

ACTA CLASSICA UNIV. SCIENT. DEBRECEN.	LIX.	2023.	pp. 155–184.
------------------------------------------	------	-------	--------------

## IL DIPINTO DI TEODORO MATTEINI CON ANGELICA E MEDORO NELLA GLITTICA

GABRIELLA TASSINARI  
Università degli Studi di Milano  
gabriella.tassinari8@libero.it

*Abstract:* La difficoltà di rappresentare i quadri nelle gemme ha determinato la loro minor fortuna nel repertorio glittico rispetto alla raffigurazione delle sculture. Però gli incisori recepiscono un dipinto di successo, come quello eseguito da Teodoro Matteini nel 1786: Angelica e Medoro che incidono il proprio nome sulla corteccia di un albero, scena dell’*Orlando Furioso* dell’Ariosto. In questo contributo viene analizzata la riproduzione del dipinto nella glittica. L’immagine figura su intagli e cammei di alta qualità di incisori famosi, quali Giovanni Beltrami, Clemente Pestrini, Domenico Calabresi, che talvolta apportano varianti alla composizione; su gemme anonime, e in conchiglia, materiale più economico. Un cammeo montato sul coperchio di una scatola / tabacchiera in lava d’Ischia, un veicolo alla moda per la trasmissione di messaggi, testimonia l’intensa diffusione e circolazione del dipinto del Matteini.

*Keywords:* Angelica, Medoro, Ariosto, Teodoro Matteini, Giovanni Beltrami, Domenico Calabresi, Clemente Pestrini, Giovanni Liberotti, gemme, scatola

Mi auguro che uno studioso versatile come Tamás Gesztelyi gradisca la mia scelta di dedicargli un contributo sulla recezione, ripresa e riproduzione di un dipinto di successo, da parte degli incisori post-classici, sempre attenti alle richieste della committenza, del mercato, della moda.

La celebre scena di Angelica e Medoro che scrivono i loro nomi sulla corteccia di un albero, dal canto XIX dell’*Orlando Furioso* dell’Ariosto, è un soggetto popolare tra pittori, scrittori e compositori dal XVI fino al XIX secolo.<sup>1</sup> Tra i numerosi artisti che hanno immortalato l’episodio spicca Teodoro Matteini.

---

<sup>1</sup> Sull’influenza dell’*Orlando Furioso* in Europa, fonte per gli artisti, sono stati scritti fiumi d’inchiostro; si veda da ultimo, Rivoletti, Nonnenmacher 2020. Inoltre Littlejohn 1992, 107–120. In particolare, per un’analisi dei vari significati del soggetto di incidere i nomi sul tronco di un albero, i motivi per cui è così frequente, una *survey* dei classici antecedenti, le molte immagini, l’interpretazione da parte dei pittori, il paesaggio pastorale in cui l’amore è germogliato, l’idea del libro della Natura, in cui possiamo imparare sul Creatore, come una serie di fogli bianchi sui quali un amante può registrare il suo amore, nonché il *topos ut pictura poiesis*, si rimanda a Lee 1977; Hanning 1979.

## Matteini, la sua attività, il dipinto

Stabilito a Roma per il suo apprendistato, Teodoro Matteini (Pistoia, 1754 – Venezia, 1831)<sup>2</sup> si distingue, vince premi, stringe amicizia con Antonio Canova e Angelica Kauffmann, viene introdotto dal pistoiese Tommaso Puccini – scrittore e teorico dell'arte, in seguito direttore delle Gallerie fiorentine – nell'ambiente dei collezionisti e degli intenditori d'arte. Grazie al suo talento nel disegno di traduzione dai maestri del passato, e dalle statue antiche, Matteini figura (dal 1782) tra i disegnatori per le tavole dei volumi del *Museo Pio-Clementino*, editi sotto la direzione di Ennio Quirino Visconti, e per la pubblicazione della collezione di antichità del principe Marcantonio Borghese. Si cimenta in opere pubbliche, religiose, ma dà il meglio nel campo del ritratto naturalistico di gusto anglosassone, ambientato all'aperto, con l'inserimento di famose statue antiche, secondo formule efficaci e fortunate di intonazione sentimentale, immagine – *souvenir* in voga.

Il dipinto *Angelica e Medoro* rappresenta il primo grande successo del Matteini, romano e internazionale, che gli procurò anche rilevanti committenze, eseguito nel 1786, ed esposto a Villa Medici, per Frederick Augustus Hervey, conte di Bristol, vescovo di Derry, uno dei grandi *patrons* inglesi, attraverso il suo agente a Roma Alexander Day, miniatore, mercante e collezionista scozzese. A conclusione del commento positivo nel *Giornale delle belle arti* si rileva che «[...] il giovane Professore è in grado sempre più di fare onore a se stesso, e alla nostra Italia».<sup>3</sup> L'anonimo recensore – che potrebbe esser Puccini – nel suo analitico ed elogiativo commento nelle *Memorie per le Belle Arti* definisce Matteini «[...] Pittore giovine, ma studioso, e pieno d'ingegno», e termina «[...] Noi possiamo concepire ottime speranze di questo giovane Pittore, perché avendo vedute altre sue opere, abbiamo potuto osservare, ch'egli fa continui, e rapidi progressi nell'Arte».<sup>4</sup>

Sono conservati schizzi e disegni della prima idea compositiva, interessanti per intendere i procedimenti preparatori alla stesura definitiva del quadro che è notevolmente diverso.<sup>5</sup>

Il dipinto, perduto, è documentato da una serie di stampe che lo fecero conoscere, lo divulgarono in tutta Europa, e ne decretarono il successo. Infatti Day richiese al Matteini di trarre anche il disegno dell'opera, per farlo incidere da Raffaello Morghen (reputato il più grande del tempo), in un'acquaforte con dedica a lord Bristol, dedica che ne agevolò la diffusione in Inghilterra. È questa

---

<sup>2</sup> La monografia più esaustiva, Gori Bucci 2006. Si veda inoltre Brook 2009; Bissell 2016.

<sup>3</sup> *Giornale* 1787, 10. L'intero passo è riportato in Gori Bucci 2006, 125.

<sup>4</sup> *Memorie* 1787, VII–VIII. Commento all'intero passo, riportato, in Gori Bucci 2006, 125–126.

<sup>5</sup> Esame dei disegni in Gori Bucci 2006, 11, 105, 121, 143, 226, D.3, D.4.

eseguita dal Morghen, nel 1795, la stampa più famosa, di cui esistono numerose copie, con l'iscrizione: «Theodorus Matteini invenit / Raphael Morghen sculp. Romae / ANGELICA E MEDORO IN VARJ MODI LEGATI INSIEME DI DIVERSI NODI, Orlan. Fur. Cant. XIX S. 36». Sotto, la dedica: «To His Royal Highness Prince Frederick Augustus / This Plate, is humbly Inscribed, by His Royal Highness's much obliged and most devoted Servant / Rome 1795 / Alex.<sup>r</sup> Day»<sup>6</sup> (**Fig. 1**).

Dello stesso anno (1795) l'incisione all'acquaforte, particolarmente riuscita e accurata, di Giovanni Folo, condiscipolo del Morghen a Roma, con l'iscrizione: «Teodoro Matteini inventò / Gio. Folo Veneto inc. e vende in Roma». Nel centro: «ANGELICA E MEDORO IN VARJ MODI LEGATI INSIEME DI DIVERSI NODI, Orl. Fur. C. XIX S. 36». Ancora sotto: «All'Ornatissimo Sig.<sup>r</sup> Conte Girio Caradori / Giovanni Folo D.D.D.»<sup>7</sup> (**Fig. 2**).

Notevoli le differenze qualitative con la stampa di Andrea Freschi, mancante di vari elementi e dal tratto meno nitido (Londra 1797).<sup>8</sup>

Trasferitosi a Firenze (1794), e inviato da Ferdinando III di Asburgo Lorena a Milano, con l'importante incarico di copiare il *Cenacolo* di Leonardo, per farlo poi incidere dal Morghen, Matteini nella città lombarda (1795–1796) fu richiesto dall'aristocrazia; menzioniamo solo il *Ritratto della marchesa Barbara Barbiano di Belgioioso Litta Visconti Arese* e *Alberico XII Barbiano di Belgioioso con la figlia*, appunto Barbara. L'artista si spostò a Bergamo (nel 1797), dove lavorò per la nobiltà locale, soprattutto dipingendo ritratti, infine a Venezia; e vi rimase, divenendo titolare (nel 1807) della prestigiosa cattedra di pittura nell'Accademia di Belle Arti, apprezzato maestro di una generazione di pittori, tra cui Francesco Hayez.

## **Il dipinto di Matteini in altri *media*: un cenno**

Si presenta deliberatamente selezionata qualche opera che riproduce il dipinto, per meglio definire la “temperie culturale”, la sua intensa circolazione e diffusione.

Una fedele ripresa in monocromia del dipinto presenta un vassoio istoriato in terraglia, circolare (diametro: 34 cm), ascrivito agli inizi dell'800, della produzione ceramica della fabbrica fondata nei pressi di Palermo dal barone

---

<sup>6</sup> Esame in Gori Bucci 2006, 122, 144, 253, 282, I.3.

<sup>7</sup> Esame in Gori Bucci 2006, 122, 144, 254, 282, I.4.

<sup>8</sup> Gori Bucci 2006, 144, 254.

Giuseppe Malvica.<sup>9</sup> Si tratta di una officina di maioliche di qualità eccellente, terraglie e mattoni, che potesse gareggiare con i manufatti importati, realizzata da questo abile e intraprendente commerciante e imprenditore, nell'ambito di una vivace, vasta e differenziata attività manifatturiera.<sup>10</sup> Nell'ampio repertorio di forme e modelli plastici ricordiamo i grandi vasi dall'elegante foggia e dal raffinato apparato ornamentale, decorati con soggetti mitologici, vedute, scene, animali, talvolta cartigli con lunghe iscrizioni celebrative, che inneggiano il patrocinio borbonico sulle arti e manifatture siciliane e la qualità della produzione siciliana. I sovrani Borbone si recarono a visitare l'opificio nel 1800; è stato suggerito di circoscrivere la datazione di tali vasi a quell'anno, in stretta sequenza con la visita, mentre altri studiosi propongono l'arco 1800–1806/7. Comunque la fabbrica non cessò l'attività nel 1819 alla morte del Malvica (un vaso è del 1823), bensì dopo il 1824.

Piatti con al centro la scena del dipinto di Matteini sono presenti nella terraglia napoletana,<sup>11</sup> e nella produzione di Vienna.<sup>12</sup>

Con alcune varianti, come il panneggio che copre il corpo di Angelica e l'assenza dell'amorino, un acquerello su pergamena (18.4 x 16 cm), attribuito ad artista italiano, dalla collezione Massarenti, a Roma, è conservato a Baltimora (Walters Art Museum).<sup>13</sup> (**Fig. 3**).

### **L'impatto del quadro nel repertorio figurativo glittico**

La riproduzione di dipinti da parte degli incisori non è così frequente come quella delle sculture antiche o moderne, in particolare di Antonio Canova e Bertel Thorvaldsen. Infatti nel campo ridotto non è facile rendere fedelmente composizioni pittoriche complesse, per i numerosi personaggi, i colori, i dettagli.<sup>14</sup> Però la "popolarità" di un dipinto come quello in esame, l'ampia circolazione grazie anche alle riproduzioni a disposizione degli incisori, non può non avere una ricaduta nell'ambito del repertorio glittico.

---

<sup>9</sup> Arbace, Daidone 1993, 147. Fig. 12, 149; *Terzo fuoco* 1997, 142–143, VI.12 [Rosario Daidone].

<sup>10</sup> Arbace, Daidone 1993; Arbace 1997a; Arbace 1997b; Tagliavia 1997; *Terzo fuoco* 1997; *Neoclassicismo* 2002, 490, IX.27 [Paola Giusti].

<sup>11</sup> Arbace, Daidone 1993, 149; *Terzo fuoco* 1997, 142, VI.12 [Rosario Daidone].

<sup>12</sup> Praz 1958, 147.

<sup>13</sup> Lee 1977, 105, nota 100; Lewis 1997, 298–299. Fig. 16.

<sup>14</sup> Riguardo alla presenza dei dipinti nel repertorio glittico, si veda Pirzio Biroli Stefanelli 1997, 125–126; Pirzio Biroli Stefanelli 2012a; Tassinari 2015; Tassinari 2017, *passim*; Tassinari 2019; Tassinari 2020, 22–25; Tassinari 2021a, 152, 154–155; Tassinari 2021b, 276–284, 288–289, 292.

## Giovanni Beltrami

Sebbene il suo intaglio, in ordine cronologico, non sia il primo, è parso opportuno analizzarlo per primo e dare il maggior spazio all'esame di Giovanni Beltrami (Cremona, 1770–1854),<sup>15</sup> poiché disponiamo della maggior messe di indicazioni, preziose per il nostro studio. Stimato, ammirato, elogiato, celebrato dai contemporanei, in particolare dai suoi concittadini entusiasti, Beltrami lavorò per illustri committenti, quali, tra gli altri, Napoleone e la consorte Giuseppina, il vicerè Eugenio Beauharnais, il re di Baviera, gli Asburgo, il conte Giovanni Battista Sommariva, i principi fratelli Giovanni e Bartolomeo di Soresina Vidoni, i fratelli Bartolomeo e Ferdinando Turina. Il repertorio del Beltrami è ricco ed eclettico (con repliche dello stesso motivo): soggetti mitologici, religiosi, storici, opere del Canova, riproduzioni di quadri, scene di sua invenzione, ritratti di nobili e potenti personaggi contemporanei, e degli *Uomini Illustri*, animali. La sua copiosissima produzione, in gran parte dispersa, è documentata dalle raccolte di calchi, che però solo parzialmente consentono di apprezzare la maestria dell'incisore e l'alta qualità artistica dei suoi lavori; la più cospicua collezione, priva di spiegazioni, è conservata presso il Museo Civico Ala Ponzone di Cremona (pochi calchi sono editi).

Raffigurano proprio dipinti gli intagli più lodati del Beltrami per la sorprendente perizia con cui superava le difficoltà di riprodurre fedelmente in piccolo spazio composizioni complicate, come *La Tenda di Dario*, da Charles Lebrun, *L'ultima cena* di Leonardo, *Giove incoronato dalle ore* (o *L'Olimpo*) da Andrea Appiani. E infatti prevalentemente era il Beltrami l'incisore incaricato di rappresentare su intagli (tra il 1810 e il 1825 circa) i quadri della meravigliosa pinacoteca del Sommariva. Spesso le opere del Beltrami recano incisa un'iscrizione con il nome del pittore e dell'incisore, l'anno di esecuzione, il committente-proprietario, a volte la città, Cremona.

Tra i pochi originali rimasti, esposti al Museo Civico Ala Ponzone, vi è l'intaglio che riproduce Angelica e Medoro, in giacinto guarnaccino (4.6 x 4 cm), leggermente fratturato, con l'iscrizione MATTEINI BELTRAMI INC B.TURINA POSSIEDE 1824<sup>16</sup> (**Fig. 4**). L'intaglio fa parte di un insieme di opere incise per Bartolomeo Turina, tra le quali eccelle *La Tenda di Dario*, dono di Fortunato Turina nel 1908.<sup>17</sup>

---

<sup>15</sup> Dando qui del Beltrami solo qualche notizia essenziale e funzionale, si rimanda da ultimo a Tassinari 2021a, 149–153; Tassinari c.s.a, dove bibliografia precedente.

<sup>16</sup> Meneghelli 1839, 12; Von Wurzbach 1856, 251; Valeriani 1990, 23–25. Fig. 2; Lewis 1997, 299.

<sup>17</sup> Valeriani 1990, 23–26. Fig. 1, 3–5.

È un felice caso conoscere il committente-proprietario di una gemma. La famiglia Turina, di Casalbuttano, disponeva di un immenso patrimonio ed era così potente da imprimere una svolta nell'economia del paese e della provincia cremonese, per gli importanti risultati ottenuti in campo agricolo e industriale, con l'impianto di una grandiosa e moderna filanda; assurse a simbolo della operosità e abilità negli affari.<sup>18</sup> Un'accorta politica matrimoniale imparentò i Turina con le più illustri famiglie, favorendo notorietà e successo a livello pubblico, cariche e riconoscimenti. I fratelli Bartolomeo e Ferdinando, protettori di artisti e proprietari di magnifiche collezioni, munifici stimatori del Beltrami, gli ordinarono varie opere nell'arco degli anni.

Preziosa testimonianza il libricino manoscritto inedito, del Beltrami, dedicato al suo mecenate: *A Bartolomeo Turina delle Belle Arti esimio amatore e protettore questi pochi cenni in segno di gratitudine offre l'Incisore Beltrami* (16 aprile 1834).<sup>19</sup> Dopo aver elogiato i fratelli Turina benemeriti committenti, aver tracciato una breve storia della glittica, che ci consegna inestimabili tesori, ricordando Sommariva e Soresina Vidoni, Beltrami descrive analiticamente le opere da lui eseguite per Bartolomeo Turina, specificando le relative fonti iconografiche e letterarie, le difficoltà di realizzazione (e dunque la propria abilità). Per quanto riguarda l'intaglio con Angelica e Medoro, Beltrami riporta in più luoghi vari versi del canto XIX dell'Ariosto, scrive che sono noti a tutti gli amori dei due fortunati sposi, così ben illustrati dal poeta, e che fornirono al Matteini il soggetto di un bellissimo disegno, inciso da Morghen, poi riprodotto dal Beltrami in un giacinto guarnaccino. L'incisore racconta la storia di Angelica e Medoro, coronata dalle nozze, e descrive minuziosamente la scena incisa. I due sposi sono seduti all'ombra di un'annosa pianta e incidono il loro nome sul suo tronco. Il giovine, seduto sul masso, piega il corpo verso l'albero, allunga la destra per scrivere sulla corteccia l'amato nome; Angelica gli siede vicino sullo stesso sasso e posando solo col fianco sinistro si getta tutta a traverso. Più naturali e seducenti non potevano essere la posizione e le movenze di queste due anime innamorate, che in diverso modo presentano le belle forme nude. Vicino, seduto tra le rose, è un amorino, che innalzando una face accesa, gongola di gioia per la felicità degli sposi che incidono; il primo nome si legge per intero sul tronco e l'altro a metà. Beltrami sottolinea: «Anche fra le difficoltà di quest'arte io mi sono ingegnato di conservare tutta la verità dell'originale ed eseguire ciò che per avventura da altri artisti antichi e moderni non fu mai tentato, cioè di dare alla scena un fondo prospettico, imperciocché vedonsi le piante, gli arboscelli e le macchie che vanno a poco a poco sfumando». Beltrami prosegue: piacerà vedere

---

<sup>18</sup> Si veda, Bellardi Cotella 1983; Guazzoni 1983.

<sup>19</sup> Archivio di Stato di Cremona, Ms 352.

in mezzo a questa scena campestre Angelica come si mostra con le parti posteriori che formano la bellezza della donna, e con la delicata tornitura delle membra; e Medoro, bel giovinetto, dalle membra molli, inadatto alle giostre d'amore. E finisce augurandosi che il bel quadro possa destare quei dolci, teneri sentimenti d'amore e di fede coniugale, i quali rendono caro quel sacro nodo e felici i giorni.

Beltrami asserisce di aver mantenuto la verità dell'originale; ma così non è. Il suo principale intervento riguarda la posizione del puttino a sinistra, seduto di tre quarti, con una gamba sollevata, lo sguardo rivolto in alto. Nonostante la parte rovinata nella pietra originale, si può ammirare quello sfondo prospettico di edifici, monti, alberi, animale pascente che l'incisore si vanta di aver dato alla scena; egli varia la disposizione degli alberi e il fogliame. L'intaglio è superbo: si noti come sono raffigurati il morbido modellato del nudo di Angelica e quello muscoloso di Medoro, i visi e le capigliature mosse, le pieghe del ricco pannello; la cura nel fogliame e nei dettagli. La pietra traslucida rende più incisiva la figurazione e permette di ammirarla in trasparenza.

Rimangono anche calchi e paste di vetro dell'intaglio (**Fig. 5-6**).<sup>20</sup> Analizziamo una complessa questione, che pone alcuni quesiti.

Nina Gori Bucci riferisce al soggiorno milanese del Matteini (giugno 1795–maggio 1796) un bellissimo disegno, già ritenuto opera dell'Appiani, con un ritratto identificato come effigie del Foscolo (Firenze, Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe).<sup>21</sup> La studiosa invece, in base al raffronto somatico con i ritratti del Beltrami, lo riconosce come il ritratto dell'incisore eseguito dal Matteini.<sup>22</sup> Il disegno è incisivo e di qualità notevole: il volto, incorniciato da folti ricci e basette, rivela un grande vigore espressivo, che indubbiamente ben si addice al temperamento del poeta. D'altra parte il confronto istituito dalla Gori Bucci è suggestivo e non certo infondato, basato sulla fisionomia, sui tratti somatici simili del Beltrami, come il grande naso ricurvo, le orbite oculari profonde, la fronte pronunciata.

La Gori Bucci si spinge oltre: Beltrami e Matteini si conoscevano a Milano; dal 1793 l'incisore studiava all'Accademia locale e incise il dipinto con Angelica e Medoro su una gemma.<sup>23</sup>

---

<sup>20</sup> Ad esempio, Cades, libro 75, n. 1014 (spiegata come Cloe sdraiata sul seno di Dafne che segna l'anno felice della loro riunione nella scorza d'un albero); Pirzio Biroli Stefanelli 2012b, 323, n. 555; Genovese 2016, 168, 171, n. 2. Inoltre due calchi nella collezione presso il Museo Civico Ala Ponzone di Cremona.

<sup>21</sup> Nicodemi 1915, 126, nota 3, tav. XXXIV, primo a sinistra; Gori Bucci 2006, 106, 120, 146, 229–230, D.12, dove anche menzione degli altri autori.

<sup>22</sup> Per l'esame, Gori Bucci 2006, 106, 229–230, D.12. La diversa interpretazione della Gori Bucci è seguita in Brook 2009.

<sup>23</sup> Gori Bucci 2006, 11, 144, 229.

In questa faccenda un po' ingarbugliata e un po' oscura, al di là di stabilire chi sia l'effigiato nel disegno, che esula dalle nostre competenze, quali sono le informazioni relative al periodo in cui sono a Milano entrambi gli artisti?

I biografi del Beltrami – le cui affermazioni sono sempre altamente elogiative, ma non altrettanto corrette – riferiscono che egli andò a Milano, desideroso di imparare gli opportuni artifici dal solo incisore di valore in città in quel periodo<sup>24</sup>: Carlo Giuseppe Grassi (1730 circa-*post* 1795). Infatti il panorama glittico milanese non era certo fecondo di incisori prima dell'arrivo da Roma e Napoli, di Antonio Berini, Teresa Talani, Giacomo Pichler, Giovanni Battista Dorelli. Non si ricostruisce agevolmente la figura del Grassi, incisore e orefice milanese, che invece aveva giocato un ruolo non secondario, con un'attività variegata e feconda.<sup>25</sup> Stimato, incideva molto bene, aveva numerose commissioni; però sono rimaste solo tre opere e solo in calchi: evidenza comunque che le sue gemme circolavano sul mercato. Ben inserito nella società milanese, Grassi gravitava nell'orbita dei fratelli Verri; si intendeva di gemme, dava consulenza. Era amico del celebre incisore Giovanni Pichler (1734–1791), che a Milano (1774–1775) lavorò per il potente principe Alberico XII Barbiano di Belgiojoso d'Este. Tornato il Pichler a Roma, Grassi teneva i contatti col Belgiojoso, fungeva da intermediario per le opere dell'incisore e da esattore delle somme che poi gli faceva avere. Ma per far meglio risaltare il valore del giovane alunno, i biografi del Beltrami mettono in cattiva luce il Grassi, insistono sulla gelosia del maestro, che teneva sempre occulto il castelletto, con il quale eseguiva i suoi intagli; perciò Beltrami non lo vide mai lavorare in sua presenza. L'allievo, sdegnato da questo comportamento, stanco di sprecare tempo, ritornò a Cremona e riuscì a creare una macchina per intagliare le pietre.

Gli stessi concetti ritornano nella pubblicazione (1834), ad opera di Defendente Sacchi, di un manoscritto autobiografico, che il Beltrami gli aveva mandato nel marzo 1834. Le indicazioni sono le più degne di fede, le più veritiere, poiché vengono dall'artista: «[...] *nel 1795 passò a Milano: si presentò il Beltrami al Grassi* [...]»;<sup>26</sup> non si fa alcun cenno all'Accademia di Belle Arti.

La Gori Bucci conosce e segue il Meneghelli: Beltrami «[...] *nel 1793 era già alunno dell'Accademia, diviso fra i disegni e i modelli [...] e attese ai consueti lavori sino al declinare dell'anno accademico* [...]».<sup>27</sup>

Il passo del Meneghelli dà una precisa indicazione cronologica – il 1793 – che contrasta di poco con il 1795 nel manoscritto. Però nel 1793 Matteini non era a Milano.

---

<sup>24</sup> Lancetti 1819, 153–154; Meneghelli 1839, 7–8.

<sup>25</sup> Tassinari 2003.

<sup>26</sup> Sacchi 1834, 248.

<sup>27</sup> Meneghelli 1839, 7–8.



Nella produzione del Beltrami in quel lasso di tempo non vi è assolutamente traccia di un suo lavoro con Angelica e Medoro. Tutte le indicazioni, numerose e dettagliate, risalgono, per il lustro che danno all'incisore, all'attività da lui svolta per i Napoleonidi, e in particolare per il Beauharnais.

Concludendo, anche se il disegno attribuito dalla Gori Bucci al Matteini è un ritratto del Beltrami, non vi è alcuna connessione con un eventuale intaglio in quel periodo. L'unica gemma, almeno per ora, è l'intaglio del 1824.

## Clemente Pestrini

Rimane solo documentazione indiretta nelle collezioni di calchi e di matrici / paste di vetro dell'intaglio che riproduce Angelica e Medoro dal dipinto del Matteini, non firmato, con l'iscrizione ANGELI [...] MED, in esergo, abrasa,<sup>28</sup> eseguito da Clemente Pestrini (Roma, 1790–1832?)<sup>29</sup> (**Fig. 7**). Egli fa parte di una famiglia di artisti romani: Camillo e i suoi tre figli, Carlo, Pietro (mosaicista, con un negozio di Belle Arti),<sup>30</sup> e appunto Clemente. Spesso non si dispone di elementi sicuri per distinguere e riferire a uno di essi gemme firmate solo PESTRINI, senza il nome di battesimo o l'iniziale: pertanto i vari Pestrini (anche Piastrini, Pistrini) possono esser confusi tra loro.

Camillo (Roma, 1756 – prima del 1818)<sup>31</sup> incisore di pietre dure e tenere (cioè soprattutto conchiglie, intagliabili con maggior facilità), commerciante in oggetti d'arte, tra i fornitori incaricati dei doni che il papa avrebbe portato a Parigi per l'incoronazione di Napoleone (1804), si reca anche a Milano, dove contribuisce alla dattiloteca dell'illustre Giuseppe Bossi, vendendogli una trentina di cammei antichi e del Cinquecento.<sup>32</sup> Finora solo tre cammei, con immagini dall'antico, risultano sicuramente eseguiti da Camillo.

Carlo (nato forse intorno al 1780 o al 1786), calcografo, medaglista, modellatore in creta, incideva cammei, specie in conchiglia.<sup>33</sup>

Come il padre, Clemente figura tra gli incisori in pietre dure e tenere, dimora a Roma, prima in via del Babuino 79, dal 1830 in via Margutta 76; vince il secondo premio in scultura (1806; 1807). Fino alla morte mantiene l'incarico (dal 1822), insieme a Luigi Dies, di coadiuvare gli incisori camerati Giuseppe Cerbara e Giuseppe Girometti, nella Zecca Pontificia. Ancora non è chiara la

---

<sup>28</sup> Pirzio Biroli Stefanelli 1990, 44. Fig. 4, nota 32; Pirzio Biroli Stefanelli 2012b, 323, n. 554. Cfr. inoltre Lewis 1997, 299.

<sup>29</sup> Pirzio Biroli Stefanelli 1990, 43–49; Tassinari 2017, 32; Tassinari 2018, 82–83.

<sup>30</sup> Pirzio Biroli Stefanelli 1990, 42.

<sup>31</sup> Pirzio Biroli Stefanelli 1990, 42; Tassinari 2017, 32; Tassinari 2018, 82–83.

<sup>32</sup> Tassinari 2018, 82.

<sup>33</sup> Pirzio Biroli Stefanelli 1990, 42–43; Tassinari 2017, 32; Tassinari 2018, 83.

paternità di medaglie attribuite genericamente ad un Pestrini, tra le quali il ritratto di Pio VII (1823) è ritenuto uno dei migliori della serie papale.

Basilare fonte di ispirazione per Clemente (come del resto per vari altri incisori) le opere di Thorvaldsen: i cammei con *Mercurio che consegna Bacco a Ino e Amore punto dall'ape* (due rilievi in *pendant*), *Ettore che rimprovera Paride e Elena*, i *Tre Genii ossia la Gloria*, la *Notte*.<sup>34</sup> Clemente realizzò l'impegnativa e laboriosa riduzione in conchiglia in quattro pezzi, corrispondenti alle quattro pareti della sala, del famoso fregio del *Trionfo di Alessandro Magno*, un capolavoro del Thorvaldsen, eseguito per decorare un salone del palazzo del Quirinale (1812); Sommariva ne aveva ordinato la replica in marmo per la sua villa a Tremezzo, nel 1818.<sup>35</sup> L'incisore presentò poi alla Reverenda Camera Apostolica richiesta di privativa, per poter produrre e vendere piccole copie in scagliola tratte dalle lastre in conchiglia da lui eseguite del fregio, sottolineando di essere il solo a possedere tale opera. La richiesta, accompagnata da due esemplari in conchiglia e in scagliola, e da un biglietto di Thorvaldsen di consenso, fu accolta. Restano lastre in scagliola e in bronzo del fregio, calchi e matrici in vetro dei cammei in conchiglia di alcuni gruppi.<sup>36</sup>

L'esemplare con Angelica e Medoro risponde a quanto conosciuto del repertorio di Clemente: un soggetto noto, piacevole, gradito al pubblico e ad un committente. Purtroppo sono ben poche le sue opere originali rimaste, tra cui molto probabilmente anche un bel cammeo con la testa di Napoleone laureato, conservato al Metropolitan Museum of Art di New York.<sup>37</sup> Nell'intaglio in esame, disperso, Pestrini riproduce fedelmente la scena di Angelica e Medoro ma semplifica lo sfondo, eliminando gli edifici, i monti, l'animale pascente, lasciando solo due alberi; cura l'armonia dell'insieme e i dettagli come pettinature, panneggi, calzature, foglie: il livello è davvero molto buono. Non disponendo di presupposti sicuri su cui impernare una puntuale datazione dell'intaglio, lo si colloca nell'ambito dell'attività del Pestrini nel primo trentennio del XIX secolo.

---

<sup>34</sup> Pirzio Biroli Stefanelli 1990, 43–44. Fig. 1, 2; Pirzio Biroli Stefanelli 2012b, 286, 303, 317, nn. 25, 27, 269, 466.

<sup>35</sup> Sul fregio del trionfo di Alessandro e la commissione impegnata e ambiziosa del Sommariva, da ultimo, Tassinari 2017, 35.

<sup>36</sup> Pirzio Biroli Stefanelli 1990, 44–49. Fig. 5–13; Pirzio Biroli Stefanelli 2012a, 549–550. Fig. 9a–d.

<sup>37</sup> Vaglio e discussione delle varie ipotesi, con nuovi elementi, in Tassinari 2018, 82–83.

## Domenico Calabresi

Un cammeo in onice, firmato CALABRESI, montato su una ricca ed elaborata spilla in oro e smalto della metà del XIX secolo, con la consueta figurazione di Angelica e Medoro, indicato come proprietà di Giuseppe Saulini, a Roma, è stato edito con la datazione al 1580 circa<sup>38</sup> (**Fig. 8**). Questa errata cronologia rispecchia la questione riguardante l'identità di Domenico Calabresi, autore del cammeo.<sup>39</sup>

Viene considerato il suo capolavoro un cammeo in agata di sette strati, firmato D.CALABRESI [FECE IN] ROMA, con Marte e Venere presi nella rete da Vulcano e intorno le divinità dell'Olimpo, ora al British Museum. Secondo un aneddoto, Calabresi, condannato all'ergastolo, avrebbe ottenuto la grazia per mezzo di questo cammeo, inciso per il pontefice Gregorio XIII. Alcuni studiosi, accettando la storia, ritennero Calabresi un incisore della seconda metà del XVI secolo. Invece prove inoppugnabili di Calabresi incisore della prima metà del XIX secolo sono costituite proprio dal cammeo con Angelica e Medoro, e da un altro, firmato, in sardonice a tre strati, conservato al British Museum, con la figurazione di un'opera di Thorvaldsen (datata intorno al 1810): il bassorilievo della Fucina di Vulcano, dove il dio forgia le frecce di Amore, presente Venere, e Marte e Amore si scambiano le rispettive armi.<sup>40</sup>

Un altro cammeo in onice, firmato, raffigura un auriga (Teseo?) su una biga, incastonato su una montatura d'oro e smalto.<sup>41</sup>

Non si può stabilire una precisa datazione per i lavori del Calabresi, e quindi del cammeo con Angelica e Medoro, se non ovviamente che sono posteriori alle opere che raffigurano. Essi risultano significative testimonianze di quel gusto del periodo 1820–1840 per i grandi cammei a diversi strati di colori e a rilievo molto alto, con una ricerca dell'effetto: ciò che costituisce indizio cronologico per datarli in quegli anni. E non va dimenticato che Calabresi figura nelle guide nel 1824 e nel 1830, a Roma, tra gli incisori di cammei, intagli, e coni.<sup>42</sup>

Ammirevole è il virtuosismo del Calabresi, la padronanza tecnica nello sfruttare i differenti strati della pietra per rendere con diversi colori la morbidezza dei corpi, i panneggi, le capigliature, i particolari.

---

<sup>38</sup> Bulgari 1958, 225, tav. 22 a colori. Il cammeo è ripubblicato in Gere 1991, 120–121. Fig. 3.

<sup>39</sup> Per un esame del caso e relativa bibliografia, Gere 1991; Tassinari 1993, 254–255. Inoltre cfr. Lewis 1997, 299, 305, nota 72.

<sup>40</sup> Tassinari 1993, 254–255. Fig. 14–15.

<sup>41</sup> Gere 1991, 120–121; Lewis 1997, 305, nota 72. Vanno segnalati almeno altri due cammei di Calabresi, privi di immagine: uno con una testa di baccante, in agata a quattro strati, l'altro con una testa femminile, in agata a tre strati, nero e bianco: *Catalogue* 1851b, 6, n. 37, 15, n. 166.

<sup>42</sup> Pirzio Biroli Stefanelli 1998, 19, nota 21, 28. Fig. 7.

Giudicando solo da una fotografia modesta, non si può appieno ammirare l'alta qualità del cammeo con Angelica e Medoro. Però l'abilità dell'incisore è manifesta e anche qui evidente il colorismo nel gioco del rilievo bianco su fondo scuro e delle macchie brune con cui è reso un dettaglio del paesaggio. Non è una ricezione passiva nel riprodurre il dipinto: l'incisore interviene ad esempio nel completare l'albero con un folto fogliame che segue la curva della pietra, o nel modificare un poco il paesaggio sullo sfondo, pur mantenendo gli elementi base, come la casa, i due cipressi, il monte. Il risultato, eccelso, si allinea al livello dei cammei con la "cattura" di Marte e Venere e con il bassorilievo della Fucina di Vulcano.

### **Gli incisori anonimi: il calco Liberotti**

Una questione, per ora insoluta: perché in alcune raccolte di calchi provenienti dalla manifattura romana di Giovanni Liberotti, nel volume dedicato al Museo Sommariva compare un'impronta di un intaglio non firmato con Angelica e Medoro<sup>43</sup> (**Fig. 9**). Si tratta di un esemplare di quella serie di contenitori ordinati tematicamente (come *Kunstbände*), con le impronte di opere di singoli artisti (Canova, Thorvaldsen, Gibson), di Musei e collezioni (di Roma, Napoli, Firenze, Parigi...), di edifici-monumenti, accompagnati da opportune spiegazioni.<sup>44</sup> Questa collocazione anomala, e tra vari altri calchi di opere del Beltrami per Sommariva, ha indotto ad avanzare l'ipotesi che l'autore sia il Beltrami<sup>45</sup> e a ritenerla prova che Sommariva per un breve periodo possedesse il quadro del Matteini<sup>46</sup>. Ma entrambe le ipotesi non reggono. Infatti nella documentazione piuttosto precisa e esaustiva sulla pinacoteca del Sommariva non vi è assolutamente cenno che il dipinto del Matteini sia mai capitato nelle mani del conte.

Quanto al bel calco Liberotti, esso documenta un intaglio di alta qualità (e si giudica solo dall'impronta); l'unica variazione, non eclatante, riguarda lo sfondo dell'arioso paesaggio, dove la coppia è immersa armoniosamente: eliminati i monti, l'animale e alcuni alberi, l'edificio è posto su una sorta di basamento rettangolare arrotondato. A mio avviso va escluso che sia del Beltrami. Non c'è alcuna scritta relativa all'autore del dipinto e al possesso dell'opera, come invece negli intagli dell'incisore per il Sommariva, né c'è la firma o l'iniziale che il

---

<sup>43</sup> Lewis 1997, 298–299. Fig. 17; Berges 2011, 97–98, n. 9. Fig. 26. Più specificamente si tratta di un volume conservato a Washington, alla National Gallery of Art (Department of Sculpture and Decorative Arts) e della collezione Sommerville all'University of Pennsylvania Museum of Archaeology and Anthropology, Philadelphia PA (su questa dattiloteca, Berges 2011, 91–99).

<sup>44</sup> Sulla raccolta Liberotti, Kockel, Graepler 2006, *ad indicem*; Knüppel 2009, *ad indicem*.

<sup>45</sup> Berges 2011, 97, nota 262.

<sup>46</sup> Lewis 1997, 299.

Beltrami di solito apponeva ai suoi lavori. Perciò nella spiegazione del Liberotti è segnato solo il soggetto. Inoltre l'impronta non è attestata nella collezione di calchi del Beltrami conservata al Museo Civico Ala Ponzone di Cremona, anche se questo non rappresenta un argomento determinante, poiché non tutte le sue gemme sono in tale raccolta: pensiamo solo che manca un intaglio importante come un ritratto di Eugenio Beauharnais.<sup>47</sup>

## Il cammeo in conchiglia

Rappresenta un modello di riferimento determinante l'intaglio del Beltrami per un inedito cammeo in conchiglia, ovale (5 cm di altezza x 4.5 cm di larghezza; con la montatura, 6.5 x 5.5 cm), in perfetto stato di conservazione, incastonato in una montatura dorata, in una collezione privata, a New York (**Fig. 10**). Infatti esso ripete l'originale modifica elaborata dal Beltrami, e cioè la differente posizione dell'amorino. Però l'incisore del cammeo non si allinea per quanto riguarda la resa dello sfondo, troppo complicata; opta per un solo albero con folta chioma e per altro fogliame sparso. L'interdipendenza che lega le due opere fornisce un *terminus post quem* per il cammeo; dopo il 1824, data dell'intaglio del Beltrami.

Materiale più abbondante ed economico, facilmente lavorabile a cammeo, la conchiglia veniva impiegata per soddisfare l'intensa richiesta, conseguente la moda dei cammei durante il XIX secolo. La produzione industrializzata di cammei in conchiglia, di minor qualità, per un pubblico meno esigente, viene indicata come una causa della crisi della glittica.<sup>48</sup> Tuttavia anche un cammeo in conchiglia può risultare un prodotto piacevole, di buon livello artistico, come è il caso senza dubbio di questo esemplare.

---

<sup>47</sup> Tassinari 2002–2003, 44.

<sup>48</sup> Da ultimo, si veda Tassinari 2019, 161–162 e *passim*, dove precedente bibliografia.

## La scatola / tabacchiera

Un cammeo focalizzato su Angelica e Medoro, l'amorino e due alberi, in una cornice d'oro, è montato sul coperchio di una scatola tonda in lava d'Ischia (diametro: 8.2 cm), dalla collezione Farquhar Matheson, conservata al Victoria and Albert Museum, a Londra.<sup>49</sup> Un'opera perfettamente riuscita sia nell'incisione accurata, sia nel gioco di colori, chiari-scuri, sia nella conformazione relativamente semplice e sobria, ma di gradevole effetto (**Fig. 11a–b**).

Lungi dall'affrontare il complesso fenomeno delle scatole / tabacchiere, si accenna qualche informazione saliente per inquadrare il manufatto in esame nel suo più ampio contesto.<sup>50</sup> Innanzi tutto è preferibile non definirlo precisamente scatola o tabacchiera, perché le due categorie si compenetrano tanto da venir usate in modo interscambiabile; infatti il termine scatola designa indistintamente tutti i tipi di contenitori; e la tabacchiera è una scatola prodotta per assolvere il compito di conservare il tabacco. Nell'Europa del XVIII secolo, conquistata dalla moda di fiutare tabacco, si rese necessario l'affermarsi di laboratori e di orafi, miniaturisti, ceramisti, ebanisti, maestri decoratori, incisori di pietre dediti alla creazione di tabacchiere, attenti ai cambiamenti di gusto e a proporre oggetti in sintonia con il susseguirsi degli eventi e degli stili. Di diverse dimensioni, forme, materiali, dai più costosi (oro, brillanti, smalto, argento, avorio, pietre dure...) ai meno pregiati (porcellana, metallo, tartaruga, corno, conchiglia, *papier-mâché*, legno...), le tabacchiere diventano un accessorio indispensabile, primario per ogni livello sociale. La loro circolazione intensa e capillare le rende un veicolo essenziale per la trasmissione di messaggi, pubblici e privati, dono alla moda come attestato di amicizia, sentimenti, stima, riconoscimenti. Sulla superficie sono ospitati i soggetti più vari: episodi storici, politici e di cronaca, ritratti miniati o intagliati, scene galanti, pastorali, mitologiche, erotiche, paesaggi, dipinti, ornati vegetali e animali. Di frequente cammei e intagli, antichi e non, talvolta firmati, e "paste" riproducenti opere di incisori famosi, sono inseriti sui coperchi di scatole / tabacchiere, così che le due produzioni possono essere strettamente collegate.<sup>51</sup>

Difficile circoscrivere la datazione del nostro esemplare; nella scheda relativa del museo è ascritto al 1790–1800. La struttura semplice e la forma circolare ben si adattano ai dettami neoclassici, quando si affermano forme semplificate e regolari, tonde, ovali, rettangolari; inoltre la moda della tabacchiera declina nel corso del XIX secolo, all'incirca dal 1830. Però una datazione al 1790–1800 è forse un po' troppo precoce; farebbe del pezzo il primo esemplare, almeno in base ai dati noti, con questo soggetto.

<sup>49</sup> M.305:1, 2-1921. <https://collections.vam.ac.uk/item/O113849/box-unknown/>

<sup>50</sup> Da ultimo, un panorama dei testi fondamentali sull'argomento in Tassinari 2021c.

<sup>51</sup> Alcuni esempi in Tassinari 2002–2003, 43, 52, 56–57; Tassinari 2005, 386–387.

Va sottolineato che rispetto al numero elevato di scatole e tabacchiere, quelle pubblicate non sono certo molte; e di solito si rinvencono pochi riscontri puntuali, a conferma della vivace varietà creativa degli artisti e dell'ampio raggio delle soluzioni ideate. Pertanto l'oggetto in esame non trova preciso confronto, almeno nell'edito. Per le sue analogie, si può menzionare una bella scatola tonda di lava maculata grigia-verde-nera che reca un cammeo in agata bianco-beige riprodotto fedelmente uno degli otto medaglioni in marmo con le cacce dell'imperatore Adriano nell'Arco di Costantino, conservata a Brescia (Musei Civici di Arte e Storia).<sup>52</sup>

Infine, quanto alla questione di individuare la manifattura della scatola in esame, di frequente non si dispone di elementi caratterizzanti per poter attribuire ad un determinato centro produttivo. Ma in questo caso il materiale della scatola – la lava d'Ischia – conduce ad ambito napoletano. Infatti nel Real Laboratorio delle Pietre Dure di Napoli nel XVIII secolo si realizzavano varie opere in lava del Vesuvio, come tavoli, vasi, astucci, tabacchiere.<sup>53</sup> E Tommaso Valenziano, conoscitore e collezionista di pietre laviche, da cui ricavava vari oggetti, come orecchini, pomi, bottoni, gemme, tabacchiere, compilò un dettagliato catalogo – *Indice spiegato di tutte le produzioni del Vesuvio, della Solfatarata, e d'Ischia* – (pubblicato nel 1783 dal figlio Mattia), classificando e descrivendo più 600 specie di pietre e di lava.<sup>54</sup>

L'eco suscitata dal successo del dipinto di Matteini con Angelica e Medoro fu largo e duraturo, come dimostra il suo riflettersi nel repertorio figurativo glittico, anche a distanza di anni. Gli incisori lo recepiscono, lo raffigurano, adattandolo allo spazio ristretto della gemma, privilegiando ovviamente la scena centrale; di solito apportano varianti, di rado creano una nuova iconografia. Comunque contribuiscono alla popolarità del quadro, giocano un ruolo attivo e basilare nella sua divulgazione;<sup>55</sup> e soprattutto nel delineare la fisionomia artistica del periodo.

## Ringraziamenti

Per l'autorizzazione alla pubblicazione delle fotografie di gemme, calchi e paste vitree, ringrazio vivamente le Direzioni del Museo Civico Ala Ponzone di Cremona e dell'University of Pennsylvania Museum of Archaeology and

---

<sup>52</sup> Tassinari c.s.c.

<sup>53</sup> Tassinari 2010, 86.

<sup>54</sup> Tassinari 2010, 86; Tassinari c.s.b.

<sup>55</sup> Va precisato che questo necessariamente sintetico quadro va arricchito da esemplari privi di immagine, come un cammeo venduto ad un'asta nel 1851, descritto: «*Camée sur silex; Angélique et Médor, monté en médaillon*» (*Catalogue* 1851a, 21, n. 192).

Anthropology, a Philadelphia, nonché il proprietario del cammeo in conchiglia. Sono profondamente grata a Judith Barber (Caporedattore, Cameo Times.com, New York City); Alessandra Francesconi (Museo Civico Ala Ponzone, Cremona); Douglas Lewis (National Gallery Art, Washington); Evan Peugh (University of Pennsylvania Museum of Archaeology and Anthropology, Philadelphia PA); Hadrien Rambach (Liberio consulente d'arte, Bruxelles); Marina Volonté (Museo Archeologico, Cremona).

## **Bibliografia:**

- Arbace 1997a = Arbace, L.: Palermo e l'Europa. In *Terzo fuoco* 1997, 31–49.
- 1997b = Arbace, L.: Note sulla produzione ceramica: dagli slanci imprenditoriali d'inizio secolo alla decadenza. In *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). Napoli, 99–110.
- Arbace – Daidone 1993 = Arbace, L. – Daidone, R.: Le officine del barone Malvica. *Antologia di Belle Arti. Studi sul Neoclassicismo* IV, n.s., 43–47, 140–149.
- Bellardi Cotella 1983 = Bellardi Cotella, A.: I Turina. In *Casalbuttano* 1983, 201–217.
- Berges 2011 = Berges, D.: *Höchste Schönheit und einfache Grazie. Klassizistische Gemmen und Kameen der Sammlung Maxwell Sommerville in University of Pennsylvania Museum of Archaeology and Anthropology, Philadelphia PA*. Rahden.
- Bissell 2016 = G. Bissell, Matteini, Teodoro. In De Gruyter, *Allgemeines Künstler Lexikon*. Berlin /Boston, Band 88, 32–33.
- Brook 2009 = Brook, C., Matteini, Teodoro. In *Dizionario Biografico degli Italiani*. Roma, vol. 72, 195–198.
- Bulgari 1958: Bulgari, C.G. *Argentieri, gemmari e orafi d'Italia*, I. Roma.
- Cades = Collezione Cades (*Descrizione di una Collezione di N. 8131 Impronte in smalto possedute in Roma da Tommaso Cades...*) presso l'Istituto Archeologico Germanico, Roma e relativo manoscritto.
- Casalbuttano* 1983 = Guazzoni, V. (a cura di): *Casalbuttano*. Soresina.
- Catalogue* 1851a = *Catalogue d'une belle Collection de camées et intailles sur pierres dures (...) dont la vente aux enchères publiques aura lieu (...) les mercredi 5 et jeudi 6 février 1851 (...)*. Paris.
- Catalogue* 1851b = *Catalogue d'une jolie Collection de camées intailles et tabatières (...) dont la vente aura lieu (...) les mercredi 12, jeudi 13 et vendredi 14 mars 1851 (...)*. Paris.
- Genovese 2016 = Genovese, A.L.: Giovanni Beltrami. In: Tiberia, V.: *La collezione della Pontificia Insigne Accademia di Belle Arti e Lettere dei Virtuosi al Pantheon. Dipinti e sculture*, Catalogo a cura di A. Capriotti, P. Castellani. Città del Vaticano, 167–173.
- Gere 1991 = Gere, C.: A Most Remarkable Cameo. *Jewellery Studies* 5 (Classical Gold Jewellery and the Classical Tradition. Papers in honour of R. A. Higgins), 120–122.
- Giornale* 1787 = *Giornale delle belle arti e della incisione, antiquaria, musica e poesia* IV, 2, 13 gennaio, 9–10.
- Gori Bucci 2006 = Gori Bucci, N.: *Il pittore Teodoro Matteini (1754–1831)*, Istituto veneto di Scienze, Lettere ed Arti. Venezia.
- Guazzoni 1983 = Guazzoni, V.: Aspetti artistici tra Ottocento e Novecento. In *Casalbuttano* 1983, 220–245.



- Hanning 1979 = Hanning, R.W.: Reviewed Work: Names on Trees: Ariosto into Art Princeton Essays on the Arts, 3 by Rensselaer W. Lee. *Criticism* 21, n. 1, 71–74. (accessed: 08/03/2023) [<https://www.jstor.org/stable/23103170>]
- Knüppel 2009 = Knüppel H.C.: *Daktyliotheken. Konzepte einer historischen Publikationsform*, Stendaler Winckelmann-Forschungen, Band 8, herausgegeben von M. Kunze (Winckelmann-Gesellschaft Stendal). Mainz.
- Kockel, Graepler 2006 = Kockel, V., Graepler, D. (herausgegeben von): *Daktyliotheken. Götter & Caesaren aus der Schublade. Antike Gemmen in Abdrucksammlungen des 18. und 19. Jahrhunderts*, München.
- Lancetti 1819 = Lancetti, V.: *Biografia cremonese ossia dizionario storico delle famiglie e persone per qualsivoglia titolo memorabili e chiare spettanti alla città di Cremona dai tempi più remoti fino all'età nostra*. Milano, vol. I, 153–156.
- Lee 1977 = Lee R.W., *Names on Trees: Ariosto into Art*. Princeton.
- Lewis 1997 = Lewis, D.: The Last Gems: Italian Neoclassical Gem Engravings and Their Impressions. In: Malcolm Brown, C. (ed.): *Engraved Gems: Survivals and Revivals*, Studies in the History of Art, 54, Center for Advanced Study in the Visual Arts, Symposium Papers XXXII. Washington, 293–305.
- Littlejohn 1992 = Littlejohn, D.: *The Ultimate Art: Essays Around and About Opera*. Berkeley. (accessed: 08/03/2023) [<http://ark.cdlib.org/ark:/13030/ft887008cv/>]
- Meneghelli 1839 = Meneghelli, A.: *Dello insigne glittografo Giovanni Beltrami*. Padova.
- Memorie 1787 = *Memorie per le Belle Arti* III, gennaio, VII–VIII.
- Neoclassicismo 2002 = *Il Neoclassicismo in Italia. Da Tiepolo a Canova*, Catalogo della mostra, Milano, Palazzo Reale, 2 marzo – 28 luglio 2002. Milano.
- Nicodemi 1915 = Nicodemi, G.: *La pittura milanese dell'età neoclassica*. Milano.
- Pirzio Biroli Stefanelli 1990 = Pirzio Biroli Stefanelli, L.: Camillo e Clemente Pestrini incisori in pietre dure, e professori in tenero. *Antologia di Belle Arti* 35–38, 42–49.
- 1997 = Pirzio Biroli Stefanelli, L.: «Avea il Marchese Sommariva...una sua favorita idea». II. Le incisioni di Giovanni Beltrami. *Bollettino dei Musei Comunali di Roma*, n.s., XI, 111–131.
- 1998 = Pirzio Biroli Stefanelli, L.: Del cammeo e dell'incisione in pietre dure e tenere nella Roma del XIX secolo. In: Biancini, L., Onorati, F. (a cura di): *Arte e artigianato nella Roma di Belli*, Atti del Convegno, Roma 28 novembre 1997. Roma, 13–30.
- 2012a = Pirzio Biroli Stefanelli, L.: La pittura e la scultura moderne nella glittica romana dell'Ottocento. In: Capitelli, G., Grandesso, S., Mazzarelli, C. (a cura di): *Roma fuori di Roma. L'esportazione dell'arte moderna da Pio VI all'Unità (1775–1870)*. Roma, 541–554.
- 2012b = Pirzio Biroli Stefanelli, L.: *La collezione Paoletti. Stampi in vetro per impronte di intagli e cammei, II*. Roma.
- Praz 1958 = Praz, M.: *La casa della vita*. Milano.
- Rivoletti, Nonnenmacher 2020 = Rivoletti, C., Nonnenmacher K. (eds.): Orlando furioso. Rezeptionsgeschichte und Interpretationsansätze. Studi sulla ricezione e sull'interpretazione del testo. Studies on Reception History and on Textual Interpretation. *Romanische Studien*, Beihefte 3.
- Sacchi 1834 = Sacchi, D.: Il glitografo Giovanni Beltrami. *Indicatore ossia Raccolta periodica di scelti articoli tolti dai più accreditati giornali italiani, tedeschi, francesi, inglesi, ecc. intorno alle scienze fisiche, alla letteratura, alle belle arti*”, aprile–maggio, serie III, tomo II, 247–252.
- Tagliavia 1997 = Tagliavia, A.: Giuseppe Malvica da Ficarra. In *Terzo fuoco* 1997, 51–69.
- Tassinari 1993 = Tassinari, G.: Aspetti della glittica dell' Ottocento. Successo di un bassorilievo del Thorvaldsen, La Fucina di Vulcano. *ARID* XXI, 243–272.
- 2002–2003 = Tassinari, G.: Glyptic Portraits of Eugène de Beauharnais: The Intaglios by Giovanni Beltrami and the Cameo by Antonio Berini. *JWAG* 60–61, 43–64.

- 2003 = Tassinari, G.: Carlo Giuseppe Grassi, incisore in pietre dure e orefice milanese della seconda metà del XVIII secolo. *Archivio Storico Lombardo* CXXIX, serie dodicesima, vol. IX, 75–113.
- 2005 = Tassinari, G.: I ritratti dello zar Nicola I incisi su intagli e cammei. *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 68, heft 3, 358–390.
- 2010 = Tassinari, G.: Lettere dell'incisore di pietre dure Francesco Maria Gaetano Ghinghi (1689–1762) ad Anton Francesco Gori. *Lanx. Rivista elettronica della Scuola di Specializzazione in Beni Archeologici dell'Università degli Studi di Milano* 7, 61–149. (accessed: 08/03/2023) [<https://doi.org/10.13130/2035-4797/853>]
- 2015 = Tassinari, G.: *Le pitture delle Antichità di Ercolano nelle gemme del XVIII e XIX secolo. The Paintings of the Antichità di Ercolano in 18<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> century Gem-Carving* (Associazione Internazionale Amici di Pompei). Napoli.
- 2017 = Tassinari, G.: *Gli incisori fra Settecento e Ottocento*. In Vitellozzi, P., con contributi di A. D'Ottone Rambach, G. Tassinari, P. Venturelli: *Tesori di una collezione privata. Intagli, cammei, gioielli*, objets de vertu. Perugia, 19–49.
- 2018 = Tassinari, G.: Giuseppe Bossi e la glittica. *Arte Lombarda*, n.s., 182–183, 72–96.
- 2019 = Tassinari, G.: Il commiato di Ettore da Andromaca: riflessi nella glittica postclassica (I). *Gemmae. An International Journal on Glyptic Studies* 1, 155–179.
- 2020 = Tassinari, G.: Un ignoto incisore di gemme: lo scultore e ceroplasta Francesco Pozzi. *MDCCC* 9, 5–46.
- 2021a = Tassinari, G.: Il commiato di Ettore da Andromaca: riflessi nella glittica postclassica (II). *Gemmae. An International Journal on Glyptic Studies* 3, 139–158.
- 2021b = Tassinari, G.: *Animali in lotta nella glittica post-antica*. In: Perea Yébenes, S. (ed.), *Animales en la glíptica greco-romana y en su tradición clásica. Animals in Graeco-Roman Glyptic and in Its Classical Tradition* (Γλυπτός – Glyptós 2), Madrid-Salamanca, 259–317.
- 2021c = Tassinari, G.: Tabacchiere in Lombardia. *LANX. Studi di amici e colleghi per Maria Teresa Grassi* XIV, n. 29, 259–280. (accessed: 08/03/2023) [<https://doi.org/10.54103/2035-4797/17765>]
- c.s.a = Tassinari, G.: Un incisore di pietre dure per Eugenio di Beauharnais: Giovanni Beltrami, in *Tra Parigi e Milano. La corte napoleonica e le sue relazioni internazionali*, Atti del Convegno internazionale, Milano, Palazzo Reale, 14–15 ottobre 2021, c.s.
- c.s.b = Tassinari, G.: Giuseppe Gnaccarini, un incisore di gemme romano a Napoli. *Napoli nobilissima*, c.s.
- c.s.c = Tassinari, G.: Tabacchiere e scatole nei Musei Civici di Arte e Storia a Brescia, c.s.
- Terzo fuoco* 1997 = Arbace, L., Daidone, R. con saggi di C. Civello e A. Tagliavia; introduzione di V. Abbate, Catalogo della mostra, Palazzo Abatellis, Palermo, 12 aprile – 29 giugno 1997, Palermo.
- Valeriani 1990 = Valeriani, R.: Di Giovanni Beltrami, glittografo cremonese. *Antologia di Belle Arti* 35–38, 23–29.
- Von Wurzbach 1856 = Von Wurzbach, C.: *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Österreich*. Wien, vol. I, 250–252 .

**DOI 10.22315/ACD/2023/12**  
**ISSN 0418-453X (print)**  
**ISSN 2732-3390 (online)**  
**Creative Commons BY-NC-ND 4.0**

**Figurae:**



**Fig. 1.** Angelica e Medoro scrivono i loro nomi sulla corteccia di un albero. Dipinto di Teodoro Matteini. Incisione all'acquaforte di Raffaello Morghen. 1795. Londra, British Museum. © The Trustees of the British Museum.



**Fig. 2.** Angelica e Medoro scrivono i loro nomi sulla corteccia di un albero.  
Dipinto di Teodoro Matteini. Incisione all'acquaforte di Giovanni Folo. 1795.  
Londra, British Museum. © The Trustees of the British Museum.



**Fig. 3.** Angelica e Medoro scrivono i loro nomi sulla corteccia di un albero. Acquerello su pergamena. Già collezione Massarenti, Baltimora, Walters Art Museum. © Walters Art Museum.



**Fig. 4.** Angelica e Medoro scrivono i loro nomi sulla corteccia di un albero. Giovanni Beltrami. Intaglio in giacinto guarnaccino. Già collezione Turina, Cremona, Museo Civico Ala Ponzone. © Museo Civico Ala Ponzone. Foto cortesia del Museo.



**Fig. 5.** Angelica e Medoro scrivono i loro nomi sulla corteccia di un albero. Giovanni Beltrami. Intaglio in giacinto guarnaccino. Calco nella raccolta del Museo Civico Ala Ponzone, Cremona. © Museo Civico Ala Ponzone. Foto cortesia del Museo.



**Fig. 6.** Angelica e Medoro scrivono i loro nomi sulla corteccia di un albero.  
Giovanni Beltrami. Intaglio in giacinto guarnaccino. Pasta di vetro.  
Bonhams, Lot 370, Jewellery, 14 Jun 2017, London, Knightsbridge.





**Fig. 7.** Angelica e Medoro scrivono i loro nomi sulla corteccia di un albero.  
Clemente Pestrini. Intaglio. Ubicazione ignota. Pasta di vetro.  
Da Pirzio Biroli Stefanelli 2012b, n. 554.



**Fig. 8.** Angelica e Medoro scrivono i loro nomi sulla corteccia di un albero. Domenico Calabresi. Cammeo. Già collezione Saulini, attuale ubicazione ignota. Da Bulgari 1958, tav. 22.



**Fig. 9.** Angelica e Medoro scrivono i loro nomi sulla corteccia di un albero. Intaglio. Ubicazione ignota. Calco nella raccolta di Giovanni Liberotti (Object 29-230-5.1). Collezione Sommerville. Philadelphia PA, University of Pennsylvania Museum of Archaeology and Anthropology. © University of Pennsylvania Museum of Archaeology and Anthropology. Foto cortesia del Museo.



**Fig. 10.** Angelica e Medoro scrivono i loro nomi sulla corteccia di un albero. Cameo in conchiglia. Collezione privata, New York. Foto cortesia del collezionista.



**Fig. 11a.** Angelica e Medoro scrivono i loro nomi sulla corteccia di un albero. Cammeo montato sul coperchio di una scatola tonda in lava d'Ischia. Dono di Mrs Carew dalla collezione Farquhar Matheson. Londra, Victoria and Albert Museum. © Victoria and Albert Museum.



**Fig. 11b.** Angelica e Medoro scrivono i loro nomi sulla corteccia di un albero. Cammeo montato sul coperchio di una scatola tonda in lava d'Ischia. Dono di Mrs Carew dalla collezione Farquhar Matheson. Londra, Victoria and Albert Museum. © Victoria and Albert Museum.