

Un ignoto incisore di gemme: lo scultore e ceroplasta Francesco Pozzi

Gabriella Tassinari

Università degli Studi di Milano, Italia

Abstract This study resolves the rebus of identifying the unknown engraver not mentioned in any text of glyptic, nor testified by casts of gems and glass pastes, which signs POZZI three intaglios and two cameos, almost all unpublished, and which demonstrate great skill. This is the renowned Tuscan Francesco Pozzi (1790-1844), sculptor in Florence and Rome, and wax modeler. Its varied activity is reconstructed, then both the numerous and prestigious commissions and the five high quality gems are analyzed. An intaglio reproduces the famous painting by Jacques-Louis David, with Napoleon Bonaparte at the Passo del Gran S. Bernardo, two cameos portray the dukes of Modena and Reggio, Francesco IV and his wife Maria Beatrice Vittoria, an intaglio depicts Leopold I king of the Belgians and another an unidentified male bust.

Keywords Francesco Pozzi. Intaglios. Cameos. Wax. Napoleone Bonaparte. Francesco IV d'Austria-Este. Maria Beatrice Vittoria di Savoia. Leopoldo I.

Sommario 1 *I realia*. – 2 Pozzi: un incisore di gemme del tutto sconosciuto. – 3 Francesco Pozzi scultore. – 4 Francesco Pozzi ceroplasta: il contesto e l'attività dell'artista. – 4.1 Benedetto Pistrucchi (Roma, 1783-Englefield Green, Surrey, 1855). – 4.2 Giuseppe Girometti (Roma, 1780-1851). – 4.3 Giovanni Antonio Santarelli (Manoppello [PE], 1758, 1759, 1761 [a seconda degli autori]-Firenze, 30 maggio 1826). – 4.4 Francesco Pozzi ceroplasta: i ritratti firmati. – 5 Francesco Pozzi incisore di gemme. – 6 Le gemme. – 6.1 Napoleone Bonaparte al Gran San Bernardo. – 6.2 Francesco IV d'Austria-Este e sua moglie Maria Beatrice Vittoria di Savoia. – 6.3 I due intagli di Cracovia.

Il lungo e complesso *iter* di questo studio si è intrecciato con la drammatica malattia e dipartita di Kallinikos Lasaridis. A lui lo dedico sulla scia della commovente di una Firenze (e di infinito altro) vissuti insieme.

1 *I realia*

Recano la firma POZZI cinque gemme. Il primo è un intaglio in cristallo di rocca (78 × 55 mm, compresa la montatura), incastonato in oro, che riproduce il grande e famoso dipinto di Jacques-Louis David, con Napoleone Bonaparte che attraversa le Alpi al Passo del Gran S. Bernardo; già in una raccolta privata britannica, venduto da David Duggle-

by Auctioneers (Scarborough) il 14 settembre 2018 (lotto 2026; inventario di Max Michelson Limited; Londra), è ora in una collezione privata [fig. 1a-b].

Analogamente, già presente sul mercato antiquario americano,¹ ora in una raccolta privata, troviamo un cammeo in onice (34 × 25 mm) con il ritratto della Duchessa Maria Beatrice Vittoria di

¹ <https://www.rubylane.com/item/286086-2954/MASTERPIECE-Onyx78-Portrait-Cameo-Lady-Signed>.



Edizioni
Ca' Foscari

Peer review

| | |
|-----------|------------|
| Submitted | 2020-02-28 |
| Accepted | 2020-05-18 |
| Published | 2020-12-10 |

Open access

© 2020 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Tassinari, G. (2020). "Un ignoto incisore di gemme: lo scultore e ceroplasta Francesco Pozzi". *MDCCC*, 9, 5-46.



Figura 1a Francesco Pozzi, *Napoleone Bonaparte al passaggio del Gran San Bernardo*. Intaglio in cristallo di rocca. Collezione privata



Figura 1b Francesco Pozzi, *Napoleone Bonaparte al passaggio del Gran San Bernardo*. Intaglio in cristallo di rocca, retro. Collezione privata

Savoia di profilo, con l'iscrizione a lato «M. BEAT. VIT», in una spilla pendente in oro, datata intorno al 1920 [fig. 2a-e].

Un altro cammeo in sardonice (37,9 × 27,8 mm) con un ritratto di Francesco IV d'Austria-Este di profilo, Duca di Modena e Reggio, con l'iscrizione a lato «FRAN. IV.», montato in oro, già collezione Biehler, poi Sommerville, è conservato all'University of Pennsylvania Museum of Archaeology and Anthropology, a Filadelfia² [fig. 3].

Vi sono infine due intagli inediti della collezione Schmidt-Ciążyński, custoditi a Cracovia (Muzeum Narodowe), che raffigurano due busti maschili. Il primo, in calcedonio azzurro, ottagonale (29 × 23 mm)³ ritrae Leopoldo I Re dei Belgi [fig. 4a-b]; l'altro, in corniola rossa (28 × 22 mm) un busto non identificato⁴ [fig. 5a-b].

Questi i dati sicuri. Ma chi è l'autore delle cinque gemme?

² Inv. nr. 29-128-2522. Berges 2011, 296-7, nr. 253, fig. 394.

³ Inv. nr. MNK IV-Ew-Z1-1912.

⁴ Inv. nr. MNK IV-Ew-Z1-407.



Figura 2a Francesco Pozzi, *Ritratto di Maria Beatrice Vittoria di Savoia*.
Cameo in onice. Collezione privata

Figura 2b Francesco Pozzi, *Ritratto di Maria Beatrice Vittoria di Savoia*.
Cameo in onice. Collezione privata

Figura 2c Francesco Pozzi, *Ritratto di Maria Beatrice Vittoria di Savoia*.
Cameo in onice. Collezione privata

Figura 2d Francesco Pozzi, *Ritratto di Maria Beatrice Vittoria di Savoia*:
dettaglio della firma. Cameo in onice. Collezione privata

Figura 2e Francesco Pozzi, *Ritratto di Maria Beatrice Vittoria di Savoia*.
Cameo in onice, retro. Collezione privata

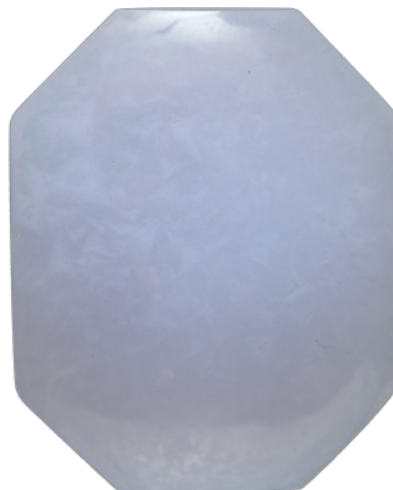
Figura 3 Francesco Pozzi, *Ritratto di Francesco IV d'Austria-Este*. Cammeo in sardonice. Collezione Sommerville, Filadelfia, University of Pennsylvania, Museum of Archaeology and Anthropology. Inv. nr. 29-128-2522.
© University of Pennsylvania Museum of Archaeology and Anthropology. Foto cortesia del Museo

Figura 4a Francesco Pozzi, *Ritratto di Leopoldo I.* Intaglio in calcedonio azzurro. Collezione Schmidt-Ciążyński, Cracovia, Muzeum Narodowe. Inv. nr. MNK IV-Ew-Z1-1912.
© Muzeum Narodowe. Foto dello Studio Fotografico del Muzeum Narodowe. Foto cortesia del Museo

Figura 4b Francesco Pozzi, *Ritratto di Leopoldo I.* Intaglio in calcedonio azzurro, retro. Collezione Schmidt-Ciążyński, Cracovia, Muzeum Narodowe. Inv. nr. MNK IV-Ew-Z1-1912.
© Muzeum Narodowe. Foto dello Studio Fotografico del Muzeum Narodowe. Foto cortesia del Museo

Figura 5a Francesco Pozzi, *Ritratto non identificato.* Intaglio in corniola rossa. Collezione Schmidt-Ciążyński, Cracovia, Muzeum Narodowe. Inv. nr. MNK IV-Ew-Z1-407.
© Muzeum Narodowe. Foto dello Studio Fotografico del Muzeum Narodowe. Foto cortesia del Museo

Figura 5b Francesco Pozzi, *Ritratto non identificato.* Intaglio in corniola rossa, retro. Collezione Schmidt-Ciążyński, Cracovia, Muzeum Narodowe. Inv. nr. MNK IV-Ew-Z1-407.
© Muzeum Narodowe. Foto dello Studio Fotografico del Muzeum Narodowe. Foto cortesia del Museo



2 Pozzi: un incisore di gemme del tutto sconosciuto

Primo risultato eclatante, frutto di intense ricerche: nessun incisore di pietre dure viene segnalato come Pozzi, in nessun testo di glittica.

Un esperto come Hermann Rollett nomina Rozzi (*misunderstanding* per Pozzi?), senza specificare il nome, tra gli incisori del XVIII secolo (Rollett 1875, 342).

Quanto al Pozzi menzionato insieme a Sirletti e ai due Costanzi come il più preminente incisore di gemme nel Nord Italia (Robinson 1881, 167), ritengo sia Giovanni (Giovann Battista) Pozzi (o Pozzo) (Bergamo, 1670 ca-Roma, 1752),⁵ attivo dal 1697 come medagliata e incisore di medaglioni in avorio a Roma, dove intagliava a rilievo le immagini di famose pietre incise, ritratti e *Uomini Illustri*: manufatti preziosi particolarmente ricercati, strettamente legati al collezionismo glittico.

I due celebri Costanzi sono da intendersi come i due fratelli Tommaso (Roma, 1700-47) e Carlo (Napoli, 1705-Roma, 1781),⁶ mentre Sirletti / Sirletti è quasi sicuramente il tanto elogiato Flavio (Ferrara, 1683-Roma, 1737),⁷ piuttosto che i suoi figli Francesco (Roma, 1713-88) e Raimondo (Roma, 1715-37).⁸ Comunque, sia i Costanzi che i Sirletti sono attivi sulla scena romana in un periodo precedente a quello del Pozzi, l'autore delle cinque gemme, e sono in linea con Giovan Battista Pozzi.

Né le gemme del fantomatico Pozzi sono testimoniate da paste vitree e neppure compaiono nelle raccolte di calchi di intagli e cammei, accompagnate da spiegazioni, che incontrano gran favore e ampia diffusione, veicolo essenziale ed economico per divulgare le opere, strumento fondamentale e insostituibile per documentare e conoscere gli incisori post-classici. Dunque i lavori del Pozzi non entrano nella più vasta circolazione.

In assenza di elementi e in tale sconcertante silenzio la frequenza del cognome Pozzi rende l'indagine ancor più difficoltosa: lo attestano solo i numerosi artisti Pozzi/Pozzo.⁹

Dal ventaglio dei possibili Pozzi va scartato Francesco Pozzi (Roma, 1750-ca 1805), incisore non di pietre dure, ma di rami.¹⁰ Infatti egli muore

prima del matrimonio (20 giugno 1812) di Francesco IV e Maria Beatrice Vittoria, ritratti nei due cammei. Non solo: il personaggio sul cammeo di Cracovia ha una foggia che indirizza verso il pieno Ottocento. Nipote e allievo di Rocco Pozzi, Francesco incise tavole da dipinti di Raffaello, Guido Reni, Carlo Maratta, Domenichino; per un catalogo di statue nel Museo Clementino; il ritratto del papa Pio VI.

Analogamente va esclusa Vittoria Pozzi, indicata come autrice del cammeo con Maria Beatrice.¹¹

La più dettagliata esposizione dell'attività di Vittoria Pozzi la fornisce una delle tante guide con numerose notizie sulle arti e i mestieri di Roma, nel 1838 (Taddei 1838, 122). Vittoria, romana, figlia di Filippo, l'inventore e il primo fabbricante di perle false a Roma, aveva proseguito l'attività del padre, conservandone la bottega in via del Governo vecchio 101. Era giunta a tale perfezione che i suoi lavori non lasciavano più nulla a desiderare; perciò era stata premiata in Campidoglio e lodata dall'Annuario di Roma, da madama Stark e da molti altri giornali nazionali e stranieri, poiché le sue perle erano le migliori d'Europa. In vari casi di temuta frode ci si era rivolti a Vittoria perché riconoscesse le sue perle false dalle buone. I forestieri rimanevano assai soddisfatti dal suo negozio, dove potevano acquistare perle di ogni grandezza e un vasto assortimento di ornamenti. Vittoria, prima fabbricante di perle, viene nominata ad esempio in una guida del 1843 (*Mercurio* 1843, 376) e tra coloro che espongono «*Roman pearl necklace of twelve rows; and necklace of four rows; ditto, of imitation rose-coral*» all'International Exhibition of Arts and Manufactures, tenuta a Dublino nel 1865 (Parkinson, Simmonds 1866, 467).

La citata madama Stark è Mariana Starke, scrittrice e viaggiatrice britannica, che nei suoi *Travels in Italy* (1802) sottolinea: il solo fabbricante di buone perle romane è Pozzi, in Strada Papale (Starke 1802, 320).

Ancora nel 1884 viene segnalata una Vittoria Pozzi (la stessa?), in via della Vite a Roma, dove

⁵ Sul Pozzi e la sua opera, si rimanda unicamente a Pirzio Biroli Stefanelli 1993.

⁶ Sui Costanzi, famiglia di orefici e di incisori, Pirzio Biroli Stefanelli 1984a; Kunze 1999; Kämpf 1999; Tassinari 2019c, 237-9 (bibliografia essenziale).

⁷ Da ultimo, Tassinari 2018c, 37-8, dove bibliografia.

⁸ Da ultimo, Tassinari 2019c, 236-7, dove bibliografia.

⁹ Nagler 1842, 3-10; Thieme, Becker 1933, 27: 333-40; Treydel 2017; Partsch 2017.

¹⁰ Nagler 1842, 4; Le Blanc 1856; Thieme, Becker 1933, 27: 338.

¹¹ Jacquelyn Babush, *Aesthetic Engineering Fine Jewels and Antiques* (<https://www.rubylane.com/item/286086-2954/MASTERPIECE-Onyx78-Portrait-Cameo-Lady-Signed>).

si trovano perle romane, lavori in conchiglia, corallo, cammei.¹²

Ritengo si debba escludere Vittoria Pozzi come autrice delle gemme, sia perché la lavorazione delle perle false non ha attinenza con l'incisione di gemme sia perché l'eventuale suo periodo di attività non collima con un'opera come l'intaglio con il dipinto di David che raffigura l'apoteosi di Napoleone, da collocare appunto solo ed esclusivamente in epoca napoleonica.

3 Francesco Pozzi scultore

Si illustrano solo alcuni dati essenziali a tratteggiare la figura del Pozzi scultore.

Figlio del fiorentino Giuseppe e di Anna Marbelli, originaria di Portoferraio, Francesco Pozzi nasce a Portoferraio (LI) il 22 novembre o il 22 dicembre 1790¹³ e muore il 28 febbraio del 1844 a Firenze, dove viene sepolto nel chiostro dei morti nella Basilica di Santa Croce.¹⁴

Allievo all'Accademia di Belle Arti di Firenze dal 1807 al 1816, sotto la guida di Francesco Caradori, viene premiato per il nudo in creta (1809) e in scultura per una statua raffigurante Dante Alighieri (1812; poi esposta in permanenza nella Sala delle opere premiate all'Accademia); esegue vari bassorilievi, oggi di ignota ubicazione. Grazie a questi riconoscimenti ottiene (1813) uno studio in proprio, dove si trovava anche una piccola fonderia di bronzi.

Fondamentale nel suo cammino artistico l'ambito soggiorno a Roma (dal 1816), a contatto con Canova, Thorvaldsen, Gaspare Landi, Vincenzo Camuccini. Durante il periodo romano Pozzi manda gessi di pezzi archeologici, saggi di pensionato e opere all'Accademia, come una copia da statua antica (1817) e un bassorilievo di Thorvaldsen (1818); invia un omaggio al Granduca, forse una testa ideale femminile (1819); realizza il gruppo della Baccante con piccola fauna e pantera (1820; definito di sua invenzione, ma modello della figura è la Paolina del Canova); la statua di Cipariso (1818), grazie alla quale ottiene notorietà e commissioni; una Danzatrice con amore che invita alla danza (1821),

Tutti gli altri artisti dal cognome Pozzi vagliati presentano margini di incertezza troppo ampi per poter esser assunti come sicuri.

L'unico artista possibile è il rinomato Francesco Pozzi di cui si tratterà di seguito, premettendo che non è agevole isolare, seguire, riagganciare i fili dal complesso intreccio, colmare i vuoti, e questo cercando sempre di muoversi con grande prudenza.

di cui il Granduca commissiona il marmo per il salone della Musica, ora a Palazzo Pitti; Giove e Antiope; Mercurio che reca Bacco infante; una Carità per il monumento funerario richiesto dai Principi Colonna, nella chiesa dei Santi Apostoli a Roma; un bassorilievo in gesso, con Amore e Notte.

Nel 1817 riceve il titolo di socio dell'Accademia di Belle Arti di Firenze, presso la quale nel 1823 viene nominato insegnante di scultura. Nello stesso anno espone tre sue opere, incontrando anche delle critiche.

Il Sig. *Francesco Pozzi*, ci favorisce ogni anno con diverse statue di sua mano, e tre n'erano esposte anche in questa circostanza, (*Silvia col cervo*, *Latona coi figli*, e *ninfa seduta*) ma se non si era cauti ad osservare gli emblemi, che dalle altre già esposte le distinguevano, saremmo incorsi nella mancanza di non parlare di lui, giacché a prima vista credevamo fossero le stesse di ogni anno, tanto esse si rassomigliano nelle mosse e nelle forme, le quali sono tutte sue, senza consultazione nè della natura, nè de' modelli antichi. Ameremmo pertanto, che questo novello professore ci facesse veder meno opere, e che le poche fossero studiate, naturali, vere. (*Antologia* 1823, 139-40)

All'attività didattica, Pozzi affianca un'intensa produzione artistica, improntata dallo stile neoclassico, dalla piena adesione ai moduli di Canova e Thorvaldsen, da cui pian piano si allontana. Nume-

¹² *The Fisheries Exhibition Literature*, vol. 12, London, 1884, 287.

¹³ In alcuni testi compare come data di nascita il 1779, che non è plausibile, perché Pozzi avrebbe avuto 37 anni nel 1816, quando vince il pensionato artistico a Roma: quasi dieci anni più anziano rispetto alla norma del *curriculum* accademico. Inoltre nel censimento fiorentino del 1841 ha 47 anni. Infine decisivo è il documento del 4 ottobre 1809, nell'Archivio Storico dell'Accademia di Belle Arti, Filza L (anno 1809-1811).

¹⁴ Missirini 1836, 93; 1844; *Necrologia* 1844; Saltini 1862, 31; Thieme, Becker 1933, 27: 338; Gunnis 1968, 310; Pinto 1972, 40-1, nr. 12, 63, nr. 28, 122, nr. 19, 218-19; Nava Cellini 1988, 67 nota 15, tav. 46; Torresi 1999, *ad indicem*; Iacopozzi 2000; Torresi 2000, 105, 218, fig. 200; Panzetta 2003, 701; Fornasari, Sisi 2009, 189, nr. 141 [Roberta Roani]; Roscoe et al. 2009, 1010; Bellesi 2016a, *ad indicem*; Bellesi 2016b, 31, 34, 70 nota 70, 72 nota 107, 76 nota 136; Coco 2016, 280-1, 285 note 68-9; Mazzocca 2016-2017; Bellesi 2017a, *ad indicem*.

rose e prestigiose le commissioni, che dimostrano quanto sia apprezzato come scultore. Lavora per i Borbone di Lucca (rimangono un busto di marmo della Principessa Luisa a Dresda, i marmi del Ciparisso e della Silvia nel Palazzo Ducale); per il Principe Borghese a Quinto (opera non rintracciata); per la città di Livorno il colossale monumento di Ferdinando III; scolpisce il Mosè per Poggio Imperiale; il gruppo statuario dei tre figli dell'onorevole MacKarty; monumenti funerari conservati nelle Chiese fiorentine (San Marco; Santa Croce, con il monumento al politico e musicista polacco Michal Oginskij)¹⁵ e in Inghilterra (Anne Harper a Davenham, Cheshire); copie di statue antiche per il Granduca, ora a palazzo Pitti; un busto del giovane Ercole (The Vyne, Hampshire); il Farinata degli Uberti, nella Loggia degli Uffizi a Firenze, ultima sua opera, finita da Emilio Santarelli; il gruppo di Zefiro e Flora trovato nello studio alla sua morte.

Un posto rilevante - ed è fondamentale ai fini della nostra ricerca - è affidato all'esecuzione dei ritratti, numerosi, dal vero, in cui riusciva felicemente, acquistando fama. Ma, come giustamente osservato, in particolare per la ritrattistica ancora poco è noto di questo artista molto dotato (Mazzocca 2016-2017, 60): sono dunque rare le testimonianze. La matrice stilistica legata alla maniera neoclassica, in connubio con la resa naturalistica del ritratto, restituisce in modo mirabile e di grande qualità il carattere degli effigiati. Sfilano ritratti in marmo di Paolina Borghese, la famosa sorella di Napoleone (1816 ca; Galleria d'arte moderna di Palazzo Pitti);¹⁶ di Juliette Récamier (Lione, 1777- Parigi, 1849),¹⁷ dama straordinariamente seducente, che giocò un ruolo non indifferente nella diffusione del gusto per l'antichità, facendo del suo salotto un centro culturale, politico e intellettuale, frequentato dalle celebrità dell'epoca (mercato antiquario) (Wagener 1990); del Marchese Orazio Carlo Pucci (Firenze, 1775-1845), una figura chiave della vita social-politica ed economica fiorentina, coinvolto nella nascita e nello sviluppo della Cassa di Risparmio di Firenze, di cui fu primo direttore (1824; mercato antiquario);¹⁸ il busto di un'ignota aristocratica (1824; collezione privata) (Mazzocca 2016-2017); un ritratto, disperso, di Ranieri Bartolini (Arezzo, 1794-1856), allievo del

corso di scultura all'Accademia di Belle Arti di Firenze, professore di disegno e architettura presso il Collegio Leopoldo, ad Arezzo, appassionato collezionista, che donò la sua raccolta d'arte ad Arezzo per la formazione della gioventù studiosa.¹⁹

Pozzi firma le sue opere, anche in cera, di solito F. POZZI F. (più raro: Fece), a volte aggiungendo luogo e data.

Per meglio definire l'orgoglio, la consapevolezza del Pozzi artista e quel parlare indipendente, franco, sottolineato dai contemporanei, merita sintetizzare una lettera inedita dell'artista,²⁰ indirizzata al Granduca in relazione alla commissione di un Satiro in bronzo, realizzato per rimpiazzare il Satiro del Giambologna rubato dalla fontana fiorentina del Nettuno, celebre opera rinascimentale dell'Ammannati. Pozzi ha potuto vedere del Satiro da lui eseguito fin dal 1829 il getto in bronzo che gli pare non corrisponda al modello, bensì sia stato alterato per alcune arbitrarie aggiunte e differenze. Elenca in modo preciso le «contraffazioni», sottolineando che manca nel getto di bronzo una certa «carnosità e grossezza» che egli aveva introdotto nel modello perché non fosse «meschino» in quella fontana. Alcuni professori di Belle Arti hanno confermato il suo giudizio, chiamati a confrontare il modello in gesso e la cera compagna. Nella cera si trova un diverso piccolo movimento nelle zampe, da Pozzi proposto al Thorvaldsen e ad altri artisti, movimento che aveva introdotto fiducioso di assistere personalmente alla fusione del getto in bronzo. Sarcasmo, Pozzi osserva: la sua coscienza e «ilibatezza» non gli consentono di appropriarsi di meriti altrui se una deputazione di artisti giudicasse ragionevoli le aggiunte al modello. Nel caso invece siano deturpazioni, il suo onore non gli permette di esser incolpato degli altrui difetti e danneggiato nell'opinione e nel merito con un'opera che aveva avuto l'onore di eseguire e che sarà valutata dagli artisti presenti e futuri. Pozzi supplica che una deputazione di artisti imparziali giudichi, confrontando tra getto, modello e cera, se il satiro in bronzo possa far merito o demerito allo scultore o al fonditore e se sarebbe stato giusto che egli avesse assistito all'adempimento delle operazioni. Sappiamo infatti che Pozzi avrebbe voluto fondere in bronzo il Satiro, che invece fu fuso a Milano (*Necrologia* 1844).

¹⁵ Danti 1983, 294; Spalletti 1993, 234-5, figg. 14-15, 242.

¹⁶ Sisi, Salvadori 2008, 2: 1499, nr. 5500 [Cristina Palma].

¹⁷ For sale on #Proantic by François Constant.

¹⁸ https://www.walterpadovani.it/it/opere/view/1/francesco-pozzi_busto-del-cavaliere-orazio-carlo-de-pucci (dove anche una buona biografia del Marchese).

¹⁹ Sul Bartolini, Sisi 2003; per il ritratto, Sisi 2003, 21.

²⁰ Autografoteca Campori (proprietà del Comune di Modena, in deposito presso la Biblioteca Estense Universitaria), fasc. Pozzi, Francesco, cc. 1-3.

Vale la pena soffermarsi su una vicenda emblematica dell'alta posizione raggiunta dal Pozzi: il ricco collezionista William George Spencer Cavendish (1790-1858), VI Duca di Devonshire, creò nella sua dimora a Chatsworth, nel Derbyshire, una galleria per ospitarvi la collezione di sculture moderne - la più rilevante nel Paese - commissionate o comperate a Roma tra il 1819 e il 1846.²¹ Amante dell'arte italiana, appassionato di marmi, il Duca visitava gli *ateliers* degli artisti e ne acquistava le opere; affascinato dal Canova, ne comprava ben sei sculture. E tra le opere d'arte che arrivarono nel 1825 a Chatsworth degli scultori più famosi - come Thorvaldsen, John Gibson, Joseph Gott, Rudolph Schadow, Adamo Tadolini, Pietro Tenerani, Rinaldo Rinaldi - figura il nostro Pozzi con il gruppo di Latona e i suoi figli, Apollo e Diana fanciulli (Riccio 2003, 193; Yarrington 2009, 59). L'onore è tale da conquistare varie pagine del *Giornale arcadico*, in una descrizione accuratissima e altamente elogiata da parte di Salvagnoli Marchetti che ammira le statue nello studio di Pozzi (Salvagnoli Marchetti 1825). Egli osserva che il gruppo, grande oltre il naturale, è eseguito nel marmo della nuova cava del monte Altissimo in Toscana, un marmo nitidissimo, bellissimo, ma troppo «tenace». Giudicandola la più bella opera del Pozzi, Salvagnoli Marchetti conclude che lo scultore pare abbia inteso mostrare quanto poteva la

sua arte. Osservazioni queste che ci aiutano a meglio comprendere quel suo desiderio di sperimentazione ricordato dalle fonti. In verità il Duca, che aveva visto il modello di gesso a Roma, fu deluso e insoddisfatto della versione di marmo (Roscoe et al. 2009, 1010).

Vi è una ulteriore attestazione della variegata attività dell'artista e interessante per la sua attinenza con la glittica a tutto tondo: la realizzazione di una figura in alabastro a tre colori di una giovane donna stante che tiene un'anfora sulla spalla, alta quasi un metro, firmata, già presente sul mercato antiquario.²²

La versatilità di Pozzi è dimostrata anche dalla sua frequenza nella scuola di Pittura dell'Accademia di Belle Arti di Firenze (Bellesi 2017b, 89 nota 178).

Perito d'arte, Pozzi nel 1828 esaminò inoltre alcune antiche sculture offerte in vendita agli Uffizi dal Marchese Banchieri.

Dalle testimonianze a lui contemporanee sembra rivelarsi un temperamento vivace, irrequieto, intraprendente, vanitoso, buono, fiducioso in sé; un ingegno sveglio, perspicace e fertile di idee, dalla mano ardita e veloce; così poco disciplinato nell'economia da rimanere in ristrettezze, sebbene avesse clientela e protezione di rilevanti personaggi.

4 Francesco Pozzi ceroplasta: il contesto e l'attività dell'artista

Un aspetto dell'attività di Pozzi ancora poco indagato riguarda la sua produzione di cere, pur rimarcata nel necrologio.²³ Per cercare di ricostruire il contesto in cui si situa il Pozzi e meglio illustrare

tale lato, analizziamo in estrema sintesi due incisori ben più noti e studiati, perché presentano varie analogie con il nostro.

4.1 Benedetto Pistrucci (Roma, 1783-Englefield Green, Surre, 1855)

Incisore, medaglista e scultore, Pistrucci studiò pittura, frequentò l'Accademia del disegno in Campidoglio, ottenne il primo premio per la scultura al concorso della scuola del nudo (1800) e si dedicò ad incidere cammei.²⁴ Alla corte granducale di Toscana, dove trascorse quasi due anni, eseguì dal vero in cera e pietra dura i ritratti dei Napole-

onidi e di vari personaggi della corte. Pistrucci si stabilì a Londra nel 1815, ottenne grande successo come incisore e medaglista - *chief engraver* alla Royal Mint - ed ebbe prestigiose commissioni. I ritratti realizzati da Pistrucci sono numerosissimi: membri dei Bonaparte, della famiglia reale inglese, personalità del mondo britannico, i suoi stes-

²¹ Per un esame di questa passione e delle opere commissionate a Roma, Riccio 2003; Yarrington 2009.

²² Richard Gardner Antiques, Stock Number: 382025/22/8.

²³ «Abilissimo nell'effigiare in cera, nel quale magisterio ebbe a guida il famoso Cav. Antonio Santarelli» (*Necrologia* 1844).

²⁴ Per un'analisi dettagliata della vita e dell'attività del Pistrucci, Pirzio Biroli Stefanelli 1989, 2015, 2017. Si veda anche Pyke 1973, 108-11.

si familiari, ma per lo più di ignoti. L'artista cercò sempre di eseguire i suoi ritratti dal vero, facendo prima appunto un modello in cera.

Gravi disturbi alla vista lo costrinsero a tralasciare talvolta il lavoro minuto dell'incisione di gemme e a dedicarsi alla scultura in marmo, di cui restano testimonianze di alto livello. Scolpi essenzialmente ritratti, sempre dal vero, alcuni di importanti personalità.

4.2 Giuseppe Girometti (Roma, 1780-1851)

Sono conservati al Museo di Roma alcuni modelli in cera di Giuseppe Girometti, incisore cui si riconosceva il primato tra gli attivi a Roma nella prima metà del XIX secolo e uno dei migliori e più fecondi medaglisti.²⁵ Allievo dello scultore Vincenzo Pacetti, Girometti vinse alcuni premi per le sue sculture e realizzò statue colossali, ampiamente elogiate. Pur ricevendo continue offerte soprattutto per i ritratti, Girometti abbandonò la scultura e si diede all'incisione di pietre dure, più proficua. È una lode ricorrente dell'incisore: i suoi lavori risentono dei valori scultorei, sono condotti come sculture dalla solida modellatura. Nella sua copiosissima produzione di cammei, spesso dal mirabile effetto pittorico e a rilievo molto alto, Girometti riprodusse famose gemme antiche, capolavori antichi e moderni, le consuete iconografie del mondo greco e latino e altre di sua invenzione. Quanto al numero straordinario dei ritratti eseguiti da Girometti, alcuni dal vivo, altri copiati dai relativi busti, l'incisore può fortemente idealizzare le caratteristiche fisionomiche tanto che esse risultano magnifiche teste eroiche, sculture classiche.

Dunque, un modello in cera poteva esser usato per la realizzazione di un'incisione in metallo o pietra dura o per entrambe; non sempre è possibile stabilire se sia stato inizialmente pensato

Al Museo della Zecca, a Roma, rimane una straordinaria collezione di modelli in cera di Pistrucchi, ad attestarne la produzione e il repertorio iconografico vario, ma ovviamente comune agli altri incisori: è una fortuna poter disporre di una tale documentazione per un incisore e medaglista. E in tale ottica rivestono ancor più interesse le testimonianze esistenti del Pozzi.

per una o per l'altra; in alcuni casi i modelli consentono di ricostruire la sequenza cera-cammeo-medaglia o cera-medaglia-cammeo. Ma il genere artistico della cera era anche compiutamente definito in se stesso (pensiamo solo ai busti e alle statuette) e godeva di una sua autonomia e di grande considerazione, grazie al realismo e all'eco della tradizione del ritratto.²⁶

Non è pertanto eccezionale che alle gemme affianchi le cere un incisore conosciuto e stimato, come Pistrucchi, Girometti (e Giovanni Antonio Santarelli) o, per menzionare tra i vari altri nomi del periodo, Saveria De Simoni,²⁷ attiva a Napoli nei primi decenni del XIX secolo, che realizzò medaglioni in cera e cammei di notevole livello, con ritratti dei Bonaparte e dei Borbone, e immagini tratte dall'antico.

Va infine precisato che dei ritratti realizzati da Pistrucchi (e da Santarelli), moltissimi sono di ignoti, di nomi sconosciuti o difficili da individuare. Addirittura, nel caso dei modelli di Pistrucchi, si verifica una confusione: i nomi con cui sono stati identificati spesso non corrispondono al personaggio rappresentato. Inoltre, data la loro destinazione privata, i modelli non sono facilmente databili, eccetto quelli connessi a committenze ben documentate, come le ufficiali, e potevano esser usati anche a distanza di tempo dalla loro esecuzione.

²⁵ Su Girometti, Pirzio Biroli Stefanelli 2001, 2002; Tassinari 2005, 375-7; Pirzio Biroli Stefanelli 2007; Tassinari 2012, 314, 334-5, IX/19; Tassinari 2017, 26-7; 2019b, 171-4.

²⁶ Sull'argomento, Pyke 1973; Pyke 1981; Casarosa Guadagni 1981; Pirzio Biroli Stefanelli 1989. Per una storia del ritratto in cera, Schlosser 2011.

²⁷ Per un'analisi dell'artista, Pirzio Biroli Stefanelli 2013.

4.3 Giovanni Antonio Santarelli

(Manoppello [PE], 1758, 1759, 1761 [a seconda degli autori]-Firenze, 30 maggio 1826)

Al fine di delineare Pozzi ceroplasta e incisore di gemme, è fondamentale la sua relazione con il maestro Giovanni Antonio Santarelli, protagonista della scena glittica fiorentina.²⁸ Eccellente incisore di pietre, ceroplasta e medaglista (tra le sue opere, la medaglia premio all'Accademia di Belle Arti di Firenze)²⁹, allievo del celebre incisore Giovanni Pichler a Roma, Santarelli si trasferì nel 1797 a Firenze, dove lavorò fino alla morte e insegnò incisione di gemme all'Accademia di Belle Arti, dal 1808. Membro di varie Accademie, italiane e straniere, in rapporti intensi con Elisa Baciocchi, la corte e i Bonaparte di cui incise vari ritratti, Santarelli è perfettamente inserito nella società fiorentina; così è consultato da Tommaso Puccini, responsabile delle raccolte del Granduca durante l'occupazione francese, a scegliere le più rilevanti gemme della dattiloteca perché Bartolomeo Paoletti realizzasse matrici in vetro colorato con le relative impronte, impresa richiesta da Parigi.³⁰

Vasto è il repertorio iconografico del Santarelli: soggetti storici e mitologici, riproduzioni di opere d'arte, pitture vesuviane, *Uomini Illustri* (ed incise l'effigie di Dante e di Omero per Vittorio Alfieri), ritratti, talvolta personali interpretazioni degli stessi soggetti trattati dal suo maestro, il Pichler. Analogo

è il campionario di motivi che offrono le sue cere, più di 360; in particolare incomparabile è la galleria di ritratti, spesso modellati dal vero, di personaggi prestigiosi, tra i quali, solo per citarne qualcuno, Napoleone e i Napoleonidi, Papa Pio VI, Vittorio Alfieri, Ugo Foscolo, Canova, Thorvaldsen, Ennio Quirino Visconti, Leopoldo Cicognara, Giuseppe Bossi, François-Xavier Fabre, Dominique Vivant Denon.

Un aspetto poco conosciuto e particolarmente interessante per trovare puntualissima corrispondenza nel poliedro artistico del Pozzi riguarda l'attività di scultore del Santarelli, ora attestata da esigue testimonianze.³¹

È segnata nel retro «15 Xbre 1791 / A. S. F.» una statua in terracotta bianca, profilata d'oro, con l'Apostolo Pietro (altezza totale cm 32,4), acquistata sul mercato antiquario di Monaco ed ora nella collezione Dessauer.³² Destinata probabilmente ad un altare o ad una nicchia, da ancorare al soggiorno dell'artista a Roma, manifesta una mirabile fusione di dramma, di *pathos* barocco e di classicismo nel movimentato panneggio.

Fu infine iniziato dal Santarelli, ma completato dal figlio Emilio, il busto-erma, bello e realistico, di François-Xavier Fabre, in marmo, datato intorno al 1820, conservato al Musée Fabre di Montpellier.³³

4.4 Francesco Pozzi ceroplasta: i ritratti firmati

Edward Joseph Pyke, nel suo basilare *Dizionario biografico dei modellatori in cera*, fornisce questa sintesi del Pozzi: scultore e modellatore di cera, di colore rosa o arancio, su fondo di vetro cobalto, con montatura dipinta o in ardesia. Opere in piccola scala, dal rilievo basso fino ad alto, firmate «Francesco Possi fece d'anno» o «F. Pozzi Fi.». Possi al posto di Pozzi: forse perché l'artista talvolta scrive invertita la Z (negli intagli con Napoleone al Gran San Bernardo e con il ritratto non

identificato di Cracovia); ciò può indurre in errore Pyke. Così mi rimane il dubbio che non sia «F. Pozzi Fi.» bensì «F. Pozzi F.», cioè solo F., in analogia con quanto riscontrato altrove.

Pyke fornisce l'elenco più completo delle opere firmate dall'artista:³⁴ il maresciallo Augereau (181?) conservato a Pittsburgh, Museum of Art (Carnegie Institute of Art), così come una divinità non identificata (1817); la Principessa Ischiella, al Victoria and Albert Museum; uomo non

²⁸ Pyke 1973, 127-8; Pyke 1981, 37; Casarosa Guadagni 1981; Pirzio Biroli Stefanelli 1984b; 1988; Duchamp 1988, 1991, 1992; Maggio Serra et al. 2003-2004, 36-9, I.13-I.18 [Stefano Grandesso]; Giusti 2006, 215, nr. 134, 239-40, nrr. 156-7, 242-3, nr. 159 [Elisabetta Digiugno], 243, nr. 160 [Carlo Sisi]; Pellicer, Hilaire 2008, 372-5, nrr. 196-9 e *passim*; Pirzio Biroli Stefanelli 2009b; Tassinari 2015, 30-1, dove altri riferimenti bibliografici; Partsch 2018; Tassinari 2018a, 85.

²⁹ Da ultimo, Sartoni 2016, 156, figg. 9a-9b.

³⁰ Da ultimo, Pirzio Biroli Stefanelli 2010.

³¹ Per alcune opere nelle chiese abruzzesi, di cui una distrutta, Casarosa Guadagni 1981, 27 nota 25.

³² Kirschen 2001, dove analitica descrizione e ampio commento.

³³ Pellicer, Hilaire 2008, 412-13, nr. 220 [Laure Pellicer].

³⁴ Pyke 1973, 115; 1981, 33. Potrebbero esistere altre opere, non firmate; così viene attribuito in maniera ipotetica al Pozzi un ritratto di ignota a Firenze (Museo Nazionale del Bargello), non firmato, ma posto in relazione con un altro ritratto del Pozzi, ritenuto molto simile: Casarosa Guadagni 1981, 106, nr. 197.

identificato (1810 ca) a Mannheim, Städtisches Reiss-Museum; Mons. Capecelatro, Angelo Mazza, Filippo Michelacci, nella collezione del conte Alberto Villa Santa, nel Castello di Sanluri.

Delle altre due cere che secondo Pyke sono ritratti sconosciuti - in collezione privata a Londra e a Firenze, al Museo Nazionale del Bargello - la cera fiorentina è stata identificata con il ritratto di Giuseppe Stiozzi Ridolfi.³⁵

Forrer definisce Pozzi un modellatore in cera della prima metà '800 (Forrer 1930, 8: 145); ricorda di aver visto un suo lavoro da un antiquario a Londra: un medaglione ritratto estremamente bello del Papa Pio VIII, in cera colorata, firmato F.POZZI F.³⁶

Due cere rosa in cornice lignea, con busti ritratti maschili di profilo, di ignoti, sono conservate a Firenze: una di un giovane rivolto verso destra (1812), al Museo Stibbert (Cantelli 1970, 2: 197, nr. 2515 (senza illustrazione), l'altra di un uomo maturo verso sinistra, con la giacca con varie decorazioni appuntate, al Museo Nazionale del Bargello (Casarosa Guadagni 1981, 100, nr. 171). Vengono infine ricordati anche numerosi ritrattini recanti la sua firma, di proprietà privata (Casarosa Guadagni 1981, 77, nr. 74b).

Che cosa possiamo dedurre dai nomi pervenuti degli effigiati, preziosa testimonianza dell'ambiente nel quale e per il quale operava Pozzi?

4.4.1 Giuseppe Stiozzi Ridolfi (Montelupo, 1776?-Firenze, 16 dicembre 1816)

È legato al *milieu* fiorentino Giuseppe Stiozzi Ridolfi, proprietario degli Orti Oricellari, un giardino ricco di storia, disseminato di fulcri simbolici, visitato e ammirato da molti forestieri, giardino per il quale Pozzi eseguì statue di terracotta.³⁷ Discendente da un'antica famiglia nobile, prefetto del Dipartimento dell'Arno nel 1814, anno in cui ricevette la Croce dell'ordine di San Giuseppe, traduttore di William Shakespeare - ciò che gli valse

il consenso internazionale -, Stiozzi Ridolfi preservò e valorizzò la raccolta formata due secoli prima da Riccardo Romolo Riccardi.

Probabilmente dovuto all'omonimia, è però significativo del misconoscere, ancora una volta, l'opera del 'nostro' Pozzi: nell'inventario del 1914 questo ritratto viene attribuito al succitato romano Francesco Pozzi, incisore di rami (Casarosa Guadagni 1981, 77, nr. 74b).

4.4.2 Pierre-François-Charles Augereau, Duca di Castiglione (Parigi, 12 ottobre 1757-La Houssaye-en-Brie, 12 giugno 1816)

Tutt'altra la storia, turbolenta, di un uomo piacente, avido, spregiudicato, audace, coraggioso, dotato di un lungimirante intuito tattico: Pierre-François-Charles Augereau (Elting 1996). Dopo aver ucciso un giovane ufficiale, disertò l'esercito francese e lasciò la Francia, divenendo per tredici anni un soldato di ventura. Tornato a Parigi, acceso militante giacobino, si arruolò; capitano, tenente colonnello, infine generale, si distinse nell'ar-

mata d'Italia e fu uno dei principali luogotenenti di Bonaparte. Nominato Maresciallo dell'Impero e Duca di Castiglione per i suoi meriti, gli furono affidati vari comandi nelle guerre napoleoniche, dove diede un contributo rilevante, mostrando risolutezza, grande valore e capacità militari. Rimpio di ricchezze e onori, opportunista, abbandonò Napoleone e aderì alla restaurazione borbonica.

4.4.3 La Principessa d'Ischitella

La mancanza di data sulla cera impedisce di stabilire con certezza l'identità della ritratta, dall'aspetto giovanile: la Principessa d'Ischitella.

La famiglia Freitas Pinto, poi Pinto y Mendoza, insignita coi titoli di Principe di Ischitella e di Peschici,³⁸ proprietaria dei relativi feudi (dal

³⁵ Casarosa Guadagni 1981, 26, 77, nr. 74b; Neri Lusanna 2014b, 306, 308.

³⁶ Ritengo probabile che Forrer abbia errato e non si tratti di Pio VIII, data la brevità del pontificato (1829-30), ma del Papa Pio VII (1800-23).

³⁷ Leoni 1817; Casarosa Guadagni 1981, 26; Neri Lusanna 2014a, 86-7; 2014b.

³⁸ Sulla realtà geofisica dei luoghi di Ischitella e Varano, e un percorso storico, si veda Rauzino, Laganella 2003.

1674), è di origine portoghese, forse di ebrei convertiti per salvare vita e ricchezze, guadagnate con l'esercizio della mercatura. Trasferita a Napoli, iniziò la scalata sociale, imparentandosi con le famiglie napoletane più prestigiose, acquistando credito, onori, posizioni di potere (Rauzino 2003, dove bibliografia).

La più probabile effigiata dal Pozzi è la nobildonna Teresa Serra dei Principi di Gerace, che nel 1805 sposò Francesco Pinto y Mendoza, Marchese di Giuliano, figlio unico ed erede del titolo di Principe di Ischitella alla morte del padre Pasquale, nel 1823. È un personaggio di grande rilievo Francesco (Napoli, 8 luglio 1788-1° aprile 1875), che ha attirato anche giudizi storiografici non positivi, nonostante gli indiscutibili meriti.³⁹ Ciambellano del Re di Napoli Giuseppe Buonaparte (1808), con Gioacchino Murat entrò nell'esercito e intraprese una brillante carriera militare. Fedelissimo di Murat - ciò che condizionò i suoi rapporti con

la dinastia borbonica - lo seguì nella campagna di Russia (1812) e nella fuga in Francia. Rientrato a Napoli (1818), Pinto si dedicò alla conduzione dei suoi possedimenti e alla cura del proprio patrimonio, gravato dai debiti del nonno Francesco Emanuele, raffinato collezionista. Il Re Ferdinando II reintegrò Francesco nell'esercito, nominandolo suo aiutante generale e ministro della Guerra e della Marina. Contrario a qualsiasi trattativa con i Savoia, Pinto ricoprì una parte notevole nelle vicende della caduta del Regno di Napoli.

Alla sua morte, estinto il ramo maschile della famiglia Pinto y Mendoza, il titolo di Principi di Ischitella passò alla figlia Antonia (29 luglio 1806-29 dicembre 1894), e da questa ai del Tufo di Martino, per matrimonio (nel 1829), con Cesare del Tufo, Marchese di Martino; infine dal matrimonio di Maria del Tufo con il Duca Michele de Vargas Machuca, il titolo passò a quest'ultima casata (Barone 2003, 142 e nota 43).

4.4.4 La collezione Villa Santa nel Castello di Sanluri

È opportuno dedicare, per la sua importanza e singolarità, un certo spazio alla collezione di cere ospitata nel Museo del Castello di Sanluri (Sud Sardegna).

Ne scrive Pyke, insolitamente a lungo (Pyke 1981, XXV, C.119A). Si tratta della collezione del Conte Alberta Villa Santa, di 380 opere situate a Sanluri (Cagliari), acquistate dal proprietario nel 1937 da Giuseppe Carobbi di Firenze. Molte opere rovinate dall'alluvione di Firenze del 1966 sono state riparate nel castello del Conte a Sanluri. I dettagli della raccolta, forniti dal possessore, sono stati presi da un catalogo incompleto manoscritto e la loro accuratezza non può esser garantita. Pertanto Pyke ha escluso cere di autori dei quali non è possibile verificare se erano realmente modellatori in cera.

Altre notizie fornisce Elisabetta Borghi, pubblicando un rilievo in cera con Cristo e la Samaritana, della prima metà del XVIII secolo, appartenente alla collezione.⁴⁰ Giuseppe Carobbi a Firenze, a fine '800-primi decenni '900, raccoglieva più di trecento oggetti in cera (sculture, rilievi, ritrattini); compilò un catalogo della collezione ed elaborò un ampio trattato sulla ceroplastica (restano copie parziali manoscritte e dattiloscritte), interrotto nel 1929, anno della morte. Nel 1937 la collezione fu venduta dagli eredi Carobbi al Conte Nino Villa Santa; nel 1966 subì i danni dell'alluvione di Firenze.

Dunque a Sanluri (Sud Sardegna), il Castello giudicale 'Eleonora d'Arborea' ospita il Museo del Risorgimento e la collezione delle cere. Era una fortezza militare medievale, caposaldo strategico che, soppresso il feudo di Sanluri (1839), iniziò il periodo di abbandono e degrado. Nel 1927 il Generale Conte Nino Villa Santa, dopo opportuni restauri, lo destinò a sede del Museo Risorgimentale, in memoria dei sardi caduti per la patria; i figli ne hanno continuato l'opera, arricchendo le raccolte e affrontando onerosi lavori: oggi il Castello di Sanluri è l'unico abitabile degli 88 edificati in Sardegna.⁴¹

Acquistò le cere il Conte Nino Villa Santa (Cagliari, 1884-1960), generale, intellettuale umanista, scrittore, fondatore anche di un'azienda agraria (cfr. Murru 2004, 143-5).

Il Conte menzionato dal Pyke (come Alberta) Villa Santa è Alberto, figlio del Conte Nino, deceduto qualche anno fa.

La collezione di 341 cere comprende pezzi datati tra il XVI e il XIX secolo, alcuni molto rari (Rasu 1996, 32; si veda anche Borghi 1991); tra i nomi di artisti prestigiosi ricordiamo Giovanni Antonio Santarelli (numerose opere) e Giovanni Beltrami (una cera).

Nell'Archivio della Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di

³⁹ Barone 2003; Belloli 2003 (traduzione in italiano, con relativo commento, dell'autobiografia di Francesco); Caiazza 2015.

⁴⁰ Borghi 1991. Per le informazioni qui sintetizzate: Borghi 1991, 167 nota 1.

⁴¹ Per una storia del Castello, inserita anche nella più vasta storia dell'isola, si veda Villa Santa 1996.

Cagliari e le province di Oristano e Sud Sardegna, a Cagliari, si possono reperire informazioni su questo patrimonio artistico un po' ignorato, sebbene delle cere vi siano le schede di catalogo (scheda OA) redatte dalla Soprintendenza, con note e bibliografia di riferimento, e le schede nel catalogo SIGECweb.

Nel catalogo manoscritto⁴² di 83 pagine di Giuseppe Carobbi - Catalogo della Collezione di Ceroplastiche di G. Carobbi, in Firenze, 1927-1928 - sono descritti più o meno dettagliatamente i soggetti attestati. Le cere attribuite a Francesco Pozzi sono in tutto quattro e sono così presentate dal Carobbi, sotto la voce 'Catalogo di Medaglioni. Ritratti, sec. XVII-XVIII-XIX'.

104. Ritratto del Cav. Filippo Michelacci. Professore di Ostetricia. Busto a destra in abito civile. Cera carnicina su vetro nero. Cornice in pastiglia decorata e dorata. Firmato: Fr. Pozzi f. Epoca neoclassica - Scuola fiorentina.

108. Ritratto di MONSIGNORE CAPECELATRO: arcivescovo di Taranto (Nacque a Marsi-

glia, da famiglia nobile napoletana, ribelle ai Borboni, e fu esile in Francia.)

Busto di profilo a sinistra in cera carnicina su vetro nero. Firmato F. POZZI F. e dietro in un cartellino F. Pozzi f. l'anno 1818. Cornice quadrata in ebano, col filetto interno circolare su bronzo dorato. Epoca neoclassica - Scuola fiorentina.

113. Ritratto VIRILE a destra, busto, in cera rosea, su vetro nero firmato F. POZZI F. Epoca neoclassica - Scuola fiorentina.

121. ANGIOLO MAZZA: ritratto assai grande. Busto di profilo a sinistra in abito civile in cera rosea, su vetro, contraffondato di colore oscuro. Sul vetro è inciso in giro al busto: ANGELUS. MAZZA. e sotto l'esergo: PROFESSORI JACOBO SANVITALI JOMMES DE SORESINA VIDONIUS D.D.D. In cornice tornita di noce. Epoca neoclassica. Scuola lombarda. Francesco Pozzi fece l'anno 1818.

4.4.4.1 Giuseppe Capecelatro (Napoli, 23 settembre 1744-2 novembre 1836)

Datata al 1818 - come testimonia l'iscrizione a tergo nel primitivo supporto «F. Pozzi f. l'anno 1818» - è la cera (diam. 8,7 cm), firmata nel taglio del busto F. POZZI F., acquistata a Firenze dall'antiquario Calloud (ottobre 1902)⁴³ [fig. 6]. Raffigura un protagonista dell'illuminismo cattolico nel Regno di Napoli nel periodo turbolento tra antico e nuovo regime: Giuseppe Capecelatro, avvocato concistoriale, letterato, erudito, politico, arcivescovo di Taranto (1778-1817), stimato da governanti, intellettuali, artisti.⁴⁴ Pubblicò scritti di argomento ecclesiastico, teologico, scientifico, anche polemici, che lo resero invisibile alla Chiesa. Colto e versatile prelato dagli intenti pacificatori, con le sue risoluzioni ispirate al riformismo illuminato, in autonomia dalla Santa Sede e in termini di

contrasto, Capecelatro promuoveva la formazione dei futuri sacerdoti e la regolata devozione dei fedeli, e il loro minor danno durante il fluire dei governi. Membro del Consiglio di Stato istituito da Giuseppe Bonaparte, confermato da Gioacchino Murat, che lo nominò ministro dell'Interno, ebbe incarichi in merito a trasformazioni urbanistiche, ordinamento della pubblica istruzione e della disciplina ecclesiastica. Direttore del Museo reale delle arti, Capecelatro espresse il suo amore per l'arte attraverso il mecenatismo e una collezione di quadri, antichità, monete, e anche pietre incise, visitata da molti viaggiatori.

Tra i vari ritratti di Capecelatro, non se ne individua nessuno possibile modello di Pozzi.⁴⁵

⁴² Conservato nell'Archivio della Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Cagliari e le province di Oristano e Sud Sardegna.

⁴³ Archivio della Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Cagliari e le province di Oristano e Sud Sardegna (di seguito abbreviato BASAE), scheda OA nr. 20/00044740; fotografia AF SBAAAS CA 32806.

⁴⁴ Per un'analisi a tutto tondo del personaggio e dei suoi diversi ambiti di interesse e di attività (giuridico, pastorale, politico, culturale, artistico), Castelli, Vinci 2018, dove bibliografia. Si veda inoltre Stella 1975.

⁴⁵ Si veda un disegno a matita schizzato tra 1806 e 1809 da Jean-Baptiste Wicar, ora al Museo Napoleonico a Roma: Pinto 1982, 937, fig. 922; Muzii 1997, 367-8, nr. 16.11.



Figura 6 Francesco Pozzi, *Ritratto di Giuseppe Capececiatti*. Cera. Collezione Villa Santa, Sanluri, Castello giudiciale 'Eleonora d'Arborea'



Figura 7 Francesco Pozzi, *Ritratto di Filippo Michelacci*. Cera. Collezione Villa Santa, Sanluri, Castello giudiciale 'Eleonora d'Arborea'



Figura 8 Francesco Pozzi, *Ritratto non identificato*. Cera. Collezione Villa Santa, Sanluri, Castello giudiciale 'Eleonora d'Arborea'

Figura 9a *Ritratto di Angelo Mazza*. Cera. Collezione Villa Santa, Sanluri, Castello giudiciale 'Eleonora d'Arborea'

Figura 9b *Ritratto di Angelo Mazza*. Cera. Collezione Villa Santa, Sanluri, Castello giudiciale 'Eleonora d'Arborea'



4.4.4.2 Il Cavaliere Filippo Michelacci

Non ho reperito alcuna notizia sicura dell'effigiatto nella cera (diam. 8,2 cm), firmata nel taglio del busto F. POZZI F., acquistata a Firenze dall'antiquario Bellini (16 dicembre 1915),⁴⁶ che viene indicato dal Carobbi come il Cavaliere Filippo Michelacci, Professore di Ostetricia [fig. 7]. Potrebbe forse esserci un legame di parentela con il ben no-

to Augusto Michelacci (Firenze, 1825-88), figlio di Giuseppe (architetto), famoso medico, direttore di Ospedali, professore di clinica delle malattie della pelle nell'Istituto di studi superiori di Firenze, membro di diverse Società e che rivestì molteplici incarichi affidategli dal governo e dal comune (Gelmetti 2015, 279).

4.4.4.3 Angelo Mazza (Parma, 16 novembre 1741 - 10/11 maggio 1817)

Mentre non è identificato il ritratto di un'altra cera (diam. 7,4 cm), firmata nel taglio del busto F. POZZI F. [fig. 8],⁴⁷ solleva un quesito capire i motivi per cui Carobbi attribuisce a scuola lombarda e poi aggiunge «Francesco Pozzi fece l'anno 1818» la cera con il ritratto di Angelo Mazza (10,5 cm) [fig. 9a-9b].⁴⁸ Si tratta evidentemente di un errore e di quei limiti del Carobbi sottolineati da Pyke. Infatti questa cera non presenta alcuna firma (nelle altre è chiaramente visibile) ed in corsivo è scritto: «*Professori Jacopo Sanvitali / Joannes de Soresina Vidonius D.D.D.*».

Angelo Mazza (Catucci 2008, dove bibliografia), poeta, letterato, arcade, traduttore di poesie inglesi, scrisse odi, epitalami, sonetti d'occasione, componimenti celebrativi, filosofico-religiosi, amorosi; ma la sua fama rapidamente declinò. Fu nominato segretario, poi preside della facoltà di belle lettere nell'Università di Parma e gli fu affidata la cattedra di lingua greca; fu eletto segretario nella Deputazione accademica per le opere teatrali.

Il Conte Jacopo Sanvitale (Parma, 28 dicembre 1785-Fontanellato, 3 ottobre 1867)⁴⁹ era il pronipote di Angelo Mazza, che gli fu guida nel suo interesse per la poesia. Sanvitale fu un poeta, dalla forte connotazione patriottica, insegnante di alta eloquenza, di storia della letteratura e di poetica nella facoltà di belle lettere, presieduta da Mazza, e in seguito preside della stessa facoltà, segretario dell'Università e dell'Accademia di Belle Arti. I sentimenti liberali, l'appartenenza alla massoneria, la critica costarono a Sanvitale mesi di

prigionia, durante i governi napoleonico e di Maria Luigia d'Asburgo. Dopo aver preso parte all'insurrezione parmigiana (1831) dovette lasciare il Ducato, seguendo nostalgicamente in esilio le vicende italiane; rientrò a Parma nel 1857; ricoprì varie cariche, e anche quella di deputato. Pur apprezzato dai contemporanei come poeta patriottico, Sanvitale fu in breve 'dimenticato'.

Non è riferibile all'ambiente parmense il dedicatario: il Principe Giovanni Soresina Vidoni. Dell'illustre e nobile famiglia Soresina Vidoni stabilita a Cremona (vd. ad esempio Betri 2005, *ad indicem*), i fratelli Principi Giovanni e Bartolomeo si qualificano tra i principali committenti del famoso incisore Giovanni Beltrami (Cremona, 1770-1854).⁵⁰ In particolare, Giovanni voleva acquistare uno degli intagli più ammirati del Beltrami: *Giove incoronato dalle ore* (o *L'Olimpo*) dal dipinto di Andrea Appiani, ora a Brera. Ma il Principe morì e non poté avere questo intaglio, né un altro pezzo a lui destinato, la danza di Venere con le Grazie, presa dal Canova. Però possedeva un intaglio del Beltrami, tra i più celebrati per l'eccellente incisione di un soggetto così complesso: *L'ultima cena* di Leonardo da Vinci.

In assenza di dati, non ci si pronuncia sui rapporti tra il Conte Sanvitale e il Principe Giovanni.

Va infine rilevato che i personaggi ritratti dal Pozzi, dei quali si riesce a reperire notizie, si collocano nei più diversi ambiti e sono spesso famosi e prestigiosi; non dimentichiamo che tra di essi vi è anche un Papa.

⁴⁶ BASAE, Archivio, scheda OA nr. 20/00044742; fotografia AF SBAAAS CA 30348.

⁴⁷ BASAE, Archivio, scheda OA nr. 20/00044741; fotografia AF SBAAAS CA30168.

⁴⁸ BASAE, Archivio, scheda OA nr. 20/00044727; fotografia AF SBAAAS CA 29894.

⁴⁹ Genovesi 2017, dove bibliografia. Si veda anche Pinto 1982, 984-6.

⁵⁰ Valeriani 1990; Pirzio Biroli Stefanelli 1997; Tassinari 1999, 2002-2003; Rambach 2013; Tassinari 2018a, 88; 2020, 149-53.

5 Francesco Pozzi incisore di gemme

Ci si può chiedere come sia possibile che Pozzi incisore di gemme sia 'scomparso', sfuggito alle fonti coeve, dimenticato nella letteratura specifica. Per meglio chiarire questa situazione anomala, ma non eccezionale, accenniamo solo a qualche esempio emblematico di incisori.

Sono relativamente copiose sia nelle fonti a lui contemporanee, sia nei repertori classici, le notizie sul veneziano Giammaria Fabi, della metà del XVIII secolo, stimato, socialmente ben inserito: ma non sembra sopravvissuto nulla delle sue opere, neanche nelle collezioni di calchi (Tassinari 2013a).

Con la sua autobiografia Lorenzo Masini (1713-?)⁵¹ consente una conoscenza dettagliata anche dei suoi rapporti con committenti e incisori. Tuttavia Masini è di frequente assente nei testi, occupa un posto 'modesto' rispetto ad altri incisori, i numerosi lavori da lui eseguiti sono persi e/o dispersi, non riconosciuti come suoi, dimenticando persino le informazioni date da un autore-mito come Johann Joachim Winckelmann.

Giuseppe Torricelli (Firenze, 1722-89): rivestiva un ruolo affatto secondario nel panorama culturale fiorentino, con un'attività feconda, testimoniata da opere, documenti, prestigiosi committenti/acquirenti delle sue gemme, unanimi lodi dei contemporanei. Eppure è stato confuso con il nonno Giuseppe Antonio, più di rado con il padre Gaetano, celebri incisori, oscurato dalla loro fama, negletto nella letteratura; spesso gli viene negata la paternità delle sue opere.⁵²

Disponiamo di indicazioni tali da consentirci una conoscenza precisa di Luigi Pichler (Roma, 1773-1854), uno dei più celebri incisori; perciò appare incomprensibile perché sia stato totalmente 'ignorato', sia nelle raccolte di impronte sia dai biografi, un grande intaglio di altissima qualità e politicamente pregnante, destinato a successo, databile al 1812-1813, con Napoleone come nuovo Alessandro in trionfo su una quadriga, guidata dalla Vittoria.⁵³ E non è certo questo l'unico caso riguardante il Pichler.

Va contemplata anche un'altra possibilità. Considerata l'ignoranza riguardo all'attività d'incisore del Pozzi e la dispersione delle sue opere, l'aver qui richiamata l'attenzione su tale aspetto, illustrato e ricostruito come un grande *puzzle*, offre la possibilità di far emergere altre sue gemme. Lo dimostra

eloquentemente Giovanni Battista Dorelli, incisore di cammei (1765-?), romano trasferito a Milano, che sembrava inghiottito dall'oblio. Invece l'aver rintracciato un documento con un dettagliato progetto per l'istituzione di una Scuola d'incisione di cammei presentato dal Dorelli (1806) (Tassinari 2007) non solo ha testimoniato un artista ben informato e conosciuto dalla corte, ma ha innescato un meccanismo di recupero delle sue opere, prima travisate o ignorate, e di nuovi dati (Tassinari c.s.b).

Non è un silenzio totale quello che avvolge Pozzi incisore di gemme; però non sono chiari i barlumi di luce.

Che sia stato alunno del Santarelli è sì menzionato, ma a volte senza riferimento ai documenti. Soprattutto è un po' ambiguo, se si intende solo incisione su cera o anche su gemme. Per non correre il rischio di interpretazioni arbitrarie riportiamo integralmente le indicazioni.

Con la morte del Santarelli la moda dei ritrattini in cera si avvia verso il tramonto; pochi altri, seguiranno a Firenze la professione di incisore, e sono artisti ancora tutti da studiare come Giovanni Merlini, Pietro Cinganelli, Francesco Pozzi, Vittorio Nesti, Vincenzo Biondi, Domenico Bernardini, Luigi Baccani, Carolina Castagnoli. Poi, nel giro di pochi anni, questo genere artistico perderà progressivamente, fino a scomparire, la sua fortuna. (Casarosa Guadagni 1981, 26)

Ancora:

Allievi del Santarelli [...] furono gli incisori e i medaglisti Giovanni Merlini, Pietro Cinganelli, Francesco Pozzi [...], Vittorio Nesti, Domenico Bernardini e Vincenzo Biondi. Tutta una schiera di incisori in pietre dure e di medaglisti che facevano della cera un uso costante per il proprio lavoro (Casarosa Guadagni 1981, 13).

Allievi di Santarelli [...] furono gli incisori e medaglisti Giovanni Merlini, Pietro Cinganelli, Francesco Pozzi, più noto per la sua attività di scultore [...], Vittorio Nesti, Domenico Bernardini e Vincenzo Biondi [...]: tutti impegnati a nobilitare tecnicamente e stilisticamente

⁵¹ Da ultimo, Tassinari 2013a, 27-8, 32-5, 37-8, 40-1, 81, dove bibliografia precedente. Si veda anche Tassinari 2019c, 242-3.

⁵² Tassinari 2019a; 2019c, 240-1.

⁵³ Tassinari 2017, 35-6; Vitellozzi 2017, 280, nr. 225.

le risorse della cera. (Giusti 2006, 243, nr. 160 [Carlo Sisi])

Così, Antonio Torresi, pittore, restauratore, critico d'arte, autore di dizionari biografici dedicati agli artisti italiani, più volte ha menzionato Pozzi tra gli allievi di Santarelli, talvolta aggiungendo che erano tanto abili quanto sconosciuti.⁵⁴

E in un testo del 1821, come l'*Osservatore Fiorentino*, si tessono le lodi del Santarelli che ha ricondotto al suo primitivo splendore l'arte - affievolita - di incidere gemme; sotto la sua direzione fu aperta

una scuola nell'Accademia di Belle Arti, affine di rendere permanente questo singolare esercizio nella Toscana, mediante i pregiatissimi lavori suoi, e degli allievi che egli vi forma. (*Osservatore Fiorentino* 1821, 83, nota *)

Le testimonianze conservate nell'Archivio Storico dell'Accademia di Belle Arti di Firenze si riferiscono essenzialmente all'attività di Pozzi come scultore. Risultano presenti varie voci riguardanti l'artista, con occorrenze del suo nome all'interno di una documentazione compresa tra il 1809 e il 1841, relative alla sua formazione come scultore, il pensionato a Roma e alcune vicende successive alla nomina ad Accademico Professore di Prima Classe.

Al 29 dicembre 1808 risale il decreto di istituzione della scuola d'intaglio in gemme diretta da Santarelli: una cattedra, va sottolineato, creata *ex-novo*.⁵⁵

Ho visionato direttamente la documentazione nell'Archivio Storico dell'Accademia di Belle Arti per verificare le indicazioni e svolgere ulteriori ricerche. Dunque, in un documento del 14 novembre 1809 (AABAFi, Filza L, anno 1809-1811, ins. 25), quando i Professori sono invitati a segnare quanti studenti si trovino nelle loro rispettive scuole, è registrato: «Intaglio in Gemme. Sig^r An Santarelli: 2.».⁵⁶

Questi due allievi del Santarelli vengono specificati in un altro documento del 4 ottobre 1809 (AABAFi, Filza L, anno 1809-1811, ins. 25), relativo

all'elenco degli esentati dalla Guardia Nazionale, indicati con le voci: nomi e patria / impiego / età / parrocchia / strada / n della casa. Si tratta di «Francesco Pozzi di Firenze Anni 19 S. Remigio Via di Neri n 690» e Domenico Bernardini, di Firenze, di 26 anni.

Tali precisazioni sono per noi particolarmente preziose, poiché dimostrano la precocità dell'allunato del Pozzi, oltre a fornire indicazioni sull'età e l'indirizzo. Invece non figura più il suo nome (quello di Bernardini sì) tra gli allievi presenti alla scuola di Santarelli nel 1813.⁵⁷

Un elemento si impone però alla riflessione: la relazione tra Santarelli e Pozzi risulta stretta, nel campo delle cere e dell'incisione in gemme. Ma nel primo caso rimane ampia testimonianza, nel secondo restano soltanto i documenti dell'apprendimento, che di per sé non è determinante a spiegare la carriera di incisore di gemme. In altri termini: seguire il corso di incisione di gemme del Santarelli non implica *ipso facto* esercitare la professione. Prova eloquente è Emilio Santarelli lodato discepolo del padre nel corso d'incisione, ma che si dedicò alla scultura.⁵⁸

Del resto Pozzi condivide sorte comune agli altri allievi del Santarelli sopra indicati, per quanto riguarda la professione di incisore di pietre dure.

Nella prospettiva di raccogliere dati per la ricostruzione di una realtà quasi sconosciuta, si può osservare che tra questi solo, almeno a quanto mi consta, Pietro Cinganelli (per lo più citato come Ginganelli) (1760-1827), che si afferma come medagliista (vengono menzionate le sue medaglie ritratto di Galilei, 1823 e 1827, e del 300° anniversario della nascita di Galilei, 1864; del Congresso degli scienziati italiani a Pisa, 1839; dell'Accademia di Pisa, 1849), ceroplasta, modellatore per Josiah Wedgwood,⁵⁹ viene citato anche come incisore in relazione allo 'scandalo' della famosa collezione di gemme del Principe Stanislao Poniatowski (1754-1833). Infatti egli figura tra i nomi, tramandati dalla tradizione - i migliori incisori dell'epoca -, incaricati da Poniatowski durante il suo soggiorno romano, e in seguito a Firenze, di realizzare un numero vertiginoso di gemme, che venivano passate

⁵⁴ Torresi 1998, 21 nota 15; 1999, 108 nota 8; 2000, 114.

⁵⁵ AABAFi, Filza K (anno 1807-1808), ins. 77; Gallo Martucci 1988, 23-4; Bellesi 2016b, 70 nota 71.

⁵⁶ «Al 14 novembre del 1809 gli allievi del Santarelli sono 2»: questa l'indicazione in Casarosa Guadagni 1981, 28 nota 32, priva degli estremi del documento cui si riferisce.

⁵⁷ AABAFi, Alunni, Iscrizioni, 1. Ruoli degli Anni 1813.1814.1815, Anno 1813, Intaglio in Gemme.

⁵⁸ Da ultimo, Bietoletti 2017; Wagner-Wilke 2018.

⁵⁹ Forrer 1904, 1: 434; Thieme, Becker 1912, 6: 607; Forrer 1923, 7: 182, 363 (da notare che Forrer considera due persone diverse Cinganelli e Ginganelli); Pyke 1973, 30; Staps 1998.

come antiche, recanti firme false, in greco, spesso di prestigiosi incisori antichi.⁶⁰ Dunque Cinganelli avrebbe lavorato nella cerchia, solo per fare qualche celebre nome, di Giovanni e Luigi Pichler, Alessandro Cades, Giovanni Battista e Luigi Dies, Giuseppe Girometti, Antonio Odelli, Giovanni Calandrelli e persino il Santarelli. Ma gli incisori si celavano dietro il più rigido anonimato, non avendo certo interesse a esser complici dell'impresa Poniatowski; perciò di solito non è possibile stabilire la paternità dei lavori.

Qualche altra notazione per meglio delineare la fisionomia di incisore del Pozzi.

La sua formazione professionale si allinea a quella di altri incisori, dei quali abbiamo notizie, cioè un apprendistato da un incisore, talvolta un familiare, in questo caso un eccellente artista.

Pozzi è palesemente orientato verso i busti, i ritratti, che si è visto un campo a lui congeniale nelle sculture e nelle cere (quasi tutte ritratti). Così quattro gemme su cinque sono ritratti.

E teniamo presente che ignoriamo se le cere siano state utilizzate anche per eseguire incisioni in pietra dura.

Non sono attestate composizioni inventate dal Pozzi, del resto non frequenti nel repertorio degli incisori, che perciò diventano motivo di orgoglio.

Un primo quesito riguarda individuare i modelli

che egli poteva avere a disposizione e dai quali può aver copiato o preso spunto, nei casi in cui sembra improbabile che i ritratti siano stati eseguiti dal vivo.

In generale non è agevole determinare la fonte precisa degli incisori, a meno che non sia specificata dall'artista stesso. Comunque, un incisore disponeva come 'modelli' di impronte di gemme, monete/medaglie, busti, disegni, stampe e incisioni, libri.

Un'altra questione riguarda uno degli aspetti del panorama glittico nella seconda metà del XVIII-prima metà del XIX secolo poco esplorati: i rapporti intercorsi tra i committenti di prestigio (come è il caso almeno di quattro gemme del Pozzi) e gli incisori.⁶¹ In particolare per i ritratti dei governanti, di solito incisi dietro loro ordine, l'indagine è resa difficoltosa dalla frequente mancanza o lacunosità di informazioni; e gli originali sono spesso in mano dei privati. Indubbio è che spesso questi ritratti possano essere concepiti come effigi di Stato, strumenti dell'arte di governo, affermazioni del diritto al potere e alla maestà accordati per via divina.

Premesso che sono rarissime le opportunità di collegare in modo adeguato le opere realizzate dagli incisori con le richieste e/o le aspettative dei loro committenti, e che non si ha purtroppo alcuna indicazione sulle modalità di contatto tra gli effigiati in cere e pietre dure e il Pozzi, esaminiamo le opere.

6 Le gemme

6.1 Napoleone Bonaparte al Gran San Bernardo

L'intaglio, firmato POZZI. F., riproduce il celeberrimo dipinto di Jacques-Louis David (Parigi, 30 agosto 1748-Bruxelles, 29 dicembre 1825), protagonista assoluto del neoclassicismo pittorico [fig. 1a-b]. L'opera porta titoli lievemente differenti, anche a seconda della versione: Napoleone Bonaparte al passaggio del Gran San Bernardo, Bonaparte al Gran San Bernardo, Napoleone valica le Alpi, il Primo Console attraversa le Alpi.⁶²

Bonaparte viene presentato in uniforme di generale, sul capo il cappello bicorno gallonato d'oro, armato di spada, sulle spalle il mantello gonfiato

dal vento; calmo sul suo fiero cavallo impennato, tende la mano ad indicare la direzione, quasi ad additare un avvenire glorioso. Intorno il paesaggio delle Alpi; in secondo piano, i soldati risalgono la montagna, trasportando un cannone; in basso in primo piano, incisi sulla roccia, i nomi BONAPARTE, ANNIBAL e KAROLVS MAGNVS IMP, i tre grandi condottieri che valicarono le Alpi in quel passo.

Questo quadro fu commissionato dal Re di Spagna Carlo IV; in un contesto di politica d'intesa con Napoleone, egli pensò di riprendere la tradizione

⁶⁰ La bibliografia relativa alla collezione Poniatowski e ai vari problemi connessi è assai cospicua; si citano qui solo due contributi 'recenti' che menzionano Cinganelli: Gasparri 1977, 31; Tassinari 1996, 161.

⁶¹ Per un'analisi di questa problematica, riguardo in particolare ai ritratti glittici, si rimanda a Tassinari 2005.

⁶² Ovviamente il quadro gode di una bibliografia sterminata, figurando sempre anche nei testi sul pittore. Si dà qui la bibliografia essenziale (dove anche altri numerosi riferimenti), cui si rimanda per un'accurata analisi dei vari aspetti, tra i quali contesto storico, lunga storia del dipinto che ha visto anche confusioni e malintesi, differenze tra le cinque versioni, modelli, fonti di ispirazione, fortuna critica, influsso, copie e incisioni. Delécluze 1855, 231-3, 236-7; Schnapper, Sérullaz 1989, 381-2, nrr. 161-2; Tulard 1991, 48-9; Herding 1993, 435; Régis 1993, 455, fig. 108 e *ad indicem*; Lee 1999, 231-4; Bordes 2005, 33-4, 83-91; Babeon 2005, 128-9, nr. 48, 162.

degli omaggi diplomatici tra i due stati, chiedendo quindi a David di dipingergli un ritratto del Primo Console da porre nella galleria dei celebri capitani nel palazzo reale di Madrid. David iniziò nel settembre del 1800 la realizzazione del dipinto per il re di Spagna, esposto al Louvre nel settembre 1801, assieme alla seconda versione destinata a Napoleone. Il Console, ammirando ed elogiando, commissionò, a fini propagandistici, altre tre versioni. L'ultima venne realizzata da David per sé stesso e rimase di sua proprietà sino alla morte. Dunque il pittore, con la collaborazione dei suoi allievi, tra il 1801 e il 1803 dipinse cinque versioni di questo quadro (incluso l'originale), con varianti relative ai colori, ai tratti del viso di Napoleone (più o meno realistico o giovanile), ai particolari, al paesaggio, alle firme di David e alle date che accompagnano la sigla.⁶³

Questo ritratto equestre ebbe una grande funzione propagandistica, di cui era conscio il Primo Console che supervisionava il lavoro. David consegna ai posteri una interpretazione eroica del condottiero; l'apparenza giovanile e calma di Bonaparte evoca la figura di Alessandro Magno a cavallo di Bucefalo; i nomi di Annibale e di Carlo Magno rafforzano il significato del dipinto: l'audace passaggio delle Alpi presenta il Primo Console degno erede dei predecessori.

Enorme fu il successo di questo ritratto di propaganda che ufficializza in forma quasi mitica il genio militare e il grande valore etico di Napoleone: un'icona di potere assoluto e di coraggio.

Il dipinto influenzò diversi artisti, fu ampiamente copiato e riprodotto in bronzo e stucco, in incisioni, su vasi, carta, stoffa, sino ai *puzzle* e ai timbri postali.

Però - in base ai dati attuali - l'intaglio del Pozzi è l'unica gemma a raffigurarlo. Dunque questo soggetto non fa certo parte del repertorio iconografico degli incisori, che spesso ripetevano figurezioni comuni, note e apprezzate dal pubblico: è un altro valore 'particolare' acquisito dall'intaglio. Pozzi riproduce esattamente il dipinto con solo qualche licenza poetica, come le erbe che spuntano dalle rocce in basso a destra. Ovviamente il diverso *medium* non consente di rendere in maniera dettagliata alcuni particolari, ad esempio i ricami del guanto. Il volto di Bonaparte ha un'espressione meno classica e serena, ma un po' più accigliata, le labbra sono più carnose e mancano i lunghi capelli portati sul viso.

Cerchiamo brevemente di meglio comprendere l'ambito in cui si colloca questo intaglio e i motivi per i quali è straordinario.

Se le sculture degli artisti contemporanei - e in particolare di Canova e di Thorvaldsen - erano spesso riprodotte fedelmente dagli incisori,⁶⁴ minor impatto e fortuna incontrarono nella glittica i dipinti, anche per la difficoltà di incidere opere complesse, con colori e dettagli. Testimonianze significative sono costituite dalle pitture scoperte nella zona vesuviana (delle quali gli incisori privilegiano composizioni semplici) (Tassinari 2015) e da Giovanni Beltrami che raffigurò quadri con numerosi personaggi, in intagli ammirati e lodatissimi. Beltrami vanta una copiosissima produzione, un ricco repertorio - soggetti mitologici e religiosi, opere del Canova, ritratti -, prestigiosi e potenti committenti, tra i quali i Napoleonidi e lo straordinario e discusso collezionista lombardo, conte Giovanni Battista Sommariva (1760-1826). Per la pregiata dattiloteca del Sommariva⁶⁵ Beltrami riprodusse appunto con grande bravura numerosi quadri della collezione del suo mecenate, dal 1815 al 1825. Sembra probabile che, a Cremona, egli utilizzasse come modello non direttamente i dipinti originali, ma gli smalti del Sommariva che li raffiguravano.

Merita soffermarsi sulla pietra utilizzata: il cristallo di rocca o quarzo ialino. Varietà incolore del quarzo, assai dura, di solito perfettamente trasparente, aveva un pregio e un valore commerciale elevatissimi in età romana, quando ampiamente si estraeva lungo l'arco alpino (cfr. solo Gagetti 2006, 72-5). Importanti criteri di valutazione del cristallo di rocca sono la trasparenza e la mancanza di inclusioni; il suo pregio - è degno del rango imperiale - viene di molto accresciuto dalla fragilità: rotto, è pressoché irreparabile.

Ed a ragione è stato osservato che le pietre traslucide o trasparenti utilizzate dal Beltrami, come il topazio e appunto il cristallo di rocca (vi è spesso interscambiabilità tra i due termini nei testi del periodo), consentivano di ammirare l'intaglio in trasparenza e di rendere più incisiva la figurazione (Pirzio Biroli Stefanelli 1997, 125-6).

Non sono certo molti gli incisori del periodo che utilizzano il cristallo di rocca. Per limitarsi agli italiani e alla committenza della sfera napoleonica, consideriamo solo due casi. Si tratta delle opere del famoso Antonio Berini (Roma, 1770-Milano,

⁶³ I cinque dipinti, tutti di grandi dimensioni (mediamente 2,6 × 2,2 m) sono conservati presso: Musée National du Château de Malmaison; Castello di Charlottenburg, Berlino; Museo Nazionale della Reggia di Versailles (due versioni); Österreichische Galerie Belvedere, Vienna; nella collezione del Louvre di Abu Dhabi.

⁶⁴ Sull'argomento, da ultimo, Pirzio Biroli Stefanelli 2012; Tassinari 2019b, 156.

⁶⁵ Pirzio Biroli Stefanelli 1995, 1997, 2004b; Tassinari 2006 (bibliografia essenziale).

1861),⁶⁶ come il cammeo disperso con una testa di Caracalla, antica (?), di marmo, della collezione Sommariva, che tanto affascinò Ludwig Schorn (Tassinari 2006, 33): in cristallo di rocca, come è indicato nel catalogo (1839) dell'asta della dattilotecca Sommariva,⁶⁷ o in topazio orientale; o l'intaglio in cristallo di rocca con Venere marina, di cui si esaltano le qualità con una montatura in una raffinata spilla d'oro e smalto dei Castellani.⁶⁸

Quanto agli intagli in cristallo di rocca del Beltrami, della dattilotecca Sommariva ricordiamo la riproduzione dei dipinti *La lettura del VI libro dell'Eneide* di Jean-Baptiste Wicar (data del quadro: 1820),⁶⁹ *L'atelier di Girodet* di François Louis Dejuinne (data del quadro: 1822) (Paillet 1839, 48, nr. 207), *Giulietta e Romeo* (dalle dimensioni notevoli: cm 12,5 × 9) di Francesco Hayez (data del quadro: 1823) (Pirzio Biroli Stefanelli 2009a).⁷⁰

È noto che Napoleone, affascinato dalle gemme, ritenute anche splendide immagini di potere, emulo del fasto della Roma imperiale, impegnò incisori e gioiellieri, che realizzavano oggetti e *parures*, sontuosi ed eleganti, caratterizzati da una profusione di pietre preziose. Considerandosi successore di Alessandro Magno, di Augusto, di Carlo Magno, Napoleone si faceva effigiare spesso come un imperatore romano, drappeggiato all'antica e laureato (si rimanda solo a Scarsbrick 2011, 226-33).

Altrettanto è noto che gli incisori rispondono anche (ma non solo e sempre) a richieste del mercato, determinate dal gusto e dalla moda, e propongono temi che soddisfano la committenza.

Come su specificato, in linea generale non abbiamo molti dati sui committenti/acquirenti di pietre incise: lacuna che spesso impedisce di comprendere i motivi più profondi nel preferire un soggetto. Ma in questo caso sono chiare le ragioni della scelta del dipinto che ritraendo Napoleone come un eroico condottiero, ne celebra la grandezza e ne immortalava la figura. Un tale archetipo del ritratto di propaganda, carico di significati, di valenze simboliche, una pietra miliare dell'iconografia napoleonica, non ha senso al di fuori del culto dell'immagine

di Napoleone, vivente. Si può bene affermare che l'artista ha intrapreso un lavoro di questa importanza, su un materiale pregiato e raro, sicuramente non per un semplice privato, bensì per un personaggio illustre, di rango elevato o comunque in grado di sostenere la spesa, legato a Napoleone. Le dimensioni notevoli e l'alta qualità della pietra rendono plausibile l'eventualità che l'intaglio sia stato eseguito per lo stesso Napoleone, assecondandone assai bene la concezione trionfalistica.

Non potendo ovviamente utilizzare direttamente il dipinto di David, Pozzi aveva a disposizione le numerose riproduzioni, determinate dalla fortuna goduta dal quadro e soprattutto, quale modello facilmente 'copiabile', le incisioni.

Per cercare di ricostruire il contesto in cui si situa il possibile modello è necessario soffermarsi brevemente sull'attività di un artista famoso, apprezzato e ricercato da tutti i governanti che si succedettero in quel periodo in Toscana: Raffaello (o Raffaele) Morghen (Portici, 19 giugno 1758-Firenze, 8 aprile 1833).⁷¹ Figlio dell'incisore toscano Filippo trasferitosi a Napoli, uno dei principali artisti impegnati nella redazione delle stampe delle *Antichità di Ercolano*, Raffaello studiò disegno, l'arte dell'intaglio, che perfezionò a Roma con Giovanni Volpato, di cui sposò la figlia. Nella sua vasta attività riprodusse serie di vedute, soggetti religiosi, storici, mitologici, ritratti di regnanti, di alcuni grandi letterati italiani per le edizioni delle loro opere, e soprattutto dipinti (alcuni da contare tra i suoi capolavori), di Raffaello, di Leonardo (*Cenacolo*), di Antoon van Dyck (*Ritratto equestre di Francisco de Moncada*), di Angelica Kauffmann.

Chiamato a Firenze nel 1793, con il fine di aprire una scuola di intaglio, nominato (dal 1803) maestro d'incisione presso l'Accademia di Belle Arti, dove formò un nutrito gruppo di allievi (uno di essi, Niccolò Palmerini stese una biografia-celebrazione del mito del maestro, vivente), Morghen ricevette alte onorificenze durante l'impero napoleonico. Emblematico della stima dell'arte di Morghen la commissione da parte di Napoleone (1807) dell'incisione del suo ritratto, da François Gérard, e l'invito a Parigi per eseguire l'incisione proprio del dipinto di

⁶⁶ Sul Berini, da ultimo Tassinari 2017, 20; 2018a, 80-2; 2018b, 191, dove riferimenti bibliografici precedenti.

⁶⁷ Paillet 1839, 48, nr. 202. Commento in Tassinari 2006, 33.

⁶⁸ A Roma, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia (Pirzio Biroli Stefanelli 2004a, 111-12, fig. 4-18 = Pirzio Biroli Stefanelli 2005, 92, fig. 4-18, 99). Incisi dal Berini sarebbero altri due intagli in cristallo di rocca, di grandi dimensioni, del Sommariva, di cui uno con Andromeda (Paillet 1839, 48, nr. 209. Per le relative osservazioni, Tassinari 2006, 33-4).

⁶⁹ Pirzio Biroli Stefanelli 2004b, 10-11 = Pirzio Biroli Stefanelli 2009a.

⁷⁰ Non incisi per il Conte, *L'Olimpo* dal dipinto di Andrea Appiani (data del quadro: 1823), che costò tre anni di lavoro (*Raccolta* 1993, nr. 40) e un ritratto di una signora con due bambini (Pirzio Biroli Stefanelli 1997, 126-7, fig. 6).

⁷¹ Palmerini 1824; Halsey 1885; Crespi 2010; Toscano 2012; Mariano 2016; Sartoni 2017, 229-46 (bibliografia essenziale).

David di *Napoleone al San Bernardo*.⁷² Si trattava di un onore e di una eccezionale occasione per l'artista di promuovere la sua carriera. Dunque Morghen si recò a Parigi nel marzo del 1812; in giugno ritornò a Firenze per richiedere un periodo di congedo dal suo impiego, per il tempo necessario all'incarico; ottenutolo, il 9 settembre ripartì per Parigi, dove rimase fino all'aprile del 1813. L'artista propose di fondare una scuola d'incisione a Parigi. Dopo lunghe e estenuanti discussioni e differenti prospettive tra Morghen e Dominique-Vivant Denon, direttore del Musée Napoléon, il progetto fallì, anche per il prezzo esoso preteso dall'artista.

Per quanto riguarda l'incisione dal dipinto di David, secondo il contratto (4 agosto 1812) Morghen per la sua esecuzione avrebbe avuto a disposizione l'originale; al giudizio di Vivant Denon, incaricato di seguire i lavori, avrebbe sottomesso disegno e prove, i rami, perché fossero di buona qualità. Morghen avrebbe realizzato tre prove: due per sé stesso, per valutare lo stato dell'opera, per cambiamenti, correzioni, ritocchi, e la terza a disposizione della Calcografia.

Il biografo Palmerini scrive:

Ma nel mese di aprile dell'anno 1813, sebbene non lo avesse ancora compito, se ne ritornò a Firenze, ove dato termine alla preparazione ad acquaforte ne furono impressi pochissimi esemplari [...]. Cambiate però le cose di Francia, questo rame non poté vedere il suo termine, perché da quel Governo richiesto, e dal Morghen colà inviato, non se ne seppe più nuova. (Palmerini 1824, 87-8)

Dunque, durante il soggiorno a Parigi, Morghen raggiunse solo il primo stato dell'incisione, senza mai ultimare il lavoro, a causa della caduta di Napoleone. Egli stampò tre impressioni di questa tavola, non nella calcografia di Parigi, come da contratto, ma a Firenze. Queste prove sono utilissime per capire il talento e l'abilità di Morghen in un lavoro complicato. Ne sono conservate due, molto probabilmente appartenenti all'artista: a Firenze, al Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, e al British Museum.

Secondo Camilla Murgia (Murgia 2011, 21-2) la terza impressione per la Calcografia parigina

sembra persa, mentre Frederic Robert Halsey asserisce che fu mandata a Parigi dove venne finita ed era in possesso e in uso della calcografia del Louvre, quando egli scriveva (1885) (Halsey 1885, 118, nr. 130).

Comunque sia, Morghen lasciò incompiuto il suo lavoro; la stampa finale non fu mai eseguita.

Va ricordata una ben meno nota traduzione grafica di *Napoleone al San Bernardo* di David affrontata sotto la direzione del famoso Giuseppe Longhi (Monza, 1766-Milano, 1831), titolare della cattedra di incisione all'Accademia di Brera, da Antonio Gibert, tra i primi allievi del maestro. Questa opera, destinata al progettato Foro di Milano, fu inviata al Broletto nel 1803. Però solo nel 1829 fu pubblicata la stampa: essa rispetta l'imponenza dell'originale, ma mostra ineguale valore nelle sue parti (Crespi 2010, 34).

Sarebbe stato perfetto poter concludere che Pozzi avrebbe eseguito il suo intaglio avendo 'sotto mano', a Firenze, l'incisione di Morghen, del quale è noto anche l'intenso operato con il Santarelli (Casarosa Guadagni 1981, 21, 60, nrr. 42a-b e *passim*). Ma il lavoro di Morghen non è finito, mentre l'intaglio lo è completamente: pertanto, rimangono irrisolti alcuni interrogativi.

Però la traduzione grafica di Morghen potrebbe fornire qualche indicazione relativa alla datazione dell'intaglio. Il 1809 costituisce il *terminus ante quem non*, perché Pozzi non può incidere prima di aver appreso l'arte dal Santarelli. Tenendo conto delle vicende biografiche del nostro, dell'ammirazione per il dipinto di David, del declino dell'astro di Napoleone, e forse anche dell'eco suscitata dall'incarico e dall'incisione di Morghen, sembra ragionevole ricollegare l'esecuzione ai primi anni del Pozzi incisore e certo non oltre il 1815.

Cambiati radicalmente i tempi, l'intaglio può esser rimasto nascosto perché troppo 'compromettente'?

Esso non solo costituisce un apporto significativo al repertorio figurativo glittico, ma si stacca dalle altre gemme del Pozzi e anche dalle sue cere. L'incisore con prodigiosa bravura ha superato le difficoltà di raffigurare, fedelmente e con grande accuratezza, un soggetto davvero complesso, non trascurando i più minuti dettagli. Senza dubbio l'intaglio si può definire un vero capolavoro.

⁷² Per l'esame esauriente delle stampe di Morghen, del contratto, delle turbolente negoziazioni, del complesso dibattito riguardo alla proposta di una scuola di incisione a Parigi, si rimanda a Murgia 2011.

6.2 Francesco IV d'Austria-Este e sua moglie Maria Beatrice Vittoria di Savoia

Vanno analizzati insieme i due cammei che ritraggono Francesco IV e sua moglie Maria Beatrice Vittoria, sebbene abbiano avuto una sorte ben diversa di preservazione sino a noi.

Francesco IV è effigiato con il busto di profilo, verso sinistra, con naso e mento pronunciati, labbra carnose, basette, frangia e lunghi capelli dalle ciocche scomposte; indossa l'uniforme ad alto bavero sulla quale sono appuntate due decorazioni di Ordini cavallereschi. Sull'orlo sinistro, l'iscrizione FRAN. IV; sul taglio del busto POZZI F. [fig. 3]. Conservato nella collezione Sommerville a Filadelfia (University of Pennsylvania Museum of Archaeology and Anthropology),⁷³ è stato edito anche da Cornelius Clarkson Vermeule, ma senza illustrazione, come cammeo in calcedonio con il ritratto di Francesco IV (Vermeule 1956, nr. 637).

Il colto e appassionato dilettante americano Maxwell Sommerville (1829-1904) donò al Museo la sua cospicua collezione, più di 3.300 gemme, la maggior parte non antiche, comprate durante i suoi numerosi viaggi in Europa, nel nord Africa, in Oriente (vd., da ultimo, Berges 2011, 110-16); non è noto quando e in quali circostanze Sommerville ha acquistato la raccolta Biehler, di Vienna, ma sicuramente dopo la morte del suo possessore. Tobias Biehler (1810-1890) formò la sua collezione di gemme durante i viaggi in Europa - nel 1830 era in Italia, attratto soprattutto dalle dattiloteche di Firenze, Roma e Napoli - a Londra, Parigi, Amsterdam; a Vienna, nelle aste, con l'aiuto del suo amico Luigi Pichler: collezione via via incrementata fino a più di 1000 esempi, con un ampio range, da età antica ad età moderna (predominano gli incisori italiani), visitata ed ammirata.⁷⁴ Al suo attivo entusiasmo non sempre corrispose un criterio scientifico nel comprare gemme spacciate per antiche, così da attirarsi le critiche di un colosso della glittica come Adolf Furtwängler. Lo stesso Biehler catalogò la sua collezione, in una serie di pubblicazioni (1856, 1861, 1866, 1871, 1877) e in un ampio saggio storico sulla glittica, per i profani interessati, dove profuse tutta la sua dottrina su questo mondo: *Über Gemmenkunde* (1860).

Dunque Biehler identifica il suo cammeo come il re Francesco IV di Napoli inciso da Pozzi, senza

riconoscere l'autore.⁷⁵ E infatti non fa alcun cenno a Pozzi nella sua ampia panoramica sugli incisori nella *Über Gemmenkunde*. Tutto ciò è tanto più singolare in quanto Biehler non è uno sprovvéduto e possiede un'opera di un 'ignoto'.

Purtroppo non abbiamo nessuna notizia delle vicende del cammeo con il ritratto di Maria Beatrice Vittoria. È raffigurata con il busto di profilo, verso sinistra, labbra appena aperte, riccioli che ricadono ai lati del volto e sulla nuca, mentre due file di perle impreziosiscono il resto dei capelli raccolto con complicate volute sopra la testa; particolare dell'abito il colletto arricciato, 'ad increspo'. Sul lato destro, l'iscrizione M. BEAT. VIT; sul taglio del busto POZZI. F [fig. 2a-e].

Francesco (Francesco Giuseppe Ambrogio) IV d'Austria-Este (Milano, 6 ottobre 1779-Modena, 21 gennaio 1846), Duca di Modena, Reggio e Mirandola, era il terzogenito e primo maschio dei figli dell'Arciduca Ferdinando Carlo d'Asburgo (1754-1806), governatore della Lombardia, e di Maria Beatrice Ricciarda (1750-1829), ultima discendente di casa d'Este e dei Cybo Malaspina, e dunque erede del Ducato di Massa, il Principato di Carrara e i feudi imperiali della Lunigiana.⁷⁶

Gli sconvolgimenti di fine secolo spezzarono il lungo periodo di pace e di sviluppo milanese / lombardo, e costrinsero la famiglia d'Asburgo-Este ad abbandonare Milano e rifugiarsi alla corte di Vienna. Maria Teresa, sorella di Francesco IV, aveva sposato Vittorio Emanuele I di Savoia, al quale era rimasta, negli ultimi anni dell'Impero napoleonico, la Sardegna; e nel 1806 la famiglia e la corte sabauda si trasferirono a Cagliari.

Dopo i viaggi nell'Europa non 'napoleonizzata', con il compito, assegnato dal regno britannico, di agente reclutatore di un 'esercito di liberazione' antinapoleonico, Francesco raggiungeva Cagliari il 30 maggio 1811. Rimase nell'isola due anni, partecipando alla vita della piccola corte, 'esplorando' la regione, annotando e stilando la sua *Descrizione della Sardegna*.⁷⁷ Durante il soggiorno sardo il Papa concesse a Francesco la necessaria dispensa di sposarsi con la Principessa Maria Beatrice Vittoria di Savoia (Torino, 6 dicembre 1792-Castello del Cataio, 15 settembre 1840), figlia primogenita

⁷³ Inv. 29-128-2522. Berges 2011, 296-7, nr. 253, fig. 394.

⁷⁴ Wieseler 1882; Bernhard-Walcher 1996, 180-1; Berges 2011, 116-20.

⁷⁵ Ad esempio, Biehler 1866, 51, nr. 35; Biehler 1871, 77, nr. 705.

⁷⁶ Su Francesco IV e il suo governo si rimanda a Galvani 1846-1854; 1850; Amorth 1967, 293-369; Marini 1979; Amorth 1990; Boccolari 1990; Romanello 1997; Spaggiari, Trenti 2001, *ad indicem*; Tocci 2007, 17-22. Si veda inoltre Crespellani 1893, 53-74; Boccolari 1987, 253-6.

⁷⁷ Per l'esame della documentazione, così importante per la storia sarda, Cau 2014.

dei Savoia, e quindi sua nipote. Le nozze si prefiggevano anche ovviamente più ampie mire dinastiche: i Savoia non seguivano la legge salica e perciò Maria Beatrice poteva aspirare al trono di Sardegna. Il matrimonio venne celebrato nella Cattedrale di Cagliari il 20 giugno 1812; i festeggiamenti durarono molti giorni.

Partiti da Cagliari il 15 luglio 1813, nello stesso giorno un anno dopo il nuovo Duca e la consorte entrarono a Modena accolti con sincero entusiasmo da parte sia della classe dirigente prerivoluzionaria sia del popolo sfinito dal lungo periodo bellico.

Non è certo questa la sede per delineare a tutto tondo la figura di Francesco d'Austria-Este: i giudizi oscillano tra il tono agiografico con cui Cesare Galvani, sacerdote, storiografo e biografo ufficiale, lo osanna, approfondendo solo lodi, e una certa *damnatio memoriae* post-risorgimentale, che ne ha fatto l'incarnazione del Principe reazionario di quell'età, coperto d'infamia per le tragiche vicende dei moti del 1831, di cui Ciro Menotti è il protagonista più tristemente noto.

Guidato dal concetto della sacralità della sovranità assoluta, Francesco agiva convinto della missione quasi mistica di un sovrano, per la pace dello Stato e il bene dei sudditi, Principe-padre imperturbabile, che persino attingeva al suo patrimonio personale per far fronte ai momenti di crisi. Nell'alveo di una cosciente restaurazione il Duca ripristinò vecchi privilegi feudali, riaprì chiese e monasteri, esercitò un diffidente controllo per impedire ogni disordine; in tale clima ideologico è ovvia una dura repressione.

I Duchi non trascurarono nulla in nome della promozione culturale; e il rinnovamento edilizio e le grandiose opere pubbliche corrispondono all'intenzione dei sovrani di utilizzare le attività in campo artistico anche come *instrumentum regni* (si veda l'analisi critica di Pinto 1982, 991-4).

Quanto a Maria Beatrice Vittoria,⁷⁸ rimane un poco in ombra a causa del marito dominante: è stato giustamente rilevato che disponiamo di poche testimonianze per poterne valutare appieno la figura (Rivi 2007, 45). Ne si decantano la grazia, le

virtù religiose (fervente cristiana dedita alla preghiera e alla beneficenza), spirituali e morali. Attenta alla letteratura e alle arti, la Duchessa le coltivava personalmente: dipingeva e componeva poesie, drammi teatrali, libretti per l'opera lirica. Non va dimenticato che per i Giacobiti britannici ella aveva ereditato dal padre i diritti alla corona inglese, e quindi era la legittima regina di Scozia e Inghilterra, diritti che furono poi trasmessi a suo figlio, l'Arciduca Francesco V.

Si rimanda ad altro studio l'analisi delle vicende biografiche, delle idee e dell'atteggiamento di Francesco e di Maria Beatrice nei confronti dell'arte, e in particolare delle gemme, nonché il quadro della loro collezione glittica (Tassinari c.s.a); non è comunque agevole definire la situazione della glittica estense, in cui inserire i nostri cammei.

Per la stretta relazione con le gemme, va richiamata la passione numismatica di Francesco, che contribuì in modo determinante all'incremento del Medagliere Estense, uno tra i più antichi italiani, già a Ferrara e poi trasferito a Modena. Assidua è l'attività dell'Arciduca insieme ai suoi fratelli Carlo e Massimiliano (che unì le sue monete a quelle di Francesco)⁷⁹ nel ricercare monete. Acquisti, doni, rinvenimenti arricchiscono il Medagliere Estense, diretto dall'illustre numismatico modenese Celestino Cavedoni: nel 1827 le monete erano 24531, nel 1846, 35307. Va sottolineata anche la componente ideologica: «studiare le monete antiche rafforza il senso di appartenenza alla famiglia imperiale, mentre le nuove idee [...] mettono in discussione il diritto a regnare per nascita» (Poggi 1999, 56).

Senza sfiorare l'argomento della ricchezza e della qualità della raccolta glittica Estense, conosciuta per il periodo in esame in modo non adeguato, ricordiamo solo che subì vendite, doni, scambi, passaggi di proprietà, dispersioni, saccheggi da parte dei commissari napoleonici; l'inventario del 1751 della raccolta ducale nella residenza modenese riporta 2663 esemplari; assomma a 2442 gemme, antiche e moderne, nel 1846 (Cavedoni 1846, 259). Né è ancora del tutto precisabile l'apporto

⁷⁸ *Memorie* 1841; Galvani 1846-1854, *passim*; Galvani 1850; Crespellani 1893, 75-7; Rivi 2007, 45-8; Bianchini Braglia 2004. Inoltre si veda la bibliografia citata a nota 76.

⁷⁹ Per un'analisi, Cavedoni 1846, 248-58; Poggi 1999.

al patrimonio glittico determinato dal lascito del Marchese Tommaso Obizzi (1750-1803)⁸⁰ che, per limitarsi alle gemme, nell'inventario dei beni alla morte annovera anelli e pietre dure lisce e incise, antiche e non: un insieme glittico inferiore a quanto ci si aspetterebbe, considerata l'entità delle raccolte; evidentemente varie gemme (un fenomeno consueto per questi oggetti piccoli e preziosi) sono 'sparite', hanno preso differenti vie.

Comunque sia, le 524 gemme di recente edite, conservate alla Galleria Museo e Medagliere Estense di Modena, presentano una notevole varietà di soggetti, spesso appartenenti alla glittica di età imperiale corrente, standardizzata; non mancano anche gemme magiche, cristiane e non antiche.⁸¹

Analogamente vasto è il repertorio iconografico della raccolta di quasi 1400 calchi di originali antichi e non antichi, sia di qualità sia scadenti, custodita presso la Biblioteca Estense Universitaria di Modena (Tassinari c.s.a). Vari calchi trovano riscontro con intagli al Kunsthistorisches Museum di Vienna, altri con esemplari della collezione degli Este.

Nel senso di gioielli o gemme o entrambi va intesa l'asserzione di Galvani a proposito del Congresso a Verona (1822), adunanza di regnanti, ministri e relative famiglie. Francesco IV a Verona con la famiglia non volle esser secondo a nessuno fra i minori monarchi nello splendore della sua corte privata. Galvani ricorda sempre con piacere

di aver udito più d'un estero a ripetere che Maria Beatrice brillava altrettanto fra l'altre per la copia delle peregrine sue gemme, come per le naturali grazie di sue dignitose maniere [...] (Galvani 1846-1854, 3: 120)

E ancora sul nr. 99 di *La Voce della Verità* - il giornale sorto con lo scopo di annientare i liberali; lo stesso Duca vi scriveva spesso - pubblicata dall'agosto 1831 al giugno 1841, diretta dal Galvani, Maria Beatrice pubblicamente dichiarava, in relazione alla temuta morte del marito:

Una Moglie, che se non ha forza in armi ed in braccia, ne ha in oro e gemme quanto basta

per contribuire anch'essa allo scopo [...] (Galvani 1850, 56)

Sembra non trattarsi di mere affermazioni retoriche.

Un'altra significativa testimonianza viene da una missiva (20 aprile 1836) al pittore Adeodato Malatesta che da Venezia chiedeva informazioni per la rappresentazione dei gioielli di Maria Beatrice Vittoria in un suo ritratto: la Duchessa è riccamente fornita di collane di qualità eccellente, con perle magnifiche e grosse e pietre preziose.⁸²

Come si collocano i due cammei di Pozzi nella vasta *imagerie* relativa ai regnanti Estensi?

All'eloquenza del ritratto si affida non solo la raffigurazione delle sembianze del "principe", ma anche l'espressione dell'idea stessa del suo potere: il ritratto del sovrano, della sua consorte [...] divulgano infatti una rappresentazione della dinastia che è messaggio ideologico, politico, affettivo di non scarso rilievo nel clima della Restaurazione modenese. (Martinelli Braglia 2011, 89)

Ciò premesso, richiamiamo alcuni aspetti essenziali, inerenti al nostro scopo, seguendo le linee di lettura e analisi di una serie di ritratti della coppia ducale (Martinelli Braglia 2011).

A seconda delle destinazioni possono mutare i codici figurativi e le modalità di rappresentazione: effigi ufficiali dei regnanti da esporre negli uffici pubblici, auliche invenzioni celebrative, che esibiscono una regalità solenne, moduli ritrattistici 'da parata' propri dell'*ancien régime*, a cominciare dall'abbigliamento, come il manto d'ermellino, la corona, lo scettro in mano.

Si intende rappresentare non tanto l'individuo, quanto esprimere e ribadire le linee programmatiche del potere austro-estense. E nel caso di Maria Beatrice al concetto della maestà, declinato al femminile, vengono accostati i riferimenti alle sue virtù morali e spirituali, alla sua pietà.

Si possono individuare i modelli da cui Pozzi prende, i riferimenti diretti, tra le superbe opere dei più qualificati autori o tra quelle di mediocre

⁸⁰ Sono note le travagliate vicissitudini della straordinaria, traboccante, enciclopedica collezione, creata da Tommaso. Estinguendosi con lui il casato, egli nominò erede il Duca di Modena Ercole III, l'ultimo degli Estensi, che morì nello stesso 1803. Passata l'eredità all'Arciduca Carlo Ambrogio, fratello di Francesco IV, e morto anche questi, Maria Beatrice Ricciarda lasciò i beni ai figli, che si accordarono, in cambio di un equivalente in denaro, per cedere al primogenito Francesco l'eredità, tra cui appunto il Cataio. Ma, non vincolate le raccolte alla loro naturale sede, esse finirono distribuite (e anche disperse) tra Modena (Galleria Estense), Vienna (Kunsthistorisches Museum), Venezia, Praga (Galleria nazionale) e il vicino castello di Konopiště. Per uno studio dei vari aspetti (e problemi) delle collezioni e del Museo di Tommaso Obizzi, del Marchese, del suo rapporto con gli Estensi, del Cataio, residenza privilegiata, si veda Fantelli, Fantelli 1982; Fantelli 1988; Corradini 2007; Tormen 2010; per la storia della nobile famiglia degli Obizzi, Tormen 2013.

⁸¹ Corti, Giordani, Tarpini 2010; Cecchi 2010. Per uno sguardo panoramico, si veda Giordani 2010.

⁸² Si veda la trascrizione del passo in Martinelli Braglia 2011, 92.

fattura di anonimi pittori, destinate a magniloquenti apparati scenici oppure a locali più domestici e intimi, come uno studio, un salotto?

Lo consente l'ampia galleria iconografica, conservata alla Biblioteca Estense Universitaria, a Modena: si tratta di un caso davvero fortunato [figg. 10-14].

Sulla prima coppia di incisioni figura il busto di Francesco IV, di profilo verso sinistra, lunghe basette, i capelli portati sul davanti, diritti, lisci, appena mossi, con una ciocca sull'orecchio, con naso e labbra pronunciati, un accenno di doppio mento; sull'uniforme ad alto bavero vengono ostentate tre decorazioni di Ordini cavallereschi, tratteggiate in maniera molto accurata e raffinata. Nella prima all'interno è scritto: I (in alto) MT (sotto) A in fondo; nella seconda è raffigurata l'aquila bicipite; nella terza in basso, entro una serie di gigli, la scritta «al merito»; sulla bordura dell'uniforme pende la prestigiosa onorificenza del Toson d'Oro. In basso, vicino alla spalla: «And^a. Bernieri dis. e incise in Correggio 1825»⁸³ [fig. 15].

Nel suo *pendant* Maria Beatrice è rivolta verso destra, fra i tre quarti e il profilo, con l'alta e complessa acconciatura a boccoli trattenuti ai lati del viso da un prezioso diadema, come un gioiello orna la sommità del capo; il vestito a vita alta di stile Impero, con maniche a sbuffo termina con un colletto arricciato; in basso: «And^a. Bernieri dis. e incise in Correggio»⁸⁴ [fig. 16].

Non si può che pienamente condividere il commento di Martinelli Braglia:

Pur in un linguaggio di non eccelsa qualità, l'effigie femminile [...] propone un'immagine della sovrana dal timbro particolare, mite e umanissimo, quasi estraneo alle formule celebrative. Gli elementi di storia del costume [...] portano a datare l'incisione ai primi anni della Restaurazione. (Martinelli Braglia 2011, 96)

Firma disegno e incisione Andrea Bernieri (Correggio, Reggio Emilia, 1792-Spagna?, post 1849), disegnatore, abile incisore a bulino e a punti, lito-

grafo, calcografo, editore, della cui vita si sa ben poco.⁸⁵ L'attività del Bernieri risulta multiforme e intensa; talvolta è autore del disegno e dell'incisione, talaltra solo dell'incisione; nella 'Società' di cui forse fu direttore e finanziatore, collabora all'incisione delle lastre; è anche calcografo editore. Come «L'Editore Andrea Bernieri D.D.D.» è segnata la dedica a personalità di Correggio e Reggio Emilia di parecchi bei ritratti di musicisti e artisti lirici. La produzione del Bernieri è vasta e annovera opere pregevoli: soggetti sacri; ritratti; vedute di Milano, di Verona; illustrazioni di un'opera sui costumi antichi e moderni; il piano della battaglia di Borodino e della Moscovia; le tavole di un'opera sugli apparati per le nozze di Francesco V (1842). In particolare come Società Sasso, Bernardoni e Bernieri furono incisi numerosi ritratti di illustri italiani, sia a Correggio, sia a Firenze (1826-27).

Bernieri incise altri quattro ritratti di Francesco IV, grandi, equestri; e della coppia ne disegnò e incise due più piccoli dei già esaminati, a puntasecca e bulino, stampati a Modena, presso Geminiano Vincenzi (Davoli 1961, 14, nrr. 13-14, senza illustrazione), in uno dei quali è stato aggiunto: «Francesco IV. / Principe Reale d'Ungheria e Boemia, / Arciduca d'Austria, Duca di Modena, / Reggio, Mirandola &c. &c.» (Modena, Biblioteca Estense Universitaria, Iconografia Estense nr. 60) [fig. 17].

Pressoché identica all'incisione di Bernieri con il busto di Francesco IV è un'altra incisione, di grande raffinatezza di tratto; sotto il busto è scritto: «Francesco IV / Principe Reale d'Ungheria e Boemia / Arciduca d'Austria / Duca / di Modena Reggio Mirandola &c. &c.». Accompagnato dalla specificazione degli autori: «Boucheron delin./ Ant. Dalco' sculp. / Parmae»⁸⁶ [fig. 18].

Invece leggermente diversa è l'acquaforte compagna, che presenta delle varianti, ad esempio nello sguardo, nei capelli meno folti che scendono dietro la nuca, e soprattutto nel fatto che l'effigiata è rivolta verso sinistra. Sotto il busto è scritto: «Maria Beatrice Vittoria / Principessa di Savoia / Arciduchessa d'Austria / Duchessa / di Modena Reggio Mirandola &c. &c.». E la precisazione: «Ang.

⁸³ Tra i vari esemplari conservati: Amorth 1961, 142; Davoli 1961, 14, nr. 11 (senza illustrazione); Martinelli Braglia 2011, 96 (senza illustrazione); Modena, Biblioteca Estense Universitaria (Iconografia Estense nr. 49); Milano, Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli (R.I.m 56.41).

⁸⁴ Tra i vari esemplari conservati: Davoli 1961, 14, nr. 12, fig. 33; Rivi 2001, 223-4, fig. 17; Martinelli Braglia 2011, 96 (senza illustrazione); Modena, Biblioteca Estense Universitaria (Iconografia Estense nr. 48); Milano, Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli (RI 19950).

⁸⁵ Studiò all'Accademia di Belle Arti di Modena sotto la guida dell'incisore Antonio Gajani, visse quasi sempre a Correggio, ma sarebbe morto in Spagna in volontario esilio; probabilmente la bufera del 1848 gli avrebbe procurato noie e dolori, in quanto fedele del Duca Francesco V. La più ampia ricostruzione della sua attività e delle sue opere è in Davoli 1961, XIV, 11-16. Si veda inoltre Davoli 1983, 36-9; Davoli 1985, 202-15; Partsch 1994; Davoli 1995, 1: 313-20, nrr. 3329-3382.

⁸⁶ Tra i vari esemplari conservati: Martinelli Braglia 2011, 96 (senza illustrazione); Milano, Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli (R.I.m 77-46); Londra, British Museum (Department Prints & Drawings; inv. 1917,1208.3593).



Figura 10 Ritratto di Francesco IV d'Austria-Este. Incisione. Modena, Biblioteca Estense Universitaria. © Biblioteca Estense Universitaria. Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo

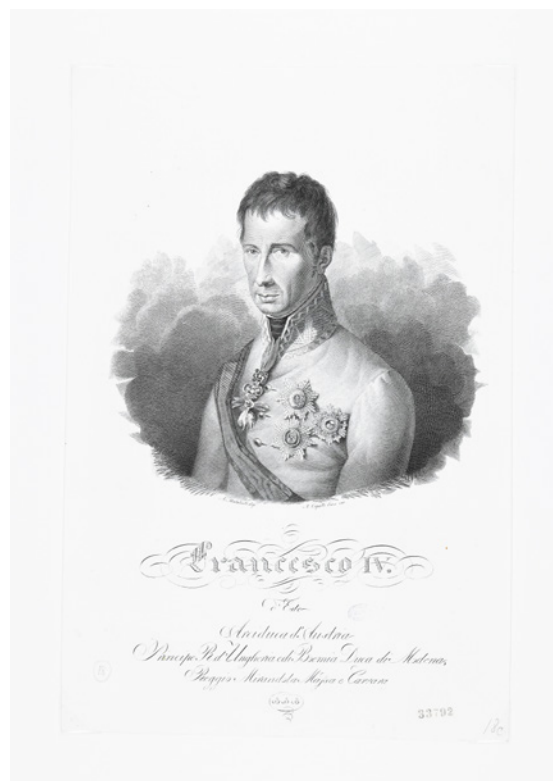


Figura 11 Ritratto di Francesco IV d'Austria-Este. Incisione. Modena, Biblioteca Estense Universitaria. © Biblioteca Estense Universitaria. Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo



Figura 12 Busto di Francesco IV d'Austria-Este. Incisione. Modena, Biblioteca Estense Universitaria. © Biblioteca Estense Universitaria. Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo



Figura 13 Ritratto di Maria Beatrice Vittoria di Savoia. Incisione. Modena, Biblioteca Estense Universitaria. © Biblioteca Estense Universitaria. Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo

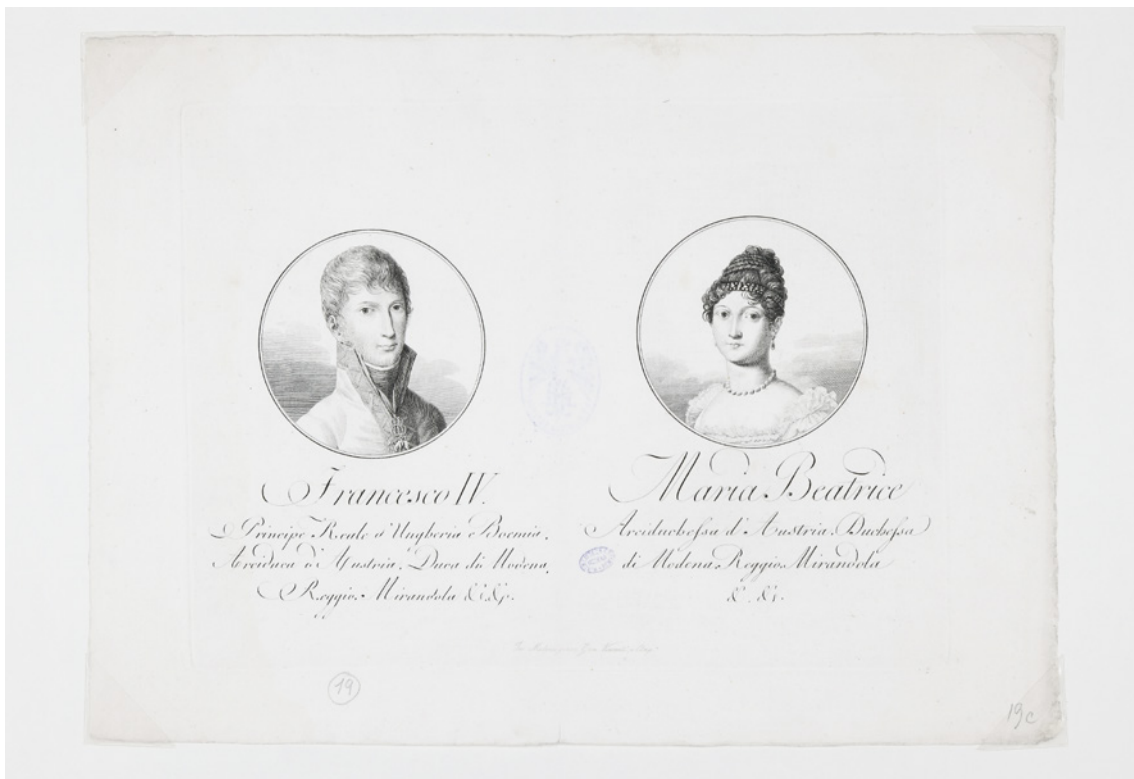


Figura 14 Francesco IV d'Austria-Este e Maria Beatrice Vittoria di Savoia. Incisione. Modena, Biblioteca Estense Universitaria. © Biblioteca Estense Universitaria. Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo



Figura 15 Andrea Bernieri, *Ritratto di Francesco IV d'Austria-Este*. Incisione. Modena, Biblioteca Estense Universitaria. © Biblioteca Estense Universitaria. Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo



Figura 16 Andrea Bernieri, *Ritratto di Maria Beatrice Vittoria di Savoia*. Incisione. Modena, Biblioteca Estense Universitaria. © Biblioteca Estense Universitaria. Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo



Figura 17 Andrea Bernieri, *Ritratto di Francesco IV d'Austria-Este*. Incisione. Modena, Biblioteca Estense Universitaria. © Biblioteca Estense Universitaria. Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo



Figura 18 Angelo Boucheron, Antonio Dalcò, *Ritratto di Francesco IV d'Austria-Este*. Incisione. Londra, British Museum. © Trustees of the British Museum, London. Foto cortesia The British Museum



Figura 19 Angelo Boucheron, Antonio Dalcò, *Ritratto di Maria Beatrice Vittoria di Savoia*. Incisione. Londra, British Museum. © Trustees of the British Museum, London. Foto cortesia The British Museum

Boucheron disegnò / Ant. Dalco' incise in Parma nello Studio Isac e Toschi»⁸⁷ [fig. 19].

Angelo Boucheron (Torino, intorno al 1776 o al 1780-17 febbraio 1859)⁸⁸ studiò scultura e incisione; architetto civile all'università di Torino (1796), professore di disegno alla scuola dei Cappuccini di Torino (1811), all'Accademia militare (1816), disegnatore della Regia Galleria (1823), professore all'Accademia Albertina (1832-39), realizzava piccoli busti, disegni dall'antico, copie di opere d'arte. In particolare è noto come disegnatore e bulinatore all'acquaforte, per i numerosi e pregevoli ritratti di personaggi illustri a lui contemporanei (Napoleone, Vittorio Emanuele I, Canova, Isabella Colbran, Pio VII ecc.).

Quanto a Antonio Dalcò (Madregolo di Collecchio (Parma) 1802-Parma 1888),⁸⁹ studiò all'Accademia delle Belle Arti di Parma disegno e incisione, si specializzò nella seconda arte sotto la guida di Paolo Toschi ed entrò nello studio Isac-Toschi.⁹⁰ Tra le opere che Dalcò realizzò per lo studio Isac-Toschi vi è il ritratto di Maria Beatrice Vittoria, mentre quello di Francesco IV non reca la specificazione dello studio. Ampia e qualificata la sua produzione che annovera ritratti di regnanti, nobili, personaggi illustri contemporanei e dell'antichità (Maria Luigia d'Asburgo, Leone XII, Ennio Quirino Visconti, Gian Domenico Romagnosi, Licurgo...), la raffigurazione di soggetti religiosi e soprattutto la traduzione incisoria di celebri dipinti. Così, insieme al Toschi, partecipò a grandi imprese, come la riproduzione delle opere della Galleria Pitti (1837-42), e degli affreschi del Correggio (dal 1839). Professore all'Accademia di Belle Arti di Parma, l'analoga di Firenze gli conferì un premio per l'intaglio su rame.

Sono noti e ovvi, e non solo per questioni dinamiche e politiche, i rapporti frequenti tra la corte modenese e il Ducato di Maria Luigia d'Asburgo a Parma. La Duchessa, mecenate, artista dilettante⁹¹

(come Maria Beatrice Vittoria), frequentava il Cataio,⁹² villeggiatura preferita della corte estense, ma anche luogo 'politico' e di élite. Ed è noto che Santarelli, maestro del Pozzi, lavorò per Maria Luigia; ricordiamo i conii da lui approntati per la medaglia con l'ingresso della sovrana in Parma nel 1816, battuta in oro, argento, bronzo nella Zecca di Milano, nel gennaio 1822 (*Maria Luigia* 1992, 170, nrr. 2-3 [Giuseppe Cirillo]). Tra le sue effigi in cera, Maria Luigia predilesse quella realizzata dal Santarelli nel 1819, durante il soggiorno a Parma, utilizzata per varie diverse medaglie.⁹³

Ritornando a Francesco IV, si tratta di un'iconografia piuttosto codificata, un'immagine divulgata per le effigi ufficiali del Duca.

Così del tutto simile, ma verso destra, e con i capelli appena più mossi è l'acquaforte con Francesco IV,⁹⁴ firmata dal conte Lodovico Borini Tacoli (Reggio Emilia, 1793-1860), personalità che rientrava nell'*entourage* del Duca.⁹⁵

Del resto l'immagine di Francesco IV, delineata da Boucheron e incisa da Dalcò, corredata con le relative scritte, precede il frontespizio del manoscritto *Grande Oratorio sacro a tre voci con Cori e piena Orchestra da servire principalmente per la funzione delle tre ore dell'Agonia di N.S.G.C. nel Venerdì Santo*, con poesia, musica e scrittura di Giovanni Battista Crosa, Marchese di Vergagni. Genovese, come egli stesso specifica, accademico filarmonico onorario di Bologna, e di Modena, il Marchese dedica al Duca la sua opera con una lettera del 5 luglio 1825.⁹⁶

Questa data dunque costituisce il *terminus post quem non* per l'incisione Boucheron/Dalcò.

Ma su quale coppia di incisioni Pozzi si basa come modello per i suoi due cammei? Impossibile stabilirlo con sicurezza. Propenderei per la coppia Boucheron/Dalcò perché Maria Beatrice è rivolta dalla stessa parte del cammeo. Pozzi si attiene fedelmente alle stampe ma, tenendo conto delle

⁸⁷ Tra i vari esemplari conservati: Baudi di Vesme, 1: 1963, 199 (senza illustrazione); Casarosa Guadagni 1981, 55, nr. 35 (senza illustrazione); Barocelli 1999 (senza illustrazione); Martinelli Braglia 2011, 96 (senza illustrazione); Milano, Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli (R.I.m 5266); Firenze Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, Sez. Iconografica nr. 13260; Londra, British Museum (Department Prints & Drawings; inv. 1917, 1208.3594).

⁸⁸ Thieme, Becker 1910, 4: 433; Baudi di Vesme, 1963, 1: 194-9; Amerio Tardito 1971; Trier 1996.

⁸⁹ Thieme, Becker 1913, 8: 289-90; Mendogni 1985; Barocelli 1999.

⁹⁰ Per varie opere del Toschi e del suo studio si veda *Maria Luigia* 1992, 131-44 [Anna Mavilla; Antonio Sonnino; Cosimo Schepis; Giuseppe Trassari Filippetto].

⁹¹ Per una panoramica onnicomprensiva su Maria Luigia e la sua corte, *Maria Luigia* 1992.

⁹² Ad esempio, Annibaletti 2007, 37-8; Rivi 2007, 45-6.

⁹³ *Maria Luigia* 1992, 173-4, nr. 797 [Nicoletta Agazzi]. Per le cere del Santarelli con i ritratti di Maria Luigia, Casarosa Guadagni 1981, 40-1, nrr. 11a-11b.

⁹⁴ Manzini 1878, 637 (senza illustrazione); Davoli 1961, XIV, 28, nr. 4 (senza illustrazione); Davoli 1983, 40, nr. 167; Davoli 1995, 1: 94, nr. 5003.

⁹⁵ Manzini 1878, 636-7; Davoli 1961, XIV, 27-8; 1983, 40, dove bibliografia.

⁹⁶ L'esemplare si trova nella Biblioteca Estense Universitaria di Modena (segnatura MUS.A.1). Si veda Lucchi 1998, 228-9.

dimensioni inferiori della pietra incisa, opera dei tagli. La spalla di Francesco IV è appena accennata, le tre onorificenze appuntate sulla giacca sono ridotte a due, tagliate a metà, poste sullo stesso livello, ed è abolito completamente il prestigioso ordine imperiale del Toson d'Oro, segno di regale dignità; i capelli sono molto più mossi, resi a ciocche vibranti. Rimane l'impostazione fisionomica della stampa: lo sguardo diretto e severo, l'intonazione austera, l'aspetto un po' segaligno e arcigno.

In modo conforme all'intento del personaggio e all'immagine ufficiale, Pozzi ci ha trasmesso una figura-simbolo di principi autocratici, un chiaro ritratto-modello programmatico, compassato, freddo, che rispecchia durezza e inflessibilità, privo di calore umano, di palpito affettivo, ma non certo di vigore e di un suo fascino.

Ben altra intonazione impronta la raffigurazione della Duchessa. Tagliato il busto all'inizio delle spalle e così eliminata la veste dall'alto punto di vita stile Impero e le maniche a sbuffo, Pozzi sceglie di lasciare l'ampio colletto arricciato, insieme alla complessa acconciatura a riccioli e boccoli trattenuti dal prezioso diadema. Con grande perizia tecnica tale da sfiorare il virtuosismo l'incisore sfrutta tutte le possibilità del lavoro del trapano e le qualità della materia per rendere l'incanto della giovinezza, l'avvenenza, la femminilità. Sebbene Pozzi non abbia introdotto varianti nello schema compositivo, si ha l'impressione che abbia trasformato in leggiadria e vezzosa bellezza quello sguardo appena grave o malinconico, che pervade invece le incisioni.

Al di là delle medaglie e delle stampe, tra le effigi della coppia ducale - nella tradizione ritrattistica l'accostamento di due sovrani è legato alla celebrazione delle nozze - (Martinelli Braglia 2011, 89-90) in altri *media*, vi sono due quadretti ad edicola in diversi legni lavorati ad intaglio, con dentro incisi in avorio il busto di Francesco di profilo, con vestito ad alto colletto, e di Maria Beatrice di profilo, panneggiata, con l'elaborata pettinatura a *chignon*. Provenienti dal Ducato di Modena, conservati a Firenze (Palazzo Pitti), non recano né firma né data; vengono attribuiti all'*atelier* di Giuseppe Maria Bonzanigo (1745-1820), artista piemontese specializzato in questo originale genere che ben risponde alla voga per il ritratto (su pietra incisa, cera o a *silhouette*); e tra i molti sovrani effigiati, vi sono anche i genitori della Duchessa. Si ipotizza che i due quadretti siano stati eseguiti intorno al 1812, data del matrimonio della coppia (Pinto 1979).

Per analogia con il tipo di lavorazione viene ascritto ad una bottega piemontese dei primi decenni del XIX secolo il busto di profilo di Francesco IV, simile al nostro cammeo, in avorio su legno,

nella raccolta del Museo Civico di Modena (Casa-rosa Guadagni 1993, 106, nr. 25).

In una miniatura con doppio ritratto dei Duchi sul coperchio di una tabacchiera (?) in legno e tartaruga, databile fra il 1814 e il 1820, in collezione privata, l'immagine della Duchessa appare ripresa dalle acqueforti eseguite su disegno di Geminiano Vincenzi e incise da Antonio Gajani (1814), basilare riferimento per l'iconografia della coppia ducale, sia ufficiale che a destinazione privata (Martinelli Braglia 2011, 89-90).

Nell'ambito della ricca e consolidata tradizione iconografica dei due regnanti acquista maggior valenza il fatto che i due cammei del Pozzi con i ritratti dei Duchi siano unici, almeno in base ad una ricerca il più possibile minuziosa ed esauriente: non vi sono altre testimonianze glittiche dei sovrani.

Sorgono così numerose questioni particolarmente interessanti, alcune delle quali rimangono purtroppo insolute.

Stupisce che i Duchi d'Este (e Leopoldo) per eternare le loro fattezze non abbiano impiegato un incisore di primo piano (e ce n'erano molti e famosi), bensì uno, seppur bravo, dai posteri poco conosciuto o affatto. Tale scelta apre indirettamente una finestra su uno scenario diverso: si tratta di un eclatante esempio che al suo tempo non si ignorava l'esistenza del Pozzi gemmario, bensì lo si apprezzava e gli si riconosceva una bravura tale da esser in grado di soddisfare la richiesta di illustri committenti.

Premesso, come già specificato, che in linea generale non è assolutamente agevole precisare i rapporti intercorsi tra i committenti e gli incisori, e in assenza di qualunque indicazione sulle modalità di contatto con il Pozzi, a quale circostanza possiamo ancorare l'ordinazione del Duca / dei Duchi d'Este? Nella dettagliatissima, o meglio prolissa, ricostruzione ed esame a tutto tondo di personaggi e avvenimenti estensi nei testi del biografo Galvani, Francesco IV visita di frequente (e annota quanto vede) i suoi possedimenti toscani (Massa, Carrara, Garfagnana, Lunigiana), solo o con la madre, viaggia fra Pisa, Livorno, Lucca, Pistoia. In particolare va menzionato il viaggio con il fratello Arciduca Ferdinando, e con molto seguito, dal 6 al 23 aprile 1818: dopo aver visitato la Garfagnana, la Lunigiana, Massa, Carrara, Lucca, si fermano a Firenze, festeggiati e alloggiati a Palazzo Pitti. Il Granduca di Toscana Leopoldo II fa loro da guida nei sette giorni di permanenza. Le bellezze naturali e artistiche, e non solo, lasciano vivissima impressione su Francesco IV. Però sembrerebbe da scartare questa permanenza fiorentina come occasione di contatto con il Pozzi: infatti coincide con il pensionato a Roma.

Senza azzardare ipotesi arrischiate riguardo alla storia dei due cammei finiti sul mercato,

mentre di solito rimangono in mano privata, specie quelli dei regnanti, ne avanziamo qualcuna.

È possibile anche pensare non ad una precisa commissione di Francesco IV, ma ad un'opera encomiastica ordinata da qualche figura della cerchia cortigiana, come espressione di fedeltà alla dinastia regnante.

E non va escluso un carattere tutto privato dei due cammei sia che appartenessero alla coppia ducale sia ad un 'devoto' o ad un parente, come i Lorenna, in Toscana.

In ogni caso, si affaccia spontanea la domanda se Francesco IV, roccaforte della reazione, del legittimismo, della repressione, o chi voleva celebrarlo, fosse a conoscenza che il capolavoro del Pozzi era un inno a Napoleone.

Sappiamo che Vienna era una città verso la quale gravitava anche politicamente il Duca Estense; egli vi si recava spesso, mantenendo legami con la famiglia d'origine. Si può intravedere in tale collegamento un indizio per immaginare un dono da parte di Francesco IV a Vienna, dove operava Tobias Biehler, e quindi più facilmente giunto nella sua collezione di gemme?

Per quanto riguarda il problema della collocazione cronologica dei due cammei, le incisioni di Bernieri sono del 1825; quelle di Boucheron / Dalcò non sono datate, ma il ritratto di Francesco IV precede il frontespizio del *Grande Oratorio* del Marchese di Vergagni dedicato al Duca nel luglio 1825.

Ritengo che i due cammei non si discostino da questo periodo.

6.3 I due intagli di Cracovia

L'intaglio in calcedonio azzurro, ottagonale, firmato POZZI. F. sul taglio della spalla, ritrae il busto di Leopoldo I di profilo, verso destra, con un bellissimo profilo, il naso diritto, folte basette, capigliatura lunga e morbida dalle ciocche rialzate sulla fronte, in abiti borghesi, una giacca con bavero profilato e camicia ad alto colletto [fig. 4a-b].

Nel secondo intaglio, in corniola rossa, sempre firmato sul taglio della spalla POZZI. F, il busto di profilo è rivolto verso sinistra, robusto, anch'esso vestito con una giacca con bavero profilato e camicia ad alto colletto; le lunghe ciocche ondulate sono orientate verso il viso e la fronte [fig. 5a-b].

Si è già precisato che i due intagli di Cracovia sono inediti; infatti non sono stati pubblicati da Maria Fredro-Boniecka, nei suoi fondamentali studi sulle gemme post-classiche della collezione Schmidt-Ciążyński, a Cracovia (Muzeum Narodowe) (Fredro-Boniecka 1938-1939; Fredro-Boniecka 1940-1942). Ella lavorava durante la guerra nelle terribili condizioni esterne e interne al museo, con le collezioni mescolate; probabilmente non conoscendo nessun incisore con il nome di Pozzi, non ne pubblica le gemme.

Le identificazioni dei due ritratti rispettivamente come Leopoldo I e Cesare Rossi vengono da una vecchia lista-inventario, una sorta di catalogo, inedito, al Muzeum Narodowe, scritta dal collezionista Constantine Schmidt-Ciążyński nel giugno 1886; nessuno ha studiato questi documenti e corretto nel caso di 'errori'.⁹⁷

Constantine Alexander Victor Schmidt-Ciążyński

(Varsavia, 18 febbraio 1818-Gorizia, 5 gennaio 1889) risalta come uno dei più attivi e interessanti collezionisti di gemme del XIX secolo.⁹⁸ Nato in una posizione sociale privilegiata, Constantine dimorò a San Pietroburgo, dal 1839 e per dodici anni, impiegato straordinario all'Ermitage, viaggiando in Europa - abitudine che conservò tutta la vita -, coltivando e formando gusto artistico e abilità, impegnato nel commercio d'arte, in una posizione cruciale sul mercato russo, apprezzato e famoso *connoisseur* di pittura e glittica, campi in cui iniziò la sua collezione.

Causa la salute, nel 1851 si trasferì a Parigi, aprendo un negozio di antiquaria, che ottenne grande reputazione e uno sciame di frequentatori, anche teste coronate, tra cui Napoleone III.

Comunista, cospiratore, implicato con i rivoluzionari, nel 1869 Schmidt-Ciążyński si stabilì a Londra; mercante d'arte di successo commerciava anche gemme.

Temendo che alla sua morte le sue collezioni, ormai di fama europea, finissero in mani straniere, privo di dirette relazioni con la patria, Constantine scrisse proprio all'amico Tobias von Biehler, da cui aveva acquistato gemme, per informazioni sui musei polacchi. E alla fine del 1886 decise di vendere la sua raccolta al Museo di Cracovia, in cambio di una modesta pensione a vita.

Del considerevole lascito di 2517 oggetti, 2325 sono gemme, precisamente 1705 intagli e 620 cammei, antichi (sigilli mesopotamici, scarabei egizi, gemme greche, etrusche, romane, magiche,

⁹⁷ Devo tutte queste informazioni alla straordinaria disponibilità di Paweł Gołyźniak, che qui ancora ringrazio.

⁹⁸ Sulla vita e l'attività di Schmidt-Ciążyński, da ultimo Gołyźniak 2017, 31-61, 68-87, dove completa bibliografia precedente.

sassanidi) e postclassici, dal Medioevo al XIX secolo, con una speciale attenzione ai pezzi dei più famosi incisori tra i quali quelli menzionati in questo studio: i Pichler, Berini, Beltrami, Girometti, Santarelli.

La collezione Schmidt-Ciążyński è parzialmente edita; un accurato *catalogue raisonné* delle gemme antiche è stato pubblicato di recente (Gołyźniak 2017); singoli gruppi o esemplari sono stati oggetto di contributi specifici, specie ad opera di Joachim Śliwa,⁹⁹ e numerose gemme post-classiche.¹⁰⁰

Constantine era un eccezionale collezionista, un esperto e un ricercatore; voleva presentare lo sviluppo dell'arte glittica, cercando di radunare differenti generi di gemme. Non solo: Schmidt-Ciążyński era pienamente consapevole di cosa voleva avere; di fronte all'acquisto di interi set di gemme era molto selettivo e teneva solo i pezzi migliori, rivendendo il resto. Tanto più significativo dunque il possesso di ben due gemme di Pozzi sulle cinque note.

I continui spostamenti permisero a Schmidt-Ciążyński di costruire un'ampia rete di contatti: i più eminenti e prestigiosi conoscitori e collezionisti di gemme, nobili, personalità influenti, antiquari, gioiellieri, artisti e incisori, come si desume da una nota autografa, dove egli elenca i suoi fornitori di gemme, precisando che ve ne sono anche molti altri (Gołyźniak 2017, 40-4, 71-4, figg. 8-11).

Schmidt-Ciążyński coglieva ogni occasione per arricchire la sua collezione: acquistava da altre raccolte, alle aste nelle grandi città, come Parigi e Londra, durante le sue visite, soprattutto nelle città italiane, come Roma (menzioniamo solo Alessandro Castellani), Milano (tra gli altri Berini, e un nome altisonante e insospettabile come Bernardino Biondelli, Direttore del Gabinetto Numismatico, professore, linguista, etnografo) (Tassinari 2019d, 51-5), Torino, Genova, Venezia, Napoli. Fermiamoci su Firenze: compaiono i nomi, classificati come antiquari e archeologi, di Rusca (forse Pietro Rusca), Galiardi (non identificato) e Marsigli, cioè il mercante fiorentino Ferdinando Marsigli, che possedeva molti oggetti già appartenenti ai Bonaparte. Constantine deve aver visitato Firenze e commerciato con Marsigli *in loco* prima del 1856, perché la collezione di Marsigli di gemme fu messa all'asta nel 1856 (Gołyźniak 2017, 42 e note 147-9, 74, fig. 11). Potrebbe esser questa la provenienza dei due intagli del Pozzi?

Tra le aste delle più grandi collezioni europee dalle quali Constantine acquistò gemme vi è la Demidoff, nel 1870, che è noto legata anche a Firenze; o quella dell'incisore Pistrucchi, artista che presenta varie analogie con Pozzi (1868) (Gołyźniak 2017, 44, 78-79, figg. 16-17).

Un'altra possibilità: Constantine comprava da Biehler, suo corrispondente di Vienna, possessore di un cammeo del Pozzi. Ed ancora. Pozzi stesso recò a Cracovia due suoi monumenti applauditi, e ivi eretti con la sua assistenza, gli ultimi suoi lavori finiti: può esser stata questa l'occasione di portarvi anche sue gemme?

Rimane da affrontare il problema dell'identificazione dei due ritratti come Leopoldo I e Cesare Rossi, che si è detto risalgono allo stesso Schmidt-Ciążyński.

Nella lista-inventario vediamo indicato l'intaglio come: busto di Cesare Rossi (1824-1907). Napoli.

Al nome di Cesare Rossi in legame con Napoli risponde un compositore, pianista e insegnante: attivo come pianista a Londra e Parigi, maestro di cembalo al teatro San Carlo di Napoli, maestro di canto assai stimato a Milano, dove infine si stabilì; si ricordano suoi pezzi per pianoforte e armoniflute, e opere teatrali, come *Il ritratto di Perla e Babilas*.¹⁰¹ Ma questo Cesare Rossi è nato a Napoli il 31 dicembre 1842 e morto a Milano il 9 marzo 1909. Pertanto va escluso.

Il personaggio ritratto appare troppo maturo per un eventuale Cesare Rossi nato nel 1824, che dovrebbe avere non più di 20 anni poiché il 1844 (data di morte del Pozzi) costituisce il *terminus post quem non*.

Ma quesito basilare: Schmidt-Ciążyński muore nel 1889; come potrebbe specificare una data di decesso dell'effigiato nel 1907? Rimanendo intatto il *rebus*, dal momento che, in basi ai dati attuali, è sicuro sia stato Schmidt-Ciążyński ad aver identificato la persona ritratta, vediamo se anche il collegamento di Pozzi con Napoli è fittizio.

Innanzitutto si è visto che alcuni personaggi delle cere di Pozzi appartengono al *milieu* partenopeo.

Più determinante è una lettera dell'artista da Napoli il 15 settembre 1838 a Pietro Benvenuti,¹⁰² stimatissimo pittore che detenne il monopolio alla corte napoleonica e dei Lorena, direttore dell'Accademia di Belle Arti di Firenze (si veda solo Fornasari 2004; Fornasari, Sisi 2009), conservata nel

⁹⁹ Si vedano i riferimenti in Tassinari 2013b, 510-11 note 237-8, 240-2, 527-8; Gołyźniak 2017, 14 nota 8, 23-4, 317-18 e *passim*.

¹⁰⁰ Fredro-Boniecka 1938-1839, 1940-1942; Tassinari 2013b, 509-11.

¹⁰¹ Basso 1988, 2: 439; <https://musicalics.com/en/node/100923>; <https://www.digitalarchivioricordi.com/it/catalogo?relatedPeople=Cesare+Rossi>.

¹⁰² Fornasari 2004, 369 nota 106. Il riferimento dato è *Lettere Cambray Digny* 44, 30, nr. 22.

carteggio di Luigi Cambray Digny, nella Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze.¹⁰³

Luigi Cambray Digny (Firenze, 1778-1843),¹⁰⁴ architetto, direttore delle Regie Fabbriche granducali in Toscana, svolse un importante ruolo nella tutela del patrimonio monumentale toscano e si distinse per la sua brillante attività di disegnatore, progettista e direttore di molti interventi, sul tessuto urbano a Firenze e in Toscana. In particolare Cambray Digny condusse la ristrutturazione degli Orti Oricellari, proprietà di Giuseppe Stiozzi Ridolfi - per il quale ricordiamo Pozzi eseguì il ritratto di cera e statue di terracotta - attuando un percorso iconologico-simbolico, di iniziazione massonica. E confidenziali erano i rapporti di Cambray Digny con Pozzi e Benvenuti.

Dunque Pozzi è stato a Napoli; e in un periodo che perfettamente concorda con la foggia del ritratto. Potrebbe essere questo un appiglio cronologico per l'intaglio.

Mirabile è l'impianto scultoreo del personaggio e il rendimento della sua individualità: la fisionomia non è idealizzata, i lineamenti sono marcati; si notino le rughe ai lati dell'occhio e la palpebra sottolineata, e un'altra ruga vicino alla bocca; i capelli sono 'forti', mossi, vibranti, e conferiscono all'effigiato un piglio di artista romantico. Sono particolarmente curati sia la composizione sia i dettagli, come l'alto collo della camicia, la giacca profilata, la decorazione sulla spalla.

Senza possibilità di meglio specificare la datazione di questa gemma, possiamo ritenerla la più tarda delle cinque e ascriverla agli anni '30 del 1800.

Invece è sicuro sia ritratto il re Leopoldo I nell'altro intaglio della collezione Schmidt-Ciążyński.

Leopoldo (Leopold Georg Christian Friedrich von Sachsen Coburg und Gotha; Coburgo, 16 dicembre 1790-Laeken, 10 dicembre 1865), principe di Sassonia-Coburgo-Saalfeld e di Sassonia-Coburgo-Gotha, era l'ultimogenito del Duca Francesco Federico di Sassonia-Coburgo-Saalfeld.¹⁰⁵

Massone, cosmopolita, viaggiatore, coltissimo, poliglotta, dalle notevoli capacità intellettuali, amante delle arti e della botanica, Leopoldo veniva ammirato dai contemporanei per il suo grande *charme*. Ed era considerato come uno degli uomini più belli: alto, elegante, brillante, cortese, amabile, raffinato, perfetto gentiluomo, sensibilissimo al fascino femminile.

Decorato da alti titoli militari (partecipò con l'armata russa alle battaglie contro Napoleone),

Leopoldo divenne il primo Re del nuovo stato del Belgio (21 luglio 1831-10 dicembre 1865).

Abilissimo diplomatico, neutrale in politica estera, giocando un ruolo internazionale prestigioso Leopoldo I seppe consolidare la sua autorità e l'indipendenza belga, passando per il monarca costituzionale modello. Così, la tempesta rivoluzionaria del 1848 non toccò il Belgio, rivelò la solidità del trono e delle istituzioni liberali, sollevando un concerto di lodi.

L'Italia esercitò una potente attrazione su Leopoldo: il primo viaggio avvenne nel 1812. Visitò Trieste, Venezia, Milano, i laghi di Como e di Garda, Brescia, Verona e poi, passando per Salisburgo e Monaco, ritornò a Vienna nell'ottobre del 1812. Leopoldo scrive al fratello di aver cercato di rendere il viaggio più utile possibile, studiando vari rami del sapere, compresi carceri e ospedali. Ha percorso attentamente i giardini: molto è da fare a Coburgo per abbellirli; ma manca quell'ottimo clima italiano che dona alle magnolie splendidi fiori bianchi.

Nel luglio 1821, immediatamente dopo l'incoronazione del Re Giorgio IV, Leopoldo partì per Coburgo; all'avvicinarsi dell'inverno, portò sua madre a Genova; dopo aver passato qualche settimana con lei, visitò Firenze, Roma e Napoli; nei primi giorni del settembre 1822 ritornò a Vienna. Nel 1826 passò l'inverno a Napoli; vi soggiornò ancora nel novembre del 1828.

Ricordiamo anche la sua proprietà, Villa Giulia, sul lago di Como, che però non frequentò molto, una volta diventato 'belga'.

Non va escluso che nel 1822 Pozzi si trovasse a Roma e non stabilmente a Firenze. Sappiamo infatti che nel 1823 venne nominato 'Nuovo Accademico Professore di Prima Classe' ed esposse Silvia e Latona coi figli. Ma il repertorio delle Filze di Affari dell'Accademia di Belle Arti di Firenze non cita alcun documento del 1822 che possa riferirsi direttamente al Pozzi a Firenze.

Non solo. Pozzi aveva mantenuto legami con Roma, come provano i due succitati busti del Marchese Orazio Carlo Pucci e di una aristocratica non identificata: lo scultore specifica l'anno, 1824, e di averli 'fatti' a Roma.

Nella prospettiva di collocare l'intaglio con Leopoldo nella produzione del Pozzi, l'assenza di qualsiasi elemento costringe a saggiare la via della ricostruzione ipotetica, basata sul quadro su delineato.

¹⁰³ Su questo fondo, Lazzi, Truci 1985; per le numerose lettere di Pozzi, dal 1818 in poi, *ibidem*, 271 nrr. 43-5.

¹⁰⁴ Si rimanda solo a Dezzi Bardeschi, Romanelli 1974; Neri Lusanna 2014a, 86-7; 2014b.

¹⁰⁵ Della cospicua bibliografia relativa al re Leopoldo I citiamo solo qualche testo essenziale: Dabfontaine-Deum 1846; Rastoul de Mongeot 1846; Juste 1868; Buffin 1914; De Lichtervelde 1929; Kirschen 1998; Stengers 2008; van Win 2008.



Figura 20a Mozes Eliazar Cohen Tartaas de Vries, *Ritratto di Leopoldo I.* Cammeo in sardonice. Collezione Robiano, Bruxelles, Penningkabinet – Cabinet des Médailles. Inv. nr. 20369/7.
© Penningkabinet – Cabinet des Médailles. Foto cortesia del Cabinet



Figura 20b Mozes Eliazar Cohen Tartaas de Vries, *Ritratto di Leopoldo I.* Cammeo in sardonice, retro. Collezione Robiano, Bruxelles, Penningkabinet – Cabinet des Médailles. Inv. nr. 20369/7.
© Penningkabinet – Cabinet des Médailles. Foto cortesia del Cabinet

Innanzitutto nella pur vasta iconografia che riguarda Leopoldo e nelle varie immagini che corredano i numerosi testi biografici non si rinviene alcun modello su cui potesse basarsi il Pozzi; nessuna immagine come il nostro intaglio.

Si affaccia così l'eventualità che il Pozzi abbia ripreso dal vivo il Principe. Si è accennato al rapporto privilegiato di Leopoldo con l'Italia e ai suoi frequenti soggiorni; l'unica visita a Firenze – stando almeno ai dati noti – sarebbe avvenuta nel 1822. In questo ambito cronologico bene si inquadrerebbe l'intaglio in esame, sia per l'età dell'effigiato – i lineamenti di Leopoldo sono giovanili, pur tenendo conto della possibile idealizzazione della fisionomia – sia per la foggia dei suoi vestiti.

Purtroppo dai dati biografici forniti dai testi, che pubblicano anche molte lettere di Leopoldo, non si ricava il purché minimo indizio di un'eventuale commissione glittica.

Rinviando ad altra sede l'analisi della raccolta di gemme conservata al Cabinet des Médailles di Bruxelles e del rapporto di Leopoldo I con il mondo glittico,¹⁰⁶ pubblichiamo qui solo un cammeo, inedito, ivi custodito [fig. 20a-b].¹⁰⁷ Il cammeo in

sardonice (27 × 35 mm), già della collezione Robiano, opera dell'incisore de Vries, ritrae il sovrano belga di profilo, con il busto tagliato all'inizio delle spalle, lunghe e folte basette, capelli ondulati; l'effetto coloristico viene creato dal bianco della carnagione che contrasta con il bruno scuro e di varie gradazioni della capigliatura. Per retamente giudicare il cammeo, va tenuto presente il suo ruolo pubblico, ufficiale; l'etichetta richiedeva un'immagine un po' fredda e impersonale, che non lasciasse trasparire sentimenti; così, l'incisore ha reso la figura severa, priva di alito vitale, piuttosto standardizzata, stereotipata.

Non è certo uno degli artisti più studiati l'autore di questo cammeo; Forrer si focalizza sull'aspetto di medaglista (Forrer 1916, 6: 323-4). Pertanto devo le indicazioni qui fornite a Erik Schoonhoven, che ne sta ricostruendo l'attività. Si tratta di Mozes Eliazar Cohen Tartaas de Vries (Amsterdam, 1807-1883) (Thieme, Becker 1940, 34: 578) che lavorò sotto il nome di 'M.C. de Vries jr.' e anche di 'Vriese', aggiungendo una vocale: chiaramente una italianizzazione, probabilmente per allinearsi alla supremazia degli incisori italiani. Si

¹⁰⁶ Chi scrive, insieme ad Hadrien Rambach, ha in corso di studio la dattiloteca reale belga.

¹⁰⁷ Inv. nr. 20369/7. Per tutte le informazioni sul cammeo ringrazio ancora Fran Stroobants (Cabinet des Médailles, Bruxelles).

formò all'Accademia statale di arti visive di Amsterdam e a Bruxelles con Jean Henri Simon (Bruxelles, 1752-1834), illustre membro di una secolare dinastia di incisori di pietre dure e medaglie (vd. Tassinari 2017, 41-3). Nella sua lunga carriera, De Vries produsse medaglie, intagli, cammei, sigilli, ma anche stampe e disegni. Membro dell'Accademia Reale di Belle Arti di Amsterdam, è noto soprattutto per le sue numerose medaglie che commemorano personaggi ed eventi importanti per la storia olandese, realizzate di sua iniziativa (Forrer 1916, 6: 323-4). Guadagnò fama internazionale con i suoi ritratti di sovrani incisi su diamante, esposti alle Esposizioni universali: quello dell'Imperatore Napoleone III (1867, Parigi), del Re Guglielmo III dei Paesi Bassi (1878, Parigi), della Regina Vittoria del Regno Unito (1883, Amsterdam).

Pozzi indulgendo sulla bellezza rimarchevole

di Leopoldo, ne conferma la fama, creando un'immagine nobile e suggestiva, evocando una figura elegante e autorevole. Anche il caratteristico e raro taglio ottagonale della pietra¹⁰⁸ potrebbe rivestire un valore simbolico: un'allusione all'attività massonica di Leopoldo? L'impressione è che l'intaglio non costituisca un'immagine di rappresentanza e di ostentazione, ma rivesta un carattere del tutto privato. Rimane sempre la stranezza che Leopoldo, a perpetuare le sue sembianze, abbia scelto un incisore poco noto, come Pozzi, e che aveva dimostrato una certa fedeltà al mito bonapartista. Comunque sia, l'artista deve aver risposto alle aspettative del committente, effigiando una affascinante personalità carismatica, remota e distaccata, in una dimensione quasi atemporale, destando ammirazione e consegnandola alla posterità.

Ringraziamenti

Per aver consentito l'utilizzo a fini scientifici delle fotografie delle gemme, delle cere e delle stampe ringrazio vivamente Martina Bagnoli (Dirigente del Polo Gallerie Estense, Modena); Alicja Kiljańska (Head of Department IV - Decorative Art and Material Culture, Muzeum Narodowe, Cracovia); Evan Peugh (Assistant Archivist, University of Pennsylvania Museum of Archaeology and Anthropology, Filadelfia); Agata Ralska (Collection Reproduction and Sales Department, Muzeum Narodowe, Cracovia); Fran Stroobants (Penningkabinet - Cabinet des Médailles, Bruxelles); Anna Studnicka (Head of the Collection Reproduction and Sales Department, Muzeum Narodowe, Cracovia); Johan van Heesch (Penningkabinet - Cabinet des Médailles, Bruxelles); Emanuele Villa Santa (Castello giudiciale 'Eleonora d'Arborea', Sanluri); il collezionista proprietario dell'intaglio con il dipinto di David e del cammeo con il ritratto di Maria Beatrice Vittoria di Savoia.

Per l'autorizzazione a utilizzare i dati riportati nelle schede di catalogo (schede OA) relative alle cere del Pozzi conservate nel castello di Sanluri ringrazio la Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Cagliari e le province di Oristano e Sud Sardegna; in particolare il Soprintendente Maura Picciau e i funzionari Stefano Montinari, Maria Francesca Porcella, Giovanni Pintori.

Desidero esprimere tutta la mia riconoscenza ai numerosi studiosi, colleghi, amici, a cui mi sono rivolta durante questo laborioso contributo:

Elisabetta Bandinelli (Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi); Pietro Baraldi (Università degli Studi di Modena e Reggio Emilia); Judith Barber (Cameo Times.com, New York City); Paweł Golyźniak (Jagiellonian University, Cracovia); Rodolfo Martini (Gabinetto Numismatico e Medaglie, Raccolte Artistiche del Castello Sforzesco, Milano); Jakub Olesiak (mercante d'arte); Teresa Maria Rauzino (Centro Studi Giuseppe Martella, Peschici); Fran Stroobants (Penningkabinet - Cabinet des Médailles, Bruxelles); Fabrizio Slavazzi (Dipartimento di Beni Culturali e Ambientali, Università degli Studi di Milano); Gianluca Tormen (storico dell'arte).

Grandi sono i miei debiti di gratitudine, per l'aiuto e le indicazioni, nei confronti di Nadia de Lutio (Biblioteca Estense Universitaria, Modena); Elga Disperdi (Biblioteca Estense Universitaria, Modena); Daniele Mazzolai (Responsabile Archivio Storico; Accademia di Belle Arti, Firenze); Erik Schoonhoven (esperto di storia della gioielleria e della glittica).

Devo alla disponibilità e all'accuratezza scientifica di Miriam Napolitano (Università degli Studi di Cagliari) il reperimento dei documenti sardi, nonché le fotografie delle quattro cere nel castello di Sanluri. A lei un grazie particolare.

Senza il prezioso aiuto di Hadrien Rambach (Liberio consulente d'arte, Bruxelles) questo articolo non sarebbe riuscito così.

¹⁰⁸ Per un'analisi delle gemme ottagonali antiche (I-IV secolo d.C.), il valore simbolico della forma, le spiegazioni suggerite, si veda Goldman 2014.

Bibliografia

- AABAFi = Archivio Storico dell'Accademia di Belle Arti di Firenze.
- AKL = *Allgemeines Künstler Lexikon*. München; Leipzig: K.G. Saur (1992-2010); Berlin; Boston: De Gruyter (2010-).
- Amerio Tardito, R. (1971). «Boucheron, Angelo». *DBI*, vol. 13, 510-11.
- Amorth, L. (1961). *Modena Capitale. Storia di Modena e dei suoi duchi dal 1598 al 1860*. Modena: Stabilimento Poligrafico Artioli.
- Amorth, L. (1967). *Modena Capitale. Storia di Modena e dei suoi duchi dal 1598 al 1860*. Milano: A. Martello.
- Amorth, L. (1990). «La Restaurazione a Modena: lo "Stato perfetto" di Francesco IV». Golinelli, Muzzioli 1990, 721-40.
- Annibaletti, G. (2007). «Il castello del Cataio. Villeggiatura, economia, politica». Corradini 2007, 37-41.
- Antologia* (1823) = *Antologia. Giornale di scienze lettere e arti*, al Gabinetto scientifico e letterario di G.P. Vieusseux, ottobre, vol. 12, anno 3, nr. 34. Firenze: tipografia di Luigi Pezzati.
- Babelon, J.-P. (2005). *Jacques-Louis David 1748-1825 = Catalogo della mostra* (Musée Jacquemart-André, Institut de France, exposition du 4 octobre 2005-31 janvier 2006). Paris: N. Chaudun.
- Barocelli, F. (1999). «Dalcò, Antonio». *AKL*, Bd. 23, 484.
- Barone, N. (2003). «La vita e i tempi di Francesco Pinto». Rauzino, Laganella 2003, 127-44.
- Basso, A. (a cura di) (1988). *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti*. Torino: Unione Tipografico-Editrice Torinese.
- Baudi di Vesme, A. (1963-1982). *Schede Vesme. L'arte in Piemonte dal XVI al XVIII secolo*. 4 voll. Torino: Società piemontese di archeologia e belle arti.
- Bellesi, S. (a cura di) (2016a). *Accademia di Belle Arti di Firenze. Scultura 1784-1915*. Pisa: University Press.
- Bellesi, S. (2016b). «Scultura e scultori all'Accademia di Belle Arti di Firenze in età lorenesse: normative, insegnamenti, collezioni d'arte, concorsi, commissioni, restauri e altro». Bellesi 2016a, 21-85.
- Bellesi, S. (a cura di) (2017a). *Accademia di Belle Arti di Firenze. Pittura 1784-1915*. 2 voll. Firenze: Mandragora.
- Bellesi, S. (2017b). «La Scuola di Pittura e i suoi protagonisti dalla fondazione dell'Accademia alla restaurazione lorenesse». Bellesi 2017a, vol. 1, 45-90.
- Belloli, M. (2003). «Memorie e ricordi di un principe». Rauzino, Laganella 2003, 145-82.
- Berges, D. (2011). *Höchste Schönheit und einfache Grazie. Klassizistische Gemmen und Kameen der Sammlung Maxwell Sommerville im University of Pennsylvania Museum of Archaeology and Anthropology, Philadelphia PA*. Rahden: Marie Leidorf.
- Bernhard-Walcher, A. (1996). «Geschrittene Steine des 18. und 19. Jahrhunderts in der Antikensammlung des Kunsthistorischen Museums Wien». *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 2, 162-82.
- Betri, M.L. (a cura di) (2005). *Storia di Cremona. L'Ottocento*. Cremona: Bolis Edizioni.
- Bianchini Braglia, E. (2004). *Maria Beatrice Vittoria. Rivoluzione e Risorgimento tra Estensi e Savoia*. Modena: Edizioni Terra&Identità.
- Biehler, T. (1860). *Über Gemmenkunde*. Wien: Jacob & Holzhausen.
- Biehler, T. (1866). *Catalog der Gemmensammlung*. Wien: Verlag von C. Dittmarsch.
- Biehler, T. (1871). *Catalog der Gemmensammlung*. Wien: Selbstverlage.
- Bietoletti, S. (2017). «Santarelli, Emilio». *DBI*, vol. 90, 371-74.
- Boccolari, G. (1987). *Le medaglie di Casa d'Este*. Modena: Aedes Muratoriana.
- Boccolari, G. (1990). «Ciro Menotti e i moti del 1831». Golinelli, Muzzioli 1990, 741-60.
- Bordes, P. (2005). *Jacques-Louis David: Empire to Exile = Catalogo della mostra* (The J. Paul Getty Museum, Los Angeles, California, 1 February-24 April 2005; Sterling and Francine Clark Art Institute, Williamstown, Massachusetts, 5 June-5 September 2005), New Haven-London: Yale University Press.
- Borghi, E. (1991). «Porcellane barocche nelle collezioni private. Un'acquasantiera già in territorio lombardo ed un modello in cera». *Arte Lombarda*, 3-4(98-99), 166-8.
- Buffin, C. (1914). *La jeunesse de Léopold I^{er}*. Bruxelles: Lamertin.
- Caiazza, F. (2015). «Pinto y Mendoza, Francesco». *DBI*, vol. 83, 772-75.
- Cantelli, G. (a cura di) (1970). *Il Museo Stibbert a Firenze*, 2 voll. Milano: Electa.
- Casarosa Guadagni, M. (a cura di) (1981). *Ritrattini in cera d'epoca neoclassica. La collezione Santarelli e un'appendice sulle cere antiche del Museo Nazionale di Firenze = Catalogo della mostra* (Firenze, Galleria d'arte moderna di Palazzo Pitti, ottobre-dicembre 1981). Firenze: Centro Di.
- Casarosa, M. (1993). «La raccolta di glittica del Museo Civico di Modena». Canova, M. (a cura di), *Musei Civici di Modena. Vetri, cammei e pietre incise*. Modena: Franco Cosimo Panini, 95-115.
- Castelli, F.; Vinci, S. (a cura di) (2018). *Giuseppe Capececiaturo. Esperienza politica, attività pastorale e magistero culturale di un vescovo illuminato*. Galatina: Congedo Editore.
- Catucci, M. (2008). «Mazza, Angelo». *DBI*, vol. 72, 476-80.
- Cau, P. (2014). «Dal diario di Francesco d'Austria-Este: i due soggiorni in Sardegna». *Quaderni Estensi*, 6, 349-66.
- Cavedoni, C. (1846). «Dell'origine ed incrementi dell'odierno R. Museo Estense delle Medaglie e della dispersione dell'altro ad esso anteriore». *Alla memoria di Francesco IV. Tributo della R. Accademia di Scienze Lettere ed Arti di Modena*. Modena: per gli eredi Soliani Tipografi Reali, 245-72.
- Cecchi, S. (2010). «Cammeo con raffigurazione dell'Abbondanza». Scalini, Giordani 2010, 155, nr. 21.
- Coco, G. (2016). «Le sculture "perdute" dell'Accademia tra Otto e Novecento: una storia di acquisizioni, trasferimenti e depositi». Bellesi 2016a, 267-85.

- Corradini, E. (a cura di) (2007). *Gli Estensi e il Catajo. Aspetti del collezionismo tra Sette e Ottocento*. Modena-Milano: F. Motta.
- Corti, C.; Giordani, N.; Tarpini, R. (2010). «Le gemme». Scalini, Giordani 2010, 54-106, 133-49, 157-65, 181-203, 207.
- Crespellani, A. (1893). *Medaglie estensi ed austro-estensi*. Modena: Antica Tipografia Soliani.
- Crespi, A. (a cura di) (2010). *Giuseppe Longhi & Raffaello Morghen l'incisione neoclassica di traduzione 1780-1840 = Catalogo della mostra* (Arengario di Monza e Saletta Reale della Stazione, 11 aprile-16 maggio 2010). Milano: Multigraphic.
- Dabfontaine-Deum, H. (1846). *Histoire de Léopold I^{er}, Roi des Belges*. Bruxelles: Société des bonnes lectures.
- Danti, C. (1983). «I Sepolcri». Baldini, U.; Nardini, B. (a cura di). *Il complesso monumentale di Santa Croce. La Basilica, le Cappelle, i Chiostrì, il Museo*. Firenze: Nardini, 287-303.
- Davoli, A. (a cura di) (1961). *Mostra della incisione reggiana dal '400 all'800. Rassegna storica = Catalogo della mostra* (Reggio Emilia, maggio 1961). Reggio Emilia: Ente provinciale per il turismo.
- Davoli, Z. (1983). *Le raccolte di stampe dei Civici Musei*. Vol. 1, *Stampe di autore e di interesse reggiano*. Reggio Emilia: Comune.
- Davoli, Z. (1985). «Gli apparati civili nelle stampe reggiane del secolo XIX». Pigozzi, M. (a cura di), *In forma di festa. Apparatori, decoratori, scenografi, impresari in Reggio Emilia dal 1600 al 1857 = Catalogo della mostra* (Reggio Emilia, Teatro Municipale Romolo Valli, novembre-dicembre 1985). Casalecchio di Reno: Grafis, stampa, 201-15.
- Davoli, Z. (1995-2016). *La raccolta di stampe «Angelo Davoli»*. *Catalogo generale*, con la collaborazione di Chiara Panizzi. Reggio Emilia: edizioni Diabasis. Biblioteca Panizzi, voll. 1-9.
- DBI = Dizionario Biografico degli Italiani*. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1960-.
- Delécluze, E. J. (1855). *Louis David son école et son temps. Souvenirs*. Paris: Didier Libraire Editeur.
- De Lichtervelde, L. (1929). *Léopold I^{er} et la formation de la Belgique contemporaine*. Bruxelles: Librairie Albert Dewitt.
- Dezzi Bardeschi, M.; Romanelli R. (1974). «Cambray Digny, Luigi de». *DBI*, vol. 17, 145-50.
- Duchamp, M. (1988). «G.A. Santarelli modeleur de cires ou l'histoire de deux camées retrouvés». *The Medal*, 12, 10-16.
- Duchamp, M. (1991). «Du nouveau sur la médaille de Michel Ange par Santarelli». *The Medal*, 18, 56-9.
- Duchamp, M. (1992). «L'impératrice Marie-Louise telle que l'a gravée Santarelli». *The Medal*, 20, 46-53.
- Elting, J. R. (1996). «"Il superbo masnadiero" Augereau». Chandler, D.G. (a cura di), *I Marescialli di Napoleone* (trad. it.). Milano: Rizzoli, 57-79.
- Fantelli, P.L. (1988). «La collezione di Tommaso degli Obizzi al Catajo». *Venezia e l'archeologia. Un importante capitolo nella storia del gusto dell'antico nella cultura artistica veneziana = Congresso internazionale* (Venezia 25-29 Maggio 1988). Rivista di Archeologia, Supplemento 7, 95-9.
- Fantelli, P.; Fantelli, P.L. (1982). «L'inventario della collezione Obizzi al Catajo». *Bollettino del Museo Civico di Padova*, 71, 101-238.
- Fornasari, L. (2004). *Pietro Benvenuti*. Firenze: Edifir.
- Fornasari, L.; Sisi, C. (a cura di) (2009). *Pittore imperiale. Pietro Benvenuti alla corte di Napoleone e dei Lorena = Catalogo della Mostra* (Galleria d'arte moderna e Galleria Palatina di Palazzo Pitti, Firenze, 10 marzo-21 giugno 2009). Livorno: Sillabe.
- Forrer, L. (1904-1930). *Biographical Dictionary of Medallists, coin-, gem-, and seal-engravers mint-masters, &c. ancient and modern, with references to their works B.C. 500-A.D. 1900*. London: Spink & Son Ltd, voll. 1-8.
- Fredro-Boniecka, M. (1938-39). «Gemmy z podpisami artystów w Muzeum Narodowym w Krakowie. Cześć I, Gemmy Pichlerów». *Wiadomości Numizmatyczno-Archeologiczne*, 20, 278-92.
- Fredro-Boniecka, M. (1940-42). «Gemmy z podpisami artystów w Muzeum Narodowym w Krakowie. Cześć II». *Wiadomości Numizmatyczno-Archeologiczne*, 21, 53-84.
- Gagetti, E. (2006). *Preziose sculture di età ellenistica e romana*. Milano: LED. Il Filarete.
- Gallo Martucci, A. (1988). *Il Conservatorio d'arti e mestieri, terza classe dell'Accademia delle belle arti di Firenze (1811-1850)*. Firenze: M.C.S.
- Galvani, C. (1846-54). *Memorie storiche intorno la vita dell'Arciduca Francesco IV d'Austria d'Este, Duca di Modena, Reggio, Mirandola, Massa e Carrara*, voll. 1-4. Modena: Antonio ed Angelo Cappelli.
- Galvani, C. (1850). *Brevi cenni biografici intorno l'Altezza Reale di Maria Beatrice Vittoria Principessa di Savoia Arciduchessa d'Austria....* Modena: co' tipi della R. D. Camera.
- Gasparri, C. (1977). «Gemme antiche in età neoclassica. Egmagmata, Gazofilaci, Dactylithecae». *Prospettiva*, 8, 25-35.
- Gelmetti, C. (a cura di) (2015). *Storia della dermatologia e della venereologia in Italia*. Milano: Springer Verlag.
- Genovesi, P. (2017). «Sanvitale, Jacopo». *DBI*, vol. 90, 513-16.
- Giordani, N. (2010). «Suggerimenti dall'antico nelle raccolte estensi: l'origine della collezione di gemme». Scalini, Giordani 2010, 41-5.
- Giusti, A. (a cura di) (2006). *Arte e Manifattura di corte a Firenze dal tramonto dei Medici all'Impero (1732-1815) = Catalogo della mostra* (Firenze Palazzo Pitti, Palazzina della Meridiana, 16 maggio-5 novembre 2006). Livorno: Sillabe.
- Goldman, A.L. (2014). «The Octagonal Gemstones from Gordion: Observations and Interpretations». *Anatolian Studies* 64, January, 163-97.
- Golinelli, P.; Muzzioli, G. (a cura di) (1990). *Storia illustrata di Modena*, vol. 2. Milano: Nuova editoriale AIEP.
- Gotyżniak, P. (2017). *Ancient Engraved Gems in the National Museum in Krakow*. Wiesbaden: Reichert.
- Gunnis, R. (1968). *Dictionary of British Sculptors, 1660-1851*. New revised edition. London: The Abbey library.
- Halsey, F.R. (1885). *Raphael Morghen's Engraved Works Being a Descriptive Catalogue of All the Engravings of*

- This Master* [...]. New York & London: G.P. Putnam's Sons.
- Herding, K. (1993). «La notion de temporalité chez David à partir du Marat». *Régis* 1993, 421-39.
- Iacopozi, S. (2000). «Francesco Pozzi (1790-1844). Farinata degli Uberti». Iacopozi, S., *Le statue degli illustri toscani nel loggiato degli Uffizi*. Firenze: Alinea, 189-93.
- Juste, T. (1868). *Léopold I^{er} Roi des Belges d'après des documents inédits*. Vol. 1, 1790-1832. Vol. 2, 1832-1865. Bruxelles: C. Muquardt.
- Kammel, F.M. (2001). «Apostel Petrus». *Kleine Ekstasen. Barocke Meisterwerke aus der Sammlung Dessauer = Catalogo della Mostra* (Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg 29.3.2001-24.6.2001; Steiermärkisches Landesmuseum Joanneum, Graz 14.9.2001-13.1.2002; Kunstmuseum Kloster Unser Lieben Frauen, Magdeburg 21.3.2002-26.5.2002; Augustinermuseum, Freiburg 4.7.2002-29.9.2002). Nürnberg: Verlag des Germanischen Nationalmuseums, 60-1.
- Kämpf, T. (1999). «Costanzi, Carlo; Costanzi, Tommaso». *AKL*, Bd. 21, 474-5.
- Kirschen, G. (1998). *Léopold avant Léopold I^{er}. La jeunesse romantique d'un Prince ambitieux*. Bruxelles: Le Cri édition.
- Kunze, M. (1999). «Costanzi». *AKL*, Bd. 21, 473-4.
- Lazzi, G.; Truci, I. (1985). «Carte e documenti della famiglia Cambray Digny nella Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze». *Rassegna Storica Toscana*, 31(1), 121-73; 31(2), 267-321.
- Le Blanc, C. (1856). *Manuel de l'amateur d'estampes*, vol. 3. Paris: F. Vieweg, 243.
- Lee, S. (1999). *David*. London: Phaidon.
- Leoni, M. (1817). *Elogio del Marchese Giuseppe Stiozzi Ridolfi*. Firenze: Leonardo Ciardetti.
- Lucchi, M. (1998). *Le capitali della musica*. Modena. Cinisello Balsamo: Amilcare Pizzi.
- Maggio Serra, R. et. al. (a cura di) (2003-2004). *Vittorio Alfieri. Aristocratico ribelle (1749-1803) = Catalogo della mostra* (Torino, Archivio di Stato, 5 ottobre 2003-11 gennaio 2004). Martellago (VE): Electa.
- Manzini, E. (1878). *Memorie storiche dei Reggiani più illustri nelle scienze nelle lettere e nelle arti...* Reggio Emilia: dalla Tipografia Degani e Gasparini.
- Maria Luigia 1992 = *Maria Luigia Donna e Sovrana. Una Corte Europea a Parma 1815-1847 = Catalogo della Mostra* (Palazzo Ducale di Colorno, 10 maggio-26 luglio 1992). Parma: Ugo Guanda.
- Mariano, F. (2016). «Morghen, Raffaello». *AKL*, Bd. 90, 489-90.
- Marini, L. (1979). «Lo "Stato perfetto" di Francesco IV». Galasso, G. (a cura di), *Storia d'Italia*, vol. 17. Torino: UTET, 178-92.
- Martinelli Braglia, G. (2011). «L'immagine del potere: iconografia dei duchi austro-estensi». Menozzi, D.; Al Kalak, M. (a cura di), *Pio IX. Religione e politica al vaglio della modernità*. Accademia Nazionale di Scienze, Lettere e Arti di Modena. Modena: Mc offset, 89-119.
- Mazzocca, F. (2016-2017). «Francesco Pozzi». Porro & C. Art consulting, *Dipinti e Sculture dal XVII al XIX secolo* (Milano, 25 novembre 2016-24 febbraio 2017). S.l., 58-63.
- Memorie 1841 = Memorie ed omaggi funebri per la morte dell'arciduchessa Maria Beatrice Vittoria di Savoia, d'Austria, d'Este* [...]. Modena: pei tipi della R. D. Camera.
- Mendogni, P.P. (1985). «Dalcò, Antonio». *DBI*, vol. 31, 724-5.
- Mercurio 1843 = Il Mercurio di Roma ossia grande raccolta d'indirizzi e notizie de' pubblici e privati stabilimenti; dei professori di scienze, lettere, ed arti; de' commercianti; degli artisti ec. ec. ec.* Roma: Tip. delle Scienze.
- Missirini, M. (1836). «Quadro delle Arti Toscane dalla loro restaurazione fino ai tempi nostri». *Biblioteca italiana o sia giornale di letteratura, scienze ed arti compilato da varj letterati*, tomo 81, anno 21. Milano: presso la direzione del giornale, 71-93; 233-40.
- Missirini, M. (1844). «Francesco Pozzi». *Gazzetta di Firenze*, 78, sabato 29 giugno, 2-3.
- Murgia, C. (2011). «Raphael Morghen and Paris». *Print Quarterly*, 28(1), March, 18-33.
- Murru, G. (2004). *Sanluri. Storie, memorie, personaggi*. Cagliari: Tema.
- Muzii, R. (1997). «Il disegno a Napoli dall'Accademismo al Realismo». *Civiltà dell'Ottocento. Le arti a Napoli dai Borbone ai Savoia = Catalogo della mostra* (Napoli, Museo di Capodimonte, Caserta, Palazzo Reale, 25 ottobre 1997-26 aprile 1998). Vol. 3, *Le arti figurative*. Napoli: Electa, 357-413.
- Nagler, G.K. (1842). *Neues allgemeines Künstler-Lexikon*. München: E.A. Fleischmann, Bd. 12.
- Nava Cellini, A. (1988). «Memoria dell'antico. Note su Vincenzo Pacetti e Rinaldo Rinaldi». *Paragone*, n.s., 39, 465(12), 59-67.
- Necrologia* (1844) = F.M., «Necrologia». *Giornale del Commercio*, XVII, 24 aprile, 67.
- Neri Lusanna, E. (2014a). «"Etruria scultrice". Tracce materiali per il collezionismo dei primitivi in Toscana». Tartuferi, A.; Tormen, G. (a cura di), *La fortuna dei primitivi. Tesori d'arte dalle collezioni italiane fra Sette e Ottocento = Catalogo della mostra* (Firenze, Galleria dell'Accademia, 24 giugno-8 dicembre 2014). Firenze; Milano: Giunti, 79-95.
- Neri Lusanna, E. (2014b). «Riccardo Romolo Riccardi; Giuseppe Stiozzi Ridolfi». Tartuferi, A.; Tormen, G. (a cura di), *La fortuna dei primitivi. Tesori d'arte dalle collezioni italiane fra Sette e Ottocento = Catalogo della mostra* (Firenze, Galleria dell'Accademia, 24 giugno-8 dicembre 2014). Firenze-Milano: Giunti, 307-9.
- Osservatore Fiorentino* (1821) = *L'Osservatore Fiorentino sugli edifizj della sua patria*. Terza edizione eseguita sopra quella del 1797, riordinata e compiuta dall'autore, coll'aggiunta di varie annotazioni del professore Giuseppe Del Rosso..., tomo quarto. Firenze: presso Gaspero Ricci.
- Paillet, C. (1839). *Catalogue de la Galerie du Comte de Sommariva, comprenant la collection de tableaux de l'école d'Italie, celle des peintres de l'école française, quelques tableaux d'après les plus grands maîtres et de différentes écoles; belle réunion de pierres gravées, antiques et modernes; groupes et figures en marbre statuaire, dont la Madelaine, un des chefs-d'oeuvre de Canova; médailles antiques, miniatures montées*

- en médaille et différentes objets de curiosité*. Paris: Impr. de Delanchy.
- Palmerini, N. (1824). *Opere d'intaglio del cav. Raffaello Morghen raccolte ed illustrate*, terza edizione con aggiunte. Firenze: presso Niccolò Pagni F. e Comp.
- Panzetta, A. (2003). *Nuovo Dizionario degli Scultori Italiani dell'Ottocento e del primo Novecento*, 2 voll., Torino: Adarte.
- Parkinson, H.; Simmonds, P.L. (eds) (1866). *The illustrated record and descriptive catalogue of the Dublin International Exhibition of 1865*. London: E. and F.N. Spon.
- Partsch, S. (1994). «Bernieri (B. da Correggio) Andrea». *AKL*, Bd. 9, 604.
- Partsch, S. (2017). «Pozzi, Stefano». *AKL*, Bd. 96, 460.
- Partsch, S. (2018). «Santarelli, Giovanni Antonio». *AKL*, Bd. 101, 133.
- Pellicer, L.; Hilaire, M. (a cura di) (2008). *François-Xavier Fabre (1766-1837) da Firenze a Montpellier = Catalogo della mostra* (Torino, GAM Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, 11 marzo 2008-2 giugno 2008). Paris: Somogy Éditions d'Art.
- Pinto, S. (a cura di) (1972). *Cultura neoclassica e romantica nella Toscana Granducale. Collezioni lorenese, acquisizioni posteriori, depositi = Catalogo della mostra* (Firenze, Palazzo Pitti, dall'8 luglio 1972). Firenze: Centro Di.
- Pinto, S. (1979). «Due quadretti con ritratti intagliati di Francesco d'Asburgo-Este e di Maria Beatrice di Savoia sua moglie». Aschengreen Piacenti, K. (a cura di), *Curiosità di una reggia. Vicende della guardaroba di Palazzo Pitti = Catalogo della mostra* (Firenze, Palazzo Pitti, gennaio/settembre 1979). Firenze: Centro Di, 198, nr. 67.
- Pinto, S. (1982). *La promozione delle arti negli Stati italiani dall'età delle riforme all'Unità*, in *Storia dell'arte italiana. Dal Cinquecento all'Ottocento, II, Settecento e Ottocento*, vol. 6**. Torino: Giulio Einaudi, 791-1079.
- Pirzio Biroli Stefanelli, L. (1984a). «Costanzi». *DBI*, vol. 30, 368-70.
- Pirzio Biroli Stefanelli, L. (1984b). «Recensione a M. CASAROSA GUADAGNI, Ritrattini in cera di epoca neoclassica. La collezione Santarelli e un'appendice sulle cere antiche del Museo Nazionale di Firenze, Catalogo della Mostra, Firenze 1981». *Bollettino d'Arte*, 26, 110-14.
- Pirzio Biroli Stefanelli, L. (1988). «Giovanni Antonio Santarelli: ritratti della famiglia Bonaparte nelle collezioni comunali». *Bollettino dei Musei Comunali di Roma*, n.s., 2, 55-70.
- Pirzio Biroli Stefanelli, L. (1989). *Roma, Museo della Zecca. I modelli in cera di Benedetto Pistrucchi*, voll. 1-2. Roma: Istituto poligrafico e Zecca dello Stato. Monografia del Bollettino di Numismatica.
- Pirzio Biroli Stefanelli, L. (1993). «Medaglioni in avorio del primo Settecento nel Museo Oliveriano di Pesaro». *Studia Oliveriana*, n.s., 13.
- Pirzio Biroli Stefanelli, L. (1995). «'Avea il Marchese Sommariva... una sua favorita idea'. I. Opere di incisori romani documentate nella collezione Paoletti». *Bollettino dei Musei Comunali di Roma*, n.s., 9, 104-16.
- Pirzio Biroli Stefanelli, L. (1997). «'Avea il Marchese Sommariva... una sua favorita idea'. II. Le incisioni di Giovanni Beltrami». *Bollettino dei Musei Comunali di Roma*, n.s., 11, 111-31.
- Pirzio Biroli Stefanelli, L. (2001). «Girometti, Giuseppe». *DBI*, vol. 56, 599-601.
- Pirzio Biroli Stefanelli, L. (2002). «Opere di Giuseppe e Pietro Girometti incisori in pietre dure e medaglisti». Leone, R. et al. (a cura di), *Il Museo di Roma racconta la città = Catalogo della mostra* (Museo di Roma, Palazzo Braschi, Roma 2002). Roma: Gangemi, 208-21.
- Pirzio Biroli Stefanelli, L. (2004a). «Jewels with Cameos and Intaglios: The Castellani and Roman Gem Carvers». Weber Soros, S.; Walker, S. (eds), *Castellani and Italian Archaeological Jewelry*. New Haven and London: Yale University Press, 103-28.
- Pirzio Biroli Stefanelli, L. (2004b). *Intagli e cammei per il conte Sommariva*. Roma: Antichità Alberto di Castro.
- Pirzio Biroli Stefanelli, L. (2005). «Gioielli con intagli e cammei. I Castellani e gli incisori romani». Moretti Sgubini, A.M.; Boitani, F. (a cura di), *I Castellani e l'oreficeria archeologica italiana = Catalogo della mostra* (Roma, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia, 11 novembre 2005-26 febbraio 2006). Roma: 'L'Erma' di Bretschneider, 83-105.
- Pirzio Biroli Stefanelli, L. (2007). «Girometti Giuseppe». *AKL*, Bd. 55, 278-9.
- Pirzio Biroli Stefanelli, L. (a cura di; con Francesco Leone) (2009a). *Incisori in pietra dura a Piazza di Spagna*. Firenze: Fiorepubblicità.
- Pirzio Biroli Stefanelli, L. (2009b). «Giovanni Antonio Santarelli: ritratti della famiglia Bonaparte nelle Collezioni Comunali». Del Bufalo, D. et al., *Studi di glittica*. Roma: L'Erma di Bretschneider, 243-55. Fondazione Dino ed Ernesta Santarelli, I.
- Pirzio Biroli Stefanelli, L. (2010). «Stipo contenente una raccolta di stampe in vetro da intagli e cammei della collezione granducale». Gennaoli, R. (a cura di), *Pregio e bellezza. Cammei e intagli dei Medici = Catalogo della mostra* (Firenze, Palazzo Pitti, Museo degli Argenti, 25 marzo-27 giugno 2010). Livorno: Sillabe, 320-1, nr. 174.
- Pirzio Biroli Stefanelli, L. (2012). «La pittura e la scultura moderne nella glittica romana dell'Ottocento». Capitelli, G. et al. (a cura di), *Roma fuori di Roma. L'esportazione dell'arte moderna da Pio VI all'Unità (1775-1870)*. Roma: Campisano, 541-54.
- Pirzio Biroli Stefanelli, L. (2013). «Della scultrice Saveria De Simoni, ceroplasta e incisore di cammei tra Roma e Napoli». Boitani, P.; Rosazza-Ferraris, P. (a cura di), *Scritti in onore di Mario Praz 1896-1982*. Roma: Gangemi, 151-5.
- Pirzio Biroli Stefanelli, L. (2015). «Pistrucchi Benedetto». *DBI*, vol. 84, 275-8.
- Pirzio Biroli Stefanelli, L. (2017). *Benedetto Pistrucchi. Carte autografe e altri documenti*. Roma: Istituto poligrafico e Zecca dello Stato. Bollettino di Numismatica – Studi e ricerche, 3.
- Poggi, C. (1999). «Francesco IV d'Austria-Este e la rinascita del Medagliere Estense. Viaggi, acquisti e rinvenimenti per una collezione «restaurata». *Il Carrobbio*, 25, 43-60.

- Pyke, E.J. (1973). *A Biographical Dictionary of Wax Modellers*. Oxford: Clarendon press.
- Pyke, E.J. (1981). *A Biographical Dictionary of Wax Modellers (Supplement)*. London: E.J. Pyke.
- Raccolta 1993 = *Raccolta di oggetti antichi insoliti e rari, W. Apolloni*. Roma: La Galleria.
- Rambach, H. (2013). «The Antinous Braschi on Engraved Gems: an Intaglio by Giovanni Beltrami». *Lanx. Rivista elettronica della Scuola di Specializzazione in Beni Archeologici dell'Università degli Studi di Milano*, 15, 111-22. <http://riviste.unimi.it/index.php/lanx/index>.
- Rassu, M. (1996). *Sanluri e il suo Castello*. Cagliari: prodotto in proprio.
- Rastoul de Mongeot, A. (1846). *Léopold 1^{er}, Roi des Belges: sa vie militaire et politique*. Bruxelles: G. Stapleaux.
- Rauzino, T.M. (2003). «I Pinto, principi di Ischitella e Peschici». *Rauzino, Laganella 2003*, 69-110.
- Rauzino, T.M.; Laganella, G. (a cura di) (2003). *Ischitella e il Varano dai primi insediamenti agli ultimi feudatari*. Vasto: Edizioni Cannarsa.
- Régis, M. (éd) (1993). *David contre David = Actes du colloque* (Musée du Louvre, du 6 au 10 décembre 1989), tome 1-2. Paris: La Documentation française.
- Riccio, B. (2003). «Omaggi inglesi». Pinto, S. et al. (a cura di), *Maestà di Roma. Da Napoleone all'Unità d'Italia. Universale ed Eterna Capitale delle Arti = Catalogo della mostra* (Roma, Scuderie del Quirinale, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 7 marzo-29 giugno 2003). Milano: Electa, 193-7.
- Rivi, L. (2001). «Tra Ottocento e Novecento: la memoria degli Este». Corradini, E. et al. (a cura di), *La chiesa di San Vincenza a Modena. Ecclesia Divi Vincentii*. Modena: Fondazione Cassa di risparmio di Modena, 214-33.
- Rivi, L. (2007). «Romanticismo e neogotico nel primo Ottocento tra la corte di Modena e la villa del Cataio». *Corradini 2007*, 43-55.
- Robinson, L.G. (1881). «Hints to Collectors. Gems, ancient and modern». *The Art Journal*, 165-8.
- Rollett, H. (1875). «Glyptik». Bucher, B. (Hrsg.), *Geschichte der technischen Künste*. Stuttgart: Spemann, vol. 1, 273-356.
- Romanello, M. (1997). «Francesco IV d'Austria-Este, duca di Modena e Reggio». *DBI*, vol. 49, 681-4.
- Roscoe, I. et al. (2009). *A Biographical Dictionary of Sculptors in Britain 1660-1851*. New Haven: Yale University Press.
- Saltini, G.E. (1862). *Le arti belle in Toscana da mezzo il secolo XVIII ai di nostri*. Firenze.
- Salvagnoli Marchetti, G. (1825). «Belle Arti. Scultura. Francesco Pozzi». *Giornale arcadico di scienze, lettere, ed arti*, tomo 27, luglio, agosto e settembre. Roma: presso Antonio Boulzaler, 343-7.
- Sartoni, E. (2016). «"Il bacile dei premi". Fisiopatologia della premialità alle origini della lorenese Accademia di Belle Arti di Firenze». *Bellesi 2016a*, 151-70.
- Sartoni, E. (2017). «"Una conquista sul tempo". L'Accademia e la scuola di intaglio in rame». *Bellesi 2017a*, vol. 1, 211-71.
- Scalini, M.; Giordani, N. (a cura di) (2010). *Rinascimento privato. Aspetti inconsueti del collezionismo degli Este da Dossò Dossi a Brueghel = Catalogo della mostra* (Aosta, Museo Archeologico Regionale, 12 giugno-1 novembre 2010), Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale.
- Scarlsbrick, D. (2011). *Portrait Jewels. Opulence and Intimacy from the Medici to the Romanovs*. London: Thames & Hudson.
- von Schlosser, J. (2011). *Storia del ritratto in cera. Un saggio*. Edizione annotata e ampliata da Andrea Daninos. Milano: Officina libraria.
- Schnapper, A.; Sérullaz, A. (1989). *Jacques-Louis David 1748-1825 = Catalogo della mostra* (Musée du Louvre, département des peintures, Paris; Musée National du Château, Versailles, 26 octobre 1989-12 février 1990). Paris: Reunion des musées nationaux.
- Sisi, C.; Salvadori, A. (2008) (a cura di). *Galleria d'arte moderna di Palazzo Pitti. Catalogo generale*, voll. 1-2, Livorno: Sillabe.
- Sisi, C. (2003). *Ottocento ad Arezzo. La collezione Bartolini*. Firenze: Edifir.
- Spaggiari, A.; Trenti, G. (a cura di) (2001). *Lo Stato di Modena: una capitale, una dinastia, una civiltà nella storia d'Europa = Atti del Convegno* (Modena, 25-28 marzo 1998). Roma: Ministero per i Beni e le Attività culturali, Direzione generale per gli Archivi. Pubblicazioni degli Archivi di Stato, Saggi 66.
- Spalletti, E. (1993). «Gli esordi del Pantheon romantico. Dal monumento a Vittorio Alfieri al cenotafio di Dante». Berti, L. (a cura di), *Il Pantheon di Santa Croce a Firenze*. Firenze: Giunti, 221-43.
- Staps, S.-W. (1998). «Cinganelli». *AKL*, Bd. 19, 240.
- Starke, M. (1802). *Travels in Italy, Between the Years 1792 and 1798; Containing a View of the Late Revolutions in that Country. Likewise Pointing Out the Matchless Works of Art which Still Embellish Pisa, Florence, Siena, Rome, Naples, Bologna, Venice, &c. with Instructions for the Use of Invalids and Families Who May not Chuse to Incur the Expence Attendant Upon Travelling with a Courier. Also a Supplement, Comprising Instructions for Travelling in France, with Descriptions of All the Principal Roads and Cities in that Republic*, vol. 2. London: R. Phillips.
- Stella, P. (1975). «Capecelatro, Giuseppe». *DBI*, vol. 18, 445-52.
- Stengers, J. (2008). *L'action du Roi en Belgique depuis 1831. Pouvoir et influence*. Bruxelles: Éditions Racine.
- Taddei, A. (1838). *Manuale di notizie riguardanti le scienze, arti, e mestieri della città di Roma per l'anno 1839*. Roma: Tip. dei classici.
- Tassinari, G. (1996). «Un bassorilievo del Thorvaldsen: Minerva e Prometeo. La sua presenza nella glittica dell'Ottocento e la collezione Poniatowski». *Analecta Romana Instituti Danici*, 23, 147-76.
- Tassinari, G. (1999). «An Intaglio by Giovanni Beltrami and Some Considerations on the Connection Between Plaquettes and Gems in the Late 18th-early 19th Century». Henig, M.; Plantzos, D. (eds), *Classicism to Neo-classicism: Essays dedicated to Gertrud Seidmann*. Oxford: Archaeopress, 191-204. BAR International Series 793.
- Tassinari, G. (2002-2003). «Glyptic Portraits of Eugène de Beauharnais: The Intaglios by Giovanni Beltrami

- and the Cameo by Antonio Berini». *The Journal of the Walters Art Museum*, 60-1, 43-64.
- Tassinari, G. (2005). «I ritratti dello zar Nicola I incisi su intagli e cammei». *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 68(3), 358-90.
- Tassinari, G. (2006). «Incisori in pietre dure e collezionisti a Milano nel primo Ottocento: il caso di Antonio Berini e Giovanni Battista Sommariva». Buora, M. (a cura di), *Le gemme incise nel Settecento e Ottocento. Continuità della tradizione classica = Atti del Convegno di studio* (Udine, 26 settembre 1998). Roma: 'L'Erma' di Bretschneider, 27-49. Cataloghi e Monografie Archeologiche dei Civici Musei di Udine, 7.
- Tassinari, G. (2007). «Il progetto dell'incisore di gemme Giovanni Battista Dorelli per l'istituzione di una Scuola d'incisione di cammei (1806)». *Arte Lombarda*, n.s., 3(151), 91-100.
- Tassinari, G. (2012). «Cammei, intagli, gemme vitree e paste vitree». Spada, A.B.; Lucchesi Ragni, E. (a cura di), *Collezioni e collezionisti. Arti applicate dei Civici Musei di Arte e Storia di Brescia*. San Zenò Naviglio: Grafo, 309-39.
- Tassinari, G. (2013a). «Un incisore di gemme nella Venezia della metà del XVIII secolo: Giammaria Fabi». *Symbolae Antiqvariae*, 6, 25-100.
- Tassinari, G. (2013b). «La figurazione glittica di Leda e il cigno e un cammeo di Giovanni Pichler». *Sibirium*, 27, 456-531.
- Tassinari, G. (2015). *Le pitture delle Antichità di Ercolano nelle gemme del XVIII e XIX secolo. The Paintings of the Antichità di Ercolano in 18th and 19th century Gem-Carving*. Napoli: Associazione Internazionale Amici di Pompei.
- Tassinari, G. (2017). «Gli incisori fra Settecento e Ottocento». Vitellozzi 2017, 19-49.
- Tassinari, G. (2018a). «Giuseppe Bossi e la glittica». *Arte Lombarda*, n.s., 1-2 (182-3), 72-96.
- Tassinari, G. (2018b). «Giacomo Raffaelli e la glittica: una breve nota». Massinelli, A.M. (a cura di), *Giacomo Raffaelli (1753-1836). Maestro di stile e di mosaico*. Con contributi di Massimo Alfieri, Laura Biancini, Gabriella Tassinari, Ekaterina Andreevna Yakovleva. Firenze: Aska, 190-3, 196-7.
- Tassinari, G. (2018c). «L'Iliade, un intaglio Marlborough e una gemma al Museo di Como». *Rivista Archeologica dell'Antica Provincia e Diocesi di Como*, 200, 28-50.
- Tassinari, G. (2019a). «Giuseppe Torricelli, un incisore di pietre dure negletto». Massinelli, A.M. (a cura di), *De Lapidibus. Il Trattato delle pietre di Giuseppe Antonio Torricelli*. Livorno: Sillabe, 35-49.
- Tassinari, G. (2019b). «Il commiato di Ettore da Andromaca: riflessi nella glittica postclassica (I)». *Gemmae. An International Journal on Glyptic Studies*, 1, 155-79.
- Tassinari, G. (2019c). «Winckelmann e la glittica del suo tempo». Agazzi, E.; Slavazzi, F. (a cura di), *Winckelmann, l'antichità classica e la Lombardia = Atti del Convegno* (Bergamo-Milano, 11-13 aprile 2018), Roma: Artemide, 223-50.
- Tassinari, G. (2019d). «La ricerca archeologica ottocentesca ad Angera: i protagonisti». *Riscopriamo Angera. La Collezione Pigorini Violini Ceruti*. Varese: Emme Effe, 37-62.
- Tassinari, G. (2020). «Il commiato di Ettore da Andromaca: riflessi nella glittica postclassica (II)». *Gemmae. An International Journal on Glyptic Studies*, 2, 139-58.
- Tassinari, G. (in corso di stampa a). «La dattiloteca di Francesco IV d'Austria-Este».
- Tassinari, G. (in corso di stampa b). «Alla ricerca dell'incisore di cammei Giovanni Battista Dorelli».
- Thieme, U.; Becker, F. (1907-1950). *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*. 37 Bde. Leipzig: Verlag von E.A. Seemann.
- Tocci, G. (2007). «Lo Stato estense dal 1737 al 1859». Corradini 2007, 15-25.
- Tormen, G. (2010). «Ad ornamentum Imperii: il trasferimento della collezione Obizzi a Vienna a fine Ottocento». *Saggi e Memorie di Storia dell'arte*, 34, 167-248.
- Tormen, G. (2013). «Obizzi». *DBI*, vol. 79, 59-63.
- Torresi, A. (1998). «Note in margine al restauro delle impronte di gemme nell'Accademia di Belle Arti di Ravenna». Montevecchi, G. (a cura di), *La gipsoteca dell'Accademia di Belle Arti di Ravenna. Luisa Rasponi Murat e la collezione delle impronte in gesso di pietre preziose dalla Imperial e Regia Galleria di Firenze*. Ravenna, 19-24. Quaderni 2.
- Torresi, A. (a cura di) (1999). *Antonio Canova. Alcune lettere a Firenze (1801-1821). Inediti dall'Accademia di Belle Arti, dagli Uffizi, dalla Biblioteca Nazionale Centrale e dall'Archivio di Stato*. Ferrara: Liberty house.
- Torresi, A. (2000). *Scultori d'Accademia. Dizionario biografico di maestri, allievi e soci dell'Accademia di Belle Arti a Firenze (1750-1915)*. Ferrara: Liberty house.
- Toscano, M. (2012). «Morghen, Raffaello». *DBI*, vol. 76, 767-71.
- Treydel, R. (2017). «Pozzi». *AKL*, Bd. 96, 455-8.
- Trier, D. (1996). «Boucheron, Angelo». *AKL*, Bd. 13, 297-8.
- Tulard, J. (éd.) (1991). *L'histoire de Napoléon par la peinture*. Avec la collaboration de Alfred Fierro et Jean-Marc Léry. Paris: Belfond.
- Valeriani, R. (1990). «Di Giovanni Beltrami, glittografo cremonese». *Antologia di Belle Arti*, 35-38, 23-9.
- van Win, J. (2008). *Un roi franc-maçon: Léopold I^{er} de Belgique*. Marcinelle: Éditions Cortext.
- Vermeule, C.C. (1956). *Cameo and Intaglio. Engraved Gems from the Sommerville Collection = Catalogue of the Exhibition* (The University Museum Philadelphia, Pennsylvania, 30 November 1956-31 March 1957). Philadelphia: The University Museum.
- Villa Santa, A. (1996). «Il Castello di Sanluri». *Milites. Castelli e battaglie nella Sardegna tardo-medioevale = Atti del Convegno* (Cagliari, Cittadella dei Musei, 7-31 dicembre 1996). Cagliari: CELT, 44-6.
- Vitellozzi, P. (2017). *Tesori di una collezione privata. Intagli, cammei, gioielli, 'objets de vertu'*. Con contributi di Arianna D'Ottone Rambach, Gabriella Tassinari, Paola Venturelli. Perugia: Volumnia.
- Wagener, F. (1990). *Madame Récamier 1777-1849*. Paris: Lattès.

Wagner-Wilke, A. (2018). «Santarelli, Emilio». *AKL*, Bd. 101, 133.

Wieseler, F. (1882). «Ueber die Biehler'sche Gemmensammlung». *Nachrichten von der Königl. Gesellschaft der Wissenschaften und der Georg-Augusts-Universität zu Göttingen*, 9, 201-94.

Yarrington, A. (2009). «'Under Italian skies', the 6th Duke of Devonshire, Canova and the formation of the Sculpture Gallery at Chatsworth House». *Journal of Anglo-Italian Studies*, 10, 41-62.