

Il ritratto inciso in alcune settecentine della Biblioteca Provinciale di Foggia “La Magna Capitana”

di Marianna Iafelice

Il lavoro di catalogazione del fondo antico della Biblioteca Provinciale di Foggia fornisce quasi quotidianamente nuovi percorsi di ricerca che se sviluppati possono apportare ulteriori tasselli alla storia del libro a stampa del XVII e del XVIII secolo.

Uno di questi percorsi di ricerca nasce proprio dalla constatazione della numerosa presenza di ritratti incisi delle edizioni del XVIII, sec. molti dei quali portano la firma del maestro incisore e del pittore.

Giuseppina Zappella nell'introduzione alla sua opera “Il ritratto nel libro italiano del Cinquecento” afferma che “nonostante l'indubbio interesse iconografico e artistico, il ritratto nel libro a stampa, non ha beneficiato della benché minima attenzione da parte degli studiosi, [...] manca un repertorio sistematico dei ritratti librari, mancano studi sia pur parziali e limitati sull'argomento”.

Ora se questa grave lacuna per il ritratto del XVI secolo è in gran parte risarcita, grazie proprio al lavoro della Zappella, per la ritrattistica nel libro a stampa del XVIII secolo, mancano studi che si soffermano anche solo a ricostruire parzialmente le vicende dei maestri incisori che si sono dedicati a questo ambito.

La mancanza di schedari iconologici, analitici e stilisticamente ragionati lamentata pure dalla Zappella, risulta grave e ancor più inspiegabile se si pensa che nell'ambito dell'illustrazione libraria la ritrattistica è il genere meglio documentato artisticamente¹ proprio per la presenza a cui già si è accennato di numerose firme.

E se nell'ambito della ritrattistica in generale, sono fondamentali due aspetti, quali la somiglianza e la caratterizzazione del personaggio², nell'ambito della ritrattistica libraria, non bisogna tralasciare nemmeno il concetto di memoria, inteso in senso ampio e generale.

Infatti è proprio nella ritrattistica e in quella libraria in particolare, che si afferma non solo il “culto degli uomini illustri” e dell'immagine pubblica, ma anche il superamento di quel tradizionale anonimato artistico, per cui la firma o il semplice monogramma divengono a partire dal Rinascimento un indizio di partecipazio-

¹ G. ZAPPELLA., *Il ritratto nel libro italiano del Cinquecento*, Milano, Editrice Bibliografica, 1988, p. 11.

² CLAUDIA CIERI-VIA, *L'immagine del ritratto. Considerazioni sull'origine del genere e sulla sua evoluzione dal 400 a 500*, a cura di Augusto Gentili, in *Materiali I*, Roma 1989, p. 9.

ne meno subordinata e impersonale alla storia dell'illustrazione libraria³.

È a partire dalla seconda metà del XVII secolo però, che si comincia a fare una distinzione netta fra il lavoro dell'artista e quello dell'incisore, menzionando sia il nome del pittore a sinistra che quello dell'incisore a destra. Nella maggior parte dei casi i nomi sono accompagnati da espressioni quali *pinxit, del., delineavit*, per l'artista, *sculpsit, sc., incidit, inc. fecit* per il maestro incisore.

Nei quasi 2000 volumi del fondo antico della Biblioteca Provinciale, finora catalogati con il software SeBiNa, il numero dei ritratti rilevati nei libri italiani del Settecento è di ben trentatré, di cui ben 29 sono firmati e solo 4 sono anonimi. Per ognuno di questi ritratti è giusto precisare che la loro posizione all'interno dell'opera non segue uno schema fisso, anche se a differenza di quanto avveniva nel XVI sec. si rileva solo un caso in cui questi sono collocati nel frontespizio⁴, mentre frequentemente sono posti sul verso della pagina che precede quest'ultimo, il cui recto per l'evidenza del segno lasciato dall'impressione della matrice, è il più delle volte presentato come carta di tavola, e quindi impressa solo da un lato.

L'uso della carta di tavola magari ripiegata, è riscontrabile anche in quei casi in cui i ritratti sono posizionati all'interno di un volume contenente raccolte di opuscoli di autori diversi, come nel caso della *Raccolta d'opuscoli scientifici e filologici*, (Venezia, Zane-Occhi 1728-57).

Solo tre sono invece i ritratti rilevabili dopo il frontespizio, come nel caso di Giacomo Filippo Gatti (*Ultimi Uficij del portico della Stadera al p. Giacomo Filippo Gatti ...*, Napoli, Stamperia dei Muzi, 1766) o del cardinale Angelo Maria Durini <1725-1796> (*L'Apologia dell'Eneide*, Firenze, Cambiagi, m 1790) quest'ultimo eseguito da Aloisio Cunego⁵ e collocato all'inizio dell'epistola dedicatoria a lui indirizzata.

Il soggetto sicuramente più frequente di questi ritratti risulta essere l'imma-

³ G. ZAPPELLA, *Op. cit.*, pp. 5, 217.

⁴ Si tratta del ritratto del Metastasio eseguito da un incisore napoletano Benedetto Cimarelli, presente nel frontespizio dell'*Elogio del Metastasio*, di Michele Torcia, edito a Napoli, Raimondi, 1772.

⁵ Veronese, si forma a Roma. Il Kannès ritiene che la sua prima opera nota come incisore è una *Liberazione di San Pietro*, del 1779 dalla pala dello Zampieri in S. Pietro in Vincoli a Roma. Nel 1787 incise pure S. Agnese dal dipinto di Andrea Sarto nella Cattedrale di Pisa e nel 1790 una *Danae* dal Correggio per conto del bibliofilo livornese Giuseppe Poggioli. Nonostante gran parte della sua attività fu svolta a Roma il Von Heinecken (1790) scrive *l'artiste travaille à present à Livourne*, anche se della durata di questo soggiorno in Toscana non si hanno notizie più precise, e forse fu proprio in occasione di questo soggiorno che incise questo ritratto per l'edizione fiorentina dell'*Apologia*. Il suo nome compare pure in una serie di raccolte di stampe di Antonio Canova, i cui rami oggi si conservano presso La Calcografia Nazionale di Roma, o in opere quali i *Ritratti di uomini illustri dell'Istituto de' minori Cappuccini* (Roma 1804) di cui il Cunego firmò oltre i frontespizi, ben dodici tavole.

Il Kannès ritiene che di fronte all'ampia lista di immagini di santi, beati, prelati e cardinali illustri che risulta da un'analisi anche sommaria della sua opera, che tra l'altro non è stata mai compiutamente catalogata, si ha l'impressione che egli abbia finito per dedicarsi ad un "artigianato minore" di ritratti e stampe devozionali. G.L. KANNÈS, A. Cunego, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Vol. 31, pp. 359-360.

gine dell'autore dell'opera, a cui molto spesso si accompagnano numerosi elementi che concorrono ad arricchire la descrizione, come lo stemma o tutti quei segni caratteristici dell'esercizio della professione dell'Autore. Segni che molto spesso sono accompagnati da motti e didascalie che risultano poi fondamentali per identificare il personaggio. E poiché sempre più spesso la didascalia non comprende solo i dati anagrafici o l'età ma indica la professione, il titolo nobiliare, l'appartenenza a un ordine religioso, il motto che spesso l'accompagna, può, come scrive la Zappella per il Cinquecento, anche nel Settecento "... illustrare particolarmente il personaggio, ... per illuminare il suo mondo interiore, per ricordare vicissitudini e ambascie⁶".

La ricca presenza di edizioni del XVIII secolo, nella biblioteca foggiana consente magari in più fasi, non solo di effettuare una ricognizione attenta delle presenze degli artisti che si sono dedicati a questa attività, ma anche di censire i ritratti firmati e di rendersi conto di quanto sia sviluppato il fenomeno del reimpiego di matrici per ritratti di personaggi uguali.

Altro fattore da non sottovalutare è il contributo assai significativo che il ritratto librario, e in particolare quello del XVIII secolo può fornire alla storia dell'abbigliamento, in quanto "l'abito è il segno che fa riconoscere la dignità del personaggio, la sua posizione sociale, la sua appartenenza a un ordine religioso, a una determinata categoria ..."⁷. Ora, se per il XVI secolo, come lamenta la Zappella, non è possibile effettuare una cronologia attendibile del vestiario, in quanto non solo non è possibile fornire una precisa datazione, ma anche perché l'abbigliamento risulta spesso "falsato" dalle finalità didascalico - celebrative, per il XVIII, secolo questo è possibile maggiormente laddove al ritratto si accompagna l'età del personaggio o addirittura la data di esecuzione.

E sono proprio la ricchezza e il fasto del vestiario, legati strettamente alle caratteristiche stesse della corte napoletana di quell'epoca, i due elementi distintivi che si ritrovano nei ritratti incisi da Antonio Baldi, <1692-1773 ca.> dove eleganza, ricercatezza e abbondanza di particolari si fondono, dando vita a ritratti maestosi, quasi monumentali degli esponenti dei ceti dirigenti del XVIII sec.

Baldi però, non nasce come incisore perché come afferma il De Boni⁸ si forma alla scuola napoletana del Solimena anche se ben presto "... considerando la scarsità ch'era in Napoli degli incisori in rame e ritrovandosi a ragionamento con varj autori delle nostre arti, fu animato da quelli e volle seguitare un naturale impulso ch'egli avea d'intagliare"⁹. Per cui abbandona la pittura e si dedica all'incisione, sotto la guida del maestro napoletano Andrea Magliar, divenendo uno specialista

⁶ G. ZAPPELLA, *Op. cit.*, p. 162.

⁷ G. ZAPPELLA, *Op. cit.*, p. 193.

⁸ F. DE BONI, *Biografia degli artisti...*, Venezia, 1840, p. 55.

⁹ B. DE DOMINICI, *Vite de pittori, scultori ed architetti napoletani*, Bologna, Arnaldo Forni Editore, (da una ristampa anastatica della Stamperia Ricciardi, Napoli, 1742), Vol. III, p. 720.

nell'esecuzione di ritratti, definiti dal De Dominici "assai somiglianti"¹⁰, in cui si è costantemente attenuto ai moduli caratteristici propri del Solimena che allora capeggiava incontrastato la scuola napoletana¹¹.

Suo è il ritratto di Giuseppe Volpi <1680-1756> (*Cronologia dei vescovi pestani...* Napoli, G. Riccio, 1752), opera già stampata una prima volta nel 1720. Il ritratto del patrizio barese, che ebbe il merito di riportare, la sua famiglia dalla vicina Bitetto, dove questa si era rifugiata per sfuggire alla peste, a Bari, fu eseguito dal vivo nel 1745, come riporta la precisazione posta accanto alla firma del Baldi, ed è inserito in un clipeo con volute che nella parte superiore, rompono la linearità della elegante cornice ovale che ospita invece, al centro della parte inferiore, lo stemma¹², sormontato da corona, che sicuramente contribuisce ad esaltare l'importanza del personaggio.

Il Volpi raffigurato con la parrucca bianca, dai capelli leggermente arricciati, ha la marsina o giamberga come veniva denominata prima del 1780, con bottoni piccoli e fitti, senza colletto, con le spalle piccole e strette, da cui fuoriescono manichini pieghettati di estrema finezza.

Tra i ritratti di Baldi menzionati dal De Dominici, viene citato tra gli altri quello di Niccolò Gaetani d'Aragona Duca di Laurenzana <1163-1741> negli *Avvertimenti intorno alle passioni dell'animo*, (Napoli, F. Mosca, 1732), opera che a Foggia è conservata priva del ritratto che risulta presente invece nell'altra opera del Caetani, la *Disciplina del cavaliere giovane* (Napoli, G. e V. Muzio, 1738).

In questo ritratto, come in tutti quelli eseguiti da Baldi, il discorso delle dimensioni è fondamentale al pari di quello della ricercata eleganza. Infatti in questo ritratto a piena pagina, prevalgono forme ricche e solenni dove il personaggio campeggia in tutta la sua monumentalità, anche se è racchiuso in una cornice ovale. La cornice, a doppio listello con didascalia all'interno, poggia su un piedistallo, su cui sono visibili pure l'elmo e lo scudo sempre ovale, intagliato in forme barocche¹³. La severità del duca si esprime non solo con lo sguardo austero, ma anche e soprattutto con l'abbigliamento, che vuole essere una esplicita esaltazione della sua carriera militare, che lo vide raggiungere il grado di tenente generale nell'esercito di Carlo II di Spagna, per ricognizione austriaca, e poi quello di Giustiziere di Terra di Lavoro e Consigliere di Stato. Ma è proprio lo sguardo del duca e non solo, accompagnato da una solenne austerità ad affiancarlo al ritratto di Costantino Grimaldi nelle *Discussioni storiche, teologiche e filosofiche*, (Lucca, 1725, 3 v.) ritratto che compare uguale

¹⁰ B. DE DOMINICI, *Vite de pittori, scultori ed architetti napoletani*, Bologna, Arnaldo Forni Editore, (da una ristampa anastatica della Stamperia Ricciardi, Napoli, 1742), Vol. III, p. 721.

¹¹ O. FERRARI, A. Baldi in *Dizionario Biografico degli Italiani*, V.5, pp. 460-461.

¹² Capitolato d'argento e di rosso di sei pezzi; col capo d'argento caricato di una volpe, tenente in bocca un gallo tutto al naturale. G. B. DI CROLLANZA, *Dizionario storico blasonico delle famiglie nobili e notabili italiane estinte e fiorenti*, Bologna, Arnaldo Forni Editore, Vol. 3. p. 440.

¹³ Inquartato: nel 1° e 4° d'oro alla gemella ondata d'azzurro posta in banda; nel 2° e 3° d'azzurro all'aquila d'argento coronata d'oro. G. B. DI CROLLANZA, *Op. cit.*, 1 p. 193.

nella *Dissertazione in cui si investiga quali siano le operazioni che dipendono dalla magia diabolica* (Roma, Pagliarini, 1751) e che viene citato pure dal Thieme Becker¹⁴, perché il Baldi lo esegue in collaborazione con il pittore Gaetano Garsia, anch'egli allievo del Solimena, attivo a Roma, Ragusa, e in Dalmazia. Anche in questo caso il ritratto è a piena pagina, con cornice ovale a doppio bordo priva di didascalia, poggiante su un piedistallo rettangolare, con lo stemma sempre sormontato da corona.¹⁵

Il Grimaldi è ritratto con la stessa parrucca “alla cortesana” che indossa il Duca di Laurenzana, parrucca di moda agli inizi del Settecento con ciocche inanellate alte sulla fronte, dove sono divise da una scriminatura.

Analoga maestosa eleganza dalle pose studiate, secondo una “tendenza razionalistica alimentata proprio dalla scuola del Solimena”¹⁶ è riscontrabile nel ritratto di Giacomo Filippo Gatti <m. 1774> (*Gli ultimi Uficij del portico della stadera al p. Giacomo Filippo Gatti*, Napoli Stamperia de' Muzj, 1746) eseguito dal Baldi, a cui già abbiamo accennato per la sua diversa collocazione all'interno dell'opera, e su cui bisogna ancora soffermarsi perché rientra in un'altra importante categoria, quella in cui il soggetto ritratto è il dedicatario dell'opera. Nel caso del Gatti, l'opera che gli viene dedicata è una sorta di omaggio postumo, dei componenti del Portico della Stadera, di cui entrò a far parte il 7 luglio 1728 con il nome di Pompeo Acquavivida.

Ora se la dedica al Gatti sembra avere il triste sapore del ricordo amichevole, un puro intento celebrativo e cortigianesco è presente sia nel ritratto di Elisabetta Farnese <1692-1766> (*Rime dell'abate Carlo Frugoni*, Parma, 1734), l'unico ritratto femminile riscontrabile fino a questo momento nelle settecentine foggiane, firmato da Anton Fritz¹⁷, sia in quello grandioso di Leopoldo I° Granduca di Toscana (*Saggio orittografico ovvero osservazioni sopra le terre nautiliche di Ambrogio Soldani*, Siena, V. Pazzini Carli e figli, 1780.), opera di Ciro Santi, pittore e incisore di origine bolognese che secondo il Bolaffi¹⁸ è stato autore di stampe di soggetto religioso oltre che di una *Veduta del Duomo di Siena*, città in cui abitò fino al 1780, essendo attivo sia nel Duomo che nel Palazzo Arcivescovile. Specializzato in incisioni riprodotte fregi e arabeschi, non si allontana da questi canoni nemmeno per il ritratto del Granduca, in cui predomina un'ampia e maestosa cornice rettangolare, arabescata con quattro medaglioni più piccoli negli angoli, che ospita al suo interno altri due medaglioni più grandi, racchiusi a loro volta da una doppia cornice, di cui quella esterna è floreale.

Nel primo medaglione vi è il profilo imponente e regale del granduca, nella

¹⁴ THIEME BECKER, *Allgemeines lexikon der bildenden, Künstler*, Veb. E. A. Seemann Verlag Lweipzig, Vol. XIII, p. 175.

¹⁵ Arma: Fusato d'argento e di rosso. Cfr. *Enciclopedia storico nobiliare*, vol. 3, p. 574.

¹⁶ R. WITTKOWER, *Arte e architettura in Italia* (1600-1750), Torino, Einaudi, 1972, p. 405.

¹⁷ THIEME -BECKER, *Op. cit.*, Vol. XII, p. 505. Nell'opera viene menzionato proprio questo ritratto.

¹⁸ BOLAFFI, *Dizionario enciclopedico Bolaffi dei pittori e degli incisori italiani dall'XI al XX secolo*, Torino, Bolaffi Editore, 1975 Vol., X, p. 148; THIEME -BECKER, *Op. cit.*, Vol. XXIX, p.431.

sua divisa riccamente ornata di galloni, nel secondo è raffigurata l'allegoria della Felicità Pubblica rappresentata da una giovane donna con corona di fiori sul capo che siede su un seggio con un caduceo in una mano e una cornucopia nell'altra.

Il ritratto di Leopoldo si inserisce in quella categoria di ritratti **tondi** che nascono dall'imitazione non solo delle monete, ma anche delle *bullae* che negli antichi codici, inizialmente contenevano solo il titolo dell'opera, per poi ospitare anche il ritratto del poeta¹⁹.

Numerosi sono i tondi presenti nelle settecentine foggiane, basti pensare a quello dell'avvocato, l'arcade Francesco Maria Gasparri <1678-1735> inciso da **Paolo Pilaja**²⁰ operante a Roma tra il 1727-47, e quello anonimo di Benedetto Varchi che fa da antiporta all' *Ercolano*, (Padova, Vopi-Comino, 1744), o quello di Francesco Redi <1626-1698> che accompagna l'edizione napoletana delle sue *Opere* (Napoli, M. Stasi, 1778, 7 v.) edizione che merita di essere citata perché presenta una duplice particolarità: quella di possedere nello stesso libro più ritratti, anche se si tratta di immagini diverse della stessa persona, e quella per cui il secondo ritratto è un tondo, rendendo così esplicita la derivazione classico numismatica, del resto il tondo con l'effigie del Redi, posto accanto ad altri tre medaglioni, riprende una medaglia celebrativa eseguita dallo scultore Massimiliano Sodani Benzi <1646-1740> ed è inciso da Filippo de Grado²¹, esponente di una delle più importanti ed illustri famiglie di incisori napoletani.

Tra i ritratti eseguiti dai maestri della scuola napoletana, non possiamo non menzionare il ritratto di Francesco Mazzarella Farao, docente di Antichità Greche e Romane, nell'opera *La Neoellenopedia ...* (Napoli, Stamperia Porsiliana, 1779), dipinto ed inciso da Francesco La Marra, un artista attivo a Napoli verso la metà del XVIII secolo. Anch'egli allievo del Solimena, anche se considerato forse tra i più modesti, è conosciuto, per una tela conservata nella Chiesa di Sant'Aspreno ai Crociferi in Napoli, dove si conservava pure una sua Pietà che però andò distrutta nell'1800. Il Bolaffi ritiene che, in tempi recenti, l'interesse nei confronti di questo artista si è concentrato soprattutto sulla sua produzione grafica, vicina stilisticamente a quella di Luca Giordano, infatti proprio in questi anni gli sono stati restituiti numerosi fogli un tempo assegnati al Giordano, sulla base di una concordanza stilistica con alcuni disegni del Musée des Beaux Arts di

¹⁹ G. ZAPPELLA, *Op. cit.*, p. 21.

²⁰ Incisore prevalentemente di soggetti religiosi oltre che di ritratti, incise nel 1734 in collaborazione con G. Petroschi, *Il cortile di palazzo Venezia*. Collaborò alle illustrazioni ed eseguì il ritratto dell'autore per l'opera di Andrea Adami *Storia di Volsevo antica metropoli della Toscana*, Roma, 1737, oltre alla *Pianta del Conclave* del 1740.

Cfr. THIEME BECKER, *Op.cit.*, Vol. XXVII, p. 370.

²¹ Figlio di Bartolomeo fu allievo sia dello zio Arcangelo che del nonno Francesco. Suoi sono i dodici ritratti tra cui quello di L. Giordano, F. Caracci, M. Merisi, P. Rubens per l'opera di G. P. Bellori *Le vite de' pittori scultori e architetti moderni* di cui quattro non sono firmati. Il Calcagni ricorda inoltre cinque incisioni per i *Commentariorum in Regii Herculaneus Musei Aeneas tabulas Heraclensis* I, Napoli 1754- 1755 oltre al contributo che fornì all'opera monumentale voluta dal Tanucci *Le antichità di Ercolano esposte*, Napoli 1757-1792. A. ABRAMI CALCAGNI, *De Grado*, in Dizionario Biografico degli italiani, Vol. 36, 1988, pp. 191-193.

Orleans e con un foglio firmato conservato nel Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizj.²²

Altri grandi interpreti del Settecento napoletano, furono gli autori del ritratto di Agatopisto Cromaziano, nome evidentemente accademico di Tito Benvenuto, conosciuto soprattutto con l'altro suo nome accademico di Appiano Buonafede, ritratto che precede il frontespizio dell'opera in due volumi *Ritratti poetici e critici di varj moderni uomini di lettere*, (Napoli, Fratelli Terres, 1789) che appare in semplice cornice rettangolare con didascalia (*Agatopistus Cromatianus magni vatis imago haec est. O quam bene in ipso ore sacrum musis emicat ingenium. Josephus Cyrillus Regius Professor juris fecit.*)

Il ritratto è eseguito da Giuseppe Aloja su disegno del pittore Antonio Cavallucci²³ <1725-1795>.

Alfredo Petrucci²⁴ considera Giuseppe Aloja il capostipite o comunque il membro più anziano di quella numerosa famiglia degli Aloja, che ebbe un ruolo fondamentale nell'attività incisoria napoletana nel periodo a cavallo fra il XVIII e il XIX secolo. Suo fu infatti il ritratto fatto in occasione della beatificazione di Juan Palafox, anche se la sua opera più importante è ritenuta una *Veduta di Napoli*, incisa su otto lastre di rame e ultimata nel 1759.

Appaiono praticamente uguali invece, ad un primo e disattento sguardo i ritratti del navigatore inglese John Meares <1746-1801> che fanno da antiporta alle due copie dei *Viaggi dalla China...* editi a Napoli nel 1796 da Policarpo Merande e Luigi Coltellini e quelli editi a Firenze sempre nel 1796 da Gioacchino Pagani.

In realtà, però le differenze insorgono evidenti già per le due copie dell'edizione napoletana, in cui un solo ritratto porta la firma di Cimarelli, firma che seppure riscontrata in numerose altre incisioni, molte delle quali sono conservate proprio nelle settecentine della biblioteca foggiana, non ci hanno portato per ora a conoscere notizie più precise sulla sua vita e sul suo operato.

L'incisione del Cimarelli, simile nell'impostazione agli altri due ritratti, poiché evidentemente ricavata dallo stesso disegno, si avvicina molto più a quella di Gaetano Vascellini <1745-1805> che non a quella anonima della seconda copia napoletana, dove Meares appare con uno sguardo accigliato e severo, quasi minaccioso.

Anche l'abbigliamento potrebbe trarci in inganno, poiché la marsina a doppio petto e la voluminosa cravatta sapientemente annodata intorno al collo si ritrovano identiche in tutte e tre le tavole, manca però nel ritratto anonimo la definizione dei particolari. Basta infatti dare uno sguardo proprio al collo della marsina, il cui colore è volutamente di una sfumatura più chiara, per dare risalto alle grosse

²² BOLAFFI, *Op. cit.*, Vol. VII, p. 223.

²³ Originario di Sermoneta che svolse gran parte della sua attività per i Caetani di cui era suddito, tanto che dal Duca fu avviato alla pittura prima nella scuola di Stefano Pozzi e poi di G. Lapis. Fu influenzato dal Mengs, dal Batoni oltre che dai maestri veneti. Pur seguendo un "classicismo sostenuto e corretto rifugge dagli eccessi rigoristici preferendo la delicatezza delle forme e dei colori tenui e raffinati". BOLAFFI, *Op. cit.*, V. III, p. 209.

²⁴ A. PETRUCCI, *Aloja Giuseppe*, in Dizionario Biografico degli Italiani, Vol. II, pp. 514-515.

asole, per comprendere come questo particolare sia del tutto assente nella tavola non firmata.

Di origine fiorentina ma sicuramente operante a Napoli, dove muore intorno al 1785 è invece Antonio Zaballi²⁵, conosciuto anche come Zabaglio o Zabelli, allievo di Francesco Allegrini.

Dei suoi tre ritratti presenti nelle opere conservate a Foggia, il primo è quello di Redi che fa da antiporta alla già menzionata edizione delle sue *Opere*, dove una cornice ovale molto semplice e lineare poggiante su piedistallo, racchiude l'immagine dello scienziato aretino in cui spicca soprattutto il riccioluto volume della parrucca che scende fin sul petto, dove è visibile la cravatta e la sottomarsina sbottonata.

Un'analogha cornice ovale, questa volta puntellata come nelle monete, racchiude il ritratto di Francois Jacquier, effettuato quando l'autore aveva cinquantadue anni. Questa volta Zaballi lavora su disegno di un Giusti non meglio precisato, anche se in realtà possiamo ipotizzare che si tratti di quel Giusti Gregorio di Orazio < Pistoia dopo il 1732-dopo il 1787> ritrattista disegnatore e miniatore, il quale inviato dalla famiglia Tolomei a Roma a studiare sotto Sebastiano Conca²⁶ e il ritrattista Pompeo Batoni, invia nel 1756 alla città natia la pala per l'altare maggiore di San Vitale²⁷.

Dei ritratti di Zaballi quello che colpisce è la povertà dei particolari e delle decorazioni, che si manifesta nella sottigliezza scarna delle cornici ma anche per la superficiale e sommaria rappresentazione degli elementi legati all'abbigliamento.

Di Zaballi è pure il ritratto di Pietro Metastasio che negli elementi iconografici oltre che nell'impostazione somiglia a quello che accompagna gli undici volumi in 12° delle *Opere*, dell'edizione datata Londra 1782-83, edizione sicuramente con un falso luogo di stampa come ci conferma M. Parenti²⁸ nel *Dizionario dei luoghi di stampa falsi inventatio supposti*, in quanto stampata a Livorno da Tommaso Masi.

Il Metastasio della falsa edizione londinese, però porta la firma di Pompeo Lapi a cui si accompagna il frontespizio incorniciato e inciso da Giovanni Battista Lapi. Non sappiamo se fossero parenti anche se ci sono molti elementi che ci fanno supporre un legame in quanto, Giovanni Battista anche se fu originario di Roma, fu attivo a Cortona, Firenze e Livorno ed è proprio in questa città che lasciò dei dipinti nella chiesa dell'Annunziata²⁹.

²⁵ Riprodusse in rame i *Cento ritratti della Real famiglia dei Medici*, Firenze 1762. Il Bolaffi ritiene che si conoscano pure derivazioni da dipinti del Seicento bolognese tra cui Carracci, Reni, Guercino, oltre ai suoi numerosi rami che si conservano presso la calcografia nazionale di Roma.

²⁶ Il Conca fu a sua volta allievo del Solimena. Cfr. DE DOMINICI, *Op. cit.*, Vol. III, p. 665.

²⁷ BOLAFFI, *Op. cit.* Vol. VI, pp. 106-107.

²⁸ M. PARENTI, *Dizionario dei luoghi di stampa falsi, inventati o supposti*, Firenze, Sansoni Antiquariato, 1951, p. 122

²⁹ Illustrò pure il *Museo etrusco* di A. F. Gori (1737) e le *Opere* di Algarotti. Cfr. BOLAFFI, *Op. cit.*, Vol. VI, p. 358. THIEME BECKER, *Op. Cit.*, Vol. XXII, p. 369.

Di Pompeo, invece il Bolaffi rifacendosi al Thieme Becker³⁰ lo vuole di origine livornese (il che ci induce a pensare ad un legame di parentela tra i due) e ci fa sapere che nel 1783 incise *La strage degli innocenti* dai cartoni di Raffaello.

Un nuovo ritratto del Metastasio, questa volta presente nei sedici volumi delle *Opere*, edite da Antonio Zatta 1781-83, è di quello che viene invece definito dal Bolaffi il signore incontrastato della calcografia veneziana di quell'epoca: Marco Pitteri, <1702-1786>.

Discepolo del Piazzetta, fu avviato al bulino da Giuseppe Baroni e "fu conquistato dalla maniera di Claude Mellan introdotta a Venezia da C. A. Faldoni, a tagli paralleli rinforzati o attenuati a seconda della gradazione chiaroscurale senza il ricorso a tagli incrociati"³¹. Delle 444 incisioni catalogate dal Ravà ben 140 risultano derivanti dal Piazzetta, non mancano però nemmeno incisioni dai piazzetteschi Angeli e Marinetti, oltre che da altri contemporanei quali Novelli, Cignaroli, Mingardi³².

Della scuola scuola veneziana, è pure Antonio Baratti del quale conserviamo a Foggia ben due ritratti, quello del poeta inglese Alexander Pope <1688-1744>

(*I Principj della morale*, Venezia, Giambattista Novelli, 1761) inciso all'acquaforte su rame, e quello del poeta antipetrarchesco Francesco Berni <1497-1535.>

Il Baratti allievo di Giuseppe Wagner, si forma presso lo stabilimento di quest'ultimo e qui a differenza dei suoi compagni di lavoro Fabio Berardi e Francesco Bortolozzi non manifesta ambizioni stilistiche ma si dedica più alla tecnica, divenendo un maestro nel predisporre il letto, operazione necessaria per gli incisori all'acquaforte.³³

Il Baratti incisore di importanza nazionale ed internazionale pur avendo dato vita ad un proprio laboratorio, in cui lavorava coadiuvato soprattutto dalla moglie Valentina Monaco, intagliatrice di caratteri, continuò a lavorare anche per gli altri editori e calcografi, tra cui il suo maestro Wagner, la Calcografia Magna di Venezia, i Remondini di Bassano oltre ai Vallardi di Milano³⁴. Il nome di Baratti, si lega a quello dei più importanti editori librai della seconda metà del Settecento, non solo a Venezia, ma come sostiene Alfredo Petrucci ma anche a Roma e a Parigi.

Oltre alla collaborazione della moglie e dei suoi tre figli il Baratti ebbe in un secondo momento due allievi: Antonio Dandi e Giuseppe Daniotto³⁵, di quest'ultimo è il ritratto di Carlo Goldoni presente nelle *Memorie del signor Carlo Goldoni*

³⁰ BOLAFFI, *Op. cit.*, Vol. VI, p. 359. THIEME BECKER, *Op. Cit.*, Vol. XXII, 1928.

³¹ A. RAVA', *Marco Pitteri incisore Veneziano*, Firenze, 1922.

³² Suo è il ritratto del maresciallo Schulemburg e le 37 vignette su disegno del Piazzetta per *l'Officium Beatae Mariae Virginis*, edito dal Pasquali nel 1740. La collaborazione con il Piazzetta diventa più stretta a partire dal 1742, risalgono infatti a questo periodo la *Serie degli Apostoli* e il famoso ritratto del Goldoni. Dal 1755-1770, collaborò con Pietro Longhi, e dal 1760 con G. B. Tiepolo. BOLAFFI, *Op. cit.*, Vol. IX, pp. 127-129.

³³ A. PETRUCCI, *Antonio Baratti*, in Dizionario Biografico degli Italiani, Vol. VI, pp. 2-3.

³⁴ A. PETRUCCI, *Antonio Baratti*, in Dizionario Biografico degli Italiani, Vol. VI, pp. 2-3.

scritte da lui medesimo e facenti parte delle *Opere teatrali del sig. Carlo Goldoni Veneziano*³⁶, (Venezia, Zatta e figli, 1788), e secondo quanto afferma Gastone Geran, Giuseppe Daniotto è celebre proprio per questo ritratto che è uno dei pochi che sono giunti fino a noi del celebre commediografo.

Sempre in ambito veneziano, opera il pittore Bartolomeo Nazari³⁷ <1699-1758>, discepolo a Bergamo del Ghislandi, a Venezia di A. Trevisani e a Roma di B. Luti e di F. Trevisani, lo troviamo iscritto pure alla fraglia veneziana dei pittori dal 1726 al 1750 e presso la corte dell'Imperatore Carlo VII. Pur essendosi dedicato alla pittura religiosa e a quella di paesaggio, acquistò fama come ritrattista, operando prima sulle orme del Ghislandi e poi dell'Amigoni. Secondo il Vesme, suoi sono due ritratti all'acquaforte siglati B.N.F. (*Bartolomeo Nazzari fecit*), sempre sua è nel nostro caso la firma come pittore (*Barth Naz. Pinx.*) posta sotto il ritratto di Apostolo Zeno, che appartiene a quella categoria di ritratti in cui l'autore è rappresentato all'interno del suo studio che è spesso descritto fin nei minimi particolari, e dove come avveniva già nel ritratto librario del XVI secolo, i protagonisti incontrastati di questi ambienti sono i libri³⁸, del resto già la Zappella ha scritto che: "in tal senso il ritratto contribuisce all'edificazione spirituale del personaggio e nel contempo viene proposto al lettore come stimolo a rivivere una cultura e una dottrina di antica tradizione e in continuo svolgimento"³⁹.

Apostolo Zeno ha la parrucca a riccioloni che poggia fin sulle spalle, la giamberga senza colletto, allargata a campana in vita, con maniche strette ed alti risvolti, dall'apertura della giamberga sul petto, sotto la cravatta si intravede la sottomarsina aperta, con bottoni piccoli.

Serio, impostato e alquanto altero è lo sguardo di Marc Antoine Muret <1526-1585> nel ritratto che precede l'*Operum* (Padova, Comino, 1741, 15x8,7), inciso da Giuseppe Patrini <1711-1786>.

Anch'egli fu attivo come incisore a Venezia, anche se a partire dal 1750 si trasferisce a Parma, dove subisce l'influsso del Mellan.

³⁵ THIEME-BECKER, *Op. cit.*, Vol. VIII, p. 364.

Secondo quanto afferma E. Bénézit nel *Dictionnaire critique et documentaire des peintres ...*, (1976), illustra pure un'edizione dei *Sonetti di Petrarca* editi dallo Zatta a Venezia nel 1874. E. BENEZIT, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres*, Libraire Gründ, 1976, Vol. 3. P. 350.

³⁶ Una prima edizione delle *Opere* di Goldoni stampata a Venezia da G. Pasquali in 8°, con disegni di Pietro Antonio Novelli, e le incisioni del Baratti, mentre solo poche tavole furono incise da Giuliano Giampiccioli, una sola era di G. Daniotto. Geran scrive che in origine l'opera doveva articolarsi in 30 volumi da pubblicare in otto anni, ma la partenza per Parigi dell'Autore e forse anche il disinteresse crescente dei sottoscrittori, fecero sì che la Pasquali si fermasse al 17° volume uscito con la data del 1777. L'edizione completa delle *Opere teatrali* con rami allusivi sarebbe stata iniziata l'anno dopo ad opera dello Zatta, anche questa volta con disegni affidati al Novelli.

³⁷ A. BAUDI DI VESME, *Le peintre - Graveur italien*, Milano, 1906. BOLAFFI, *Op. cit.*, Vol. VIII, p. 101.

³⁸ G. ZAPPELLA, *Op. cit.*, p. 185

³⁹ G. ZAPPELLA, *Op. cit.*, p.45.

Come il Gregori, di cui parleremo in seguito, contribuì all'opera dello Zanetti *Delle antiche statue greche e romane* (1740-43) e il Bolaffi scrive che per l'esecuzione di una pianta della città di Parma percepì dal novembre 1760 uno stipendio mensile dal duca, a cui s'aggiunse dal novembre 1770 un premio annuale⁴⁰.

Il ritratto di Giuseppe Averani <1662-1738> considerato uno dei più celebrati interprete del diritto romano, oltre che il più illustre esponente della scuola italiana del Cujacio, è inserito in una carta di tavola ripiegata, che ospita una cornice ovale a doppio listello, priva di didascalia, dove il giurista è raffigurato con la bianca parrucca a riccioloni, meno strepitosa e con un volume ridotto rispetto a quella di Costantino Grimaldi, mentre dalla lunga toga, spicca una grossa cravatta bianca che sembra addolcire il severo effetto d'insieme. Del resto la toga nel XVIII secolo resiste ancora come abbigliamento del patriziato, ma solo per circostanze particolari, mentre è più diffusa nella borghesia soprattutto per l'esercizio delle professioni liberali. L'Averani è ritratto seduto al suo tavolo di lavoro, su cui è poggiato un libro, mentre un'altro è nella sua mano destra. La cornice si chiude con lo stemma nella parte bassa, mentre il tutto poggia su un piedistallo che ospita la didascalia *Iosephus Averanus I. C. Fior. In Pisana Academia Antecessor*. L'incisione che fa da antiporta alle *Lezioni toscane*, dell'Averani (Firenze, Gaetano Albizzini, 1744, 3 vol.), fu realizzata dal fiorentino Carlo Gregori <1719-1759> incisore a bulino che formatosi nella scuola di Jacob Frey, collaborò alla illustrazione di importanti raccolte di divulgazione artistica quali il *Museum Etruscum* (Firenze 1737-1743) e il *Museum Florentinum* di A. F. Gori, (Firenze 1731-1762)⁴¹.

Il Gregori in questo caso lavora in collaborazione con il pittore Giovan Domenico Ferretti <1692-1768>, considerato il terzo protagonista del Rococò in Toscana dopo A. Gherardini e G. C. Sagrestani. Il Ferretti conosciuto pure come Gian Domenico da Imola perché figlio di un orefice imolese, è considerato il responsabile di una svolta dai modi estrosi e bizzarri, oltre che di un parziale classicismo sempre spiritoso e lieve ma espresso con forme larghe e tondeggianti⁴².

A Foggia, Ferretti lo ritroviamo in un altro ritratto, quello elegantissimo e ricercato di Benedetto Menzini, inciso questa volta da Cosimo Mogalli <1667-1730> che fu principalmente incisore riproduttivo, dimostrando una grande abilità soprattutto nell'uso del bulino. Collaborò tra gli altri alla ripubblicazione postuma delle opere di Thomas Dempster *De Etruria regali libri septem*, (Firenze 1723-24), e alla produzione di soggetti religiosi, mitologici e storici, molti dei quali per il

⁴⁰ Sue sono le seguenti incisioni: *La comunione di Santa Lucia*, da Sebastiano Ricci 1730; *La nascita di Maria*, dal dipinto di C. Ruta nell'Oratorio di San Quirino; *Una macchina per fuochi d'artificio* (1745); *La pianta del teatro Farnese e scene del teatro stesso*. BOLAFFI, *Op. cit.*, Vol. VIII, p. 372

⁴¹ Di Gregori sono pure alcune lastre per le opere di J. B. Bossuet *Oeuvres*, Venezia, 1736-1757, o di A.M. Zanetti *Delle antiche statue greche che nell'antisala della libreria di S. Marco si trovano*, Venezia 1740-1743. Oltre a copie di celebri dipinti del Domenichino, Correggio, Raffaello, Tiziano, Reni. BOLAFFI, *Op. cit.*, Vol. VI, p. 163.

THIEME-BECKER, *Op. cit.*, Vol. XIV, p. 577.

⁴² BOLAFFI, *Op. cit.*, Vol. IV, pp. 408-409.

*Museum Florentinum*⁴³, pubblicato dal Moucke a Firenze tra il 1731-1766.

Nel caso del Menzini un fluido pannello scende dall'alto a coprire in parte una cornice ovale a doppio listello con didascalia, di cui si intravede solo una parte contenente i dati anagrafici *Benedictus Menzinus Flor. Aet. Suae An. XXXVII*. In basso al centro della cornice, da un mascherone si apre una specie di valva che ospita un verso di Orazio (L. I. Ep. III) *Pindarici fontes qui non expalluit hanstus*, mentre sul lato esterno adagiato alla cornice si scorge un uomo in una tipica posa classicheggiante.

Assai ricca è la presenza di ritratti nei cinquantuno volumi della *Raccolta di opuscoli scientifici e filologici*, (Venezia, Cristoforo Zane poi Simone Occhi 1728-1757), infatti nel 12° Tomo troviamo il ritratto del medico ferrarese Giovanni Battista Lanzoni <1663-1730> facente parte dell'Arcadia dove era conosciuto con il nome di Alzindo Epiziano, oltre che di numerose altre Accademie tra le quali quella degli Apatisti, di Firenze, dei Fisiocratici di Siena e dei Concordi di Ravenna. Lanzoni nell'ormai tipica toga e parrucca a riccioloni, è ritratto da Andrea Bolzoni o Bolsoni <1689-1760> anch'egli ferrarese, che ebbe una prima formazione presso l'Accademia per poi seguire gli insegnamenti del pittore Giacomo Parolini. La sua opera di incisore secondo quando afferma il Bargellesi ha "carattere più riproduttivo e divulgativo che di invenzione; tuttavia sono tecnicamente pregevoli alcune incisioni a maniera nera e altre a bulino con taglio parallelo senza intersezioni"⁴⁴. Numerose sono le sue incisioni di ritratti tra cui viene menzionata proprio quella del Lanzoni eseguita nel 1716, oltre che quella ben più rara eseguita a punta secca per il ritratto di Carlo III Re di Spagna⁴⁵.

Nel Tomo ventiseiesimo, è invece presente il ritratto di Romano Merighi <1658-1737> della Congregazione Camaldolese, in abiti ecclesiastici e con lo zuccotto in testa, racchiuso in cornice ovale a doppio listello nella cui parte bassa ospita il cappello (che dal XV secolo fu concesso oltre ai cardinali anche ai vescovi protonotari e alti prelati), cappello ai cui lati pendono due cordoni terminanti con sei fiocchi disposti simmetricamente a destra e a sinistra dello scudo⁴⁶.

L'autore del ritratto il veneziano Carlo Orsolini <1704-1784>, incisore su rame, è ricordato in particolare per i ritratti dei procuratori e dei notabili della Repubblica, specializzato nelle illustrazioni librarie, i suoi ritratti sono spesso stilisticamente accostati alle opere della maturità di Marco Pitteri⁴⁷.

⁴³ BOLAFFI, *Op. cit.*, Vol. VII, pp. 416-417. THIEME-BECKER, *Op. cit.*, Vol. XXIV, p. 17.

⁴⁴ G. BARGELLESII, *Andrea Bolsoni*, in Dizionario Biografico degli Italiani, Vol.,11, pp. 367-368.

⁴⁵ Tra i ritratti menzionati figurano quello di T. Ruffo cardinale di Ferrara, (1712), Scipio Giraldis Sacrati, giurista (1719), A. Beatrice Manfredi Cappuccina (1729), Ferrante Borsetti letterato (1751 da G., A. Ghedini), Giacomo Sanvitali gesuita (1754).

⁴⁶ Inizialmente si portava un fiocco per parte, ma alla fine del 1300 se ne posero sei per lato; quest'uso fu presto imitato da presuli e da dignitari, per cui i porporati per differenziarsi ne aumentarono via via il numero. Nel 1832 una decisione della Congregazione del Cerimoniale stabilisce definitivamente per i cappelli cardinalizi 15 fiocchi da ogni parte, per quelli dei patriarchi e arcivescovi 10, per i vescovi 6, oltre a stabilire i colori: rosso per i primi, verde per i secondi, e violaceo per i vescovi. G. C. BASCAPÈ, *Sigillografia*, II, Milano, Giuffrè, 1978, p. 79.

⁴⁷ THIEME BECKER, *Op. cit.*, Vol. XXVI, p. 62.

Nella ormai classica cornice ovale molto stretta e priva di didascalia si inserisce pure il ritratto del bibliotecario vicentino Michelangelo Zorzi, eseguito da Francesco Zucchi <1692-1764> incisore a bulino, all'acquaforte e a mezzotinto, che si formò a Pordenone dal fratello Andrea. Intorno al 1750 fu chiamato a Dresda per riprodurre in incisione i quadri della galleria, ma lo scoppio della guerra dei sette anni però, lo costrinse ad interrompere il lavoro, anche se il Fussli ritiene che in realtà Zucchi non si recò mai personalmente a Dresda ma vi mandò le sue opere da Venezia. Numerosi sono i suoi ritratti e le sue illustrazioni per libri, tra cui il Bolaffi ricorda quelle del *Paradiso Perduto* di Milton, (Parigi 1742) dai disegni del Piazzetta o di F. Zugno per la *Secchia rapita* del Tassoni, (Modena, 1744)⁴⁸.

Lo sguardo gioviale e bonario accompagna invece il ritratto del cremonese Francesco Arisio <1657n.>, ritratto ripiegato in carta di tavola, dalle dimensioni assai grandi. Infatti per colui che ebbe il merito di detenere l'incarico di Conservatore degli Ordini per ben 36 anni, è stato eseguito un ritratto il cui linguaggio è aulico e tradizionale con forme ricche e solenni, basta guardare i tre cartigli che lo accompagnano, quello nella parte alta della cornice ovale *Ob cives servatos*, quello che l'attraversa nella parte bassa, *Angelus Masaratus Cremonae Fra. Arisius Ord. Conser. Civit Cremonae*, e infine quello che è appeso ad una fune che a sua volta è legata alla cornice *Angelus hanc pinxit faciem, sic dextera tantum Angelica Arisium, pingere digna fuit Aetatis ann. 45. C.F.R.S.I.*

Rientrano invece nella categoria dei ritratti anonimi, quello di Dante Alighieri nell'antiporta alla *Divina commedia tratta da quella che pubblicarono gli Accademici della Crusca l'Anno 1595*, edita a Venezia da G. Pasquali nel 1772. Racchiuso in una raffinata cornice rettangolare con decorazioni a fogliame negli angoli, e nel cartiglio la didascalia: *Dantes Aligherius ex Pinacotheca Comitum Danielis Liscia Patricii Veronensis; pictus quondam a Bernardino India celebri Pictore, Bernardino India*. Tratto quindi da un dipinto di Bernardino India che nato a Verona nel 1528, collaborò sia con il Sammicheli (palazzo Canossa e cappella Pellegrini a S. Bernardino di Verona) sia con il Palladio (villa Pojana e Palazzo Thiene a Vicenza). Sensibile agli influssi del Manierismo emiliano, in particolare del Parmigianino, lavorò prevalentemente a Verona e nella provincia, realizzando anche, negli anni '70 e '80, una cospicua serie di raffinate pale d'altare. In una di queste, *Il martirio di Santa Deganerita*, una mano ignota appose l'iscrizione "*Bernardinus India postremo vitae anno faciebat MDXC*" che ha consentito alla critica di conoscere la data della sua morte.

Altro ritratto anonimo è quello di Francesco Quirino⁴⁹, patriarca di Grado rappresentato in atto di preghiera, con il libro e la tiara a due punte, che ricorda per molti versi il cinquecentesco ritratto di Pio V nel *Corpus juris canonici, Constitutiones Clementis quinti*, (Venezia, 1572). Anonima è pure l'incisione del medico filosofo Pietro d'Abano <1250-1316>, che fu insegnante di medicina, filosofia e astrologia

⁴⁸ BOLAFFI, *Op. Cit.*, Vol. VI, p. 263.

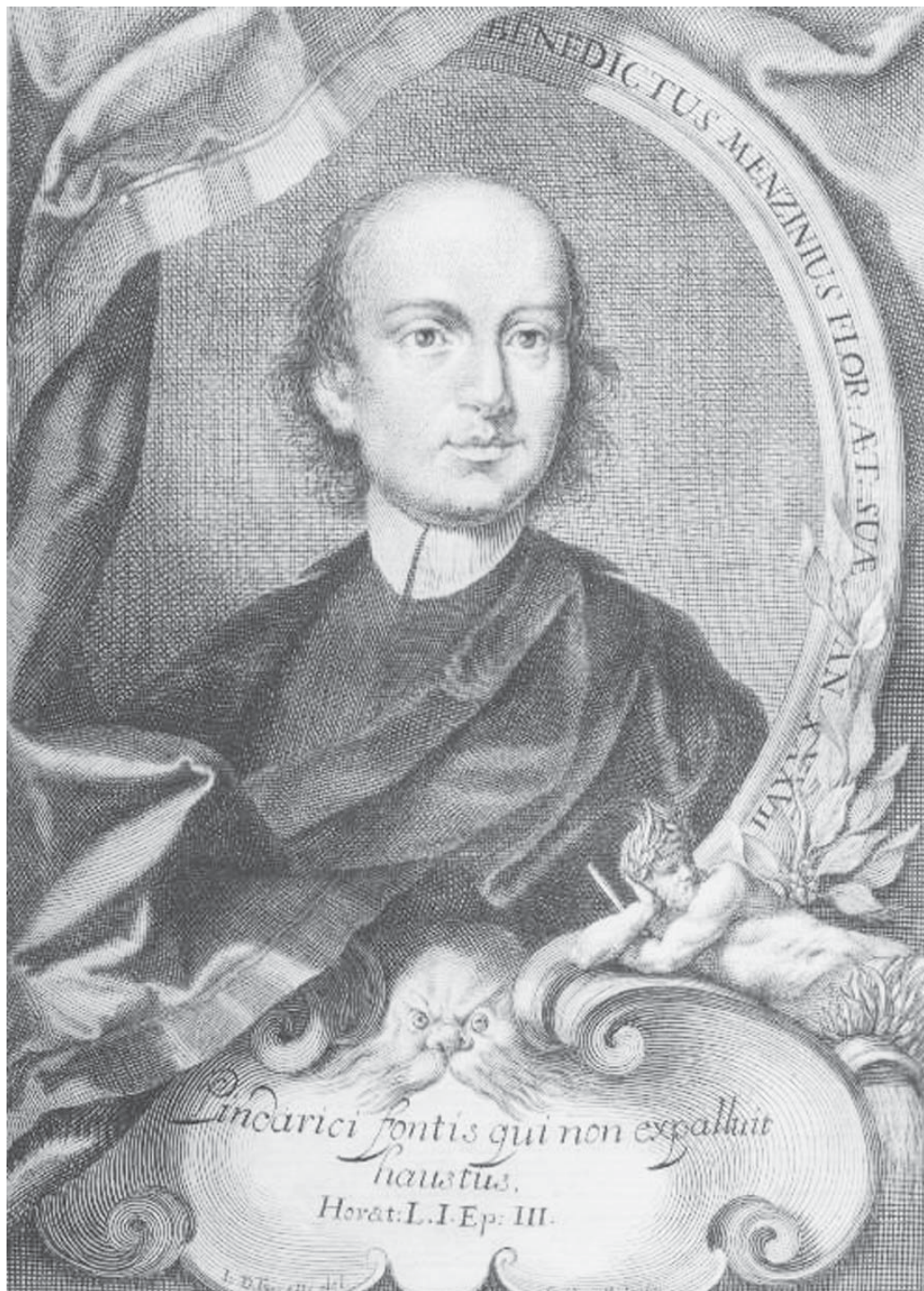
⁴⁹ Tomo 39, *Raccolta di opuscoli scientifici e filologici*.

all'Università di Parigi e poi dal 1306 all'Università di Padova. Profondo conoscitore del greco, fu accusato una prima volta dal tribunale dell'inquisizione forse per gli argomenti trattati nel *Conciliator differentiarum philosophorum et praecipue medicorum*. Prosciolto grazie all'intervento dei suoi protettori Alvarotto e di Pietro Altichino, fu accusato una seconda volta nel 1315, anno della sua morte, anche se l'accanimento dei Domenicani si protrasse ben oltre questa data, tanto che l'anno seguente il Tribunale decretò comunque che le sue spoglie dovessero essere poste al rogo. Raffigurato di profilo, con il cappuccio, un indumento prettamente cittadino, riservato nel 1300 alle più alte cariche, questo ritratto non ha nulla di tipicamente settecentesco, in quanto anche per la posizione di profilo dell'autore è molto più vicino agli apparati del ritratto librario cinquecentesco. Ultimo ritratto anonimo è quello di Francesco Bracciolini, ne *Lo Scherno degli dei poema piacevole di Francesco Bracciolini*, (Firenze, Per Giovanni Betti, 1795). È presente invece un solo caso in cui si hanno le sole iniziali B.F. ed è per il maestoso ritratto di San Francesco di Sales che fa da antiporta al primo tomo delle sue *Opere* edita a Venezia Dai Baglioni nel 1735. Seduto nel suo studiolo con le vesti dettagliatamente rappresentate, basti guardare il pizzo fine che fuoriesce dall'abito, oppure le decorazioni del pannello, che scende dalla libreria o quello analogo che ricopre il tavolo da lavoro. Dalla porta aperta dello studio, è possibile scorgere pure la facciata e il porticato di una villa, il cui dettaglio della decorazione architettonica è mirabile, basti guardare le lesene terminanti con ordine corinzio oppure le balaustre e i cornicioni, riccamente decorati con fregi. Nello studio, cinque angeli ondeggiavano in un andamento quasi vorticoso, ognuno con libro in mano, da cui si leggono i titoli delle opere del santo incluse nella pubblicazione.

A questo punto si conclude la prima fase della ricognizione nell'ambito della ritrattistica libraria del Settecento, e si conclude con la consapevolezza di quanto ancora si potrà scrivere su questo argomento nel momento in cui sarà catalogato tutto il ricco fondo antico conservato nella biblioteca di Foggia, che porterà magari alla redazione di un catalogo completo, che potrà a pieno titolo inserirsi come un contributo prezioso alla storia del libro italiano del Settecento, storia ancora tutta da scrivere.



AVERANI GIUSEPPE, *Sezioni Toscane*, Firenze, G. Albizzini, 1744.



MENZINI BENEDETTO, *Opere*, Firenze, Tartini e Franchi, 1731-1732.



POPE ALEXANDER, *I Principi della Morale*, Venezia, G. Novelli, 1761.



VOLPI GIUSEPPE, *Cronologia dei vescovi pestani...*, Napoli, G. Riccio, 1752.