso le lastre calcografiche, che qui è stata messa a fuoco attraverso il rinvenimento, nella lettera di Bassetti del 27 giugno 1679, di una delle più antiche menzioni della raccolta di rami conservata presso la "galleria di vari ed eccellenti professori" nella Guardaroba, che rappresentò uno dei tratti caratterizzanti del collezionismo degli ultimi Medici e di cui il *Cominciamento* di Baldinucci fu una delle importanti ricadute critiche e storiografiche del secondo Seicento.

*Desidero ringraziare Cinzia Maria Sicca e Lucia Simonato per aver seguito le mie ricerche su Cornelis Bloemaert sin dalla tesi magistrale. In occasione della Summer school della Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura, tenutasi a Torino nel settembre del 2019, ho avuto modo di svolgere ulteriori riflessioni intorno ai temi qui trattati, per le quali sono grata a Elisabetta Ballaira, Michela di Macco, Raphael Merida, Alessia Rizzo e Stefania Ventura. Sono, infine, riconoscente ai revisori e ai redattori della rivista per i loro preziosi suggerimenti.*

*I passi inediti e di maggior estensione tratti dalle corrispondenze tra Ciro Ferri e Leopoldo de' Medici (1662/63) e tra Apollonio Bassetti e Paolo Falconieri (1678/79) sono riportati di seguito. Da ciascuna lettera sono state estrapolate solo le sezioni relative ai due rami oggetto del presente studio. Nella trascrizione dei documenti sono stati modernizzati la punteggiatura, l'uso delle maiuscole, gli apostrofi e gli accenti, mentre le abbreviazioni di certa lettura sono state sciolte. Eventuali integrazioni sono segnalate dall'uso delle parentesi quadre.*

1. ASF, Carteggio di artisti, XV, 564, 15 luglio 1662, Ciro Ferri a Leopoldo de' Medici.

Per quest'altro ordinario Vostra Altezza Serenissima resterà servita dello schizzo, ché per essermi trovato fuori di casa non ho possuto servirla; quando riesca a proposito, mi condurrò conforme l'altro disegno mandatomi, similmente gli darò parte dell'intagliatore, come del prezzo.

2. ASF, Carteggio di artisti, XV, 565, 22 luglio 1662, Ciro Ferri a Leopoldo de' Medici.

Mando l'accluso schizzo, ché se per mia buona fortuna haverò incontrato il gusto di Vostra Altezza Serenissima, mi servirà d'occasione di più spesso ricevere l'honore de' suoi comandi; altrimenti, compatendo il mio poco talento, mi significherà meglio, acciò possa servirla. [...] Non ho per ancora possuto ritrovare quel giovane ch'intaglia, non mancherò però di quanto prima servirla.

3. ASF, Carteggio di artisti, XV, 570, 4 dicembre 1662, Ciro Ferri a Leopoldo de' Medici.

Credevo in risposta della cortesissima di Vostra Altezza Serenissima di poter consegnare il rame compito al signor [Agostino] Monanni, conforme i comandamenti di Vostra Altezza Serenissima, ma dal Blomart intagliatore m'è stato opposto essere quindici giorni, ché per causa di poca bona salute non haverci possuto lavorare, ma per la fine di questo mese l'haverebbe terminato. Io però non ho volsuto farli maggiore prescia, acciò che lo seguiti coll'istessa diligenza che fin hora posso veramente dire che v'abbia usata.

4. ASF, Carteggio di artisti, XV, 578, 23 marzo 1663, Ciro Ferri a Leopoldo de' Medici.

Questa mattina ho ricevuto la forma del disegno intagliato, che qui incluso riceverà Vostra Altezza Serenissima e se bene non ho mancato di emendarne qualche errore, che a quest'effetto l'ho di novo lasciato in mano del maestro, donde vi haverà da lavorarci altri quattro giorni, sto nondimeno aspettando, se Vostra Altezza Serenissima comanda vi s'aggiunga altro, [...] ché non mancandomi altro lo potrò consegnare al signor Monanni.

5. ASF, Carteggio di artisti, XV, 579, 7 aprile 1663, Ciro Ferri a Leopoldo de' Medici.

Ho consegnato il rame al signor Monanni con doi prove, quale ho fatto tirare per poterne riconoscere l'emendazione, quali Vostra Altezza Serenissima riceverà assieme con il rame. Il disegno lo tengo appresso di me per eseguirne li comandi di Vostra Altezza Serenissima o per portarmelo appresso di me quanto prima che verrò a servire il Serenissimo Granduca mio signore. Starò attendendo se debba consegnare l'altro disegno della medesima grandezza all'intagliatore, subito l'averò terminato, havendoli già dato il disegno del "dannato".

6. ASF, Carteggio di artisti, XV, 581, 5 maggio 1663, Ciro Ferri a Leopoldo de' Medici.

Non posso a meno d'incomodare l'Altezza Vostra Serenissima dovendoli rappresentare la difficoltà incontrata dall'intagliatore per ottenere la licenza dal maestro del Sacro Palazzo, veramente contro l'opinione di esso intagliatore, quale non imaginandosi questa dinietta considerazione aveva incominciato ad intagliare la figura del "dannato" et havendolo ridotto alla metà si condusse un giorno di persona dal suddetto maestro per riceverne la licenza, dal quale ne riportò le seguenti difficoltà. Prima vol sapere chi lo facci intagliare, a che fine lo facci intagliare, a che deve servire, se vi vada scritto alcun verso di sotto, se vada fuori di Roma, se debba servire per frontespizio di qualche libro et a che libro.

7. ASF, Carteggio di artisti, XV, 580, 26 maggio 1663, Ciro Ferri a Leopoldo de' Medici.

Credevo di poter a quest'ora significare a bocca a Vostra Altezza Serenissima la difficoltà che di nuovo si è incontrata, di non potere in conto nessuno ottenere la licenza d'intagliare la figura del "dannato".

8. ASF, *Mediceo del Principato*, 3944, 3 dicembre 1678, Falconieri a Bassetti.

L'annesso disegno è il primo calco del rame del frontispizio del libro delle Prediche del padre Segneri, dal quale il Serenissimo Padrone potrà vedere la giusta grandezza che Ciro dice aver tenuta alla misura mandatagli di costà e la disposizione, essendo peraltro mal fatto. Intorno di esso ci va un festoncino d'alloro, che piglierà tanto luogo quanto sta tra l'intaglio e quella linea che ricorrendo intorno intorno termina nella cartella di sopra. Soddisfatta che se ne sia sua Altezza Serenissima, Vostra Signoria si contenterà di rimandarmelo, bisognando che sia appresso l'intagliatore perché come ella vede vi è la licenza del padre maestro del Sacro Palazzo. Perché sia finito vi vuole ancora un paio di mesi a quello che Ciro mi ha detto, né questa esorbitante lunghezza viene dall'opera, ma dalla lunga e grave indisposizione che Bloemart ha avuta questi mesi passati, dalla quale è risorto e lavora. Dice bene il medesimo Ciro che se gli può perdonare l'indugio, non avendo egli veduto mai più bello intaglio di questo autore.

9. ASF, *Mediceo del Principato*, 3944, 13 dicembre 1678, Bassetti a Falconieri.

Nei fogli qui aggiunti troverà ella il calco di ritorno. Quello segnato numero 1 mostra le riflessioni fattevi sopra dal padre Segneri; il 2 le risposte dateli da noi; il 3 ciò che l'istesso padre soggiugne sopra di quelle. Dal signor Ciro potrà vedersi il tutto e far poi quello che potrà o crederà che stia meglio.

10. ASF, *Mediceo del Principato*, 3944, 27 dicembre 1678, Bassetti a Falconieri.

Rispondendo a Vostra Signoria Illustrissima sopra l'articolo della sua benigna carta attenente al frontispizio delle prediche del padre Segneri, le dirò de' comandamenti del Serenissimo Padrone, che si pigli in ciò licenza di arbitrare come il signor Ciro potrà levare la cartella e così tor via ogni motivo di equivocazione nell'intelligenza del moto della mano dell'apostolo e mettere o la stessa cartella nella parte di sotto o le parole che dovevano esservi incise in altro luogo, ove tornino bene, e così resterà finita questa pendenza.

11. ASF, *Mediceo del Principato*, 3945, 17 gennaio 1679, Bassetti a Falconieri.

Si saprebbe volentieri quanto sia indietro Bloemart nell'intaglio del frontispizio, a fine di poter pigliare qualche misura

del tempo che vi resti ancora; intanto si è deliberato che il rame si tiri costà et nelli aggiunti fogli dati dal padre Segneri, Vostra Signoria Illustrissima vedrà quante copie se ne vogliano e di che grandezze.

12. ASF, *Mediceo del Principato*, 3945, 29 gennaio 1679, Falconieri a Bassetti.

Si figuri Vostra Signoria un todescone ruvido, zotico et ostinato quanto mai si possa essere e lo chiami Bloemart, e si figuri essendo questo carattere quello che si è possuto cavare dall'intagliatore del frontispizio consaputo circa il preciso del tempo che egli l'averà finito. Ciro mi ha detto appunto questa mattina che ha per impossibile cavarne il netto, ma che nulla di meno e da quello ch'egli dice e da quello che pare a lui che resti da fare vedo che per la metà di Quaresima sarà finito affatto e che non lascerà di sollecitarlo e vedere che sia fatto prima.

13. ASF, *Mediceo del Principato*, 3945, 11 febbraio 1679, Bassetti a Falconieri.

Poiché non è da sperarsi che, con tutte le sollecitazioni, Bloemart esca di parto, è meglio non inquietarlo e lasciare che si soddisfaccia nelle parti della sua naturale diligenza. In proposito del rame, quando haverà da imprimersi nei fogli Vostra Signoria Illustrissima habbia cura che resti tirato su la seconda facciata di ciaschedun foglio e che su la prima vi si stampi pure costà a lettere maiuscole nel mezzo secondo l'uso degli oltramontani questa iscrizione: "Quaresimale di Paolo Segneri", appunto come sta modellato nell'annesso foglio. Così d'ogni foglio che Vostra Signoria Illustrissima a suo tempo manderà impresso come sopra, non haverà a farsi altro che legarlo alla testa di ciascun volume.

14. ASF, *Mediceo del Principato*, 3945, 25 febbraio 1679, Falconieri a Bassetti.

Credo che sarà necessario che il Padrone Serenissimo mandi di costà la carta per l'impressione del frontispizio del padre Segneri, già che qui non si trova carta che giunga alla misura di codesta di Genova e la differenza o per lunghezza o per larghezza sarà sempre più della grossezza di due piastre. Per abbondare in cautela ho fatto scrivere a tutti questi luoghi qui intorno dove si fabbrica per sapere se ve n'è o si possa fare, ma con pochissima speranza, perché apparentemente non [h]anno telari, che delle misure che usano qui, e quando l'avessero, non credo che a farla

fare apposta nella stagione presente possa essere condizionata in tempo.

15. ASF, Mediceo del Principato, 3945, 1° aprile 1679, Falconieri a Bassetti.

Io non voglio lusingare né il Padrone Serenissimo, né padre Segneri, né Vostra Signoria con una vana speranza di aver presto il rame del frontispizio e perciò scrivo a lei quello che ho scritto già all'Altezza Serenissima, ancorch'ella interrandosi nella natura flemmatica del uomo, veggo che sa già benissimo quello che io gli voglio scrivere: cioè che io per me non credo ch'egli lo voglia aver finito per tutto aprile. Questo sì è il qui di più che vi ho fatto dopo di esser andato da me stesso a sollecitar, doppo di aver veduta l'opera e dopo ch'egli mi ha detto di non poter più fare una tirata di ore di lavoro, ma di aver bisogno di riposarsi di molte volte, che in sustanza vuol dire al creder mio che dalla mattina alla sera conclude poco. Questo è sinceramente il mio senso, se poi m'inganno lo vedremo.

16. ASF, Mediceo del Principato, 3945, 20 maggio 1679, Bassetti a Falconieri.

Mi scordai l'ordinario passato di avvisare a Vostra Signoria Illustrissima ciò che suggeriva il padre Segneri doppo haver visto la tiratura del rame di Bloemart, cioè che alla cartella scolpita nella faccia dell'altare che apparisce nella riopaga [sic] mancante le parole "Ignoto Deo" dalle quali si dà tutto il lume a quella istoria, onde premeva che si ricordassero costà, acciò non avesse a correre una tale omissione.

17. ASF, Mediceo del Principato, 3945, 27 maggio 1679, Falconieri a Bassetti.

L'"Ignoto Deo" già è aggiustato, perché fu ordinato da principio e a tale effetto si è fatta quella poca di cartelletta nell'ara et un'altra difficoltà insorge in materia di lettere, et è che il padre maestro del Sacro Palazzo vuole che in luogo di "Quidam irridebant, quidam crediderunt" si metta il guogo [sic] giusto degl'Atti degli apostoli disteso come sta, il che veramente non credo che importi nulla al padre Segneri. Ma dall'altra banda dic'io, il padre Segneri lo sa anch'egli e se ne ha levate quelle due o tre parole, che non danno né alterazione al senso, né aggiungono significazione all'allusione per qualche cosa lo debbe aver fatto e non avendo in ciò il Padrone Serenissimo altro oggetto che di soddisfarlo, pare

che sia dovere di procurare di capacitar questo frate che lasci che facciamo a nostro modo. Io mi ci proverò dunque, se mi riuscirà bene, se no bisognerà che padre Segneri abbia pazienza.

18. ASF, Mediceo del Principato, 3945, 30 maggio 1679, Bassetti a Falconieri.

Sarebbe ben fantasia strana del maestro del Sacro Palazzo se si ostinasse a voler a suo modo il luogo degli Atti degli apostoli che va nel frontespizio: perché a metterlo intero come sta nel testo, giusto non servirebbe a niente, né punto havrebbe la forza con cui l'autore intende di provare il suo assunto, cioè che la divina parola sparsa nella moltitudine da altri è disprezzata, da altri creduta; onde ogni predicatore deve incoraggiarsi e sperar pure alcun frutto da' suoi sudori. Né l'intercisione delle parole "Quidam irridebant, quidam crediderunt" è punto impropria, o adulterante il senso del luogo medesimo; siché venga havervi riguardo.

19. ASF, Mediceo del Principato, 3945, 3 giugno 1679, Falconieri a Bassetti.

Bel bello signor canonico a irritarsi col padre maestro del Sacro Palazzo a Vostra Signoria pare strano, ch'egli voglia che si metta intero il luogo degl'Atti degli apostoli, che dirà poi quando sentirà ch'egli vuol dare il *repete* allo Spirito Santo, non volendo che s'incida nel rame nemmeno il luogo intero di san Paolo e sa ella perché. Non si figurerebbe mai tanta parzialità in un domenicano, della riputazione d'un gesuita. Perché dice che parrebbe, che la gente si rideva di lui quando predicava. Su questa et altre simili scioccherie si è incappati in modo che ancor ch'io vi abbia messi due mezzi efficacissimi, non è stato modo di scaponirlo e per questa bestialità non mando questa sera una parte degli esemplari che si sarebbero peraltro mandati. Vedutomi rotto in uno scoglio così impensato, perché già pel luogo disteso vi era l'*imprimatur*, pensai di non ci fare intagliar nulla, e mandar costà i fogli come sono et il rame, perché vi s'intagliasse costà quello che il padre Segneri voleva e si tirassero costà, considerando che si usciva di questo imbroglio, si avanzava tempo e non si cresceva spesa, perché già et i fogli et il rame si aveva a mandare. Ma questo nemmeno è stato possibile, perché Bloemart non può consegnare il rame senza che sia riveduto dal medesimo padre maestro e datogli il *publicetur*, né mi sono voluto impegnare a ricevere la ricevuta di cambio e però me ne son andato dal signor cardinale [Federico Baldeschi] Colonna, prefetto del Concilio e della Congregazione del Sacro Offizio, perché mi favorisse di liberarmi dall'incapacità di questo frate,

se era possibile. Sua eminenza mi ha detto che il Granduca sarà servito, ma che gli dia tempo sino a mercoledì, perché quando il padre maestro stia duro piglierà egli nella congregazione di quel giorno la facultà di dare tutte le licenze che bisogna e così chiarirlo. Vuol ella riprova più bella della crudeltà maligna che accompagna sempre ogni mia operazione. Dopo una lunghezza stravagante di Bloemart, si va a dare anima una irragionevolissima ostinazione di un frate.

20. ASF, *Mediceo del Principato*, 3945, 6 giugno 1679, Bassetti a Falconieri.

Codesto maestro del Sacro Palazzo bisogna che sia un frate che habbia il capo di zucca davvero, se è capace di nutrirvi semi di fantasie così insipide, s'intende essere alle volte un po' stitico, ma in forma tanto strana è cosa da Moseteni<sup>119</sup> e non da huomini. Vedremo dunque ciò che havrà saputo far Colonna che è di temperamento più lubrico per correggere sì fatto humore. Se si levasse l'"irridebant" appunto sarebbe distrutto tutto l'assunto del padre, inutile il disegno dell'istoria e senza proposito il tema della prefazione; ma io non intendo perché non potevasi mandare al padre maestro il rame bell'e compito et in grado da non potersi più ritoccare e così vedere se e' fusse stato tanto bestia da proibirne la pubblicazione, o pure senza mandarglielo punto cavarlo di mano a Bloemart, farne tirare i fogli segretamente in casa di Vostra Signoria Illustrissima o in Campo Marzio e spedirgli qua dove si sarebbe havuto il *publicetur* e poi rendere il rame a Bloemart, che n'adempisse le sue incumbenze, ma può ben essere che questi miei siano tutti spropositi. Questo è però certo, che d'un gran disordine si corre risico nel differirsi tanto la pubblicazione dell'opera e che resti gettato il dispendio fattosi in aria.

21. ASF, *Mediceo del Principato*, 3945, 10 giugno 1679, Falconieri a Bassetti.

Finiti l'imbrogli del padre maestro Capozucchi, cominciarono quegli di Bloemart, perché avendo il signor cardinal Colonna scritto in un foglio il luogo disteso degli Atti e lo fece scassare poi dal suddetto padre quello che noi non ci volevamo e perché vi avevano lasciato nel primo rigo quel benedetto "Quidem", si prese espediente di scassar quello ancora lasciatovi innocentemente e lo mandai a Bloemart, il quale ha cominciato a freneticarvi su co' suoi sospetti oltramontani, per mezzo de'

<sup>119</sup> Si tratta di una popolazione indigena della Bolivia interessata sin dal Seicento da missioni dei francescani e dei dominicani spagnoli; cfr. Alfred

quali arrivò a conoscere quelle parole non essere scassate collo stesso inchiostro e mi mandò a dire ch'egli voleva sapere chi aveva scassate quelle parole prima d'intagliarle. Me ne andai da lui e ci volse del buono a quietarlo e forse non mi sarebbe riuscito, se non gli avessi detto che il signor cardinal Colonna era della Congregazione del Santo Offizio. Ho detto tutto questo perch'ella sappia la cagione perché questa sera non ne mando più di 25 per sorte, non avendo possuto avere il rame prima di stamani. [...] M'ha detto Giro che Bloemart pretende scudi 100 di questa moneta e credo ch'egli sia convenuto così e che n'abbia per debitore il medesimo Giro.

22. ASF, *Mediceo del Principato*, 3945, 13 giugno 1679, Bassetti a Falconieri.

*Te Deum laudamus!* Il frontespizio è comparso e possiamo contentarci d'havervi impiegato un po' di dispendio di tempo, perché veramente lo franca il pregio dell'opera e Vostra Signoria Illustrissima ne coglierà la lode che merita il zelo delle sue sollecitazioni. *Post tot discrimina* finalmente sortì di ricavare il tutto secondo il nostro intento e non potrà non restarne il padre soddisfatto a pieno come lo è il Serenissimo Padrone, da cui si rimette in Vostra Signoria Illustrissima e nel signor Giro la soddisfazione di Bloemart per il lavoro dell'intaglio e come ella avviserà l'appuntato e darà nota d'ogni altra spesa, verrà ordinata la soddisfazione del tutto.

23. ASF, *Mediceo del Principato*, 3945, 20 giugno 1679, Bassetti a Falconieri.

Il rame di Bloemart è riguardato da tutti con stupore, perché invero porta seco una gran lusinga dell'occhio. Io non stetti a sollecitare Vostra Signoria Illustrissima che mandasse con l'ordinario i fogli tirati, perché tanto bastavano col procaccio: mentre i primi cinquanta esemplari servirono a fare la pubblicazione dell'opera per la maggior parte de' corpi destinati in regalo, una parte di essi al numero di dieci si trasversero costà sabato passato in mano al padre Lemmi gesuita, fra i quali un volume anche per Vostra Signoria Illustrissima, che mi persuado non troverà molto che ridire nella nobiltà della stampa, rispetto a quelle che escono da Roma. [...] Vostra Signoria Illustrissima favorisca dove può lo spaccio, che deve andar tutto in profitto del padre Segneri, a cui Sua Altezza ha fatto regalo, et egli saprà bene impiegare il ritratto in publica

Métraux, "The Native Tribes of Eastern Bolivia and Western Matto Grosso", in: *Bureau of American Ethnology Bulletin*, CXXXIV (1942), 1-182: 16-19.

utilità. S'intende di voler al netto 15 giuli di ciascun corpo, onde andrà venduto costà solo quel di più che importino le spese della conduttura. Tanto si vendono qui e vanno via con molto credito, essendo il libro veramente bello, ed utilissimo: sì per la materia come per il nettissimo candor della lingua e starà bene in ogni libreria.

24. ASF, *Mediceo del Principato*, 3945, 24 giugno 1679, Falconieri a Bassetti.

Questa sera si manda pel procaccio il restante de' 1016 esemplari se non sbaglio, che tanti erano i fogli mandati. Avevo fatto mettere nella cassetta medesima il rame; ma poi l'ho fatto levare, non sapendo se facevo bene, potendo essere o che il padre Segneri avesse gusto di averlo qui, già che il Padrone Serenissimo gli ha usata una generosità così grande, o che se ne desiderassero degli altri esemplari per legarli in altri libri, o per averli così, spicciolati e volanti.

25. ASF, *Mediceo del Principato*, 3945, 27 giugno 1679, Bassetti a Falconieri.

Il numero degli esemplari che sopra il migliaio si son tirati costà del rame di Bloemart supera pur d'assai quel de' volumi, che non eccede 700, e così n'avanzeranno a bastanza dei volanti da non saper come impiegarli, né viene però ad esser necessario che il rame suddetto rimanga in Roma, onde Vostra Signoria Illustrissima potrà mandarlo anch'esso, già che Sua Altezza non l'ha donato e potrà stare tra gli altri che sono in galleria di varii ed eccellenti professori.

#### Abbreviazioni

---

ASF Archivio di Stato di Firenze

#### Abstract

---

This article focuses on the artistic collaboration between the painter Ciro Ferri and the engraver Cornelis Bloemaert for the production of two frontispieces commissioned by the Medici. The first one depicts the *Allegory of the branches of mathematics* for Carlo Rinaldini's treatise *Ars analytica mathematicum* (1665) and the second one *Saint Paul preaching in the Areopagus* engraved for Paolo Segneri's collection of sermons, titled *Quaresimale* (1679). New archival evidence from the Archivio di Stato di Firenze sheds more light on the complex relations at play among artists, patrons, and book authors, especially in the case of Paolo Segneri. His close involvement into the design process can at last explain the differences between the final print and Ferri's *bozzetto*, now held at Windsor Castle. The article also discusses the material fabrication of frontispieces (spanning from the sourcing of paper to obtaining the *imprimatur* and the *publicetur* from the Roman authorities controlling censorship, in particular the maestro del Sacro Palazzo Apostolico); the emergence of a novel discourse on the art of chalcography, influenced by the literature on painting; and the collecting practices of the last Medici, who developed an unprecedented interest in preserving engraved copper plates. As a result, the richly documented case studies presented in the article offer an insight into this overlooked aspect of Medici patronage and the material history of printmaking in seventeenth-century Rome and Florence.

#### Referenze fotografiche

---

© Trustees of the British Museum, Londra: fig. 1. – Archivio di Stato di Firenze (su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo): fig. 2. – Rijksmuseum, Amsterdam: figg. 3, 5. – The Metropolitan Museum of Art, New York: fig. 4. – Istituto Centrale per la Grafica, Roma (per gentile concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo): figg. 6, 7. – © Her Majesty Queen Elizabeth II 2020 (Royal Collection Trust): fig. 8.

Umschlagbild | Copertina:

Elisabeth Vigée Le Brun, *Selbstbildnis* | *Autoritratto*  
Firenze | Firenze, Gallerie degli Uffizi, Galleria degli Autoritratti  
(S. 266, Abb. I | p. 266, fig. 1)

ISSN 0342-1201

Stampa: Gruppo TCT, Firenze  
marzo 2021