

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PARMA

DOTTORATO DI RICERCA IN STORIA DELL'ARTE E DELLO SPETTACOLO

XXV CICLO

PIETRO GIACOMO PALMIERI

(BOLOGNA, 1737-TORINO, 1804)

Coordinatore:

Chiar.mo Prof. Arturo Calzona

Tutor:

Chiar.mo Prof. Massimo Mussini

Dottorando: Chiara Trivisonni

Desidero ringraziare i docenti del Dipartimento di Lettere, Arti, Storia e Società e in particolare il mio tutor prof. Massimo Mussini, il direttore prof. Luigi Allegri, il coordinatore della Scuola di Dottorato prof. Arturo Calzona, il prof. Simone Ferrari, la prof. Elisabetta Fadda e la prof. Vanja Strukelj.

Un sentito ringraziamento al personale del Dipartimento: Alessandra Bondavalli, Anna Deiana, Claudia Gobbi, Pino Mavillonio, Cristina Merosi, Susanna Missorini, Giuseppe Sofi, Valeria Zanrè. Ringrazio inoltre il personale della Biblioteca Palatina di Parma e della Soprintendenza BASEA di Parma e Piacenza e in particolare Carla Campanini e Cristina Quagliotti.

Tra le persone che hanno fornito consigli e aiuto alle mie ricerche, desidero soprattutto ringraziare Giuseppe Cirillo, Alberto Cottino, Alberto Crispo, Carlo Mambriani e Giorgio Marini.

Un ringraziamento speciale va ad Angelo Loda, per l'amicizia, per i consigli e per non aver mai consultato un libro senza pensare a Palmieri.

Questi anni non sarebbero mai stati così piacevoli senza poter godere dell'amicizia dei colleghi Laura Da Rin, Giorgio Milanesi, Maria Carla Ramazzini Calciolari, Paolo Sacchini, Marco Scotti, Manuela Soldi, Alessandro Stabilini, Michele Luigi Vescovi, Anna Zinelli.

INDICE

CAPITOLO I: PROFILO CRITICO-BIOGRAFICO DI PIETRO GIACOMO PALMIERI	p. 7
I.1. Profilo biografico	p. 7
I.2. La fortuna critica di Palmieri tra fonti e collezionismo	p. 10
I.3. I nodi critici	p. 22
I.3.1. Lo sperimentalismo tecnico di Palmieri tra incisione, pittura e disegno	p. 22
I.3.1.1. L'attività pittorica (p. 23); I.3.1.2. I disegni di Palmieri tra sperimentazione e collezionismo (p. 28); I.3.1.3. I <i>trompe-l'œil</i> : un'esperienza internazionale tra Bologna, Parigi e Torino (p. 32); I.3.1.4. Il gusto per lo scambio delle tecniche (p. 49)	
I.3.2. Il riuso dei modelli e il mercato collezionistico	p. 59
I.3.2.1. L'ecllettismo come metodo (p. 63); I.3.2.2. Citazioni, imitazioni e copie (p. 65)	
CAPITOLO II: LA FORMAZIONE BOLOGNESE	p. 89
II.1. L'Accademia Clementina di Bologna	p. 91
II.1.1. La Clementina alla metà del Settecento: Papa Benedetto XIV Lambertini e Ercole Graziani (p. 97)	
II.2. Le incisioni di figura bolognesi e i modelli accademici	p. 106
II.3. Le serie delle battaglie e dei paesaggi	p. 114
II.3. 1. Gli esemplari per la pratica del disegno nella tradizione bolognese	p. 114
II.3.2. La Serie delle battaglie	p. 125
II.3.3. La Serie dei paesaggi	p. 127
II.3.3.1. La pittura di paesaggio a Bologna nel Settecento (p. 127); II.3.3.2. Luigi Guidotti e l'editoria bolognese del Settecento (p. 134); II.3.3.3. Valerio Boschi (p. 136); II.3.3.4. La serie incisa (p. 138); II.3.3.5. I paesaggi palmiereschi del periodo bolognese (p. 144)	

CAPITOLO III: PALMIERI E DU TILLOT TRA PARMA E PARIGI	p. 161
III.1. La politica culturale del ministro Du Tillot	p. 164
III.1.1. L'Accademia parmense (p. 171); III.1.2. Julien de Parme (p. 176); III.1.3. La fondazione della biblioteca, gli scavi veleiati e il Museo di Antichità (p. 178); III.1.4. Il rinnovamento urbano: Petitot e la Congregazione degli Edili (p. 181); III.1.5. L'Archivio dei rami (p. 184)	
III.2. Du Tillot <i>amateur des arts</i>	p. 187
III.2.1. Il palazzo dei Ministeri (p. 187); III.2.2. Vincenzo Valdrè detto il Faenza (p. 194); III.2.3. Du Tillot, Valdrè e Palmieri tra Parma, Colorno e Parigi (p. 214); III.2.4. La collezione Du Tillot (p. 225); III.2.5. Palmieri al servizio di Du Tillot (p. 248)	
III.3. Due ministri a confronto: Du Tillot e Marigny, politica culturale e collezionismo	p. 259
III.4. Palmieri e il circolo di Johann Georg Wille	p. 261
III.4.1. I disegni palmiereschi di gusto olandese del periodo parigino (p. 266); III.4.2. Palmieri e la fortuna di Guercino a Parigi (p. 271); III.4.3. Le stampe francesi e il circolo di Wille (p. 279)	
III.5. Palmieri dopo Du Tillot	p. 283
III.6.1. L'attenzione degli <i>amateurs</i> parigini per la grafica di Palmieri (p. 284); III.6.2. I viaggi in Europa (p. 287)	
CAPITOLO IV: PIETRO GIACOMO PALMIERI A TORINO (1778-1804)	p. 291
IV.1. L'ambiente artistico torinese e la committenza di corte	p. 294
IV.1.1. La committenza di corte sotto Vittorio Amedeo II e Carlo Emanuele III (p. 295); IV.1.2. Le riforme culturali di Vittorio Amedeo III e la rifondazione dell'Accademia (p. 296); IV.1.3. La pittura di genere e di paesaggio (p. 299); IV.1.4. L'interesse per l'arte bolognese a Torino tra Seicento e Settecento (p. 301)	
IV.2. Palmieri e il collezionismo di disegni e stampe alla corte sabauda	p. 306
IV.3. Palmieri nelle collezioni di grafica dell'aristocrazia torinese	p. 310
IV.4. I disegni del periodo torinese	p. 315
IV.4.1. I disegni degli anni novanta (p. 323); IV.4.2. Palmieri e i paesaggisti torinesi della nuova generazione: Bagetti, De Gubernatis, Storelli e Reviglio (p. 327); IV.4.3. I disegni degli ultimi anni (p. 336)	
IV.5. La sala "di finto legno" o "delle stampe" di Palazzo Grosso a Riva presso Chieri	p. 340

CATALOGO

Catalogo I. Le incisioni	p. 345
Catalogo II. I disegni	p. 401
Catalogo III. Incisioni da disegni di Palmieri	p. 507
Catalogo IV. Disegni dubbi o espunti	p. 515
Catalogo V. Proposte per Palmieri pittore	p. 523

APPENDICI

Appendice 1. Documenti	p. 529
Appendice 2. Opere di Palmieri nelle vendite antiche	p. 547

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI	p. 595
---------------------------------	--------

CAPITOLO I: PROFILO CRITICO-BIOGRAFICO DI PIETRO GIACOMO PALMIERI

I.1. Profilo biografico

Pietro Giacomo Palmieri, disegnatore, incisore e pittore, nasce il 7 dicembre 1737 a Bologna e, dopo un periodo trascorso a Parma e Parigi, si trasferisce nel 1778 a Torino, dove si trattiene fino alla morte, avvenuta il 18 dicembre 1804. La figura di Pietro Giacomo viene ancora oggi confusa, in particolare sul mercato antiquariale, con quella di Giuseppe Palmieri, pittore di origini genovesi vissuto tra il 1674 e il 1740 e dedito per lo più alla pittura di storia. Esistono inoltre un Francesco Palmieri, artista nominato nel 1782 in un diploma dell'Accademia Clementina di Bologna, e Pietro Giovanni Palmieri, figlio del nostro artista. La consuetudine adottata da Pietro Giacomo di firmare i propri fogli in modi molto diversi -“P.P.”, “P.G. Palmieri”, “Palmerius”, “Petrus Iacobus Palmerius in R. Par. Ac. Professor”, “Pietro Palmieri”, “Petrus Iacobus Palmerius”¹ -, ha ingenerato confusione nel corso dell'Ottocento, quando vari errori sono individuabili nei repertori: Huber e Rost lo chiamano “C. Palmerius o Palmieri” e lo vogliono nato a Parma verso il 1750²; Luigi De Angelis, che alla voce “Palmieri” si limita a tradurre Huber e Rost³, ritiene che l'incisore inglese Thomas Chambers abbia realizzato la lastra raffigurante *La morte di Turenna* su disegno di Giuseppe Palmieri anziché di Pietro Giacomo⁴; Nagler tratta di Palmieri in due distinte voci, dedicate la prima a “Jacopo Palmieri”, nato a Bologna nel 1720 circa e l'altra a “Pietro Palmieri”, nato a Parma verso il 1740⁵. Il primo compilatore a citare un solo artista dal nome Palmieri è il Le Blanc (Palmieri P.J.)⁶, ma il

¹ Per il problema si veda Testi, *I rapporti con Parma di Pietro Giacomo Palmieri disegnatore bolognese del Settecento*, in “Parma nell'Arte”, II (1982), pp. 7-24, in partic. p. 13.

² M. Huber – C.C.H. Rost, *Manuel des curieux et des amateurs de l'Art*, IV, Zürich 1800, pp. 233-234.

³ L. De Angelis, *Notizie storiche degli intagliatori. Raccolte da varj scrittori ed aggiunte a Giovanni Gori Gandellini dal Padre Maestro Luigi De Angelis*, XIII, 1815, p. 22. Per l'incisione si veda Catalogo III, scheda 5.

⁴ L. De Angelis, *Notizie storiche degli intagliatori. Raccolte da varj scrittori ed aggiunte a Giovanni Gori Gandellini dal Padre Maestro Luigi De Angelis*, VIII, 1810, p. 117.

⁵ G.K. Nagler, *Neues Allgemeines Künstler – Lexikon, oder Nachrichten von dem Leben und den Werken der Maler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher, Formschneider, Lithographen, Zeichner, Medailleure, Elfenbeinarbeiter, etc. bearbeitet von Georg Kasper Nagler*, XII, München 1835-52, p. 59.

⁶ C. Le Blanc, *Manuel de l'amateur d'estampes contenant un dictionnaire des graveurs de toutes les nations*, III, Paris 1856, p. 125. In un secondo intervento Charles Le Blanc elenca una serie di vendite d'asta parigine nelle quali passarono opere di Palmieri (C. Le Blanc, *Le trésor de la curiosité: tiré des catalogues de vente de tableaux, dessins, estampes, livres ... avec diverses notes & notices historiques et bibliographiques*, 2 voll., Paris 1857-1858).

Benezit, ad esempio, insisterà nell'errore⁷ e solo in Thieme-Becker sarà riportato un primo elenco delle opere dell'artista, del quale viene resa nota per la prima volta la vicenda biografica⁸.

Solo al principio del secolo scorso, grazie a Giuseppe Delogu, viene chiarito il problema delle varie personalità omonime⁹; tuttavia, come accennato, si continuano a commettere errori di attribuzione soprattutto sul mercato antiquario, errori ai quali, come si avrà modo di constatare dalla consultazione del catalogo delle opere, si è tentato di porre rimedio nel corso di questo studio, restituendo diversi disegni e alcuni dipinti al catalogo dell'uno o dell'altro artista.

Bolognese di nascita e protetto dal Cardinal Lambertini, Palmieri riceve la sua formazione nell'ambito dell'Accademia Clementina sotto la guida di Ercole Graziani, il quale, circa negli stessi anni, fu maestro anche di Gaetano Gandolfi. L'analisi delle opere riconducibili al periodo bolognese permette di verificare il debito dell'artista nei confronti di Graziani e in generale del filone classicista bolognese che rimonta a Donato Creti e Marcantonio Franceschini. L'esercizio di copia dalle stampe dei maestri, propedeutico all'educazione impartita presso l'Istituto accademico, trasmette a Palmieri una consuetudine all'imitazione dello stile altrui – in particolare, oltre ai modelli classici, quelli nordici, soprattutto olandesi –, un'attitudine che diventerà cifra caratteristica del suo linguaggio, nutrito di un gusto divertito per il *pastiche*, fatto di rimandi e citazioni colte, che si compiace dell'uso virtuosistico della penna, strumento che Palmieri domina con una disinvoltura che gli consente di fingere lo scambio tra le tecniche.

Già a Bologna quindi Palmieri dimostra una conoscenza delle tendenze artistiche più all'avanguardia dell'ambiente parigino, in particolare quello più legato al collezionismo, un'apertura internazionale che è forse il frutto della circolazione di opere e idee nell'ambiente bolognese, possibile grazie a episodi alti di collezionismo nella città emiliana – in particolare quello di Papa Lambertini, protettore di Palmieri -, ma anche ai frequenti scambi con Venezia, stimolati in particolar modo da Francesco Algarotti.

A Bologna riceve diverse commissioni dagli stampatori cittadini, godendo di un rapporto privilegiato con Luigi Guidotti, tuttavia l'artista decide di trasferirsi a Parma, ricevendo nel 1770, grazie al ministro Du Tillot,

⁷ E.C. Benezit, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs dessinateurs et graveurs de tous le temps et de tous le pays*, VII, Paris 1924, p. 497. Il lavoro del Vesme, nel quale vengono emendati gli errori commessi dai compilatori dei repertori, è stato, come già detto, pubblicato solo nel 1968, rimanendo quindi sostanzialmente inaccessibile agli studiosi.

⁸ U. Thieme – F. Becker, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike Bis Zur Gegenwart*, XXVI, Leipzig 1932, pp. 183-184.

⁹ G. Delogu, *Pietro Giacomo Palmieri*, in "Pantheon", XVI (1935), pp. 385-390. A questo studio si deve il primo recupero in sede critica della figura dell'artista. I lavori palmiereschi più antichi conosciuti dallo studioso sono le due serie di stampe incise per l'editore bolognese Guidotti (s.s. 1, s.s. 2); conosce inoltre diversi disegni, in particolare cita i due fogli dei Musei Civici di Brescia (si veda Catalogo II, schede 89, 90), i tredici disegni del Louvre (si veda Catalogo II, schede 40, 45-47, 53, 62, 74-77, 86, 99, 141), quelli conservati presso la Biblioteca Reale di Torino e pubblicati da Aldo Bertini (si veda Catalogo II, schede 56, 78, 108, 182, 183), un foglio passato sul mercato antiquario londinese (si veda Catalogo II, scheda 164) e il *San Sebastiano* di collezione privata (si veda Catalogo II, scheda 29).

la nomina di professore di disegno in Accademia per l'anno successivo. La caduta in disgrazia del suo protettore presso la corte lo porta a trasferirsi ancora, questa volta a Parigi, il centro propulsore della vita culturale europea. Secondo quanto emerso durante questa ricerca, è proprio il periodo trascorso a contatto con Du Tillot – che fino ad ora era anche quello più oscuro –, prima a Parma e poi a Parigi, a dare una svolta alla carriera di Palmieri, che sempre più decisamente si orienta verso gli interessi dei *connaisseurs*.

Dagli studi condotti in questa sede risulta che l'artista è stato accolto nella casa di Du Tillot principalmente allo scopo di copiare per lui, con la tecnica del disegno, dipinti appartenenti alla sua collezione o ad altri; un'esperienza che viene qui messa in relazione con le due analoghe commissioni ricevute da Gaetano Gandolfi da parte del mecenate bolognese Antonio Buratti e del re d'Inghilterra Giorgio III, ma soprattutto con quella di Jean-Robert Ango, su commissione del balivo di Breteuil, in stretto contatto con Du Tillot¹⁰. Palmieri, già versato in questa pratica grazie alla sua formazione accademica e già avvezzo allo studio delle opere del Seicento olandese e naturalmente bolognese, si specializza nell'attività di copia da artisti apprezzati dal suo protettore, attento alla scena di genere e al paesaggio olandese seicentesco, ma anche all'arte contemporanea francese e in particolare ad artisti come Vernet e Manglard. Un gusto, quello di Du Tillot, che viene qui messo in relazione con le più aggiornate esperienze collezionistiche parigine, in particolare con le scelte operate in questo campo da Marigny e Wille, che sarà committente di Palmieri.

Grazie alla frequentazione di Du Tillot, Palmieri viene a contatto con un ambiente internazionale che gli permette di approfondire certe tematiche delle proprie ricerche e, alla morte del suo protettore, avvenuta alla fine del 1774, l'artista si è ormai costruito una certa fama tra i conoscitori, che apprezzano in lui soprattutto la facilità nell'imitare la maniera altrui; nel corso di questo studio è emerso che aveva bottega di fronte al Louvre e intratteneva contatti con importanti librai, stampatori, artisti e collezionisti.

Tuttavia nel 1778 si trasferisce ancora, per l'ultima volta, e si reca a Torino, città nella quale si sposa e ha due figli, uno morto in tenera età, mentre l'altro segue le sue orme. Nella capitale sabauda riceve importanti commissioni dalla corte e tiene bottega, intrattenendo rapporti con artisti importanti, soprattutto con Bagetti. L'analisi dell'attività torinese, quella maggiormente indagata dagli studi precedenti, finisce per verificare sostanzialmente quanto già rilevato dalla critica riguardo l'influenza dell'artista sul collezionismo di grafica nordica alla corte sabauda e tra i collezionisti privati e il suo apporto di stampo internazionale alla pittura di paesaggio, ancora tradizionalmente ancorata a un linguaggio arcadico diffuso dalla bottega dei Cignaroli.

La ricerca condotta presso l'Archivio di Stato di Torino ha permesso di verificare che l'artista, impiegato dalla corte per importanti commissioni, non ne è però regolarmente stipendiato; l'assenza di atti giuridici di

¹⁰ Si veda paragrafo III.2.5.

carattere privato a nome suo o della moglie, verificato attraverso la consultazione degli indici dell'Insinuazione, consente altresì di verificare che l'artista ha sempre vissuto in affitto, risiedendo prima in Casa Marchetti, in contrada San Tommaso, e poi in Casa Perrone, nella parrocchia di San Carlo, dove forse aveva lo studio in cui lavorava (principalmente per il mercato collezionistico) e teneva le lezioni private di cui parlano le fonti. Nel 1802, due anni prima della morte, riceve la nomina a professore in Accademia, nomina che forse lui non ha mai cercato e che accetta probabilmente quando, non più nel fiore degli anni, ha la necessità di una rendita fissa.

I.2. La fortuna critica di Palmieri tra fonti e collezionismo

Palmieri quindi finisce sostanzialmente per non svolgere mai l'attività di professore in Accademia e, pur ricevendo importanti commissioni dalla corte di Torino, si dedica principalmente alla vendita dei propri disegni a collezionisti privati; per questa ragione la sua figura sfugge alle fonti ufficiali della storia dell'arte. Tuttavia le ricerche condotte in questo studio dimostrano come l'artista godesse di larga fama.

Palmieri riesce a costruirsi una buona reputazione fin dal periodo bolognese, nonostante la scarsa considerazione riservata dalla letteratura critica e dalla pratica accademica al paesaggio, il genere privilegiato dall'artista, un problema del quale si tratterà più diffusamente nel capitolo relativo agli anni bolognesi¹¹. Palmieri è infatti menzionato nel manoscritto di Marcello Oretti, il quale, a proposito delle due serie di stampe eseguite per Luigi Guidotti nel 1760¹², lo definisce "spiritoso ancor di troppo"¹³, un commento che va forse riferito al gusto coltivato da Palmieri fin dagli anni bolognesi per il gioco virtuosistico, spesso finalizzato a provocare meraviglia nello spettatore, per la sperimentazione e la commistione eclettica di stili, tecniche e modelli compositivi e iconografici.

¹¹ R. Grandi, «Magnificenza, delizia e amenità»: *prospettiva e paesaggio nelle fonti bolognesi*, in *Architettura, Scenografia, Pittura di paesaggio*, catalogo della mostra, Bologna, Museo Civico, 8 settembre – 25 novembre 1979, a cura di A.M. Matteucci, D. Lenzi, W. Bergomi, G.C. Cavalli, R. Grandi, A. Ottani Cavina, E. Riccomini, Bologna 1980, pp.317-320, in partic. p. 317. C. Nicosia, «I rami secondari». *Architettura, prospettiva e paesaggio nell'insegnamento dell'Accademia bolognese*, in *Architetture dell'Inganno. Cortili bibieneschi e fondali dipinti nei palazzi storici bolognesi ed emiliani*, catalogo della mostra, Bologna, Palazzo Pepoli Campogrande, 6 dicembre 1991-31 gennaio 1992, a cura di A. M. Matteucci e A. Stanziani, Bologna 1991, pp. 147-158, in partic. p. 152.

¹² Si veda Catalogo I, s.s. 1.

¹³ M. Oretti, *Notizie de' professori del disegno, cioè Pittori, Scultori ed Architetti bolognesi e de' forestieri di sua scuola*, Bologna, Biblioteca comunale, ms. 134, c. 343.

Inoltre gli inventari di due importanti collezioni bolognesi elencano opere di Palmieri: il primo è quello dei beni della contessa Angelica Teresa Zanchini Zambeccari, collezione nota per gli interessi rivolti all'Olanda del Seicento, che ricorda

“N°4 sottoquadretti due con paesi ed animali fatti a querello dal Palmieri, altri due rapresentano paesi a penna d'altra mano cornici intagliate e dorate e lastra L.18”¹⁴.

Il secondo caso è quello della collezione di Francesco Giusti, che, come testimonia l'inventario pubblicato parecchi anni dopo la sua morte, raccoglieva una straordinaria quantità di disegni di varie scuole, con particolare attenzione a quella bolognese; tra questi viene elencato un foglio di Palmieri di soggetto storico¹⁵; uno degli acquisti più importanti effettuati da Giusti, pittore nato a Bologna nel 1750 e morto nella stessa città nel 1828, è quello di un consistente numero di fogli di Guercino e di altri artisti dagli ultimi eredi di Benedetto e Cesare Gennari¹⁶. In entrambi i casi quindi ci troviamo di fronte a collezioni specializzate in certi generi, il Seicento olandese da un lato e il disegno, con particolare interesse per Guercino – artista, come si vedrà, molto studiato da Palmieri – dall'altro.

Palmieri, grazie alle due serie incise con destinazione didattica, è già noto al di fuori dei confini nazionali durante la fase giovanile, in quanto è menzionato da Giovanni Gori Gandellini, il quale cita i due album delle battaglie e dei paesaggi nelle *Notizie Istoriche degl'intagliatori*, opera in tre tomi pubblicata postuma a Siena nel 1771, a due anni dalla morte del suo autore¹⁷.

Pur avendo trascorso poco tempo nel piccolo ducato borbonico, Palmieri viene menzionato nelle fonti parmensi dall'abate Zani¹⁸ e più tardi nel manoscritto di Enrico Scarabelli Zunti:

“Palmieri Pietro, o Pietro Giacomo, valente disegnatore a penna soprattutto, e li di cui lavori ponno additarsi com'uno de' più pregiati ornamenti del gabinetto di qualsiasi elegante e squisito amatore dell'arti graziose, tanto sono eglino trattati con accuratezza, finiti con somma precisione, e grazia che ben poco può desiderarsi di meglio. Tengo io due disegni suoi toccati di bistro che quantunque si debbano annoverare frai suoi mediocri tuttavia sono leggiadra cosa, mentre fra li stupendi vid'io, ma più

¹⁴ Si veda <http://www.getty.edu/research/tools/provenance/>.

¹⁵ *Collezione di disegni e cartoni posseduti da fu Francesco Giusti in Bologna*, Bologna 1864. Al numero 65 della cartella VIII (p. 67) è elencato: Pietro Palmieri, Fatto storico, a penna.

¹⁶ Nel 1810 Giusti avrebbe coadiuvato l'acquisto da parte del nobile genovese Marcello Durazzo, che soggiornava allora a Bologna, di numerosi disegni; per questo tramite arrivano nella collezione Durazzo almeno un foglio del Guercino e un progetto grafico per monumento funebre di Amico Aspertini, che il Malvasia aveva menzionato nel Seicento come proprietà di Guercino.

¹⁷ Siena, 1700 – Roma, 1769. G. Gori Gandellini, *Notizie Istoriche degl'intagliatori opera di Gio. Gori Gandellini sanese*, III, Siena 1771, p. 4.

¹⁸ P. Zani, *Enciclopedia Metodica critico-ragionata delle Belle Arti dell'abate d. Pietro Zani fidentino*, vol. XIV (1823), p. 240. Lo Zani ricorda un disegno firmato “P. Palmerius in reali Parmeni (*sic!*) accademii invenit, et delineavit calamo 1774”.

ora non ricordo dove, la veduta del ponte nuovo di S. Liborio in Colorno tutto tratteggiato a penna che di meglio non aveva a vedersi. Fu Accademico d'onore della R. Accademia di B. A. di Parma"¹⁹.

Ancora nell'Ottocento quindi lo Scarabelli sottolinea il successo riscosso da Palmieri tra i collezionisti, ma sono le fonti parigine e poi quelle torinesi a fornire maggiori riscontri in tal senso: l'incisore di corte di Luigi XV Johann Georg Wille, in data 1 gennaio 1775 ricorda nel suo diario di aver commissionato a Palmieri due disegni alla maniera di Guercino²⁰. Inoltre nella vendita della collezione Wille del 1784 viene descritto un lotto comprendente due disegni di Palmieri e non è chiaro se possano essere identificati o meno con quelli guercineschi di cui l'incisore fa menzione nel suo diario²¹. Da qui apprendiamo che Palmieri aveva contatti con uno dei più importanti circoli culturali parigini, centro di incontro e diffusione della cultura tedesca nella Parigi del Settecento; Wille, collezionista noto per la sua esigenza, conservava nella propria casa un gabinetto di disegni e stampe che teneva a disposizione sia degli allievi che dei visitatori, in una sorta di esposizione-vendita, che contribuì a diffondere la conoscenza della grafica e della pittura olandese e tedesca in particolare²². Come si tenterà di dimostrare, le opere di Palmieri databili al periodo parigino mostrano il segno della conoscenza delle novità proposte da questo ambiente e non mi pare improbabile che il comune interesse di Wille, Palmieri e Du Tillot per l'arte olandese e fiamminga abbia creato un qualche rapporto di scambio tra i due artisti.

La biografia di Palmieri è inoltre inclusa nel repertorio di Pierre François Basan, commerciante di dipinti, disegni e stampe e incisore lui stesso²³: Basan era committente di Palmieri, come dimostra l'incisione raffigurante *La vieille laborieuse*, e collezionista dei suoi disegni²⁴. Infatti in alcune vendite parigine lo si incontra come acquirente di disegni del bolognese e numerose opere di Palmieri sono elencate nella vendita della collezione di Basan stesso e di sua moglie²⁵.

Ma, come si vedrà meglio in seguito, molti importanti collezionisti parigini possedevano disegni di Palmieri e, come ben sottolineato da Gianni Carlo Sciolla, gli interventi più innovatori in merito alla pratica artistica non si devono nel Settecento tanto alle esposizioni teoriche sistematiche, quanto alle riflessioni degli

¹⁹ E. Scarabelli-Zunti, *Memorie e documenti di belle arti parmigiane*, Parma, Soprintendenza per i beni artistici e storici per le province di Parma e Piacenza, vol. VIII (1751-1800), c. 211.

²⁰ *Mémoires et journal de J.-G. Wille, graveur du roi*, a cura di G. Duplessis, Paris 1857, p. 1.

²¹ Si veda Appendice 2: 1784, 6-11 dicembre, Parigi, lotto 92.

²² P. Michel, *Johann Georg Wille: collectionneur désintéressé ou agent d'art?* cit., pp. 137-143.

²³ F. Basan, *Dictionnaire des graveurs anciens et modernes depuis l'origine de la gravure*, II, Paris 1789, p. 45.

²⁴ Il problema è trattato in Catalogo I, scheda 25. La stampa reca infatti l'iscrizione "LA VIEILLE LABORIEUSE / Se vend à Paris, chez Basan et Poignant".

²⁵ Si veda Appendice 2: 1791, 4-7 aprile, Parigi, Rue Plâtrière, à l'hôtel Bullion; 1798, 1-19 dicembre, Parigi. Si veda Capitolo III.

amatori nell'ambito del collezionismo²⁶. Mi pare quindi valga qui la pena ricordare alcune delle valutazioni critiche espresse dai redattori dei cataloghi di vendita parigini dell'ultimo quarto del Settecento a proposito di Palmieri: nella vendita Basan del 26 novembre 1776 così si descrive un lotto di disegni di Palmieri:

Deux grands paysages en travers, supérieurement dessinés à la plume, & touchés avec esprit; l'un est fait d'après un superbe tableau de S. Rose; dont le site est des plus agréable; l'autre est de la composition de ce célèbre Artiste, & dans le style de Zuccarelli. Ils portent chacun 27 pouces sur 20 de haut²⁷.

Il catalogo Paillet della vendita Devouge del 1784 descrive vari lotti comprendenti disegni di Palmieri, a proposito del lotto 240 si afferma:

Deux superbes Dessins représentant une Douane & un marché Turc; nous ne nous étendrons point en éloge inutiles sur la richesse de ces dessins capitaux, le mérite de l'artiste est connu. hauteur 18 pouces sur 24²⁸.

Ancora lo stesso anno, vendita Landgraff, esperto Paillet:

Deux autres Dessins, par le même [Palmérius] & même genre [animaux et figures]; ses deux morceaux, ainsi que les précédens, sont d'une plume hardie & facile, & du plus grand effet²⁹.

L'anno successivo, vendita Belisard, esperto ancora Paillet:

Un autre Dessin rendu avec le plus grand intérêt, imitant parfaitement la gravure; il représente sur le devant une grande masse de rochers qui sont baignés par les eaux d'une riviere; le fond se termine par des fabriques & un ciel fait avec le plus grand art. Largeur 16 pouces 6 lignes, hauteur 12 pouces³⁰.

Alexandre Joseph Paillet dimostra quindi consapevolezza critica nel sottolineare uno dei tratti più originali del lavoro di Palmieri, l'imitazione del tratto incisivo a mezzo della tecnica a penna, un argomento sul quale si tornerà, e di apprezzare la "facilità" del tratto a penna di Palmieri, un aspetto messo in luce molte volte nei cataloghi d'asta, come nel caso di Verrier nella vendita Lafite del 1786:

Deux Dessins à la plume; dans l'un à gauche, on voit un Berger menant boire son troupeau, & à droite des Pêcheurs retirant leurs filets. Quelques rochers & montagnes sont en perspective dans les plans

²⁶ G.C. Sciolla, «Schizzi, macchie e pensieri»: il disegno negli scritti d'arte dal Rinascimento al Romanticismo, in A. Petrioli Tofani-S. Prosperi Valenti Rodinò-G.C. Sciolla, *Il Disegno: forme, tecniche, significati*, Milano 1992, pp. 11-89, in partic. pp. 67-68.

²⁷ Si veda Appendice 2: 1776, 26 novembre, Parigi, Hôtel d'Aligre, rue Saint Honoré, lotto 146.

²⁸ Si veda Appendice 2: 1784, 15 marzo e giorni seguenti, Parigi.

²⁹ Si veda Appendice 2: 1784, 21 dicembre e giorni seguenti, Parigi, lotto 172.

³⁰ Si veda Appendice 2: 1785, 15-19 marzo, Parigi, lotto 230.

éloignés. Le second offre une composition à peu-près pareille, une grande pureté de dessin & une touche extrêmement facile les rendent capitaux³¹.

A questo proposito si propone ancora qualcuno dei numerosi esempi che potrebbero essere fatti, in particolare la vendita del duca di Chabot e di La Mure del 1787:

Lotto 49: Deux autres Dessins, Paysages avec figures, vaches & moutons dans l'un ; un Cheval & une Paysanne occupée à traire une vache dans l'autre. Ces morceaux, à la plume sur papier blanc, sont de la belle exécution de ce Dessinateur correct & précis dans sa touche.

Lotto 50: Un Dessin à la plume, figurant plusieurs Estampes en feuilles, produisant un grand effet d'illusion. Ce morceau singulier fait preuve de la facilité de M. Palmerius dans tout ce qu'il entreprend³².

I conoscitori e i collezionisti dimostrano quindi, ancora parecchi anni dopo la partenza di Palmieri per Torino, di apprezzare in lui il virtuosismo tecnico, nella capacità di imitare la maniera altrui e la tecnica incisoria, ma anche la facilità del tocco, ossia i tratti distintivi del lessico palmieresco, che il pubblico parigino dimostra di aver ben compreso e apprezzato.

Una buona quantità di spunti è fornita dalle fonti torinesi, a partire dal libretto pubblicato nel 1805, in occasione dei funerali di Pietro Giacomo; sul frontespizio dell'opuscolo di 32 pagine è stampato all'acquaforte il ritratto del defunto, all'interno sono raccolte iscrizioni latine e poesie italiane e latine di vari autori, tra i quali Giuseppe Francesco Regis, lo stesso che ha composto l'epitaffio collocato sulla tomba di Palmieri:

"H. S. E. / PETRVS. IACOBVS. / IOANNIS BAP. F. PALMERIVS / DOMO. FELSINA / PICTOR. INGENIOSISSIMVS. IN AERE. CAELATOR / MAGISTER. IN GRAPHICES. ACADEMÛS / PATRIAE. SVAE. ET PARMAE. ET TAURINI / QVI. ARTIS. OPERVM. PRAESTANTIA. CLARVS / GRATVITO. IN EIVS. STVDIOSOS, CONSIPIO / LARGITIONE. IN. EGENOS / BENEFICENTIA. IN OMNES. SINGVLARIS. / VIXIT. ANNOS LXVII. DIES. XII / INTEGER. VERIDICVS. TENAX. PROPOSITI / AVGVSTAE. TAVRINORVM. XXVI. ANNIS INCOLA / IBI. DECESSIT. XV KAL. IANVAR. AN. M. DCCC. IIII / AB INGENVARVM. ARTIVM. CVLTORIBVS / ELATVS.FVNERE.PVBLICO.III.NON.APRIL.AN.SVBSEZ. / PETRVS. IOANNES. FILIVS. PICTOR / PATRI. OPTIMO. CARISSIMO / FECIT CVM LACRIMIS"³³.

I componimenti raccolti nel libretto degli Epicedj celebrano la figura di Palmieri con toni assai lusinghieri, vien quasi da dire manzoniani.

³¹ Si veda Appendice 2: 1786, 9 marzo, Parigi, lotto 15.

³² Si veda Appendice 2: 1787, 17-22 dicembre, Parigi.

³³ Palmieri fu sepolto "in Taurinensi coemeterio suburbii Padani", identificabile secondo il Vesme con il cimitero della Rocca, presso il Po (A. Baudi di Vesme, *Schede Vesme. L'arte in Piemonte dal sec. XVI al sec. XVIII*, III, Torino 1968, p. 763).

Nel corso dell'Ottocento Alessandro Baudì De Vesme ha raccolto due manoscritti inediti compilati in data imprecisata, ma verosimilmente nei primi anni del XIX secolo, da Giuseppe Francesco Regis e Roberto D'Azeglio: queste fonti fanno luce soprattutto sulla biografia torinese dell'artista, mentre le notizie, sempre comunque utilissime e ricche di spunti, sulle fasi precedenti della sua carriera risultano talvolta frammiste a *topoi* di sapore romantico. L'attendibilità dei dati biografici forniti è garantita dalla precisione di alcune notizie, come ad esempio le date di nascita e di morte, confermate dalle fonti archivistiche³⁴. Inoltre bisogna ricordare che Regis e D'Azeglio intrattenevano rapporti personali sia con Palmieri sr. che col figlio di questi Pietro Giovanni; si tratta quindi di notizie sostanzialmente di prima mano. Il lavoro del Vesme è stato pubblicato – parzialmente - solamente nel secondo dopoguerra, rimanendo quindi pressoché inaccessibile agli studiosi fino a quel momento³⁵.

Secondo il Regis:

“non vi fu forse artista che abbia lavorato in tutti i generi diversi, e che vi sia com'esso, riuscito. Era destro nel contraffare gli altrui dipinti e disegni sì di figure che di paesi, e massimamente i disegni a penna del Guercino. Dai composti di sua invenzione comparisce artista spiritoso, grande e franco. Il suo chiaroscuro è ottimamente inteso. Le sue figure sono molto bene aggruppate, ed hanno i loro contorni fortemente pronunziati e fluidi. I suoi panneggiamenti veggonsi d'uno stile largo e grandioso. Ha trattato ad imitazione di Salvator Rosa gli alberi una varietà ammirevole, e forse niuno ha dato loro al pari lui un carattere più deciso. Ne' massi poi ha mostrato intelligenza e varietà quanto niuno altro mai. La cognizione che aveva acquistato della struttura e de' movimenti de' cavalli, de' buoi, delle pecore e de' cani lo mette a livello coi più celebri artisti in simil genere”³⁶.

Quindi il Regis mette di nuovo in luce in particolare la capacità di Palmieri di imitare lo stile degli altri artisti, ma anche la maestria nella composizione e nella varietà; inoltre compare un elemento nuovo, il realismo (anche se non viene usato questo termine) nella resa delle figure degli animali.

Roberto D'Azeglio sottolinea invece come la venuta di Palmieri – pittore a olio, incisore e disegnatore - nella città sabauda abbia inciso sullo scenario artistico locale, soprattutto ampliando le collezioni di disegni della corte e stimolando così la passione collezionistica di altri torinesi che non facevano mancare nelle proprie raccolte qualche lavoro di Palmieri. Una notizia, quest'ultima, ben verificabile grazie alla menzione di opere

³⁴ Cuneo, 21 luglio 1809 – Torino, 04 marzo 1877. Conte di San Martino, Rivalba e Buttigliera, ricoprì vari incarichi politici, tra i quali va in particolare menzionata la nomina a senatore nel 1850. Fu attivamente impegnato in ambito culturale e in particolare fu legato alla Deputazione di storia patria di Torino (socio a partire dal 1835, segretario nel 1852, presidente nel 1874), all'Accademia delle Scienze di Torino (socio dal 1837), alla Società agraria ed economica di Cagliari e all'Accademia della Crusca di Firenze (socio corrispondente dal 1874).

³⁵ A. Baudì de Vesme, *Schede Vesme: L'arte in Piemonte dal sec. XVI al sec. XVIII*, III cit., pp. 761-772.

³⁶ Vesme p. 761.

di Palmieri nelle più importanti collezioni torinesi, presenza che sarà verificata grazie alle fonti e gli inventari³⁷.

Secondo il compilatore l'attività di Palmieri a Torino ebbe notevole importanza nell'incrementare l'interesse locale per il disegno³⁸; inoltre diede impulso all'attività di Bagetti - prima architetto e poi, dopo l'incontro col Palmieri, paesaggista all'acquerello -, di Storelli, entrambi frequentatori del suo studio, di Sofia Giordano, che apprese i rudimenti del disegno dal bolognese e si trasferì in seguito a Roma nella scuola di Maron³⁹.

Così come il Regis, anche D'Azeglio si esprime in toni estremamente elogiativi riguardo ai lavori di Palmieri:

“quantunque il genere prediletto del Palmieri, in cui salì a tanta rinomanza, fosse particolarmente quello degli animali e delle scene rurali con stupendi fondi di paesi, fu egli anco eccellente disegnatore di figura, e riuscì molto lodevolmente nello stile elevato, e di ciò ne fan fede parecchi suoi disegni a penna di soggetti di storia sacra e profana. Possedette egli un'indicibile facilità nell'imitare lo stile di diversi autori, come del Guercino, del Salvator Rosa, del Berghem, Castiglione ecc. Il suo tocco è spiritosissimo, i suoi contorni sempre precisi e caratteristici di ogni oggetto; mai si scorge il menomo pentimento; il modo di comporre ne è grandioso; i stili pittoreschi e sempre sostenuti da un bell'effetto di larghe masse di chiaroscuro. Tant'era poi la sua facilità, che soventi disegnava un oggetto alla prima colla penna, e riuscivagli di terminarlo nitido e corretto, senza dover ricorrere alla menoma emenda”⁴⁰.

Ancora quindi un giudizio che dimostra la comprensione profonda dell'opera palmieresca, nell'apprezzamento delle capacità di imitare lo stile altrui e quindi nella varietà, ma anche nella “facilità” della resa grafica, che non lascia trapelare errori e pentimenti, pur nell'utilizzo di una tecnica come quella a penna, che non consente correzioni.

Mi pare ancora utile ricordare, ai fini di una più profonda comprensione del ruolo e del credito ricevuti da Palmieri e mantenuti anche dopo la sua morte, che opere dell'artista furono scelte per le esposizioni torinesi successive alla sua morte: nel 1805 sono esposti fogli di Palmieri in quanto l'artista, appena morto, era titolare della cattedra di disegno: insieme a suoi disegni infatti furono scelte opere di Laurent Pécheux, presidente della Commissione di scienze ed arti e incaricato della Scuola di pittura, Vincenzo Revelli, professore aggiunto di disegno, Bonsignore, titolare della cattedra di architettura, Carlo Porporati,

³⁷ Si veda paragrafo IV.3.

³⁸ A questo proposito si veda in particolare si veda G.C. Sciolla, *La collezione di disegni fiamminghi e olandesi della Biblioteca Reale di Torino e il gusto per l'arte nordica alla corte sabauda tra Settecento e Ottocento*, in G.C. Sciolla, *I disegni fiamminghi e olandesi della Biblioteca Reale di Torino con un saggio sulle carte e filigrane di Piera Giovanna Tordella*, Firenze 2007, pp. XIII-XXIV, in partic. pp. XVII-XVIII.

³⁹ Questo dato fornito dalla fonte viene ripreso dalla critica novecentesca, in particolare F. Dalmasso, *Trompe-l'oeil di Pietro Giacomo Palmieri e la cultura figurativa in Piemonte a fine '700*, in “Commentari”, 1972, pp. 131-138, in partic., p. 138; G. Romano, *Studi sul paesaggio. Storia e immagini*, Torino 1978, ed. cons. Torino 1991, pp. 133-138.

⁴⁰ Vesme p. 762

responsabile della cattedra di incisione, che, alla morte di Palmieri, assommerà anche quella di disegno⁴¹. Dunque una scelta di artisti legati all'accademismo ufficiale e allineati alla cultura francesizzante e al neoclassicismo.

Ancora nel 1829 viene esposto il tavolino eseguito nei primi anni ottanta in collaborazione con Giuseppe Maria Bonzanigo⁴², segno che l'oggetto, per quanto fortemente legato a un gusto d'Ancien Régime, costituiva ancora un modello sia per le microsculture dell'arredo, sia per la resa virtuosistica del piano d'appoggio eseguito da Palmieri⁴³.

Modesto Paroletti, in un breve articolo uscito l'anno successivo su "Le Courier de Turin" e dedicato alla pittura di paesaggio, nomina tre artisti torinesi che si sono distinti in questo genere pittorico: Bernardino Galliani, Palmieri padre e Bagetti. Se è su quest'ultimo che si sofferma più a lungo, esprime su Palmieri un giudizio assai lusinghiero, affermando che

"entraîné par un goût particulier, a cherché à exprimer le contraste des lieux champêtres au milieu des objets que la lune enfante dans les villes"⁴⁴.

In appendice al volume *Turin et ses curiosités*, pubblicato nel 1819, Modesto Paroletti stila una lista alfabetica di nomi di pittori, scultori e architetti attivi a Torino e menzionati nel testo, completa di brevi notizie sulla loro vita e attività; si tratta normalmente di notazioni di poche righe che riportano data e luogo di nascita e di morte e attività principale. Di maestri antichi come Leonardo o Poussin Paroletti non tratta per più di cinque o sei righe, ma anche ad artisti estremamente importanti per l'ambiente artistico torinese come Juvarra, Beaumont, Pechéux, Porporati o Bagetti non spreca più di otto o dieci righe, né si lascia andare a elogi particolarmente sentiti. Al Palmieri è invece dedicato ampio spazio, ben ventuno righe, e grandi elogi.

Di Palmieri Paroletti racconta che, nato a Bologna e non a Parma – come dovevano ritenere i suoi contemporanei, se l'avvocato, erudito e conoscitore d'arte ha necessità di chiarirlo -, fu pittore, disegnatore e incisore, membro delle accademie di Parma e Bologna e professore di disegno in Università. Per Paroletti

⁴¹ V. Natale, *Le esposizioni a Torino durante il periodo francese e la Restaurazione*, in *Arte di corte a Torino da Carlo Emanuele III a Carlo Felice*, a cura di S. Pinto, Torino 1987, pp. 250-266; S. Cavicchioli, *Tra Settecento e Ottocento*, in *Le esposizioni torinesi: 1805-1911. Specchio del progresso e macchina del consenso*, a cura di U. Levra e R. Rocca, Torino 2003, pp. 3-31, in partic. p. 16. Opere di Palmieri verranno scelte anche per l'esposizione del 1820 (V. Natale, *L'arte in mostra nella prima metà dell'Ottocento*, in *Le esposizioni torinesi cit.*, pp. 269-295, in partic. p. 277).

⁴² Si veda Catalogo II, scheda 134.

⁴³ V. Natale, *L'arte in mostra nella prima metà dell'Ottocento*, in *Le esposizioni torinesi cit.*, pp. 269-295, in partic. p. 281.

⁴⁴ M.P. [M. Paroletti], *De quelques peintres en paysage, ou de ce que la belle nature a pu inspirer aux italiens* in "Le Courier de Turin", n. 97, 5 luglio 1806.

Palmieri fu inimitabile nella rappresentazione degli animali e delle scene rustiche e campestri, nonché nelle sue composizioni e disegni a penna “qui sont le charme et l’admiration des connaisseurs”⁴⁵.

Tra le incisioni elenca le due serie eseguite in età giovanile per Luigi Guidotti e menzionate da Gori Gandellini e quattro incisioni realizzate in età più matura *a lavis* e rappresentanti soggetti pastorali di sua propria invenzione⁴⁶. Durante la sua vita - continua Paroletti - una serie di abili incisori si occupò della riproduzione di sue opere, tra le quali va citata la *Morte di Turenne*, incisione che ebbe grande successo, sebbene la sua esecuzione non abbia reso interamente merito all’originale. L’erudito ci informa poi che Palmieri dipinse anche a olio e che il marchese di Cambiano possedeva uno dei suoi quadri; lui stesso aveva invece nella sua collezione due stampe di Arghinetti con soggetto pastorale d’invenzione palmieresca⁴⁷.

Nonostante tutti questi elementi siano significativi della stima di cui l’artista godeva a Torino ancora a quindici anni di distanza dalla morte, è necessario non dimenticare che Pietro Palmieri figlio doveva essere in buoni rapporti col Paroletti - il quale scrive anche su di lui una biografia piuttosto lusinghiera - dato che Palmieri jr. incide, su disegno di Bagetti, otto tavole proprio per questo volume⁴⁸.

Comunque sia la fama di Palmieri perdura, nella memoria del mondo della cultura torinese ancora molti anni e pure dopo la dipartita del figlio: alla morte di Pietro Giovanni, avvenuta nel 1854, la vedova eredita le raccolte di libri, stampe e disegni. La maggior parte dei libri viene ceduta all’Accademia Albertina, mentre la collezione di grafica, composta di circa 8.800 pezzi, nonostante vengano intavolate trattative per la cessione dell’intera raccolta alla Real Casa e nonostante i tentativi del collezionista e conoscitore di incisioni amico di Palmieri Giovanni Vico di impedirne la dispersione, passa solo in minima parte alla Biblioteca Reale⁴⁹. Il resto viene venduto e ne resta a noi notizia grazie a un lungo articolo pubblicato sulla “Gazzetta Piemontese” del 4 gennaio 1858 dal letterato e librettista di origine genovese Felice Romani, il quale si rammarica di essere giunto a conoscenza della vendita dopo molte settimane da che essa era stata avviata

⁴⁵ M. Paroletti, *Turin et ses curiosités ou description historique de tout ce que cette capitale offre de remarquable dans ses monuments, ses édifices et ses environs par Modeste Paroletti. Ouvrage composé à l’usage des Étrangers, et orné de gravures en taille-douce et du plan de la Ville*, Turin 1819, p. 399. Le guide di Paroletti si collocano sulla scia del genere di guide diffuse a partire dalla metà del Settecento in Francia, nelle quali prendono sempre più spazio le descrizioni delle collezioni private della città (si veda C. Guichard, *Les amateurs d’art à Paris au XVIIIe siècle*, Seyssel 2008, p. 94).

⁴⁶ Si veda Catalogo I, schede 24-25.

⁴⁷ Paroletti ricorda opere di Palmieri in varie collezioni torinesi (si vedano M. Paroletti, *Turin et ses curiosités* cit. pp. 304, 306, 399; M. Paroletti, *Turin à la portée de l’étranger ou description des palais, édifices et monuments de science et d’art*, Torino 1826, p. 240). Per l’argomento si rimanda alla parte di questo studio dedicata all’attività torinese di Palmieri.

⁴⁸ Si veda F.M. Riccardi di Vernaccia, *Su le belle arti in Torino: memoria detta nel dì 7 marzo 1841 alla società colombaria fiorentina*, Firenze 1841, p. 17. Una breve notizia sulla vita dell’artista è fornita da Luigi Cibrario nella sua *Storia di Torino*, dove lo studioso afferma che “Palmieri padre, disegnatore, abitava in casa Perrone” (L. Cibrario, *Storia di Torino del Cavaliere Luigi Cibrario*, Torino 1846).

⁴⁹ M. Tomiato, *Pietro Giovanni Palmieri*, in P. Dragone, *Pittori dell’Ottocento in Piemonte. Arte e cultura figurativa 1800-1830*, Genova 2002, pp. 348-349.

e di non aver quindi potuto vedere molti capolavori già venduti⁵⁰. Dopo aver enumerato alcune delle opere più significative in mostra – tra gli autori delle stampe nell’elenco di Romani figurano Raimondi, Dürer, Mantegna, Ribera, Maratta, i Carracci, Porporati, Bartolozzi, i Gandolfi, Morghen, vari francesi tra i quali il Wille e poi, tra gli altri, Rembrandt, Du Jardin, Berchem – il letterato sottolinea che

“la ricchezza di siffatta collezione non si riduce al valore di tante preziose incisioni; essa consiste in un tesoro che non ha prezzo, siccome quello che altrove non si può rinvenire: ed è la Raccolta dei disegni a penna del professore Pietro Palmieri, lavori mirabili e universalmente ricercati dai cultori dell’arte. Ed è specialmente di questi ch’io deploro lo sperdimento, e vorrei poter conservare ai miei concittadini il possesso e per l’onore dell’arte italiana e per la devozione dovuta all’artefice”⁵¹.

Prosegue poi parlando della vita di Palmieri, per la quale utilizza le notizie desunte da un manoscritto di Roberto d’Azeglio, forse la stessa biografia che giungerà in mano al Vesme. Tuttavia alcune notizie mancheranno poi nella nota biografia di Vesme; infatti Felice Romani soffermandosi sulle tecniche utilizzate da Palmieri afferma

“Dipinse a olio, incise in rame, disegnò a penna maestrevolmente, e rinvenne i procedimenti smarriti della pittura all’encausto cercati invano da chiarissimi scienziati ed artisti del secolo scorso, fra i quali i celebri De Caylus e Magault dell’Accademia delle Iscrizioni di Parigi. Il proprio ritratto da esso dipinto in quel genere, è tale, dice l’egregio marchese d’Azeglio che ne scrisse la biografia, che da far rammaricare che a quella sola opera siasi egli voluto limitare”⁵².

Felice Romani prosegue fornendo notizie biografiche sull’autore e afferma che Palmieri diede impulso alla crescita dell’interesse per l’arte tra i torinesi illustri,

“per l’impulso dato coll’opera sua; per i suggerimenti impiegati verso i principi e i grandi; per i consigli di cui fu largo cogli artefici. I soggetti villerecci con vari animati fondi – continua l’autore - , vaghissimi di paese macerie di edifizii rovinati coperti di muschio e d’edera, o acque guadose e stagnanti attraversate da gregge, ed armenti sulla maniera di Berghem furono il principale fondamento di sua riputazione, non solo in Italia, ma in Europa: ove le opere sue si trovano disseminate in ogni contrada; non però a tal genere di minore considerazione fu limitato il genio dell’operoso maestro. Molti disegni fatti a tocco in penna appartenenti alla mitologia e alla storia sacra e profana, attestano la multiformità e l’elevatezza del di lui talento; fra questi è a tutti nota la bella composizione della morte di Turenne incisa in rame da un di lui disegno a penna, a cui l’opera dell’intaglio è rimasta incomparabilmente inferiore. La facilità con

⁵⁰ R. [F. Romani], *Raccolta di stampe antiche e moderne del fu Prof. Cav. Pietro Palmieri poste in vendita dagli eredi, via Nuova, N°5, casa Perracca, in Torino*, in “Gazzetta Piemontese”, n. 3, 4 gennaio 1858.

⁵¹ R. [F. Romani], *Raccolta di stampe antiche e moderne* cit.

⁵² R. [F. Romani], *Raccolta di stampe antiche e moderne* cit.

cui seppe investirsi della maniera, e del fare dei vari autori, come Guercino, Salvator Rosa, Berghem, Gregghetto ecc., fu veramente singolare”⁵³.

Esiste poi un ulteriore documento (purtroppo anonimo) relativo alla collezione di stampe di Pietro Palmieri jr. vendute dagli eredi nel 1858⁵⁴. Nell'introduzione all'elenco delle stampe (forse quelle che interessavano maggiormente il redattore), dopo la celebrazione della collezione di pezzi assai rari - tra i quali figurano stampe di Dürer e Raimondi, ma anche di Berchem, Du Jardin, i Gandolfi e, naturalmente Toschi e Porporati – si fa menzione dei disegni di Palmieri sr. conservati dal figlio e se ne riassume, con alcuni errori, la vicenda biografica

Ma la ricchezza di siffatta Collezione non si riduce al valore di tante preziose incisioni; essa consiste in un tesoro che non ha prezzo siccome quello che altrove non si può rinvenire: ed è la raccolta dei disegni a penna del Professor Pietro Palmieri, lavori mirabili e universalmente ricercati dai cultori dell'arte. Ei nacque nel 1737. Nel 1770 si condusse in Parigi, preceduto dalla grande riputazione acquistatasi in tutta Italia e quivi non tardò ad avere fama di valente, e a riportare la stima dei più rinomati professori dell'arte. Di là dopo otto anni fece ritorno in Italia e stabilitosi a Torino, quivi condusse tutta la vita.

Dunque le fonti, soprattutto quelle francesi e torinesi, la protezione accordata a Palmieri da Du Tillot, l'interesse riservato al suo lavoro dai collezionisti parigini e torinesi, il suo coinvolgimento in imprese assai significative della corte sabauda danno la misura di un artista ben introdotto negli ambienti più all'avanguardia delle città dove ha vissuto. Tuttavia nell'Ottocento inoltrato Palmieri cade in un oblio causato, da un lato dalla già menzionata confusione generata dai compilatori dei repertori tra vari artisti omonimi, dall'altro verosimilmente dal cambiamento di rotta dei gusti artistici dovuto all'Idealismo, che promuove il mito del genio artistico a discapito del virtuosismo tecnico. Inoltre, come sottolineato da Franca Dalmasso, le ragioni dell'oblio subito da questo artista dalla straordinaria abilità virtuosistica, che nei suoi *trompe-l'oeil* dà prova di “quasi inumana abilità tecnica” e di possedere una “mentalità da maniaco con humor”⁵⁵, vanno individuate innanzitutto nella tecnica da lui prevalentemente utilizzata, il disegno, che non ha chiaramente i vantaggi di una diffusione moltiplicata, come nel caso della stampa, né suscita un'attrattiva paragonabile a quella della pittura; altra ragione va a suo avviso individuata nella dispersione e

⁵³ R. [F. Romani], *Raccolta di stampe antiche e moderne* cit.

⁵⁴ Parma, Museo Glauco Lombardi, *Archivio belle arti*, 57 C 10 5, *Raccolta di stampe antiche e moderne del fu Professor Cav[alier]e Pietro Palmieri. Poste in vendita dagli Eredi, Via Nuova n° 5 Casa Perracca in Torino*. Per i rapporti tra Toschi e Palmieri jr. si veda *Paolo Toschi e il suo tempo: le lettere di un incisore dal fondo del Museo Glauco Lombardi*, a cura di A. Mavilla, Parma 1992.

⁵⁵ F. Dalmasso, *Alcuni problemi relativi al palazzo comunale di Riva presso Chieri*, in “Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti”, XXIII-XXIV (1969-70), pp. 196-202, in partic. p. 200-201.

talvolta nella distruzione dei suoi numerosi fogli, oltre che nella scarsa attenzione ancora riservata al tempo all'ambiente artistico torinese⁵⁶.

⁵⁶ F. Dalmaso, *Trompe-l'oeil di Pietro Giacomo Palmieri e la cultura figurativa in Piemonte a fine '700*, in "Commentari", 1972, pp. 131-138, in partic. p. 132. Lo studio prende le mosse dall'analisi di due disegni datati 1766, quindi afferenti alla fase giovanile, e conservati presso il Metropolitan Museum di New York (si veda Catalogo II, schede 2-3).

I.3. I nodi critici

I.3.1. Lo sperimentalismo tecnico di Palmieri tra incisione, pittura e disegno

Le fonti sette e ottocentesche, oltre a testimoniare della fama raggiunta da Palmieri presso i collezionisti, parlando di virtuosismo e di seicentismo, forniscono già i punti essenziali della sua ricerca artistica, che vede i suoi momenti più innovativi in particolare nel disegno. Tuttavia Palmieri si dedica anche all'incisione – soprattutto durante il periodo bolognese, mentre sono poche le incisioni databili alla fase parigina e nessuna a quella torinese – e alla pittura.

L'impegno di Palmieri nell'attività incisoria non è un caso isolato in quanto, come ha sottolineato Alfredo Petrucci, fu proprio la crescente richiesta di stampe sciolte o in volume a spingere molti artisti a dedicarsi con sempre maggiore assiduità, sperimentando nuove tecniche⁵⁷. La vendita di disegni e incisioni infatti poteva fruttare utili notevoli se si tiene conto di quanto afferma lo Zanotti riguardo a Lodovico Mattioli in un passo già citato da Laura Tongiorgi Tomasi:

“Gli morì il padre, onde per mantenere sé e la famiglia, gli convenne darsi intieramente a far disegni, da cui non poco utile ritraeva, tanto erano piaciuti. S'avvisò ancora che più avrebbe guadagnato se avesse saputo intagliare in rame, e vi si provò, e così ben riuscì, che non credo che tanto sperasse. [...] Tra il disegnare e lo intagliare, molto il Mattioli sempre onore si fece, e tanto sempre guadagnò che potette a se e alla famiglia recare il dovuto sostentamento”⁵⁸.

A proposito delle sue stampe di riproduzione Zanotti continua:

“ha sempre voluto aggiungere qualche cosa, o mutare, e principalmente intorno a' paesi, mostrando con ciò talora più desiderio d'apparire ritrovatore, che copiatore fedele, e diligente”⁵⁹.

Mattioli svolse quindi una gran parte della sua attività nel campo editoriale, lavorando soprattutto per i Dalla Volpe, per i quali, oltre al rifacimento delle stampe crespiane per il *Bertoldo*, realizzò tavole, frontespizi e finalini, che vennero tanto riutilizzate nel corso del secolo da divenire quasi delle formule grafiche. Lo stesso fece, sempre per Dalla Volpe, Pio Panfili, noto soprattutto per le sue incisioni di vedute di città, ma accanto a loro lavoravano altri artisti meno noti che divennero professionisti nel campo dell'illustrazione libraria come Sante Manelli, Lodovico Quadri, Giuseppe Cantarelli e altri che la praticarono occasionalmente come Ercole Lelli e Alessandro Calvi. Come sottolinea Lucia Tongiorgi Tomasi, talvolta gli

⁵⁷ A. Petrucci, *Il volto segreto dell'incisione italiana nel Settecento*, in “Bollettino d'Arte”, XXXI (1937), pp. 540-558.

⁵⁸ G.P. Zanotti, *Storia dell'Accademia Clementina* cit., I, p. 22 (citazione tratta da L. Tongiorgi Tomasi, *Libri illustrati, editori, stampatori, artisti e connoisseurs* cit., p. 324).

⁵⁹ G.P. Zanotti, *Storia dell'Accademia Clementina* cit., I, p. 22 (citazione tratta da L. Tongiorgi Tomasi, *Libri illustrati, editori, stampatori, artisti e connoisseurs* cit., pp. 324-325).

artisti meno noti e quindi maggiormente disponibili, a volte semplici artigiani che non apponevano neppure la propria firma sulla lastra, erano preferiti dagli stampatori agli artisti di grido per la realizzazione delle lastre a corredo illustrativo dei volumi, in ragione del carattere più eminentemente pratico di questa attività rispetto alla realizzazione di incisioni di traduzione o d'invenzione⁶⁰.

I.3.1.1. *L'attività pittorica*

Sebbene non si conoscano, allo stato attuale delle conoscenze, dipinti attribuibili con certezza a Palmieri, le fonti attestano che Palmieri fosse anche pittore: non solo il suo lungo tirocinio presso Ercole Graziani lo lascia supporre, ma vi è testimonianza di suoi dipinti nelle collezioni private settecentesche: il 9 dicembre 1788 passa alla vendita parigina di Anne-Pierre, marchese di Montesquiou-Fezensac un disegno di Palmieri così descritto:

Un Paysage d'un ton suave & harmonieux, dont la composition offre un site pittoresque, orné de deux figures & d'un cheval blanc sur le devant; le fond se termine par une chaîne de montagnes qui se perdent dans la vapeur de l'horison. Les Tableaux de cet Artiste sont peu connus⁶¹.

Non vi è modo, allo stato attuale delle conoscenze, di reperire il dipinto su tela di piccole dimensioni (circa 32,5 x 40,5 cm). L'ultima frase, "Les Tableaux de cet Artiste sont peu connus", lascia intendere che Palmieri doveva dipingere abbastanza abitualmente, tuttavia la sua attività di pittore doveva essere tenuta in poco conto dal pubblico e rimanere quindi secondaria rispetto a quella di disegnatore, per la quale era maggiormente apprezzato. Altri due dipinti di Palmieri sono menzionati nelle vendite della collezione di Jean-Pierre Soury del maggio 1803 e di Boyer dell'aprile 1806, entrambi sono paesaggi, ma non se ne forniscono le misure; del secondo viene detto qualcosa in più, in quanto si afferma che il dipinto è in verticale, che è ornato di figure e che a sinistra in primo piano è rappresentata una cascata⁶².

Ma vi sono ulteriori testimonianze di un'attività pittorica di Palmieri: il Regis afferma che il conte di Capris Cagliero possedeva, oltre a disegni di Palmieri, due quadri a olio, acquistati a Parma dal marchese di Cambiano⁶³, mentre Modesto Paroletti in *Turin et ses curiosités* ci informa che Palmieri fu anche pittore a olio e ricorda che il marchese Turinetti di Cambiano, amico e acquirente di Palmieri, possedeva uno dei suoi quadri⁶⁴.

⁶⁰ L. Tongiorgi Tomasi, *Libri illustrati, editori, stampatori, artisti e connoisseurs* cit., pp. 325-326.

⁶¹ Si veda Appendice 2: 1788, 9 dicembre e giorni seguenti, Parigi, lotto 34. Dipinto su tela, Hauteur 12 pouces, largeur 15 pouces. Acquistato da Montesquieu per 86 livres.

⁶² Si veda Appendice 2: 1803, 6-7 maggio, Parigi, lotto 33; 1806, 15-17 aprile, Parigi, lotto 16.

⁶³ A. Baudi di Vesme, *Schede Vesme. L'arte in Piemonte dal sec. XVI al sec. XVIII*, III cit., p. 761.

⁶⁴ M. Paroletti, *Turin et ses curiosités* cit. p. 399.

Inoltre le fonti fanno menzione di una stampa di Antonio Arghinenti che riproduce un dipinto di Palmieri conservato nella galleria dei duchi di Orleans, raffigurante il *Tramonto del sole*; né del dipinto né dell'incisione si è tuttavia rinvenuta traccia⁶⁵.

Inoltre un elenco ottocentesco di accademici conservato presso l'Archivio dell'Accademia di Parma, nomina tra questi anche Palmieri, che viene definito "pittore di storia"⁶⁶; la fonte è tarda e poco informata, dato che lo ritiene piacentino, tuttavia anche il Regis, che abbiamo detto essere invece ben informato, lo definisce "pittore, incisore e disegnatore di storie e di cose campestri"⁶⁷.

Va inoltre di nuovo ricordato quanto afferma Felice Romani circa le tecniche utilizzate da Palmieri, tra le quali menziona la pittura a olio, l'incisione in rame e il disegno a penna: inoltre Romani, che utilizza come fonte il manoscritto completo di Roberto D'Azeglio, solo parzialmente trascritto da Vesme, informa che

"rinvenne i procedimenti smarriti della pittura all'encausto cercati invano da chiarissimi scienziati ed artisti del secolo scorso, fra i quali i celebri De Caylus e Magault dell'Accademia delle Iscrizioni di Parigi. Il proprio ritratto da esso dipinto in quel genere, è tale, dice l'egregio marchese d'Azeglio che ne scrisse la biografia, che da far rammaricare che a quella sola opera siasi egli voluto limitare"⁶⁸.

Di questo ritratto perduto eseguito a encausto esiste testimonianza nel rame inciso a contorni e firmato "Chianale fecit", realizzato a partire dal dipinto di Palmieri per la copertina degli *Epicedj* del 1805⁶⁹.

Palmieri si configura quindi come un ardito sperimentatore di tecniche artistiche e ancora una volta come artista al passo coi tempi: se infatti può essere ritenuta veritiera la notizia del suo uso della tecnica a encausto - e non mi pare vi siano ragioni per dubitarne, vista anche la già verificata attendibilità della fonte - va rilevato che la sperimentazione in tal senso è il frutto della frequentazione di ambienti all'avanguardia legati ad un recupero delle tecniche descritte dalle fonti antiche.

Il rinnovato interesse per la tecnica a encausto si deve infatti al conte di Caylus, il quale, stimolato dal testo pliniano e incoraggiato dalla scoperta di Ercolano e Pompei, ingaggiò il chimico Majault e Joseph-Marie Vien al fine di sperimentarne la tecnica. Vien dipinse a encausto su supporto ligneo una *Testa di Minerva* ora conservata all'Hermitage di San Pietroburgo, dipinto che fu esposto all'Académie Royal des Inscriptions nel

⁶⁵ E. Kasten, *Arghinenti, Antonio*, in Saur, 5 (1992), p. 51. Si veda Catalogo III, scheda 10.

⁶⁶ Il documento, prima conservato presso l'Archivio di Stato di Parma, *Accademia di Belle Arti*, b. 346, è adesso stato spostato presso l'Archivio dell'Accademia (ringrazio Giuseppe Martini e Maria Carla Ramazzini per la cortese segnalazione).

⁶⁷ A. Baudi di Vesme, *Schede Vesme. L'arte in Piemonte dal sec. XVI al sec. XVIII*, III cit., p. 761.

⁶⁸ R. [F. Romani], *Raccolta di stampe antiche e moderne del fu Prof. Cav. Pietro Palmieri poste in vendita dagli eredi, via Nuova, N°5, casa Perracca, in Torino*, in "Gazzetta Piemontese", n. 3, 4 gennaio 1858.

⁶⁹ L'incisione misura 74 mm di diametro. Il Vesme afferma che l'autoritratto a encausto è stato donato dalla famiglia ai Musei Civici (si veda A. Baudi di Vesme, *Schede Vesme. L'arte in Piemonte dal sec. XVI al sec. XVIII*, III cit., p. 767).

1754. Il procedimento utilizzato non fu immediatamente rivelato, fatto che irritò non poco Diderot, tuttavia molti altri tentarono di ottenere gli stessi risultati⁷⁰.

L'anno successivo Vien espose altre sei opere a encausto al Salon, così come fecero molti altri artisti, tra i quali vanno menzionati Alexandre Roslin e Louis-Joseph Le Lorrain, che utilizzavano la tecnica di Caylus. Jean-Jacques Bachelier espose invece quattro dipinti per i quali aveva usato una tecnica diversa.

L'interesse per la sperimentazione della tecnica a encausto viene messa in relazione da Danielle Rice con il rinnovato interesse in Europa per l'arte classica: la tecnica di Bachelier fu utilizzata in Svezia da Carl Gustaf Pilo; in Inghilterra il procedimento fu comunicato alla Royal Society e utilizzato dall'illustratore e naturalista George Edward (1694-1773) e da Johann Heinrich Müntz, che condusse i suoi esperimenti sotto la supervisione di Horace Walpole a Strawberry Hill e che in seguito pubblicò una traduzione in inglese del trattato di Caylus. Esperimenti con il nuovo medium furono condotti da Joshua Reynolds e George Stubb, quest'ultimo operando anche in collaborazione con Josiah Wedgwood all'applicazione della tecnica alla ceramica. Ricordo poi che la tecnica a encausto è usata in Inghilterra da Vincenzo Valdrè nella decorazione di Stowe House, dopo che, morto Du Tillot, si era trasferito in Gran Bretagna, mentre John Francis Rigaud la utilizzò per Packington Hall a Warwicks⁷¹.

In Italia nel 1781 Vincenzo Requeno (1743-1811) pubblica a Parma un trattato sulla tecnica a encausto, al quale segue una seconda edizione ampliata nel 1787⁷²; in Italia la tecnica fu sperimentata tra gli altri da Vincenzo Martinelli, Giovanni David e Andrea Appiani; anche Gaetano Callani ne fece uso in diversi dipinti degli anni settanta⁷³. A Roma Christoph Unterberger supervisionò - assistito da Felice Giani, Luigi Campovecchio e Giovanni Battista dell'Era (1765-1798) - alla realizzazione di un piccolo gabinetto dipinto a encausto per Caterina la Grande, nel quale i modelli figurativi derivano da Raffaello e da motivi classici. Destinato al palazzo estivo di Tsarskoe Selo a San Pietroburgo, il gabinetto fu distrutto, insieme alla maggior parte del palazzo, durante la seconda guerra mondiale.

Mi pare utile notare come in questo elenco di artisti e conoscitori che si sono interessati all'encausto ritornino vari nomi per noi assai significativi: l'impegno in questo senso di Caylus e Diderot dà la misura di

⁷⁰ La tecnica sperimentata fu svelata da Caylus solo l'anno successivo: A.C.-Ph. de Tubières, conte di Caylus, *Mémoire sur la peinture à l'encaustique et sur la peinture à la cire*, Geneva 1755. Un testo anonimo ma attribuito dai contemporanei a Diderot è indice dei sentimenti negativi del filosofo di fronte alla segretezza mantenuta in un primo tempo da Caylus sull'argomento: [D. Diderot], *L'Histoire et le secret de la peinture en cire contre le sentiment du Comte de Caylus*, s.l. [1755]. Sul problema si vedano: D. Rice, *The Fire of the Ancients: the Encaustic Painting Revival, 1755 to 1812*, New Haven 1979; D. Rice, *Encaustic painting*, in *The Dictionary of Art*, a cura di J. Turner, Londra 1996, vol. X, pp. 196-200.

⁷¹ In Germania Benjamin Calau (1724-1785) e Joseph Fratel (1730-1783) introducono alla tecnica a encausto (nella quale però non si richiede il momento finale di bruciatura) un buon numero di artisti, tra i quali figurano Christian Bernard Rode e Johann Christoph Frisch.

⁷² V. Requeno, *Saggi sul ristabilimento dell'antica arte de' greci e romani pittori*, Parma 1781.

⁷³ S. Colla, *Callani, Gaetano*, in *La pittura in Italia. Il Settecento*, II, Milano 1989, pp. 643-644.

quanto questa attività fosse all'avanguardia a Parigi e di conseguenza in tutta Europa. Significativo mi pare soprattutto l'impegno in tale senso di Vincenzo Martinelli - paesaggista bolognese contemporaneo di Palmieri e che ha assorbito i suoi stessi modelli -, di Gaetano Callani e naturalmente di Vincenzo Valdrè. Risulta qui che entrambi i pittori protetti di Du Tillot, Valdrè e Palmieri, dopo aver trascorso un periodo di tempo a Parigi e la morte del marchese di Felino, utilizzano la tecnica a encausto.

È possibile che entrambi siano venuti a contatto con questa tecnica già prima di Parigi (Palmieri tramite l'ambiente bolognese e Valdrè durante il periodo romano), ma mi pare anche più probabile che la frequentazione di ambienti culturali elevati e all'avanguardia a Parigi possa aver influito sulla loro conoscenza del metodo utilizzato da Valdrè al suo arrivo in Inghilterra, mentre non è chiaro a quale periodo della carriera di Palmieri si riferisca Romani quando racconta che il bolognese si è limitato alla realizzazione di un solo quadro a encausto, un autoritratto, come si diceva. Visto che la fonte è D'Azeglio si può forse congetturare che si stia parlando della fase torinese.

È però pur vero che, come viene anche specificato in uno dei cataloghi di vendite parigine citati, le opere pittoriche di Palmieri sono rare e fino ad oggi sono stati attribuiti a Palmieri solamente due dipinti: si tratta di due piccole scene pastorali a olio su lavagna, passate sul mercato antiquario milanese nel 1994 con un'attribuzione al bolognese le cui ragioni non vengono però esplicate⁷⁴. Tuttavia l'attribuzione delle due piccole opere è invitante, in quanto esse corrispondono in effetti a pieno, sia nel gusto che nello stile, alla produzione palmieresca: intanto la tecnica di origine nordica si adatta allo sperimentalismo dell'artista e alla sua tendenza alla rielaborazione di idee e modelli olandesi. Anche il gusto per l'oggetto raro, da amatore si adatta bene alla mentalità dell'artista, come pure i modelli di riferimento, che in questo caso sembrano tratti da soggetti di Londonio.

Lo stile qui adottato mi porterebbe inoltre a datare le due opere al periodo torinese dell'artista, in particolare per la resa dei cieli, dove il riferimento a Valenciennes mi indurrebbe a pensare a una datazione intorno agli anni novanta, a ridosso ad esempio dei quattro fogli di Palazzo Madama⁷⁵. Detto questo, in mancanza di dati ulteriori non mi è possibile sostenere con certezza l'attribuzione all'artista.

Presso la Galleria Nazionale di Parma si conservano, sotto l'attribuzione a Giuseppe Palmieri, due dipinti a olio raffiguranti un *Paesaggio notturno con Euridice in fuga* e un *Paesaggio con figure*⁷⁶: il nome di Giuseppe viene fatto per la prima volta da Corrado Ricci, mentre gli inventari ottocenteschi citano solo il

⁷⁴ Si veda Catalogo V, schede 5 e 6.

⁷⁵ Si veda Catalogo II, schede 153-157.

⁷⁶ A. Toncini Cabella, schede 581-582, in *Galleria Nazionale di Parma. Catalogo delle opere. Il Seicento*, a cura di L. Fornari Schianchi, Parma 1999, pp. 159-160. Si veda Catalogo V, schede 7 e 8.

cognome dell'autore, "Palmieri"⁷⁷. Come si è già chiarito nel capitolo di questo studio dedicata alla vicenda critica, nel corso dell'ottocento i compilatori dei repertori hanno ingenerato grande confusione tra le varie personalità artistiche di nome Palmieri vissute nel corso del Settecento e si può presumere che Ricci abbia riferito i due quadri a Giuseppe proprio sulla scorta di questa confusione.

Come indicato dagli inventari ottocenteschi, le due opere sono entrate in Galleria nel 1830 (e non 1834 come dichiarato nelle schede di catalogo della Galleria Nazionale) a seguito di una permuta di beni tra il precedente proprietario, Salvatore Tarchioni, e l'Accademia. Negli atti delle sedute accademiche infatti, alla data 25 giugno 1830, si reca memoria dello scambio di tre dipinti di Tarchioni con una non meglio individuata statuetta raffigurante un guerriero di proprietà dell'Accademia. Uno dei due dipinti rappresenta *Deucalione e Pirra* ed è riferito ad Andrea Schiavone, gli altri due sono due quadri pure a olio di "Palmieri padre"⁷⁸. L'attribuzione allo Schiavone dell'olio su tavola con *Deucalione e Pirra* è stata accettata da Ricci, mentre viene respinta da Quintavalle e restituita a Lambert Sustris sulla base del confronto con *Giove e Antiope* di San Pietroburgo e *Diana e Atteone* del Castello Sforzesco, ipotesi accolta dalla critica successiva⁷⁹.

La coppia di paesaggi recante l'attribuzione a Giuseppe Palmieri rimanda sotto l'aspetto stilistico a modelli di Pieter Mulier, detto il Tempesta, in particolare per la resa del cielo denso di nuvole molto contrastate e ricche di bagliori nuvolosi⁸⁰; per le figurine il pittore sembra voler richiamare Van Bloemen e in generale l'ambiente romano, cui peraltro guarda lo stesso Mulier. La maniera in cui questi modelli vengono ripresi nei due dipinti della Galleria Nazionale sembrerebbe indicare un periodo più precoce rispetto a quello in cui Palmieri opera; l'ambiente genovese contemporaneo a Giuseppe Palmieri potrebbe costituire un'indicazione più pertinente⁸¹.

⁷⁷ C. Ricci, *La R. Galleria di Parma*, Parma 1896, p. 37. *Inventario generale delle opere di pittura, scultura...*, ms., 1852, Soprintendenza ai Beni Artistici, Storici ed Etnoantropologici di Parma e Piacenza; *Bozza d'inventario*, ms., 1874, Parma, Archivio dell'Accademia di Belle Arti; *Inventario generale delle Materie Artistiche raccolte e custodite nella R. Accademia*, ms., 1874, Parma, Archivio dell'Accademia di Belle Arti.

⁷⁸ Parma, Accademia di Belle Arti, *Atti delle sedute accademiche, 1830, Adunanza privata straordinaria, tenutasi dalla D(uca)le Accademia di Belle Arti il giorno venticinque Giugno 1830* (si veda Appendice 1).

⁷⁹ C. Ricci, *La R. Galleria di Parma* cit., p. 55; A. Ottaviano Quintavalle, *La Regia Galleria di Parma*, Roma 1939, p. 153; A. Ballarin, *Profilo di Lamberto d'Amsterdam (Lamberto Sustris)*, in "Arte Veneta", XVI (1962), pp. 51-81, in partic. p. 80, nota 25; A. Ballarin, *Lamberto d'Amsterdam (Lamberto Sustris): le fonti e la critica*, in "Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti", CXXI (1962-63), pp. 225-266; A.M. Spiazzi, scheda 266, in *Galleria Nazionale di Parma. Catalogo delle opere. Il Cinquecento*, a cura di L. Fornari Schianchi, Parma 1998, pp. 120-122 (con bibliografia precedente).

⁸⁰ Su Pieter Mulier si veda in particolare: M. Roethlisberger-Bianco, *Cavalier Pietro Tempesta and his time*, Haarlem 1970.

⁸¹ Ad esempio potrebbe risultare pertinente un confronto con il catalogo di Carlo Antonio Tavella, per il quale si vedano: M. Bonzi, *Il Tavella*, Genova 1961; E. Bianchi, *Appunti sul catalogo di Carlo Antonio Tavella e del Tempesta*, in "Arte Lombarda", 116 (1996), 1, pp. 78-82.

Tuttavia è anche necessario ricordare che non si conoscono dipinti di paesaggio riconducibili a Giuseppe Palmieri, dedito soprattutto alla pittura di figura e al genere sacro⁸², ma soprattutto che a questa data i contatti tra l'Accademia di Parma e l'ambiente artistico torinese sono molto stretti. In particolare che Paolo Toschi e Pietro Palmieri figlio hanno un rapporto epistolare assai fitto in merito alla esecuzione da parte di Toschi e della sua scuola di incisioni di riproduzione per conto della Società Editrice della Galleria Torinese, della quale fanno parte, tra gli altri, Palmieri figlio e Roberto d'Azeglio (che ricordo essere stato uno dei biografi di Palmieri padre)⁸³.

È quindi difficile sostenere che questi due dipinti, giunti a Parma probabilmente da Torino - visti gli stretti contatti che intercorrevano tra i due ambienti per il tramite di Palmieri jr., Salvatore Tarchioni, De Gubernatis e Toschi – siano stati malamente attribuiti a Palmieri padre. Se gli elementi stilistici riconducono le due opere a Mulier, va tenuto conto anche del fatto che Palmieri, noto anche a Torino per la sua capacità di contraffare lo stile altrui, e avvezzo alla copia da opere del Seicento, può avere realizzato due opere “alla maniera di” perfettamente in linea con la tradizione del secolo precedente. Tuttavia, in mancanza di confronti certi, si rende necessario lasciare in sospeso il problema.

Un'ulteriore ipotesi attributiva, più convincente sotto il profilo stilistico, ma meno verificabile sotto l'aspetto degli appigli documentari, è costituita da quattro sovrapposte a monocromo ocraceo conservate presso il palazzo dei Ministeri, residenza del mecenate di Palmieri Du Tillot. L'analisi stilistica permette ipotizzare una datazione delle quattro tempere su tela ai lavori del 1769 - cioè poco prima del 1770, anno in cui sono documentati i rapporti tra Palmieri e il marchese di Felino – e di avvicinare le sovrapposte alla maniera del nostro artista, per l'impostazione compositiva che rimanda al temperismo bolognese e la resa atmosferica e dei cieli che ricorda invece il paesaggismo francese degli anni sessanta⁸⁴.

I.3.1.2. I disegni di Palmieri tra sperimentazione e collezionismo

Tuttavia, come si accennava, Palmieri predilige il disegno, dove si configura ancor più quale ardito sperimentatore, adottando le più varie tecniche: tra queste preferisce la penna e l'acquerello, ma utilizzerà

⁸² Su Giuseppe Palmieri si vedano: R. Dugoni, *Di Giuseppe Palmieri (1677-1740): pittor de' Cappuccini*, in *Studi in onore di p. Cassiano da Langasco*, Genova 1989, pp. 107-123; A. Crispo, *Le opere d'arte della chiesa e del convento dei frati Cappuccini di Pontremoli*, in *I Cappuccini a Pontremoli. Una presenza "a tutti di specchio per li costumi loro buoni, e santi"*, a cura di D. Dozzi, Villa Verrucchio (RN) 2011, pp. 249-254.

⁸³ Le lettere di Toschi sono pubblicate in *Paolo Toschi e il suo tempo: le lettere di un incisore dal fondo del Museo Glauco Lombardi*, a cura di A. Mavilla, Parma 1992 (nel volume sono pubblicate alcune lettere legate proprio a Tarchioni), mentre le risposte di Palmieri figlio sono conservate al Museo Glauco Lombardi. Su Salvatore Tarchioni si veda R. Lasagni *Dizionario biografico dei parmigiani*, 4 voll., Parma 1999, vol IV, p. 522.

⁸⁴ Si vedano paragrafo III.2.1 e Catalogo V, schede 1-4.

la pittura a olio nel disegno⁸⁵. Famoso a Parigi soprattutto grazie ai disegni a penna, nel periodo torinese, come attesta anche il marchese Turinetti di Cambiano, predilige invece l'acquerello:

"[...] adesso [...] lavora meno a penna ma occupa molto bistro e acquerello nei celi"⁸⁶.

Evidentemente la fama raggiunta durante la maturità gli consente di mantenere se stesso e in seguito la sua famiglia dedicandosi quasi esclusivamente al disegno, una scelta certamente motivata da ragioni di mercato, condizionate a loro volta dal sempre crescente interesse dei collezionisti e dei conoscitori per il disegno. Come nei due secoli precedenti, ancora per tutto il Settecento, il disegno è fondamento della formazione artistica, sia nella bottega che in Accademia. Gianni Carlo Sciolla ha ben messo in luce come il concetto che esso sia lo strumento che conduce l'artista a imitare le forme della realtà emerga nei testi teorici del XVIII secolo: la voce *Dessein* dell'*Encyclopédie* formulata da C.H. Watelet nel 1754, il poema in versi *L'art de peindre* dello stesso autore, datato 1760. Già nel 1715 il conoscitore e teorico inglese Jonathan Richardson padre nel suo *An Essay of the Theory of Painting* aveva rilevato come il disegno, accentuando l'aspetto della percezione, sia il mezzo più immediato per rendere visivamente e otticamente in modo adeguato il reale⁸⁷.

Nel pensiero accademico e classicista il disegno è uno degli elementi che, insieme a colore e invenzione e attraverso l'applicazione di regole e canoni compositivi codificati, conduce alla realizzazione dell'essenza dell'arte individuata nel bello ideale, un concetto che, come sottolineato ancora da Sciolla, emerge ad esempio negli scritti di Winckelmann, Mengs, Milizia e nell'anonimo autore dei *Dialoghi tra Claro e Sarpini...* edito a Bologna per i tipi di Ferdinando Pisarri nel 1778⁸⁸. I rigidi metodi compositivi teorizzati in ambito accademico riguardano soprattutto la figura umana, ma sono estesi anche ad altri generi, ad esempio al paesaggio: la riflessione sul problema emerge già in epoca tardo-barocca, col saggio di Lairese, che ebbe varie traduzioni ed edizioni nel Settecento, ma ha la sua più ampia diffusione nell'Inghilterra del XVIII secolo, dove il genere riscuote grande successo. In particolare Sciolla sottolinea l'importanza in questo senso del trattato di Alexander Cozens pubblicato a Londra nel 1785, ma mette pure in rilievo come

⁸⁵ Si veda nell'Appendice 1 la lettera inviata da Turinetti di Cambiano a Giuseppe Bertoluzzi in data 10 maggio 1802 (rigo 4).

⁸⁶ Si veda nell'Appendice 1 la lettera di Turinetti di Cambiano a Giuseppe Bertoluzzi datata Parma gli 6 Gennajo 1802.

⁸⁷ G.C. Sciolla, «Schizzi, macchie e pensieri»: *il disegno negli scritti d'arte dal Rinascimento al Romanticismo*, in A. Petrioli Tofani-S. Prosperi Valenti Rodinò-G.C. Sciolla, *Il Disegno: forme, tecniche, significati*, Milano 1992, pp. 11-89, in partic. p. 67. D. Diderot, *Salons*, a cura di J. Seznec e J. Adhémar, 4 voll., Oxford 1957-1967; M. Watelet, *L'Art de peindre. Poëme avec des réflexions sur les différentes parties de la peinture*, Paris 1760; J. Richardson senior, *An Essay of Theory of Painting*, London 1715, rist. anast. Hildesheim 1969.

⁸⁸ G.C. Sciolla, «Schizzi, macchie e pensieri» cit., pp. 67-68. J.J. Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Altertums*, 1764, ed. it. Milano 1990; *Dialogo tra Claro e Sarpini per istruire chi desidera d'essere un eccellente pittore figurista*, Bologna 1778; F. Milizia, *Dizionario delle belle arti del disegno*, Venezia 1787, ed. cons. Bologna 1824.

accanto alle rigide formule accademiche, fin dalla metà del secolo, si apra la via alla propensione per lo studio diretto della natura, preferenza già espressa da Diderot nel 1746⁸⁹.

Tuttavia, come già ricordato, lo studioso sottolinea come gli interventi più innovatori in merito si debbano alle riflessioni degli amatori nell'ambito del collezionismo: primo tra tutti Caylus, che nel suo *Discours sur les desseins* del 1732 afferma che il disegno, in quanto spia della formazione e dello sviluppo della creazione artistica, è un documento unico del pensiero e dell'immaginazione del maestro, ed è quindi lo strumento attraverso il quale rivela il suo spirito⁹⁰. Un concetto sul quale ritornano altri autori del Settecento francese, come Dezallier D'Argenville – secondo il quale i disegni, in quanto prime idee del pittore, sono superiori alle stampe - e Lacombe, che recupera quest'idea⁹¹. Importanti riflessioni sull'opera grafica degli artisti giungono pure da Pierre-Jean Mariette, Giambattista Verci, Bernardo de' Dominici⁹².

Vale la pena, ai fini del nostro discorso, soffermarsi un momento sul pensiero di D'Argenville, il quale, oltre a fornire indicazioni su come distinguere le maniere stilistiche – attraverso la verifica dei valori formali (correttezza, buon gusto, espressione, tocco spirituale), dello stile personale dell'artista, dell'originalità dell'opera (l'originale si distingue dalla copia per la sicurezza di mano, la correttezza esecutiva, il bel tocco, lo spirito e il fuoco interiore) -, classifica i disegni in cinque categorie: i *pensieri* sono gli schizzi eseguiti rapidamente a matita o a penna; i *disegni finiti* "sono gli stessi pensieri, ma più meditati e conclusi, che si presentano espressivi, definiti, immobili"⁹³. D'Argenville descrive poi gli *studi* come disegni di dettagli di una figura colta *d'après nature*, le *accademie* come disegni finiti della figura umana, pure studiata dal vivo e infine i *cartoni*, realizzati nella stessa scala dell'opera finale.

I disegni di Palmieri sarebbero forse stati inseriti dal conoscitore nella seconda categoria; infatti, tranne poche eccezioni, quelli di Palmieri sono disegni definiti in ogni dettaglio. Come dimostra in particolare l'analisi di uno dei fogli conservati presso il Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique di Bruxelles, il

⁸⁹ G.C. Sciolla, «Schizzi, macchie e pensieri» cit., pp. 67-68. G. de Lairese, *Het Tekenkonst*, Amsterdam 1701, ed. francese Parigi 1787; A. Cozens, *New Methods of Assisting the Invention in Drawings Original compositions of Landscape*, London 1785, ed. cons. a cura di P. Lavezzari, Roma 1981.

⁹⁰ G.C. Sciolla, «Schizzi, macchie e pensieri» cit., pp. 67-68. A.C.-Ph. de Tubières, conte di Caylus, *Discours sur les desseins*, 1732, in "Revue universelle des arts", ed. a cura di P. de Chennevières, IX (1859), pp. 314-423.

⁹¹ A.-J. Dezallier D'Argenville, *Abrégé de la vie des plus fameux peintres avec leur portraits gravés en taille douce, les indications de leurs principaux ouvrages. Quelques Réflexions sur leur caractère et la manière de connoître les desseins des grandes maîtres*, Paris 1745; M. Lacombe, *Dictionnaire portatif des Beaux-Arts*, Paris 1752, ed. it. Venezia 1758.

⁹² P.-J. Mariette, *Abecedario et autres notes inédites de ce amateur sur les arts et les artistes*, ed. a cura di P. Chennevières e A. de Montaiglon, Paris 1851-1862 (l'opera di Mariette è pubblicata postuma); B. de Dominici, *Vite de' pittori, scultori e architetti napoletani*, 1742-43, ed. cons. Napoli 1840; G. Verci, *Notizie intorno alla vita e alle opere di pittori, scultori e intagliatori della città di Bassano*, Bassano 1775.

⁹³ Citazione tratta da G.C. Sciolla, «Schizzi, macchie e pensieri» cit., p. 74.

bolognese, per giungere al disegno finito, operava esattamente come il pittore, schizzando la prima idea su un foglio e giungendo poi all'opera finita dopo averne calibrato la composizione⁹⁴.

Tuttavia mi pare che il discorso di D'Argenville sia posto nell'ottica di un'opera che, al momento della sua creazione, non si configura come autonoma rispetto a quella pittorica; al contrario i disegni di Palmieri sono disegni autonomi e finiti, la cui realizzazione non è preliminare né alla resa pittorica né, nella maggior parte dei casi, all'incisione.

Come si vedrà meglio, la pratica di Palmieri di realizzare disegni autonomi è legata al crescere dell'interesse collezionistico per il disegno, che, come ben rilevato da Charlotte Guichard nel caso di Parigi, acquisisce sempre maggiore importanza e visibilità: i disegni vengono infatti esposti in cornice e apprezzati quali opere finite, delle quali vengono valorizzate le prerogative artistiche delle tecniche adottate (pietra nera, craie blanche, sanguigna, crayon etc.). Un interesse per la tecnica del disegno che la Guichard pone in relazione con l'estetica illuminista, con il sensismo⁹⁵.

Tale scelta di campo viene attuata da Palmieri nel periodo a mio parere più importante per la successiva carriera dell'artista, quello trascorso a seguito di Du Tillot tra Parma e Parigi. Come si vedrà Palmieri verrà accolto tra i familiari del marchese di Felino allo scopo di copiare per lui, con la tecnica del disegno, opere appartenenti o alla sua stessa collezione o a collezioni altrui, come quella di Praslin. Queste copie d'autore non erano destinate alla riproduzione incisa, ma probabilmente a fornire maggior lustro alla collezione del marchese; si tratta di un'operazione che trova infatti, come si vedrà meglio, i suoi precedenti a Bologna, dove Gaetano Gandolfi, come Palmieri allievo di Ercole Graziani, è incaricato della realizzazione di analoghi progetti per conto di un patrizio bolognese e in seguito di Carlo III d'Inghilterra. Un ulteriore precedente è stato rinvenuto nel corso di questo studio nel rapporto di protezione tra il disegnatore Jean-Robert Ango e il Balivo di Breteuil, personaggio, come noto, legato a Du Tillot da vincoli politici e culturali. In tutti i casi qui menzionati la realizzazione di queste copie d'autore si configura come una operazione parallela ma di diverso segno rispetto alla riproduzione incisa delle opere delle collezioni aristocratiche, che a loro volta si rifacevano a modelli di corte⁹⁶.

La specializzazione di Palmieri nell'imitazione dello stile di altri maestri era ben nota negli ambienti parigini che frequentava, come attesta la commissione ricevuta da Wille di realizzare due disegni alla maniera di Guercino. I molti fogli eseguiti in questo stile e riconducibili al periodo parigino dimostrano che Wille non doveva essere stato l'unico a richiedere questo genere di lavori a Palmieri, specializzato nella realizzazione di fogli alla maniera di artisti apprezzati dai collezionisti.

⁹⁴ Si veda Catalogo II, schede 23-24.

⁹⁵ C. Guichard, *Les amateurs d'art à Paris au XVIIIe siècle* cit., pp. 151-152.

⁹⁶ Si veda paragrafo III.2.5.

I.3.1.3. I trompe l'œil: un'esperienza internazionale tra Bologna, Parigi e Torino

L'analisi di alcuni fogli eseguiti a *trompe l'œil* introduce alcuni temi che saranno sviluppati nel corso di questo studio: in particolare il rapporto coi modelli, in particolare quelli seicenteschi, e il gusto virtuosistico di stampo internazionale per lo scambio delle tecniche, tutti aspetti che vanno messi in relazione con gli interessi collezionistici pubblici e privati.

Nel 1766, quindi ancora durante la fase bolognese, Palmieri realizza due fogli a *trompe l'œil* attualmente conservati presso il Metropolitan Museum di New York⁹⁷: nei due disegni a penna e acquerello Palmieri finge la sovrapposizione casuale di stampe di autori quali Nicolaes Berchem, Stefano Della Bella, Jacques Callot e Jean Pesne (figg. 1-29).

L'esplicito richiamo ai modelli seicenteschi viene letto da Franca Dalmaso non come un elemento di ritardo, ma come un'intelligente e divertita rilettura delle fonti figurative con le quali l'artista si era confrontato fin dagli anni della formazione accademica e come un precoce esempio dell'interesse di Palmieri per il tema del paesaggio ispirato alla produzione di Guercino – genere che coltivò in modo particolare e come si vedrà meglio in seguito, durante la seconda fase della sua permanenza a Parigi - o derivato da modelli nordici francesi e olandesi del XVII secolo⁹⁸. Giovanni Romano, recuperando l'informazione fornita dal Regis a proposito della protezione di cui godette Palmieri da parte del cardinal Lambertini, ricorda che quest'ultimo fu collezionista di quadri franco-olandesi e ipotizza che possa dunque aver avuto un ruolo decisivo nella propensione dell'artista per la grafica nordica. A questo stimolo lo studioso affianca quelli ricevuti durante il discepolato presso Ercole Graziani e l'attività di accademico clementino e la presunta conoscenza di altre collezioni bolognesi coeve interessate all'arte nordica, come quelle di Pier Francesco Cavazza e dei Gandolfi⁹⁹. Tiziana Testi aggiunge che, in base ad una notizia riportata

⁹⁷ Si veda Catalogo II, schede 2-3.

⁹⁸ Già Giuseppe Delogu aveva individuato nella formazione accademica la radice del seicentismo palmieresco, che guarda soprattutto alla tradizione bolognese e olandese (si vedano G. Delogu, *Pittori minori Liguri, Lombardi Piemontesi del '600-700*, Venezia 1932 e G. Delogu, *Pietro Giacomo Palmieri*, in "Pantheon", XVI (1935), pp. 385-390). In accordo con Delogu Franca Dalmaso mette in relazione il seicentismo palmieresco con la frequentazione degli ambienti accademici. In particolare la studiosa ritiene che la formazione presso l'Accademia Clementina lo abbia portato ad assimilare la cultura del Seicento bolognese, consentendogli di usufruire di importanti scambi culturali a raggio europeo promossi dall'istituzione fin dalla sua fondazione. La studiosa ritiene ad esempio che gli spartiti musicali e l'omaggio a Tasso inseriti nei *trompe-l'oeil* del Metropolitan Museum di New York costituiscano un'allusione "a tale momento di alta civiltà culturale che l'ha nutrito". F. Dalmaso, *Trompe-l'oeil di Pietro Giacomo Palmieri e la cultura figurativa in Piemonte a fine '700*, in "Commentari", 1972, pp. 131-138, in partic. pp. 133-135. Si veda anche L. De Fanti, *Citazioni da Nicolaes Berchem in disegni del Palmieri bolognese*, in *L'arte nella storia. Contributi di critica e storia dell'arte per Gianni Carlo Sciolla*, a cura di V. Terraioli, in "Biblioteca d'arte", 3 (2000) Milano, pp. 347-351, in partic. p. 347.

⁹⁹ G. Romano, *Studi sul paesaggio. Storia e immagini*, Torino 1978, ed. cons. Torino 1991, pp. 125-138, in partic. p. 126.

dall'Oretti, in casa Boschi – a Valerio Boschi Palmieri aveva dedicato la serie dei paesaggi¹⁰⁰ – erano conservati due paesaggi di Paul Brill e che a Palazzo Zambecari si conservavano diverse opere di scuola fiamminga, inclusi “due paesi con mercati, piccole figure, assai buoni, di M. Schoevarchts”¹⁰¹.

Nei fogli di New York, questi modelli, che rimarranno ideali costanti anche per la produzione successiva, vengono alterati “capricciosamente” e riproposti – per usare le parole di Franca Dalmasso - mediante “un doppio procedimento a trompe-l'œil: quello per così dire tradizionale che conferisce a queste ‘stampe’, attraverso determinati artifici – sovrapposizione casuale, bordi accartocciati, ombre portate – un *maximum* d'illusoria realtà; e l'altro, meno frequente, dello scambio delle tecniche (il disegno che finge l'incisione)”¹⁰².

Palmieri si cimenterà ancora con questo genere di produzione durante i primi anni trascorsi nella capitale sabauda: in un disegno conservato presso la Biblioteca Reale di Torino l'artista finge la sovrapposizione di fogli (un'incisione e alcuni disegni) dei quali si dichiara l'autore. L'iscrizione “Palmieri a imitazione di Stefano della Bella” apposta sull'incisione riprodotta denuncia la derivazione di quest'ultima da un modello dell'artista seicentesco¹⁰³. Nel foglio torinese l'artista inserisce composizioni di cui afferma di essere l'inventore che rimandano per lo più al Seicento olandese, in particolare a Pieter Van Laer e Jan Van Aken, effettuando “colte e spiritose esplorazioni in terreno italiano e nordico” ben recepite a Torino “dove la pittura fiamminga e olandese era di casa”; ad esempio nel 1741 era entrata nella collezione sabauda la raccolta di fiamminghi e olandesi del principe Eugenio¹⁰⁴. In riferimento al foglio della Reale, la Dalmasso sostiene che nei ventisei anni trascorsi nella capitale sabauda Palmieri si mantenne sulle posizioni già acquisite, in quanto individua scarse differenze tra il *trompe-l'oeil* della Biblioteca Reale di Torino, datato 1780 (fig. 30) e quelli di New York del 1766¹⁰⁵; infatti “solo la carta a grana più grossa e un'ombreggiatura più marcata conferiscono al primo una maggiore vibrazione: in realtà, come il repertorio è rimasto inalterato, così lo stile ha mantenuto la stessa capillarità”.

¹⁰⁰ Si veda Catalogo I, s.s. 1.

¹⁰¹ M. Oretti, *Le pitture che si ammirano nelli Palaggi e Case de' Nobili della città di Bologna*, Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, ms. B 104, cc. 97, 156 bis. L'importanza della pittura olandese nella formazione dell'artista viene sottolineata anche dalla critica successiva: Vittorio Natale sottolinea come - ad esempio nei disegni della GAM di Torino datati 1781 (Catalogo II, schede 116-117) la citazione dalla pittura olandese, evidente in particolare nel gruppo di animali al pascolo e nel pastore col cappellaccio a larghe falde che volge le spalle allo spettatore, si inserisca in un paesaggio che si allontana a quinte progressive, già in parte sperimentato nella giovanile serie di paesaggi incisa all'acquaforte per Luigi Guidotti (Catalogo I, s.s. 1-s.s. 2), ma anche debitore degli esempi francesi e in particolare di Claude-Joseph Vernet (V. Natale, *Pietro Giacomo Palmieri. Bologna 1735-Torino 1804*, in *Disegni del XIX secolo della Galleria Civica d'Arte Moderna Contemporanea di Torino. Fogli scelti dal Gabinetto Disegni e Stampe*, Tomo I, a cura di V. Bertone, Firenze 2009, pp. 3-9, in partic. p. 3).

¹⁰² F. Dalmasso, *Trompe-l'oeil di Pietro Giacomo Palmieri* cit., p. 133.

¹⁰³ Si veda Catalogo II, scheda 108.

¹⁰⁴ F. Dalmasso, *Trompe-l'oeil di Pietro Giacomo Palmieri* cit., pp. 135-136.

¹⁰⁵ Si veda Catalogo II, schede 2-3, 108.

Ancora va menzionato il *Tavolino con disegni a trompe-l'œil e microsculture* di Palazzo Madama (fig. 31), eseguito in collaborazione con l'ebanista di corte Giuseppe Maria Bonzanigo, forse per la collezione del gioielliere reale Filippo Colla¹⁰⁶: sul ripiano, eseguito ancora una volta a penna e acquerello, Palmieri finge la sovrapposizione di vari fogli, tra i quali figurano incisioni olandesi (ancora una volta compare il nome di Berchem), schizzi dei Carracci, un'invenzione di Vernet e una stampa da Salvator Rosa; si tratta di un genere del quale non si conoscono ulteriori esempi¹⁰⁷ e quindi eccezionale non solo per il virtuosismo tecnico impiegato, ma anche per la sua unicità, anche se, secondo Luisa Vertova, rispetto alla "garbata scioltezza" che caratterizza i fogli di New York, "il complicato inganno" del tavolino Bonzanigo si qualifica come "pedantesca professorale"¹⁰⁸.

Palmieri deve essersi cimentato anche altre volte nella realizzazione di fogli come quelli citati, infatti la vendita Paillet della collezione parigina del duca di Chabot e di La Mure, avvenuta tra 17 e 22 dicembre 1787, menziona al lotto numero 50 un disegno a penna poi acquistato da Dufour

"[...] figurant plusieurs Estampes en feuilles, produisant un grand effet d'illusion. Ce morceau singulier fait preuve de la facilité de M. Palmerius dans tout ce qu'il entreprend"¹⁰⁹.

Inoltre è stato attribuito a Palmieri – forse per via del solo soggetto oppure per un'iscrizione sul verso che però non è menzionata nel catalogo - uno *Schizzo per un trompe-l'œil* passato a Finarte Milano nel 1976¹¹⁰. Se l'attribuzione a Palmieri di questo foglio manca di dati certi, gli elementi stilistici, in particolare il paesaggio in alto a destra che rimanda a modelli bolognesi - ben presenti, come si vedrà più avanti, nella cultura d'immagine dell'artista - e lo studio di figura sottostante, insieme al soggetto, rimandano a mio avviso in maniera abbastanza inequivocabile alle ricerche di Palmieri. Il foglio costituirebbe quindi un interessante strumento di conoscenza della tecnica e delle fasi di lavoro dell'artista.

Questo tipo di produzione dà luogo a una serie di domande: bisogna chiedersi innanzitutto in quale modo Palmieri abbia preso confidenza con i modelli internazionali proposti nei fogli più sopra descritti e da dove l'artista abbia derivato il modello compositivo. La cultura alla base di questi fogli rimanda soprattutto all'ambiente d'oltralpe, in particolare all'Olanda seicentesca di D. Teniers il giovane, D. Bailly, V.L. Van der Vinne, E. Coyster e, nel Settecento, all'irlandese Nathaniel Hone e al tedesco N.M. Spengler¹¹¹. Tuttavia,

¹⁰⁶ Si veda Catalogo II, scheda 134.

¹⁰⁷ Ringrazio Enrico Colle per l'utile colloquio.

¹⁰⁸ L. Vertova, *Inediti Inganni*, in "Mittlungen des Kunsthistorisches Institutes in Florenz", 42 (1998), pp. 458-488, in partic. pp. 475-476.

¹⁰⁹ Si veda Appendice 2.

¹¹⁰ Si veda Catalogo II, scheda 174.

¹¹¹ F. Dalmasso, *Trompe-l'oeil di Pietro Giacomo Palmieri* cit., p. 133.

tralasciando qui le varie riflessioni che si sono succedute nel corso degli ultimi decenni sul *trompe-l'œil* inteso in tutte le sue manifestazioni, dalla quadratura, agli scarabattoli, ai richiami al tema della *Vanitas* nel corso del Seicento¹¹², mi pare più utile puntare qui sul rinnovamento del genere avvenuto nel corso del Settecento, un rinnovamento che, per Omar Calabrese ha il suo motore a Parigi, dove è in un primo tempo importato dai pittori del Nord che sempre più frequentemente si trasferiscono nella capitale francese. In essa quegli artisti incontrerebbero “uno spirito più propenso a intendere l’arte come divertimento, piuttosto che come espressione di ideali” e una filosofia di vita che, prendendo le mosse dal sensismo, sarebbe tesa all’affermazione del piacere e del primato della sensorialità¹¹³. Da qui la tendenza a superare il limite tra soggetto e oggetto, a creare uno spazio di condivisione tra i due estremi e quindi a sviluppare l’illusione rappresentativa non più nei termini di uno spazio simulato in profondità, ma, al contrario, mostrando uno spessore esiguo, nel quale la superficie del fondo e quella del quadro creano uno spazio limitato nel quale si gioca l’equivoco dell’illusione. Si privilegiano quindi motivi nuovi che abbiano uno spessore esiguo, quindi fogli di carta (disegni, stampe, lettere, biglietti, medaglioni, spille), che raccontino anche qualcosa dei personaggi coinvolti, suscitando la curiosità dello spettatore, senza mai puntare a significati troppo impegnativi¹¹⁴.

Dal punto di vista formale il nuovo *trompe l'œil* permette di giocare sulla messa in evidenza delle imperfezioni delle superfici e dei materiali esibiti, per cui dipingere diventa “una sfida tecnica” e il risultato induce lo spettatore a desiderare di toccare con mano gli oggetti rappresentati, ed ecco dunque il superamento del limite tra soggetto e oggetto di cui parla Calabrese.

Il motivo del dipinto che riproduce false stampe trova applicazione nella Parigi del Settecento in artisti come Gaspard-Gabriel Gresly, Louis-Léopold Boilly e François Vispré, ma ha avuto risonanza anche in altri Paesi europei: vanno menzionate innanzitutto le colonie parigine di olandesi, svedesi e tedeschi e, tra questi ultimi, va in particolare segnalato il caso di Elias Megel (figg. 32-35). Ma il genere ha successo anche in Spagna e in Italia.

Nella penisola domina ancora il *trompe l'œil* monumentale, mentre, nella versione da cavalletto, costituisce un genere secondario, che tuttavia trova proprio a Bologna il primissimo esempio, nel dipinto con libri di musica di Giuseppe Maria Crespi, datato da parte della critica al 1710 e dalla maggioranza degli studiosi tra 1725 e 1730; sempre a Bologna nello stesso giro d’anni Luisa Vertova segnala il caso del poco noto pittore e

¹¹² Si vedano in particolare: *Le Trompe l'œil*, a cura di P. Mauriès, Parigi 1996, ed. it. Milano 1997; L. Vertova, *Inediti Inganni*, in “Mittlungen des Kunsthistorisches Institutes in Florenz”, 42 (1998), pp. 458-488; *Inganni ad arte. Meraviglie del trompe-l'œil dall'antichità al contemporaneo*, catalogo della mostra, a cura di A. Giusti, Firenze 2009; O. Calabrese, *L'arte del trompe l'œil*, Milano 2011.

¹¹³ O. Calabrese, *L'arte del trompe l'œil cit.*, p. 263.

¹¹⁴ O. Calabrese, *L'arte del trompe l'œil cit.*, pp. 263-268.

incisore Egidio Maria Bordoni¹¹⁵. In Nord Italia operano altri pittori specializzati nelle realizzazioni illusionistiche, tra i quali bisogna citare Cristoforo Munari, Antonio Mara detto lo Scarpetta¹¹⁶, Benedetto Sartori e Sebastiano Lazzari; tra i fiorentini bisogna invece almeno citare Antonio Cioci e Stefano Mulinari.

Tuttavia tutti questi artisti operano nel campo della pittura, mentre, come sottolineato da Luisa Vertova, nel corso della prima metà del Settecento “la raffigurazione di fogli scritti e stampati abbandona gradualmente la pittura a olio su tela in favore di una tecnica volutamente esclusiva: il disegno acquerellato su carta”¹¹⁷. La studiosa porta come esempio alcuni fogli di Pietro Michele De Pietri - disegnatore di non altissima qualità, forse figlio del membro della romana Accademia di San Luca Pietro Antonio De Pietri (fig. 36) – e alcuni fogli anonimi di ambito romano datati 1771. Bisogna inoltre ricordare un *trompe-l'oeil* di Giuseppe Vascellini, conservato alla Biblioteca Riccardiana di Firenze, che va assimilato alla produzione di Palmieri, nell’idea di creare l’illusione della sovrapposizione di disegni su una superficie (fig. 37).

Inoltre una collezione privata bolognese conserva un *trompe-l'oeil* a penna e acquerello su carta attribuito a ignoto bolognese, nel quale sono sovrapposti alla rinfusa disegni e stampe che rimandano al repertorio di Palmieri¹¹⁸. Il foglio, di non altissima qualità, costituisce quindi un esempio della circolazione di questo genere di opere in area emiliana.

All’ambito romano fanno riferimento due fogli dell’artista transalpino Amedeo Seyter, pure responsabile della realizzazione di alcuni pannelli di scagliola che simulano disegni a sanguigna, un elemento che consente di istituire un collegamento con l’arredo, in quanto i maestri della scagliola utilizzano l’inganno ottico fin dal tardo Seicento. A Torino, dove le maestranze piemontesi ottenevano effetti simili a quelli della scagliola con gli intarsi di stucco e di legni pregiati, Pietro Piffetti, a partire dal 1731 – quando da Roma si sposta nella capitale sabauda – trasferisce con l’avorio su piani di legno delle pseudo-stampe; la studiosa sottolinea come questa osmosi tra artigianato e arte trovi espressione nell’attività di artisti “autorevoli e cosmopoliti come Pietro Palmieri”¹¹⁹. Un riferimento che mette quindi in relazione il già citato tavolino di Palazzo Madama eseguito da Bonzanigo e Palmieri con la più raffinata tradizione dell’arredo piemontese.

I *trompe-l'oeil* di Palmieri vengono quindi a caratterizzarsi come un episodio che affonda le sue radici in una ben consolidata tradizione seicentesca, che ha dei precedenti anche in area bolognese, ma in una

¹¹⁵ L. Vertova, *Inediti Inganni* cit., p. 468.

¹¹⁶ In area bergamasca Antonio Mara detto lo Scarpetta realizza *trompe-l'oeil* nei quali figurano finte stampe accartocciate accanto ad altri oggetti (si veda: M. Zanardi, *Antonio Mara detto «Scarpetta»*, in *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Settecento*, II, Bergamo 1989, pp. 441-462).

¹¹⁷ L. Vertova, *Inediti Inganni* cit., p. 469.

¹¹⁸ A. Bernucci-P.G. Pasini, *Francesco Rosaspina incisore celebre*, Milano 1995, p. 11, fig. 2.

¹¹⁹ L. Vertova, *Inediti Inganni* cit., pp. 469-475.

declinazione che guarda alle più innovative esperienze europee del genere. Già i due giovanili fogli di New York datati 1766 dimostrano un profondo aggiornamento su esperienze bolognesi, parigine e romane in particolar modo. Senza dover presumere viaggi di formazione non documentati precedenti il trasferimento di Palmieri a Parma, si può ipotizzare che l'artista abbia avuto modo di studiare opere di questo tipo giunte a Bologna grazie ai collezionisti e ai contatti con l'ambiente romano promossi da Papa Lambertini, peraltro protettore di Palmieri.

I due disegni di New York appaiono quasi come un biglietto da visita, che denuncia le componenti figurative e culturali con le quali l'artista è cresciuto e che rimanda alla formazione accademica ricevuta da Palmieri: mi riesce infatti difficile non pensare al tempo trascorso dal disegnatore a copiare i fogli degli antichi maestri e delle varie scuole pittoriche europee conservati nella biblioteca della Clementina. Sembra quasi che l'idea alla base dei due disegni sia quella di fotografare il suo tavolo di lavoro, coperto di stampe e disegni di vari generi sovrapposti l'uno all'altro. Soprattutto la riproduzione di un disegno d'ornato è elemento chiave che riporta alla formazione accademica¹²⁰. Anche il foglio della Reale di Torino, datato 1780 e quindi poco dopo il trasferimento di Palmieri nella capitale piemontese, ripropone la stessa idea di presentare con grande virtuosismo quelle che erano le tematiche iconografiche affrontate dall'artista in quel periodo. Questi disegni sarebbero stati degli eccezionali saggi di bravura da sottoporre ad un eventuale nuovo committente e mi pare affascinante ipotizzare che i due *trompe-l'oeil* di New York siano stati ideati a questo scopo. Il contatto diretto con il mondo artistico parigino consentirà a Palmieri di "internazionalizzare" ancor più il proprio linguaggio e di portare con sé a Torino una cultura d'immagine e un'esperienza nel campo della grafica che lo porteranno a influire, come ben sottolineato dalle fonti e dalla critica, sull'ambiente torinese.

Opere come quelle descritte sono infatti legate a doppio filo all'ambito del collezionismo, per il soggetto e per la tecnica, il disegno - entrato ormai a pieno diritto nelle collezioni europee - e il gusto per lo scambio delle tecniche.

¹²⁰ Per l'Ottocento esiste un saggio di Michelangelo Giumanini, *L'Accademia di Bologna e i disegni della scuola d'Ornato*, in "Grafica d'arte", IX (gennaio-marzo 1998), 33, pp. 30-34.



Fig. 1. P.G. Palmieri, *Trompe-l'oeil*, penna e acquerello, 1766, New York, The Metropolitan Museum of Art, n. inv. Roger Found 69.14.1 (Catalogo II, scheda 2)



Fig. 2. P.G. Palmieri, *Trompe-l'oeil*, penna e acquerello, 1766, New York, The Metropolitan Museum of Art, n. inv. Roger Found 69.14.2 (Catalogo II, scheda 3)



Fig. 3. P.G. Palmieri, disegno a penna e acquerello, 1766, particolare della riproduzione dell'incisione di Berchem identificata dall'iscrizione: "Bergamo In / P. Palmieri Fece 1766" (Catalogo II, scheda 3)

Fig. 4. N. Berchem, acquaforte, 262x207 mm (TIB, 7 (5, part 2), n. 10 (260), p. 55)



Fig. 5. P.G. Palmieri, disegno a penna e acquerello, 1766, particolare della riproduzione da Berchem, indenticata dall'iscrizione: "Berghem Invenit". Della stampa, raffigurata in controparte, sono visibili solo alcuni dettagli in basso (le zampe posteriori del cane e dell'asino) e in alto (parte del muso del mulo sullo sfondo) (Catalogo II, scheda 3)

Fig. 6. N. Berchem, acquaforte, 262x207 mm (TIB, 7 (5, part 2), n. 12 (261), p. 57)



Fig. 7. P.G. Palmieri, disegno a penna e acquerello, 1766, particolare della riproduzione dell'incisione di Callot identificata dall'iscrizione: "Calotta Fece" (Catalogo II, scheda 3)

Fig. 8. J. Callot, acquaforte, 95x137 mm, tavola n. 6 della serie *I Baroni* (1622)



Fig. 9. P.G. Palmieri, disegno a penna e acquerello, 1766, particolare della riproduzione da Stefano Della Bella identificata dall'iscrizione: "S.D. Bella In / P. Palmieri Fece" (Catalogo II, scheda 2)

Fig. 10. Stefano Della Bella, acquaforte, 125x177 mm



Fig. 11. P.G. Palmieri, disegno a penna e acquerello, 1766, particolare della riproduzione da Stefano Della Bella identificata dall'iscrizione: "S. D. Bella in. et fecit / Auec priuil du Roy" (Catalogo II, scheda 3)

Fig. 12. S. Della Bella, acquaforte



Fig. 13. P.G. Palmieri, disegno a penna e acquerello, 1766, particolare della riproduzione da Stefano Della Bella identificata dall'iscrizione: "S.D.Bel." (Catalogo II, scheda 3)

Fig. 14. S. Della Bella, acquaforte, 1662 ca.

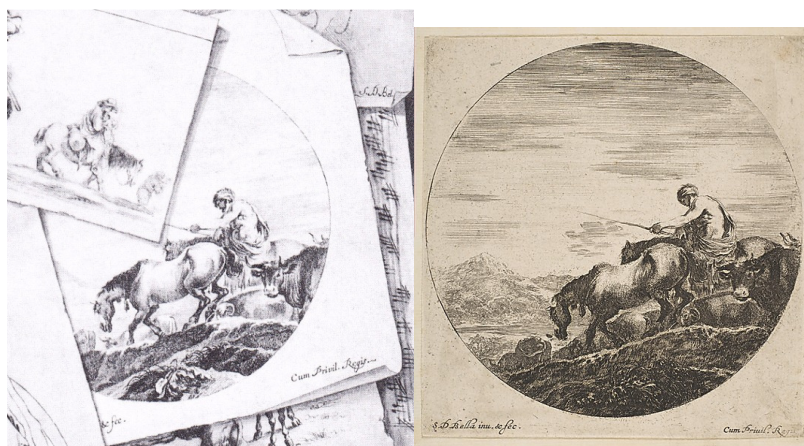


Fig. 15. P.G. Palmieri, disegno a penna e acquerello, 1766, particolare della riproduzione da Stefano Della Bella (Catalogo II, scheda 3)

Fig. 16. S. Della Bella, acquaforte, 1646 ca.



Fig. 17. P.G. Palmieri, disegno a penna e acquerello, 1766, particolare che ritrae la riproduzione dell'incisione di Pesne identificata dall'iscrizione: "G.F. Barbieri Inventò / G. Penna fece Parigi" (Catalogo II, scheda 3)



Fig. 18. J. Pesne, acquaforte di riproduzione da parti di disegni di Guercino (si vedano le due figg. seguenti)



Fig. 19. Guercino, disegno a penna, 255x420, Chatsworth, Collezione Devonshire, n. inv. 537



Fig. 20. Guercino, disegno a penna con tracce di acquerello, Windsor Castle, Biblioteca Reale, n. inv. 2612



Fig. 21. L. Mattioli, acquaforte (incisione in controparte dalla stampa di Pesne)



Fig. 22. Falsario del Guercino, disegno a penna, 300x415 mm, Firenze, GDSU, n. inv. 3755 S



Fig. 23. Falsario del Guercino, disegno a penna, 285x413 mm, Firenze, GDSU, n. inv. 3771 S



Fig. 24. Falsario del Guercino, disegno a penna, 266x408 mm, Princeton, The Art Museum, n. inv. 1949.15

Fig. 25. Falsario del Guercino, disegno a penna, 275x411 mm, Princeton, The Art Museum, n. inv. 1949-1270

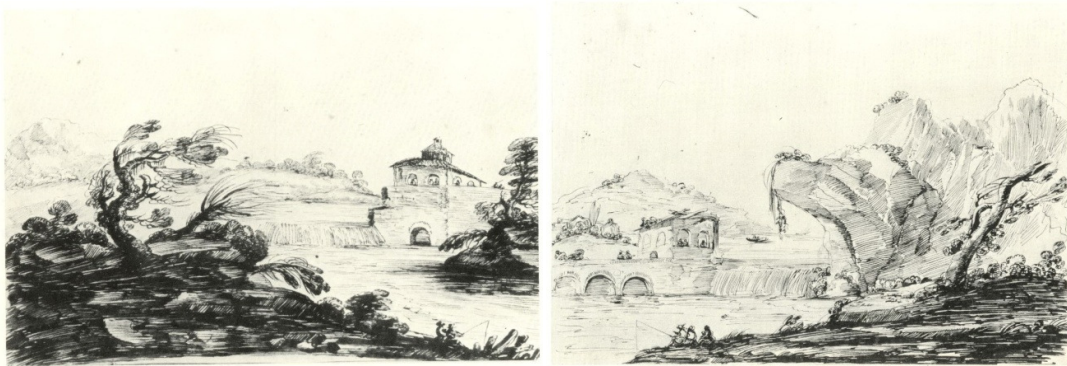


Fig. 26. Falsario del Guercino, disegno a penna, misure ignote, ubicazione ignota

Fig. 27. Falsario del Guercino, disegno a penna, 285x428 mm, Berlino, Kupferstichkabinett, n. inv. 408



Fig. 28. Falsario del Guercino, disegno a penna, 270x415/420 mm, Londra, British Museum, dono di D. Mahon

Fig. 29. Falsario del Guercino, disegno a penna, 288x413, Firenze, GDSU, n. inv. 3756 S



Fig. 30. P.G. Palmieri, *Trompe-l'œil*, penna e acquerello su carta, Torino, Biblioteca Reale, n. inv. 16220 D.C., 1780 (Catalogo II, scheda 108)



Fig. 31. P.G. Palmieri e G.M. Bonzanigo, *Tavolino con disegni a trompe-l'œil e microsculture*, Legno di noce e legno di pero intagliati ; inchiostro e acquerello su carta, 800x930x720 mm, Torino, Palazzo Madama, Museo Civico d'Arte Antica, n. inv. 1418/L (Catalogo II, scheda 134)



Fig. 32. E. Mögel, *Trompe-l'œil con San Pietro*, 1760, mercato antiquario

Fig. 33. E. Mögel, *Trompe-l'œil con incisione di Marco Pitteri da un disegno di Giovanni Battista Piazzetta*, mercato antiquario



Fig. 34. G. Gresly, *Trompe-l'œil con ritratto di Rembrandt*, mercato antiquario

Fig. 35. G. Gresly (attribuito), *Trompe-l'œil con ritratto del filosofo Phitone*, mercato antiquario



Fig. 36. P.M. De Petri, *Trompe-l'œil*, acquerello policromo, Vercelli, Istituto di Belle Arti



Fig. 37. G. Vascellini, *Trompe-l'œil*, Firenze, Biblioteca Riccardiana

I.3.1.4. *Il gusto per lo scambio delle tecniche*

L'operazione svolta da Palmieri nel caso dei *trompe-l'oeil* di New York si ripropone in forma diversa negli altri disegni dello stesso periodo. I cinque ovali di misure assai simili e datati 1768, conservati in parte presso la Kunsthalle di Amburgo e in parte presso il Museo d'arte industriale Davia Bargellini di Bologna¹²¹, rivelano la propensione di Palmieri per la commistione di modelli, un'idea che vale qui la pena ricordare, era tra le linee guida della Clementina. Se, come già si diceva, Giampietro Zanotti non amava il naturalismo di Giuseppe Maria Crespi, ne apprezzava però la capacità di ispirarsi a differenti maestri e quindi di "variar le maniere"¹²².

Tra i disegni del Metropolitan Museum di New York e i cinque ovali di Amburgo e di Bologna è possibile individuare ulteriori tangenze: i fogli sono realizzati tramite la sovrapposizione di tratti sottili e incrociati, una tecnica che pare rimandare al modello incisorio. In riferimento a due fogli realizzati con questa tecnica conservati presso la Pinacoteca Nazionale di Bologna e ai due del Davia Bargellini, Giovanna Gaeta Bertelà ha ipotizzato che essi siano stati ideati come disegni preparatori per incisioni¹²³. Tale idea era stata espressa anche da Giuseppe Delogu, al quale si deve il primo recupero in sede critica della figura dell'artista¹²⁴, mentre già Renato Roli ritiene che Palmieri sia stato allenato dalla lunga attività di incisore all'uso nel disegno di "reticoli di ogni tipo, elaborati con brevi tratti paralleli o incrociati, più o meno incisivi, in una gamma di studiate intensità ed atta ad una sensibile graduazione del dispositivo chiaroscurale che costituisce l'ossatura quanto mai sensibile dell'esito grafico"¹²⁵. Tali risultati presuppongono a suo avviso lo studio da parte dell'artista di modelli prestigiosi della scuola italiana e di quella fiamminga, modelli che il Palmieri avrebbe "condensato" nei fogli disegnati a penna e che avrebbe condotto secondo una pratica che affronta anche l'illusionismo e il *trompe l'œil*, come nei due fogli di New York e in quello della Biblioteca Reale di Torino¹²⁶. Tali fogli "illuminano – secondo Renato Roli - sulle propensioni di Palmieri, il cui ampio *tour* internazionale con ogni probabilità si fondò ampiamente proprio su simili abilità, divenute oggetto di incuriosito apprezzamento sotto ogni cielo. Con una simile pratica diuturnamente perseguita, non

¹²¹ Si veda Catalogo II, schede 4-8.

¹²² S. Benassi, *L'Accademia Clementina* cit., pp. 114-119.

¹²³ *Artisti italiani dal XVI al XIX secolo. Mostra di 200 disegni dalla raccolta della Pinacoteca Nazionale di Bologna Gabinetto dei Disegni e delle stampe*, catalogo della mostra, Bologna, Museo Civico, dicembre 1976 – gennaio 1977, a cura di G. Gaeta Bertelà, Bologna 1976, p. 49, n. 132.

¹²⁴ G. Delogu, *Pietro Giacomo Palmieri*, in "Pantheon", XVI (1935), pp. 385-390, in partic. p. 386. Delogu nota a proposito della sua maniera grafica che l'importanza di questo versatile artista non risiede nel suo tratto incisivo, che definisce vigoroso, facile e magistrale, ma nei suoi disegni – sia che si tratti di disegni preparatori per incisioni, sia che siano di carattere semplicemente narrativo e illustrativo – nei quali egli si dimostra al meglio come osservatore attento, artista di capacità inventiva, accurato disegnatore con assoluta padronanza della linea e della tecnica. Secondo Delogu questi lavori manifestano una libertà pittoresca e una leggerezza di tocco che si pone in modo opposto rispetto all'asciutto, grafico e calligrafico effetto delle incisioni.

¹²⁵ R. Roli, *Piemonte*, in R. Roli-G. Sestieri, *I disegni italiani del Settecento. Scuole piemontese, lombarda, genovese, bolognese, toscana, romana e napoletana*, Treviso 1981, pp. XII-XVIII, in partic. p. XV.

¹²⁶ Si veda Catalogo II, schede 2-3, 108. R. Roli, *Piemonte* cit., p. XV.

meraviglia che diversi fogli disegnati dal Palmieri oggi noti giuochino a presentarsi quasi mimeticamente quali elaborati impressi dalla lastra di rame, tanta è la fermezza della mano che muove la penna come se fosse un bulino, definendo campiture omogenee e stesure a zona che a prima vista potrebbero per l'appunto essere scambiate per prodotti incisorî¹²⁷.

Tiziana Testi ha sottolineato come molti disegni di Palmieri riferibili agli anni sessanta del Settecento siano realizzati attraverso l'uso di questo "tratto sottile e modulato, incrociato a formare quasi una rete a larghe maglie fra le quali appare il bianco del foglio che sembra imitare il 'taglio chiaroscurato' delle incisioni di Agostino Carracci", un uso del tratto a penna che a suo avviso è servito all'artista, nel caso del paesaggio del 1762, a riprodurre l'atmosfera di Marco Ricci, in particolare nell'alternanza di primi piani in ombra a contrasto con la luce che inonda l'orizzonte¹²⁸. Secondo la studiosa il Palmieri, "già così pronto alla citazione", poté conoscere questi elementi grazie all'alunnato condotto presso Ercole Graziani¹²⁹. Già la Testi ipotizzava quindi che la tecnica peculiare adottata dal giovane Palmieri fosse funzionale alla sua ricerca artistica, anche se in alcuni casi, come quello del *Diana e Nettuno* del Gabinetto dei Disegni e delle Stampe della Pinacoteca Nazionale di Bologna, parla ancora di disegni preparatori per incisioni¹³⁰.

Soprattutto quindi i disegni del periodo bolognese sono stati intesi da parte della critica come preparatori per incisioni, mentre Franca Dalmaso ha insistito sul carattere finito delle opere di Palmieri e sulla loro funzione decorativa sostitutiva del quadro da cavalletto. Maria Teresa Caracciolo ha poi messo in relazione l'uso della penna che imita gli effetti dell'incisione adottato da Palmieri con la tradizione del disegno a penna bolognese, largamente influenzato dall'abitudine alla tecnica dell'acquaforte¹³¹.

¹²⁷ R. Roli, *Piemonte* cit., pp. XV-XVI.

¹²⁸ Si veda Catalogo II, scheda 1.

¹²⁹ T. Testi, *I rapporti con Parma di Pietro Giacomo Palmieri* cit., pp. 9-10.

¹³⁰ T. Testi, *I rapporti con Parma di Pietro Giacomo Palmieri* cit., pp. 11-12. Si veda Catalogo II, scheda 10.

¹³¹ Secondo Maria Teresa Caracciolo sarebbe stata la permanenza a Parma, avvenuta a suo avviso a partire dal 1765, a convertire in modo durevole la maniera di Palmieri al modello culturale francese; l'influenza di Joseph Vernet si aggiungerebbe quindi a quella di Annibale Carracci, Guercino e Salvator Rosa – del quale apprezzò la componente pittoresca dagli accenti sublimi – e dei paesaggisti olandesi, che avrebbe conosciuto soprattutto grazie all'intermediazione delle incisioni¹³¹. La studiosa osserva che, se l'attività parigina dell'artista è ancora legata all'incisione – come dimostrerebbero le stampe parigine conosciute (Catalogo I, schede 23-25) – fu proprio nella capitale francese che Palmieri si specializzò nel disegno a penna, abbandonando progressivamente l'incisione e realizzando fogli assai sofisticati che imitavano gli effetti dell'incisione, secondo una tradizione tipicamente bolognese già solidamente stabilita (M.T. Caracciolo, *Dessins du Settecento bolognaise au musée des Arts décoratifs de Lyon. Œuvres inédites ou nouvellement attribuées*, in «Revue du Louvre», XLIII (1993), 4, pp. 25-43, in partic. pp. 40-41). Anche David Klemm rifiuta l'idea che tali fogli fossero preparatori per incisioni, ricordando che non rimane alcuna incisione tratta da essi. Lo studioso paragona i disegni di Amburgo a dei *trompe-l'oeil*, in quanto, se a prima vista appaiono delle incisioni, a ben guardare risulta chiaro che si tratti di disegni. Saremmo quindi a suo avviso di fronte a disegni che fingono l'incisione, a una tecnica che ne imita un'altra, proprio come accade nei due fogli newyorkesi e come Palmieri farà ancora durante tutto l'arco della sua vita (si veda D. Klemm, *Italianische Zeichnungen 1450-1800. Katalog*, Köln-Weimar-Wien 2009, p. 362). Si veda Catalogo II, schede 4-6.

Se è vero che alcuni disegni del bolognese sono stati nel tempo riprodotti in incisioni, nella maggior parte dei casi non vi è traccia di stampe derivate dalle opere palmieresche; inoltre un disegno preparatorio per incisione viene danneggiato all'atto della riproduzione.

Va innanzitutto sottolineato come il tipo di tratteggio incrociato adottato da Palmieri trovi alcuni precedenti proprio in ambito bolognese: sono infatti riscontrabili tangenze assai strette con il segno grafico di Bartolomeo Passerotti, che, con l'insistenza sulla linea di contorno e la resa del chiaroscuro attraverso l'incrocio di tratti che ricordano i tagli incisori, parrebbe aver costituito un precedente e un modello stilistico per Palmieri¹³². Questo genere di tecnica, che nei paesi di lingua tedesca prende il nome di Federkunststück, è adottato nei Paesi Bassi da Hendrick Goltzius, che pure può essere stato un modello per Palmieri¹³³. Ma l'artista pare guardare soprattutto alla tradizione bolognese a lui più vicina: Maria Teresa Caracciolo ha messo in rilievo come la penna costituisca per la scuola bolognese un medium espressivo privilegiato, ereditato dai grandi artisti del Seicento, in primo luogo Guido Reni e Guercino. Interessante è poi come la studiosa abbia messo in relazione i disegni a penna di Donato Creti, Ludovico Mattioli e Gaetano Gandolfi con la pratica dell'incisione all'acquaforte, che a suo avviso avrebbe influenzato la maniera di disegnare degli artisti bolognesi e in particolare di Creti, il quale "parvien presque à un effet de trompe-l'œil en imitant à la perfection l'apparence d'une eau-forte"¹³⁴.

Il segno grafico di Donato Creti – che, come sottolineato da Marco Riccomini, è il disegnatore più prolifico della sua generazione in ambito bolognese - e del suo allievo Ercole Graziani infatti, sebbene meno preciso e ordinato di quello palmieresco, fa uso di tratti incrociati che ricordano gli effetti dell'incisione. Come sottolineato da Marco Riccomini, Donato Creti

"fa uso di una penna aguzze della sua forza incisiva, incisoria, del tratto a mano libera, senza più traccia della guida di un lapis, per lo stupore di Zanotti e anche nostro. La scoperta, che diviene il suo tratto distintivo, della mimesi della penna su carta bianca, vergellata e finissima, con il segno inciso e sottile delle acqueforti del pesarese. Suo peculiare diventa l'uso di un pennino quasi asciutto, che scava e graffia il foglio, senza correzioni, senza «ritorni a fine corsa», ossia staccandosi sempre dalla carta alla

¹³² Per i disegni di Passerotti si veda ad esempio: A. Ghirardi, *Bartolomeo Passerotti pittore (1529-1592). Catalogo Generale*, Rimini 1990, pp. 70-71.

¹³³ Il termine viene adottato per la prima volta da Joseph Meder (J. Meder, *Die Handzeichnung. Ihre Technik und Entwicklung*, Vienna 1919, p. 44) e applicato a Goltzius da Reznicek (E.K.J. Reznicek, *Hendrick Gotzius als Zeichner*, Utrecht 1961, pp. 76-79); il collegamento tra la tecnica di Palmieri e Gotzius viene suggerito in S. van Ooteghem, schede 53-54, in *Disegno & Couleur. Dessins italiens et français du XVIe au XVIIIe siècle des Musée des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles*, catalogo della mostra, Maastricht, 27 novembre 2012-17 febbraio 2013, Tours, 16 marzo-27 maggio 2013, Bruxelles, 25 febbraio-18 maggio 2014, a cura di S. Van Vliet, Cinisello Balsamo (MI) 2012, pp. 169-172.

¹³⁴ M.T. Caracciolo, *Dessins du Settecento bolognaise au musée des Arts décoratifs de Lyon. Œuvres inédites ou nouvellement attribuées*, in "Revue du Louvre", XLIII (1993), 4, pp. 25-43, in partic. pp. 33-34.

fine di ogni segno e, dunque, privo di sbavature; un tratteggio parallelo e infallibile, con ampie zone lasciate a risparmio, in sfida ideale col gesto dell'incisore che lo aveva preceduto"¹³⁵.

A me pare che la descrizione di questa particolare tecnica adottata da Creti potrebbe funzionare anche per parlare del gruppo di fogli di Palmieri già menzionato, dove pure il tratteggio parallelo a penna, spesso, ma non sempre, condotto senza l'ausilio del lapis, è preciso, sottile, si stacca sempre dalla carta per evitare sbavature e lascia ampie zone a risparmio.

Detto questo, i disegni di Palmieri si distinguono dalla maniera grafica dei suoi precedenti bolognesi per la maggiore finitezza e per l'aspetto assunto del foglio, che negli elementi per così dire "estrinseci" quali la quadratura del disegno, la firma, che sembra riproporre il modello formale delle iscrizioni delle stampe, pare rimandare al modello incisivo, un accorgimento volto ad aumentare l'*appeal* collezionistico dei fogli¹³⁶.

Palmieri ha consuetudine con l'incisione, grazie alle frequenti commissioni affidategli da Luigi Guidotti, che gli permettono di mantenersi nei primi anni della sua carriera. Rispetto ai disegni, le incisioni sono di qualità non eccelsa. Tuttavia danno a Palmieri modo di sviluppare nel disegno un tipo di ricerca e un gusto che porta a mio avviso alle estreme conseguenze le precedenti esperienze bolognesi, in particolare appunto la maniera di disegnare di Creti, e che, come si vedrà meglio in seguito, va messo in relazione con il crescere degli interessi del collezionismo per il disegno. L'attenzione in generale alla tecnica del disegno e in particolare al disegno finito risente del nuovo gusto impostosi a Parigi tra gli *amateurs*, nelle cui collezioni raccolgono disegni finiti, che vengono messi sotto vetro ed esposti come quadri¹³⁷; un interesse che Palmieri importerà a Torino. Un esempio del modo di operare dell'artista è fornito dalla coppia di disegni conservati a Bruxelles e datati al 1773 (figg. 41-42)¹³⁸; il passaggio dall'uno all'altro dà la misura di come Palmieri mirasse a giungere da uno schizzo condotto con un tratto assai libero, a una forma finale che imita nella rigidità del segno e nei dettagli iconografici le stampe olandesi.

Vale allora la pena accennare ad alcuni lavori eseguiti dall'artista molto più tardi, durante la fase matura della sua carriera: infatti, che i disegni di Palmieri vadano intesi come opere finite, è dimostrato chiaramente da alcune imprese di epoche successive commissionate dalla corte di Torino per la decorazione di ambienti nelle residenze sabaude. Se per la maggior parte queste decorazioni di cui parlano

¹³⁵ M. Riccomini, *Donato Creti. Le opere su carta. Catalogo ragionato*, Torino 2012, pp. 13-14. Si veda anche: M. Riccomini, *In the shadow of Donato Creti: "Amico di Donato"*, in "Master Drawings", XLIX, (2011) 1.

¹³⁶ A questo proposito si veda ad esempio quanto afferma Giorgio Marini a proposito di alcuni disegni di Bernardo Zilotti accuratamente montati su un supporto incorniciato a inchiostro e firmati (G. Marini, scheda 122, in in *Il Piacere del Collezionista. Disegni e dipinti della Collezione Riva del Museo di Bassano del Grappa*, a cura di G. Ericani e F. Millozzi, Bassano del Grappa 2008, p. 258).

¹³⁷ C. Guichard, *Les amateurs d'art à Paris au XVIIIe siècle*, Seyssel 2008, pp. 150-153.

¹³⁸ Si veda catalogo II, schede 23 e 24.

le fonti utilizzate da Baudì de Vesme sono andate disperse a seguito delle spoliazioni napoleoniche, ne resta memoria nei due disegni di collezione privata in cornice Bonzanigo che facevano parte della serie di 32 fogli destinati allo studio del Duca di Aosta nel castello di Moncalieri¹³⁹. I fogli sono realizzati a penna e acquerello con un tratto che imita quello incisivo, come se si trattasse di fac-simile di stampe, ma è chiaro che il loro utilizzo non è finalizzato alla riproduzione incisa: al contrario essi vengono incorniciati ed esposti.

Se infatti si conoscono dei disegni di Palmieri che vengono riprodotti in incisione, questo avviene molto più tardi rispetto a quando il disegno viene realizzato: è il caso dell'incisione di Ringaud o delle lastre eseguite a Torino da Arghinetti e Giuseppe Ponte di Pino, che si rifanno a modelli di Palmieri che vanno datati per ragioni stilistiche ad anni molto precedenti¹⁴⁰.

Il valore dei disegni è dato da questo gusto per lo scambio delle tecniche, volto al gioco e al disorientamento dello spettatore. Un gusto ludico legato al collezionismo, che affonda le sue radici, come si vedrà, in ambito parigino e che si riscontra anche nella decorazione del palazzo di Faustina Mazzetti, Palazzo Grosso a Riva presso Chieri in provincia di Torino, della quale si parlerà meglio nei capitoli seguenti: la rappresentazione a *trompe-l'œil* di disegni e stampe attaccati alla parete deve in qualche modo avere a che fare con una pratica diffusa nelle dimore del periodo, per lo meno in certi ambienti, e qualificarsi quindi come ludico e virtuosistico esperimento che, come sottolineato dalla critica, risente della cultura importata a Torino da Palmieri. È il desiderio di mostrare il suo virtuosismo tecnico a spingere Palmieri a realizzare dei disegni che riproducano l'effetto dell'incisione, allo scopo di mettere a frutto e di dimostrare le proprie capacità ma anche di stupire e spiazzare lo spettatore.

In Italia esistono esempi di disegni che imitano nel tratto gli effetti dell'incisione in ambito architettonico: è il caso ad esempio di un album realizzato da Filippo Juvarra nel 1732 e attualmente conservato presso la Staatlichen Kunstsammlung di Dresda, nel quale tale virtuosismo è volto a una sorta di "dignificazione" dei fogli e ad aumentarne l'*appeal* (fig. 44)¹⁴¹.

Si tratta di un atteggiamento, che, come si accennava, va messo in relazione con certi ambienti culturali parigini, dove, come ben dimostrano i recenti studi di Evelina Borea, Sophie Raux e Charlotte Guichard, il gusto per lo scambio delle tecniche è ben diffuso tra gli incisori: le studiose hanno collocato il problema dell'invenzione di nuove tecniche incisive in Francia nel contesto degli interessi collezionistici per il disegno e quindi della volontà di diffondere i modelli grafici dei maestri attraverso una tecnica che ne riproducesse

¹³⁹ Si veda Catalogo II, schede 143-144.

¹⁴⁰ Si veda Catalogo II, schede 6-11.

¹⁴¹ C. Ruggero, "piacciate [...] dare al presente mio tenuissimo Dono un luogo nel suo clementissimo gradimento". Filippo Juvarra "Disegni di Prospettiva Ideale" als Gabe für die königliche Kunstsammlung in Dresden (1732), in "Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden", 2010, pp. 37-46.

il segno nella maniera più fedele¹⁴². A questo scopo sono state ideate e poi diffuse in Europa la *manière de crayon*, la *manière de pastel*, la vernice molle, la *manière de lavis* e l'acquatinta.

Jean-Baptiste Le Prince, incisore della cerchia di Johann Georg Wille e committente di Palmieri, ha sviluppato, a partire dal 1768, la *manière de lavis*, che consente, ancor meglio dell'acquatinta, di calibrare i passaggi chiaroscurali e di conferire un effetto pittorico alla stampa che imita gli effetti dell'acquerello. Secondo Vittorio Natale fu proprio il contatto con questo ambiente e con Le Prince a spingere Palmieri a realizzare acquerelli dall'aspetto estremamente pittorico¹⁴³, dei quali costituisce un buon esempio un paesaggio conservato al Musée Atger di Montpellier (fig. 43)¹⁴⁴. Questo ambiente influisce notevolmente sulla ricerca artistica di Palmieri: seguendo il filone del disegno che imita le tecniche calcografiche, mi pare opportuno segnalare l'esempio di un gruppo di quattro fogli derivati da modelli di Simonini e forse realizzati da Palmieri per Du Tillot, sui quali si tornerà più avanti (figg. 163-166). I due disegni recentemente acquistati dalla Galleria "La Portantina" di Milano presentano un uso del tratto lineare che vuole ricordare la scioltezza dell'acquaforte, e che si combina alle stesure di inchiostro diluito degli sfondi¹⁴⁵. Gli altri due giocano invece tutte le raffigurazioni con campiture "a macchia", che si avvicinano maggiormente a un effetto di acquatinta, che a sua volta era usata come "surrogato" dell'acquerello¹⁴⁶. Si tratta quindi di disegni che imitano delle tecniche incisive inventate per poter meglio imitare i disegni, una ricerca che ancora una volta si giustifica con l'interesse che certamente oggetti del genere dovevano suscitare nell'ambito del mercato¹⁴⁷. Una ricerca della quale il pubblico e critica contemporanea sono ben consapevoli, come dimostra un giudizio espresso da Alexandre Joseph Paillet in relazione a un'opera dell'artista nella già citata vendita Belisard nel 1785:

Un autre Dessin [Palmieri] rendu avec le plus grand intérêt, imitant parfaitement la gravure¹⁴⁸.

¹⁴² S. Raux, *La main invisible. Innovation et concurrence chez les créateurs des nouvelles techniques de fac-similés de dessins au XVIIIe siècle*, in *Quand la gravure fait illusion. Autor de Watteau et Boucher: les dessins gravés au XVIIIe siècle*, catalogo della mostra, Valenciennes, Musée des Beaux-Arts, 11 novembre 2006-26 febbraio 2007, a cura di E. Delapierre e S. Raux, [Montreuil] 2006, pp. 57-73; S. Raux, *La reconnaissance des institutions ou de l'utilité des nouvelles techniques de fac-similés de dessins*, in *Quand la gravure fait illusion cit.*, pp. 75-92; C. Guichard, *Nouveaux publics, nouveaux usages du dessin gravé. Les « principes de dessin », destinés aux artisans et aux amateurs*, in *Quand la gravure fait illusion. Autor de Watteau et Boucher: les dessins gravés au XVIIIe siècle cit.*, pp. 93-104; S. Raux, *Le dessin à l'époque de sa reproductibilité technique. Diffusion et réception des fac-similés de dessins*, in *Quand la gravure fait illusion cit.*, pp. 105-153; E. Borea, *Lo specchio dell'arte italiana. Stampe in cinque secoli*, Pisa 2009, in partic. Vol. I, pp. 415-437, 531-557.

¹⁴³ V. Natale, *Pietro Giacomo Palmieri. Bologna 1735-Torino 1804*, in *Disegni del XIX secolo della Galleria Civica d'Arte Moderna Contemporanea di Torino. Fogli scelti dal Gabinetto Disegni e Stampe*, Tomo I, a cura di V. Bertone, Firenze 2009, pp. 3-9.

¹⁴⁴ Si veda Catalogo II, scheda 95.

¹⁴⁵ Si veda Catalogo II, schede 31-32.

¹⁴⁶ Si veda Catalogo II, schede 33-34.

¹⁴⁷ Ringrazio Giorgio Marini del GDSU di Firenze per lo stimolante confronto.

¹⁴⁸ Si veda Appendice 2: 1785, 15-19 marzo, Parigi, lotto 230.

Ma Palmieri è venuto a contatto con il gusto per lo scambio delle tecniche ben prima del suo arrivo a Parigi, come dimostra la sua produzione bolognese: se è possibile postulare la conoscenza da parte dell'artista di opere letterarie francesi e di incisioni provenienti da Parigi, è pure necessario guardare all'ambiente a lui più strettamente legato. Gaetano Gandolfi, come Palmieri allievo di Ercole Graziani, realizza un gruppo di incisioni ad acquaforte e acquatinta, che, fino a pochi anni fa, sono state considerate dei disegni (fig. 45)¹⁴⁹. Come sottolineato da Giorgio Marini, risulta difficile valutare quale fosse lo scopo di questi fac-simile, ma, nell'ottica del collezionista, l'ambiguità tecnica doveva risultare funzionale a un maggior pregio del foglio¹⁵⁰.

Questo gusto per lo scambio artificioso delle tecniche sarà particolarmente congeniale agli ambienti di Parma e di Parigi dove Palmieri si trasferirà, dove, come sottolineato da Mario Goffi, questa ricerca di effetti basati su contrasti fra realtà e apparenza siano congeniali all'ambiente di Parma e al sensismo diffuso da Condillac a corte¹⁵¹ e sarà poi ben recepito a Torino.

¹⁴⁹ Ubaldo, Gaetano e Mauro Gandolfi: le incisioni, a cura di F. Gozzi, catalogo della mostra, San Matteo della Decima, 28 aprile-30 giugno 2002, San Giovanni in Persiceto (BO) 2002, 2, 12, 17.

¹⁵⁰ G. Marini, scheda 90, in *Il Piacere del Collezionista. Disegni e dipinti della Collezione Riva del Museo di Bassano del Grappa*, a cura di G. Ericani e F. Millozzi, Bassano del Grappa 2008, pp. 233-234. Sempre in ambito bolognese, ma molti anni più tardi, nel 1829, Mauro Gandolfi realizza un disegno acquerellato raffigurante l'*Adorazione dei pastori*, attualmente conservato presso il British Museum. Mauro Gandolfi (Bologna, 1764-1834). H. Chapman, *A Mauro Gandolfi Print Study: Lost and Found*, in "Print Quarterly", XXVIII (settembre 2011), 3, pp. 321-322.

¹⁵¹ M. Goffi, *Un disegno a "trompe l'œil" di Carlo Antonio Porporati*, in "Studi Piemontesi", XXXIII (dicembre 2004), 2, pp. 417-420.



Fig. 38. B. Passerotti, *Vecchia che ride*, Berlino, Kupferstichkabinett, KdZ 16397

Fig. 39. D. Creti, *Tre teste*, penna e inchiostro bruno, 238x158 mm, Madrid, Museo del Prado, n. inv. 001152 [F.D. 368]



Fig. 40. D. Creti, *Due amanti in un paesaggio*, penna e inchiostro bruno, 178x250 mm, Vienna, Staatliche Graphische Sammlung Albertina, n. inv. 34892



Fig. 41. P.G. Palmieri, *Il passaggio del fiume*, 1773, Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, n. inv. 4060 / 2814 (Catalogo II, scheda 23)

Fig. 42. P.G. Palmieri, *Studi di varie figure*, 1773, Christie's, Parigi 2005 (Catalogo II, scheda 24)



Fig. 43. P.G. Palmieri, *Paesaggio con cascata*, penna e acquerello, Montpellier, Musée Atger (Catalogo II, scheda 95)



Fig. 44. F. Juvarra, Disegno di prospettiva ideale

Fig. 45. G. Gandolfi, acquaforte e acquatinta

I.3.2. Il riuso dei modelli e il mercato collezionistico

Come già accennato, la critica mette in rilievo il debito di Palmieri nei confronti della tradizione seicentesca, in particolare olandese e bolognese. Giuseppe Delogu ne apprezza la “grazia” delle composizioni nelle quali a suo avviso imita liberamente la maniera e i modelli di artisti genovesi, napoletani e bolognesi¹⁵². In particolare Delogu pone l’accento sull’assunzione da parte dell’artista di elementi formali e soggetti di Stefano della Bella, ma anche da Giovan Battista Castiglione, detto il Grechetto, dal quale coglie soprattutto la disposizione delle greggi e dei pastori¹⁵³. Riconosce inoltre il debito nei confronti di Salvator Rosa nei “pittoreschi gruppi di soldati”, mercenari e cavalieri, ma in particolare nel modo di creare le ombre, di conferire carattere drammatico alla composizione attraverso il contrasto chiaroscurale; a questo proposito lo studioso cita il disegno di collezione privata col *San Sebastiano*, nel quale a suo avviso, il soggetto religioso costituisce solo un pretesto per restituire un episodio eroico e cruento in un paesaggio proromantico¹⁵⁴. Tuttavia il più forte debito è individuato dallo studioso nei confronti del Guercino, in particolare nei soggetti paesaggistici; nel definire questa problematica Delogu parla di “eredità stilistica” e di “discendenza intellettuale”. Tuttavia lo studioso sottolinea come si tratti di una libera ispirazione di Palmieri dall’artista centese, che unisce composizioni ed elementi stilistici guercineschi a modelli tratti da altri artisti bolognesi¹⁵⁵.

Sulla stessa linea si collocano gli studi successivi, in particolare quelli di Franca Dalmaso, che si basano da una parte sul testo del Vesme – peraltro da poco parzialmente pubblicato - dall’altro sull’analisi stilistica dei disegni¹⁵⁶. Giovanni Romano, che definisce Palmieri un *pasticheur*, pone l’accento sul ruolo svolto dal cardinal Lambertini, protettore di Palmieri e collezionista di opere franco-olandesi, nella formazione dell’artista; la propensione di Palmieri per la grafia nordica deve infatti essere stata infatti a suo avviso veicolata dalle scelte operate dai collezionisti bolognesi come appunto il Lambertini, Pier Francesco Cavazza e i Gandolfi; tali stimoli sarebbero quindi da porsi in parallelo con quelli ricevuti durante il discepolato sotto Ercole Graziani e in seguito come accademico clementino¹⁵⁷. Elementi tipici della tradizione locale vengono

¹⁵² G. Delogu, *Pietro Giacomo Palmieri* cit., p. 388.

¹⁵³ G. Delogu, *Pietro Giacomo Palmieri* cit., p. 388.

¹⁵⁴ G. Delogu, *Pietro Giacomo Palmieri* cit., p. 388.

¹⁵⁵ G. Delogu, *Pietro Giacomo Palmieri* cit., pp. 388-390.

¹⁵⁶ Tra i numerosi contributi nei quali la Dalmaso ha preso in esame la figura di Palmieri, si segnalano per ora in particolare: F. Dalmaso, *Alcuni problemi relativi al palazzo comunale di Riva presso Chieri*, in “Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti”, XXIII-XXIV (1969-70), pp. 196-202; F. Dalmaso, *Trompe-l’oeil di Pietro Giacomo Palmieri e la cultura figurativa in Piemonte a fine ‘700*, in “Commentari”, 1972, pp. 131-138; F. Dalmaso, schede 86-92, *Cultura figurativa e architettonica negli Stati del Re di Sardegna 1773-1861*, a cura di E. Castelnuovo e M. Rosci, catalogo della mostra, Torino 1980, pp. 84-88; F. Dalmaso, *La cultura artistica da Vittorio Amedeo III a Carlo Emanuele IV*, in *Storia di Torino, V, Dalla Città razionale alla crisi dello stato d’Antico Regime (1730-1798)*, a cura di G. Ricuperati, Torino 2002, pp. 779-798; F. Dalmaso-C. Bertolotto, *Palmieri in cornici Bonzanigo*, in *Il Neoclassicismo*, III, Torino 1991-1992 (“Antologia di Belle Arti”, n.s., 39-42), pp. 73-79.

¹⁵⁷ G. Romano, *Studi sul paesaggio. Storia e immagini*, Torino 1978, ed. cons. Torino 1991, pp. 125-138, in partic. p. 126.

infatti individuati dallo studioso nelle due serie di battaglie e di paesaggi eseguite nel 1760 per l'editore Guidotti¹⁵⁸; in particolare viene sottolineata l'importanza del secondo gruppo di stampe come precoce esempio di destinazione didattica di una serie di incisioni dedicata al solo paesaggio, destinazione dichiarata nel titolo dell'opera¹⁵⁹.

Romano mette pure in luce come Palmieri seppe adattare il proprio stile agli ambienti culturali coi quali venne a contatto: fatta salva la possibilità di un viaggio a Roma del quale non v'è notizia, fu a suo avviso a Parma che poté definire "quel suo drammatico repertorio di temi rocciosi, pittoreschi, devastati che, al di là dei limiti insiti nell'imitazione di Salvator Rosa, rinvia all'imitazione del repertorio franco-romano", con particolare riferimento a Vernet e Legeay. Lo studioso ricorda che nello stesso arco di tempo Legeay, che frequentava Palazzo Mancini insieme al Petitot, aveva pensato un repertorio di temi paesistici, un segno dell'importanza acquisita dal genere nel breve periodo in cui si rifletteva sull'idea di un paesaggio di significato altamente morale che potesse tenere testa da comprimario al quadro storico¹⁶⁰. Ancora secondo Giovanni Romano, a Parigi Palmieri da un lato conservò l'attenzione per il suo solito repertorio di modelli seicenteschi, insistendo in particolarmente sull'imitazione del tratto guercinesco, dall'altro adattò il suo stile al gusto nordicizzante locale, già sperimentato a Bologna; fu a suo avviso questa propensione per il gusto nordico a permettergli di accostarsi a Basan padre, il commerciante di stampe nella cui collezione figuravano, al momento della vendita del 1798, due disegni di Palmieri. Per la stessa ragione erano favoriti a Parigi nello stesso periodo artisti come Demarne, César Van Loo – che per gli stessi motivi e anche grazie alla linea franco-romanista dell'Accademia troverà facilmente inserimento a Torino, dove il gusto nordico era stato inaugurato dalla contessa Verrua e dall'acquisizione della collezione viennese di Eugenio di Savoia Carignano - e Turpin de Crissé. I nomi di questi artisti si ritrovano spesso nelle stesse collezioni, in particolare in quella già citata di Basan padre e in quella di Giuseppina Beauharnais¹⁶¹. Invece, sempre secondo Romano, non sembrava godere di molta fortuna su questo mercato il gusto più violento ed emozionante per il sublime pittoresco, caro invece agli inglesi e ai francesi stabilitisi in Italia, tanto che le ricerche di Palmieri in questa direzione non andarono mai oltre certi limiti illustrativi¹⁶².

Tiziana Testi definisce i rapporti dell'artista con la tradizione che rimonta ai Carracci, Lanfranco, Callot, Salvator Rosa ma non solo; la studiosa mette infatti in luce l'importanza della lezione di Ercole Graziani per l'accostamento alla resa atmosferica di Marco Ricci¹⁶³ e, in accordo con Romano, sottolinea l'importanza di collezionisti come il cardinal Lambertini - protettore di Palmieri e collezionista di opere franco-olandesi -

¹⁵⁸ Si vedano paragrafo II.5 e Catalogo I, s.s. 1 e s.s. 2.

¹⁵⁹ G. Romano, *Studi sul paesaggio* cit., p. 126.

¹⁶⁰ G. Romano, *Studi sul paesaggio* cit., p. 127.

¹⁶¹ G. Romano, *Studi sul paesaggio* cit., p. 132.

¹⁶² G. Romano, *Studi sul paesaggio* cit., p. 133.

¹⁶³ T. Testi, *I rapporti con Parma di Pietro Giacomo Palmieri* cit., p. 9. M. Oretti, *Le pitture che si ammirano nelli Palaggi e Case de' Nobili della città di Bologna*, Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, ms. B 104, cc. 97, 156 bis.

Pier Francesco Cavazza, i Gandolfi, ma anche Boschi e Zambeccari, nel veicolare la propensione di Palmieri per la grafia nordica. Tali stimoli sarebbero quindi a suo avviso da porsi in parallelo con quelli ricevuti durante il discepolato sotto Ercole Graziani e in seguito come accademico clementino¹⁶⁴.

Nuovi spunti arrivano poi da studi di più ampio respiro che prendono brevemente in esame l'opera palmieresca: Mario Di Giampaolo ritiene che l'ecllettismo colto sia alla base del gusto di Palmieri, con suggestioni e motivi da Guercino, Callot, Stefano della Bella e Castiglione. Lo studioso sottolinea, a proposito delle "vedute" liberamente ispirate agli olandesi del Seicento, a Salvator Rosa e a Vernet, come esse siano interpretate da Palmieri con una drammaticità già pre-romantica, che lo renderebbe a suo avviso uno dei personaggi più singolari e problematici del suo tempo¹⁶⁵.

La critica più recente non ha mancato di sottolineare gli aspetti più innovativi dell'opera di Palmieri, che per Massimo Vezzosi ad esempio vanno individuati nella sua pratica di reinterpretare le suggestioni derivate dai suoi modelli "attraverso il filtro di una sensibilità pre-romantica che lo pone fra gli artisti più singolari del suo tempo"¹⁶⁶. Tuttavia è soprattutto la critica torinese a interessarsi all'artista: Laura De Fanti affronta nello specifico il tema del recupero dell'opera di Berchem operato da Palmieri, un argomento del quale si tratterà più diffusamente in seguito, ma che si vuole qui accennare in quanto la studiosa sottolinea come la pratica di copia da Berchem vada messa in relazione con gli ambienti più all'avanguardia del collezionismo parigino¹⁶⁷. In generale la studiosa mette in rilievo il ruolo della produzione grafica di altri maestri nell'opera di Palmieri "sia come modello tecnico da riproporre con virtuosismo calligrafico nei suoi disegni, sia più frequentemente come fonte d'ispirazione e citazione puntuale"¹⁶⁸.

Vittorio Natale ha sottolineato quali caratteristiche precipue del linguaggio palmieresco in particolare della prima fase torinese, la capacità di fondere modelli disparati in un insieme coerente. Lo studioso ha evidenziato come nel disegno della GAM di Torino la citazione dalla pittura olandese, evidente in particolare nel gruppo di animali al pascolo e nel pastore col cappellaccio a larghe falde che volge le spalle allo spettatore, si inserisca in un paesaggio che si allontana a quinte progressive, già in parte sperimentato nella giovanile serie di paesaggi incisa all'acquaforte per Luigi Guidotti¹⁶⁹, ma anche debitore degli esempi

¹⁶⁴ G. Romano, *Studi sul paesaggio* cit., p. 126.

¹⁶⁵ M. Di Giampaolo, *Pietro Giacomo Palmieri*, in *Collezione Gianfranco Luzzetti. Dipinti, sculture, disegni XIV-XVIII secolo*, catalogo della mostra, Firenze, 18 settembre-6 ottobre 1991, a cura di A. Tartuferi, Firenze 1991, pp. 145-147, n. 31 a, b, in partic. p. 145.

¹⁶⁶ M. Vezzosi, scheda 22, in *Disegni antichi e dell'Ottocento da una collezione privata parmense*, a cura di M. Vezzosi, Firenze 1999, pp. 50-51.

¹⁶⁷ L. De Fanti, *Citazioni da Nicholaes Berchem in disegni del Palmieri bolognese*, in *L'arte nella storia. Contributi di critica e storia dell'arte per Gianni Carlo Sciolla*, a cura di V. Terraioli, in "Biblioteca d'arte", 3 (2000) Milano, pp. 347-351.

¹⁶⁸ L. De Fanti, *Citazioni da Nicholaes Berchem in disegni del Palmieri bolognese* cit., p. 347.

¹⁶⁹ Si vedano paragrafo II.5 e Catalogo I, s.s. 1 e s.s. 2.

francesi e in particolare di Claude-Joseph Vernet¹⁷⁰. Nel genere prettamente olandesizzante con raffigurazioni di equini, bovini e ovini - particolarmente apprezzato a Torino, come documentano anche le stampe eseguite dopo la morte di Palmieri da Arghinenti e Ponte di Pino¹⁷¹ – si afferma pienamente secondo Natale il gusto per la citazione, in particolare da Berchem, anche per l'uso di inserire figure in un secondo piano degradante¹⁷².

La critica non ha quindi mancato di indagare il problema del rapporto di Palmieri coi suoi modelli: in questa sede si cercherà di suddividere la questione in vari ordini di problemi, partendo dalla definizione fornita in sede critica dei termini atti a definire il riuso di un sistema di immagine nell'ambito del disegno.

Simonetta Prospero Valenti Rodinò ha sottolineato come la produzione di copie, falsi e imitazioni si leghi all'esigenza di riprodurre opere particolarmente ammirate ed è di conseguenza strettamente legata alla storia del gusto e allo sviluppo del collezionismo, con riflessi sul mercato dell'arte, che spesso ha sollecitato la riproduzione di originali.

“La differenza concettuale tra copia, imitazione e falso consiste non tanto in una diversità specifica nel modo di riproduzione, quanto nella riconoscibilità oltre che nella intenzionalità con cui vengono realizzate le repliche”¹⁷³.

Secondo la studiosa, per copia si intende una “riproduzione di un'opera solo a fini di documentazione storica, di studio o di diletto che l'artista o il committente intendono ricevere”. Si tratta quindi un lavoro che assume un valore autonomo, di documento critico scaturito da motivazioni culturali e legato a un momento storico ben definito. La copia ha pure un valore didattico, in quanto atto di conoscenza di un'opera nei suoi valori formali, iconografici e contenutistici¹⁷⁴. L'esercizio di copia viene infatti raccomandato dalla letteratura artistica da Cennini a Vasari, fino al Neoclassicismo, in quanto esercizio indispensabile e propedeutico all'attività creativa e, a questo scopo, vengono codificati prototipi per eccellenza da copiare che a loro volta vengono a determinare tendenze di gusto.

Palmieri si è formato proprio in questo contesto e la sua educazione artistica basata sull'esercizio di copia dai maestri italiani e nordici ha lasciato traccia nelle opere successive, nelle quali motivi, sistemi compositivi

¹⁷⁰ Si veda Catalogo II, schede 116-117.

¹⁷¹ A. Baudi di Vesme, *Schede Vesme. L'arte in Piemonte dal sec. XVI al sec. XVIII*, III cit., p. 767; V. Natale, *Le esposizioni a Torino durante il periodo francese e la Restaurazione* cit., p. 353, fig. 4)

¹⁷² V. Natale, *Pietro Giacomo Palmieri. Bologna 1735-Torino 1804*, in *Disegni del XIX secolo della Galleria Civica d'Arte Moderna Contemporanea di Torino. Fogli scelti dal Gabinetto Disegni e Stampe*, Tomo I, a cura di V. Bertone, Firenze 2009, pp. 3-9, in partic. pp. 3-4.

¹⁷³ S. Prospero Valenti Rodinò, *Forme, funzioni, tipologie*, in A. Petrioli Tofani-S. Prospero Valenti Rodinò-G.C. Sciolla, *Il Disegno: forme, tecniche, significati*, Milano 1992.

¹⁷⁴ S. Prospero Valenti Rodinò, *Forme, funzioni, tipologie* cit., p. 177.

e citazioni affiorano, come si vedrà meglio, in maniera più o meno volontaria. Un ulteriore valore assunto dalla copia è quello di testimonianza di opere distrutte.

Secondo la Prosperi Valenti Rodinò invece l'imitazione e il falso, pur essendo determinati dalle stesse motivazioni culturali, tendono più o meno intenzionalmente a trarre in inganno conoscitori e artisti: la contraffazione riguarda lo stile, la tecnica e la materia. L'imitazione si limita alla ripresa dell'aspetto formale-figurativo, cioè alla contraffazione stilistica dell'originale, ma utilizza supporti e materiali della propria epoca. Si tratta quindi di una sorta di reinterpretazione di un disegno *à la manière de*, di un *divertissement* atto a mettere in luce le abilità tecniche dell'artista. Nel falso invece il dolo dell'autore è privo di attenuanti in quanto vengono utilizzati materiali e supporti dell'epoca dell'originale allo scopo di ingannare conoscitori e collezionisti, un fenomeno che diventa incontrollato tra fine Settecento e per tutto l'Ottocento. Tuttavia la studiosa sottolinea come sia l'imitazione che il falso nascano nell'ambito del medesimo ambiente di *connoisseurs*, archeologi, eruditi, i quali, non potendo possedere il prototipo, facevano in modo di procurarsene una contraffazione¹⁷⁵.

A questo proposito la studiosa cita il caso di Guercino; fu infatti a suo avviso la grande richiesta di disegni del Centese, avviata subito dopo la morte dell'artista, a scatenare il proliferare di rielaborazioni o *pastiche* liberamente ispirati ai suoi disegni di paesaggio¹⁷⁶.

1.3.2.1. *L'ecllettismo come metodo*

Palmieri è sempre in bilico tra tutte queste definizioni: l'artista firma spesso i suoi fogli e, anche qualora ciò non avvenga, essi recano spesso attribuzioni antiche, fatto che lascia presumere che l'acquirente sapesse chi fosse l'autore del disegno. Inoltre lo stile adottato dall'artista è riconoscibile anche nei fogli non firmati, realizzati su carta settecentesca; non è quindi possibile parlare in questi casi di un intento falsificatorio.

La capacità di Palmieri di imitare la maniera degli altri maestri e la sua padronanza del repertorio assimilato al punto da farne quasi un gioco, derivano dalla formazione accademica, che, a Bologna soprattutto, si basa sulla pratica del disegno e sull'esercizio di copia, per cui l'imitazione e la selezione in chiave classicista sono alla base dei precetti di Cignani e dei principi riportati da Zanotti nella sua *Storia dell'Accademia Clementina di Bologna*; è attraverso l'esercizio di copia che si sviluppano il *buon Gusto* e capacità di trarre ispirazione da differenti maestri e quindi di "variar le maniere"¹⁷⁷. Non solo la pratica accademica, ma anche Graziani ha

¹⁷⁵ S. Prosperi Valenti Rodinò, *Forme, funzioni, tipologie* cit. pp. 178-180.

¹⁷⁶ S. Prosperi Valenti Rodinò, *Forme, funzioni, tipologie*, p. 180.

¹⁷⁷ C. Nicosia, *Accademie e artisti nel Settecento*, in *La pittura in Italia. Il Settecento*, a cura di G. Briganti, tomo II, Milano 1989, pp. 577-595, in partic. pp. 580, 582. G.P. Zanotti, *Storia dell'Accademia Clementina* cit., II, pp. 155-156. Si veda S. Benassi, *L'Accademia Clementina* cit., p. 114. Si veda Capitolo II.

trasmesse a Palmieri (così come ai Gandolfi) il rispetto della tradizione pittorica antica e la volontà di recuperare, attualizzandoli, i grandi modelli del Seicento; il recupero in chiave grafica dei modelli della tradizione classicista è visto con una luce positiva da Algarotti e, come suggerito dalla Biagi Maino, non significa semplicemente riproporre un modello, ma tentare di superarlo¹⁷⁸.

Si tratta di una tradizione che non è certo nuova per Bologna, a partire dai Carracci, la cui pratica artistica si basa programmaticamente, come ben espresso, tra gli altri, da Charles Dempsey, sullo studio del vero e sui grandi modelli rinascimentali emiliani e veneziani¹⁷⁹. Annibale formula a Roma uno stile pittorico composto dall'accordo di diversi accenti locali, da disegno romano e colorito lombardo, una pratica che a partire da Winckelmann sarà chiamata "eclettismo", ma che per Giuliano Briganti va invece messa in relazione col programma formulato dai letterati legati agli Aldobrandini e all'universalismo pontificio per la lingua italiana¹⁸⁰. Come ha permesso di constatare in tempi relativamente recenti la rilettura critica delle fonti, in particolare di Agucchi, senza farvi riflettere le idee belloriane, attraverso lo studio dei modelli del passato e del "vero", l'artista si fa capace di trattare soggetti diversi con pliniano "decoro", cioè con un adeguato registro stilistico¹⁸¹.

Andrea Emiliani ha in più occasioni rilevato la presenza di "ricorrimenti", di "tracce stilistiche e sentimentali" nella trasmissione del sapere artistico della scuola bolognese tra il 1590 e la fine del XVIII secolo; in particolare ha constatato che nell'opera di Simone Cantarini

"numerose attitudini, gesti, fisionomie, quando non addirittura situazioni, pose, affetti, tornavano ad emergere portando con sé un significato primo che esse avevano ereditato all'atto della prima invenzione, per lo più disegnativa e grafica. Era facile, così, veder trasferire un topos da luogo a luogo di un passato operante che decorreva dall'età carraccesca e che coinvolgeva specialmente il grande Guido, suo maestro, come pure alcuni Incamminati e altri pittori ancora"¹⁸².

Emiliani affronta poi il problema dell'*aemulatio* in rapporto all'invenzione, affermando che quando quest'ultima

"fece irruzione in questo ordinato processo di anni e di stile, quasi divenne impossibile organizzare il senso immediato dell'evolvere e del maturare dell'invenzione. Molti e più numerosi ricordi affollano la

¹⁷⁸ D. Biagi Maino, *La pittura in Emilia Romagna nella seconda metà del Settecento* cit., p. 276.

¹⁷⁹ C. Dempsey, *La riforma pittorica dei Carracci*, in *Nell'età di Correggio e dei Carracci: pittura in Emilia dei secoli XVI e XVII*, catalogo della mostra, Bologna, 10 settembre-10 novembre 1986, a cura di A. Emiliani, J.C. Brown e Ph. De Montebello, Bologna 1986, pp. 237-254.

¹⁸⁰ G. Briganti, *La natura lombarda, le idee romane, i demoni etruschi e l'antico*, in *Nell'età di Correggio e dei Carracci* cit., pp. XV-XXXII.

¹⁸¹ S. Ginzburg Carignani, *Annibale Carracci a Roma*, Roma 2000.

¹⁸² A. Emiliani, *Sentimento dell'essere e tempo ritrovato*, in *Giuseppe Maria Crespi 1665-1747*, catalogo della mostra, Bologna, Pinacoteca Nazionale, Accademia di Belle Arti, Palazzo Pepoli Campogrande, 7 settembre-11 novembre 1990, a cura di A. Emiliani e A.B. Rave, Bologna 1990, pp. XV-XLII, in partic. p. XXV.

scena visiva, gli archetipi si moltiplicano; talune identità trasmigrano dal modello allo schizzo, al disegno e di qui all'abbozzo, per poi collocarsi sulla tela oppure volatilizzarsi e riapparire in altri dipinti, in altre stagioni"¹⁸³.

I modelli del Pesarese, diffusi anche attraverso il disegno, riecheggiano nell'opera dei pittori bolognesi del Settecento: in primo luogo nel suo allievo Lorenzo Pasinelli, in Giovan Gioseffo dal Sole, in Marcantonio Franceschini, Donato Creti, Giuseppe Maria Crespi e nei Gandolfi. A proposito del Crespi Emiliani afferma che

“non c'è quasi invenzione, forma disegnata o dipinta [...] che non rammenti per brani, atti o pose, la felice natura, la giovane classicità e insieme l'elegiaca disposizione all'idillio che, in una breve stagione, il Pesarese aveva avuto la forza di consegnare alla più esclusiva delle scuole pittoriche italiane. La *Crocifissione* di Raleigh del Crespi è letteralmente tessuta con le memorie di quella progettata in tanti disegni ed infine dipinta da Simone, così come quest'ultima è d'altronde un repertorio intero di storiche consultazioni da Annibale prima e da Guido poi"¹⁸⁴.

Ma questa visione - attenta, per dirla come Malvasia, alla virtù della “retentiva”, intesa come memoria figurativa locale e generale – è condivisa tra gli altri, dal maestro di Palmieri e di Gaetano Gandolfi, Ercole Graziani ed è, come si è detto, alla base della didattica clementina secondo i precetti di Zanotti e Cignani.

1.3.2.2. Citazioni, imitazioni e copie

L'attenzione rivolta dall'ambiente bolognese di formazione, non solo al disegno, ma soprattutto a quella capacità di “variar le maniere” e di sviluppare quel naturale *buon Gusto* che permette di selezionare dai grandi modelli del passato gli elementi atti a creare un nuovo linguaggio, spiega la ricerca condotta da Palmieri durante tutta la sua carriera. Condizionato, come si è visto, dai desideri del mercato, l'artista non smetterà mai di fondere e collazionare in un nuovo insieme modelli stilistici, iconografici, compositivi, sempre attraverso imitazioni o citazioni ben riconoscibili dal pubblico di conoscitori che costituiva la sua nicchia di clientela. La capacità di imitare le maniere dei maestri è dimostrata con orgoglio in particolare in quelle straordinarie creazioni che sono i suoi *trompe-l'oeil*. I due fogli di New York del 1766, quello della Reale di Torino del 1780, il piano di tavolino di Palazzo Madama sono insieme uno sfoggio virtuosistico di capacità prospettica e di abilità nel variare lo stile; inoltre la finzione per la quale pare di vedere sovrapposti su un piano non solo disegni, ma anche incisioni, rimanda alla specialità di Palmieri che consiste nel creare fogli a penna che imitano gli effetti dell'incisione.

¹⁸³ A. Emiliani, *Sentimento dell'essere e tempo ritrovato* cit., pp. XXV-XXVI.

¹⁸⁴ A. Emiliani, *Sentimento dell'essere e tempo ritrovato* cit. p. XXVII.

Tutti questi elementi si ritrovano in ogni disegno dell'artista, dove i modelli studiati contribuiscono in varia misura e a vario titolo alla creazione di un linguaggio che diventa personale e unico, proprio in virtù della capacità dell'artefice di fondere insieme con estro i più diversi spunti e di creare così un'immagine inedita.

Talvolta la citazione di un modello appare infatti quasi casuale, come un riemergere di un ricordo visivo, come ad esempio nel caso del foglio della Pinacoteca Nazionale di Bologna con *Diana e Nettuno*, datato 1770, nel quale la posa delle gambe dei personaggi pare recare memoria di alcune stampe della serie delle Lascivie di Agostino Carracci o di una delle tante versioni del dipinto di Simon Vouet raffigurante *Loth e le figlie* (figg. 46-48)¹⁸⁵. Di genere analogo sono i casi di numerosi fogli nei quali modelli desunti da Berchem (figg. 49-52)¹⁸⁶ o della scuola bolognese non vengono citati pedissequamente, tuttavia i riferimenti appaiono evidenti (figg. 53-55)¹⁸⁷.

In altri casi invece la citazione dal modello di riferimento è precisa e si può quindi presumere che sia completamente volontaria e forse che l'artista si aspettasse che venisse recepita dal fruitore dell'opera: è il caso ad esempio del bellissimo disegno con *San Gerolamo nel deserto* conservato all'Albertina di Vienna, nel quale il corpo del santo e la figura del leone sono ripresi con precisione da una nota stampa di Agostino Carracci, mentre il viso del personaggio rimanda a modelli guercineschi (figg. 56-57)¹⁸⁸. È il caso ancora di opere di Berchem, artista che gode di larga fortuna negli ambienti frequentati da Palmieri e che interessava anche a Du Tillot, che, come si vedrà, possedeva due quadri dell'artista nella propria collezione, molto lodati nel catalogo di vendita e che ottengono un alto prezzo di realizzo¹⁸⁹. A Torino è ben attestata l'attenzione per Berchem da parte dei collezionisti e degli artisti – come Olliviero e i Cignaroli¹⁹⁰ – un interesse che cresce in concomitanza con la permanenza di Palmieri nella città sabauda. Come si dirà meglio in seguito, l'interesse per Berchem tra i collezionisti e *connoisseurs* francesi settecenteschi si deve soprattutto al ruolo di promozione giocato da Gersaint e Gabriel Huquier, in seguito a D'Argenville e poi Watelet e Levesque. Stampe da Berchem venivano riprodotte intorno alla metà del secolo soprattutto da Huquier, Jacques Aliamet e Le Bas, col quale collaborava l'incisore parmense Martini; l'opera di Le Bas, come si vedrà, è ben conosciuta da Palmieri anche nel periodo torinese¹⁹¹.

In diverse occasioni Palmieri inserisce all'interno delle sue composizioni citazioni precise da stampe di Berchem o derivanti da sue invenzioni: in un foglio conservato alla GAM di Torino, databile al 1780 circa, il

¹⁸⁵ Si veda Catalogo II, scheda 10.

¹⁸⁶ Si veda Catalogo II, schede 40, 57-58, 87, 91, 94, 97-98, 120, 165, 170, solo per citare alcuni esempi.

¹⁸⁷ Si veda Catalogo II, scheda 5.

¹⁸⁸ Si veda Catalogo II, scheda 65.

¹⁸⁹ Si veda paragrafo III.2.4.

¹⁹⁰ A. Cifani-F. Monetti, *I Piaceri e Le Grazie* cit., p. 165.

¹⁹¹ G. Wuestman, *Nicholaes Berchem in print: fluctuations in the function and significance of reproductive engraving*, in "Simiolus", 24 (1996), pp. 19-53.

toro rappresentato al centro della composizione è ripreso esattamente da una stampa di Paulus Potter derivata da un'opera di Nicolaes Berchem (figg. 58-59)¹⁹².

Ma esempi di questo tipo sono piuttosto numerosi nella produzione di Palmieri: ad esempio Laura de Fanti ha per prima notato che il cavallo sdraiato nell'angolo in basso a sinistra di una stampa di Berchem¹⁹³ viene ripreso esattamente in uno dei due fogli dell'album di Carlo Alberto alla Reale di Torino, databile agli anni novanta¹⁹⁴. Un'operazione svolta da Palmieri anche nell'altro foglio conservato nello stesso album, dove varie figure di animali tratte da stampe derivanti da modelli di Berchem vengono inserite nel nuovo insieme (figg. 60-62)¹⁹⁵. Secondo la studiosa – per la quale l'interesse di Palmieri per la cultura figurativa olandese riferita alla produzione di *animalia* va messa in relazione con l'ambiente di Parma, ma ancor più con quello parigino – l'"Invenit" apposto sui due fogli della Reale non è un'indebita appropriazione in quanto

il contributo originale del bolognese va ricercato non tanto nel tema, quanto nella capacità, ampiamente dimostrata, di saper miscelare i vari soggetti tratti dalle incisioni di Nicolaes Berchem, creando un'immagine nuova, perfettamente proporzionata, in cui tutti gli elementi compositivi vengono sapientemente riadattati, mentre l'inventiva dell'artista risulta consegnata ai personaggi plasmatisi su modelli di Bossi o dei Gandolfi, alle parti connettive, coloristiche e di paesaggio¹⁹⁶.

Mi pare che Laura De Fanti abbia colto in poche righe l'essenza dell'operazione svolta da Palmieri nel caso da lei indagato delle citazioni da stampe di Berchem: infatti quello stesso cavallo semi-sdraiato già utilizzato nel foglio alla scheda 158, viene inserito in un disegno databile ad alcuni anni dopo per il forte sentore stilistico neoclassico¹⁹⁷, un esempio che fornisce ancora elementi per comprendere il metodo di lavoro di Palmieri, il quale, specializzato in ben determinati soggetti e per quelli richiesto dal mercato, continua tuttavia ad attualizzare il suo linguaggio al fine di rendere le sue composizioni maggiormente appetibili.

Una operazione analoga a quella riscontrata nel caso delle puntuali citazioni da Berchem viene svolta dal disegnatore nei quattro disegni conservati a Torino a Palazzo Madama datati 1793¹⁹⁸. In essi Palmieri realizza un vero e proprio *collage* di figure e animali tolti letteralmente da incisioni di Londonio e ricomposti in un nuovo insieme, all'interno di un paesaggio all'acquerello che rispecchia lo stile adottato da Palmieri in quegli anni (figg. 63-75). Mi pare probabile che Palmieri conservasse stampe di Berchem nella propria

¹⁹² TIB, 7 (5), n. 3 (255), p. 48.

¹⁹³ TIB, 7 (5), n. 14 (265), p. 60.

¹⁹⁴ Si veda Catalogo II, scheda 158.

¹⁹⁵ Si veda Catalogo II, scheda 159.

¹⁹⁶ L. De Fanti, *Citazioni da Nicolaes Berchem in disegni del Palmieri bolognese*, in *L'arte nella storia. Contributi di critica e storia dell'arte per Gianni Carlo Sciolla*, a cura di V. Terraioli, in "Biblioteca d'arte", 3 (2000) Milano, pp. 347-351, in partic. p. 350.

¹⁹⁷ Si veda Catalogo II, scheda 176.

¹⁹⁸ Si veda Catalogo II, schede 153-156.

collezione personale, tuttavia incisioni dell'artista dovevano circolare in città; Paroletti ad esempio racconta che nella collezione del pittore M. Revelli era conservata "la belle collection des modèles de *Londonio*"¹⁹⁹.

Palmieri realizza poi delle copie, come nel caso di una riproduzione da *Londonio* (figg. 78-79)²⁰⁰ o del foglio con l' *Adorazione dei pastori* conservato presso la Biblioteca Reale di Torino che riproduce l'affresco perduto dipinto da Carlo Cignani sotto il portico della Galleria Davia a Bologna (figg. 80-82); la composizione viene tuttavia riproposta dall'artista attraverso la sua tecnica a penna più volte descritta, fatta di tratti sottili e incrociati che riproducono gli effetti dell'incisione²⁰¹.

È databile all'ultimo periodo trascorso da Palmieri a Parigi il foglio della *Graphische Sammlung* di Linz-Nordico, che replica, con alcune varianti una stampa di Jan Visscher da un'invenzione di Nicolaes Berchem (figg. 83-84)²⁰². In questo caso il modello compositivo e iconografico viene ripreso nel suo complesso e in modo preciso, ma viene anche attualizzato. Palmieri infatti modifica i rapporti luce-ombra, ottenendo una maggiore semplificazione compositiva, rende più ariosa la composizione eliminando gli alberi che nella stampa seicentesca vanno a fare da sfondo alla scena e allontana ulteriormente la linea dell'orizzonte ponendo sul piano di fondo una cima montuosa che sfuma quasi nel cielo luminoso. La luminosità e l'ariosità sono accentuate da un uso fluido dell'acquerello e della linea di contorno, caratteristica appunto dei fogli di Palmieri dell'ultimo periodo parigino.

Palmieri realizza la stessa operazione diversi anni dopo nel paesaggio databile agli anni novanta conservato presso la GAM di Torino²⁰³. Il modello di Berchem - trasmesso tramite l'incisione di Le Bas, *Le matin* - è attualizzato in chiave neoclassica: la composizione è semplificata e strutturata su direttrici geometriche più chiare rispetto al modello seicentesco, i contrasti luce e ombra sono resi con acquerellature a macchie, la statua barocca è sostituita da una scultura classica (figg. 85-88).

Infatti la ricerca di Palmieri si adegua alle richieste del mercato sia da un punto di vista iconografico, che stilistico: Marco Ricci è punto di riferimento per Palmieri fin dagli anni bolognesi, quando i paesaggi soprattutto di Bernardo Minozzi, gli trasmettono una maniera di rendere i contrasti luministici derivante dai modelli veneziani, molto apprezzati nella Bologna di metà secolo anche grazie ad Algarotti. Nel periodo parigino l'interesse per il paesaggista veneziano si riscontra soprattutto nella frequente citazione dei sottili

¹⁹⁹ M. Paroletti, *Turin et ses curiosités* cit. p. 307. Un'operazione simile è svolta da Giorgio Jacoboni, il quale, nel comporre il dipinto da cui deriva un'incisione di Francesco Pedro (si veda Scola 1994, p. 19, scheda 5 A), ha attinto a diversi elementi tratti dalle stampe di *Londonio*, un'operazione che il pittore piacentino svolgeva in maniera abbastanza abituale (si veda F. Arisi, *Dipinti di Giorgio Jacoboni, bambocciantе piacentino*, in "Strenna Piacentina", 1983, pp. 4-14).

²⁰⁰ Si veda Catalogo II, scheda 173.

²⁰¹ Si veda Catalogo II, scheda 56.

²⁰² Si veda Catalogo II, scheda 85.

²⁰³ Si veda Catalogo II, scheda 162.

alberi piegati dal vento, inseriti in paesaggi che rimandano al concetto di sublime attraverso un'attenta rilettura di Salvator Rosa.

Nello stesso periodo Palmieri si accosta alla maniera di Vernet: dai modelli del paesaggista francese Palmieri recupera soprattutto lo stile, particolarmente apprezzato da Du Tillot, in conformità con l'elevata committenza di corte e le scelte operate da Marigny²⁰⁴. Lo stile di Vernet viene quindi adottato dal bolognese per la riproposizione di modelli compositivi e iconografici che rimandano inequivocabilmente all'Olanda del Seicento, ma anche ad artisti più recenti e apprezzati dal suo principale committente, ad esempio a Simonini²⁰⁵. Si tratta quindi di un'operazione in tutto analoga a quella descritta nel caso di Guercino: lo stile di un artista ben richiesto dal mercato contemporaneo viene applicato alla riproposizione di modelli di altri maestri e di ambiti ben diversi, una commistione che ha il sapore del gioco colto. Come attestato, oltre che dalle opere, dai cataloghi delle vendite parigine settecentesche, durante il periodo francese Palmieri realizza copie o imitazioni da vari maestri.

Una volta a Torino Palmieri abbandona gradualmente la maniera di Vernet per orientarsi verso la nuova moda dei paesaggisti franco-romani gravitanti intorno a Valenciennes: ecco allora che ancora una volta composizioni in nulla differenti da quelle sempre proposte da Palmieri vengono presentate con uno stile nuovo e al passo coi gusti di una clientela internazionale, che conosceva le novità romane e napoletane²⁰⁶. Sempre in quest'ottica va visto l'inedito inserimento delle rovine nelle composizioni e la riproposta di una maniera di rendere le foglie e gli arbusti abbarbicati sulle rocce e sui muri cadenti che rimanda ad Hackert²⁰⁷. Alla fine della sua carriera l'artista dimostra ancora di essere in grado di aggiornarsi alle novità della cultura internazionale e si accosta al neoclassicismo: il solito repertorio figurativo viene quindi reso con una diversa cifra stilistica, che soprattutto attraverso tagli di luce netti, costruisce immagini geometriche solide e composizioni semplificate²⁰⁸.

Accanto a questo mutare di stili in funzione delle richieste del mercato, Palmieri continua per tutta la sua carriera a riproporre gli stessi modelli compositivi e iconografici più volte descritti attraverso la sua personale tecnica a penna che imita l'incisione; in quest'ottica vanno a mio avviso anche intesi quei fogli databili al secondo periodo parigino, nei quali Palmieri utilizza una tecnica particolarmente pittorica, che imita la maniera morbida dell'incisione à *lavis*²⁰⁹.

²⁰⁴ Si vedano paragrafo II.2.5. e Catalogo II, schede 46-52.

²⁰⁵ Si veda Catalogo II, schede 32-35.

²⁰⁶ Si veda paragrafo IV.4.1.

²⁰⁷ Si veda ad esempio Catalogo II, scheda 149.

²⁰⁸ Si vedano paragrafo IV.4.3. e Catalogo II, schede 176-183.

²⁰⁹ Si vedano paragrafo III.4. e Catalogo II, schede 92, 94-99.

Nel caso del recupero del modello guercinesco, Palmieri si colloca su una linea di confine molto sottile: è chiaro che i fogli firmati di Palmieri che rimandano a Guercino spesso sia nel soggetto che nello stile non possono essere considerati dei falsi. Come già accennato nel gennaio 1775 a Parigi l'incisore di corte Johann Georg Wille registra nel suo diario di aver commissionato a Palmieri l'esecuzione di due disegni "alla maniera di" Guercino e proprio agli anni settanta è riferibile, sulla base di alcuni disegni datati, un nutrito gruppo di fogli guercineschi dell'artista.

I disegni guercineschi firmati da Palmieri possono essere distinti in due gruppi: del primo fanno parte i fogli che, se pur resi con un tratto più libero e morbido, meno inciso rispetto a quelli del Barbieri, rimandano direttamente a modelli diffusi dal centese o dai suoi incisori e imitatori. Questo gruppo di fogli rimanda a Guercino nel tratto libero - in quella "gustosa facilità" di cui parla il biografo Jacopo Alessandro Calvi e che la critica tende oggi a ridimensionare - e nello schema compositivo, che ricorda in particolare quella del raro esempio di composizione di paesaggio a sanguigna in collezione privata²¹⁰. Il secondo gruppo di disegni rimanda ai modi di Guercino, in particolare per i caratteri stilistici del tratto a penna, ma recupera invece strutture compositive e modelli figurativi di altro tipo - da Marco Ricci, a Stefano della Bella a Vernet, alla grafica nordica -, fusi, come d'uso per Palmieri, in un'unità nuova e personale²¹¹.

Nel caso di Guercino sorge tuttavia un ulteriore problema in quanto recentemente la Ongpin Foolscap Fine Art ha attribuito a Palmieri un foglio non firmato e dichiaratamente derivante da modelli guercineschi, sulla base del confronto con il *Paesaggio con figure durante una tempesta*²¹², simile nella resa dei rami e delle foglie dell'albero in primo piano e nella diagonale dei monti sullo sfondo. Anche la casa d'aste londinese Bonhams 1793 e quella statunitense Swann hanno riferito a Palmieri o al suo ambito disegni di paesaggio realizzati alla maniera di Guercino²¹³. Se tali attribuzioni fossero corrette, bisognerebbe restituire a Palmieri una buona parte dei disegni attualmente ancora sotto il catalogo del Falsario, tuttavia allo stato attuale delle conoscenze essa non appare verificabile²¹⁴.

In una lettera inviata a Giuseppe Bertoluzzi il 6 gennaio 1802, il marchese Turinetti di Cambiano afferma:

²¹⁰ J.A. Calvi, *Notizie della vita e delle opere del cavaliere Gio. Francesco Barbieri detto il Guercino da Cento*, in C.C. Malvasia, *Felsina Pittrice. Vite de' pittori bolognesi*, a cura di G. Zanotti, ed. cons. Bologna 1841, II, p. 298; P. Bagni, *Il Guercino e il suo falsario. I disegni di paesaggio*, Bologna 1985, p. 54, n. 35; M. Faietti, «gustosa facilità» e «pittorresca fantasia» nei disegni del Guercino, in *Guercino: la scuola, la maniera. I disegni degli Uffizi*, catalogo della mostra, Firenze, Gabinetto dei Disegni e Stampe degli Uffizi, 17 dicembre 2008-2 febbraio 2009, Berna, Kunstmuseum, 11 settembre-22 novembre 2009, a cura di N. Turner, Firenze 2008, pp. 7-10, in partic. pp. 7-8. Si veda paragrafo III.4.2.

²¹¹ Si veda paragrafo III.2.

²¹² Si veda Catalogo II, scheda 60.

²¹³ Si veda Catalogo IV, schede 1-4.

²¹⁴ Si veda paragrafo III.4.2.

“[...] il medesimo Palmieri tante e tante volte me lo concesse anco lui che avea imitato dei Guercini etc. [...] di qualcuno di questi pezzi gli acquisterei non per Guercino, non per Berghem, ma per belle copie di Palmieri, e ci prometto che andando a casa gli voglio far vedere a Palmieri e son certo cosa mi dirà essendo tutti e due nel secreto. E prometto ingenuamente di scrivervi cosa mi dirà; mi pare di vederlo a ridere, e dire sono dei Guercini, sono dei Berghem, Castiglione etc. Non passa mai settimana quando sono a casa che lo vada a trovare due o tre volte; lo veduto tanto a lavorare, che conoscerei non so dove, quindi un poco la prima volta che andai a casa sua [120v] non pensando a Palmieri in questi paesi, non avendone nemmeno parlato, dissi immediatamente: questi sono due bei Palmieri originali e non copie, e non sapevo darmi pace, e ci devo dirvi il vero sono dei più bei che abbi fatto, perché adesso a diversi non a me lavora meno a penna ma occupa molto bistro e acquerello nei celi. Vede che differenza di lavoro; non se la prenda per male di cosa ci dica in questa mia, non ne farò uso con nissuno che sono incapace perché so anc'io cosa vol dire, ognuno a le sue idee, ma in questo ho troppa pratica di questo uomo e di suo lavorare [...]”²¹⁵.

Bertoluzzi ha infatti proposto al marchese l'acquisto di una cartella di disegni, che, in quanto evidentemente non firmati, vengono dall'artista parmigiano più o meno ingenuamente attribuiti a Guercino, Berchem, etc. Il marchese, adducendo a sostegno della propria attribuzione la profonda conoscenza della persona e dell'opera di Palmieri, replica che si tratta invece appunto di opere non firmate di Palmieri. A quanto sembra, per la maggior parte sarebbero copie dai modelli citati, mentre due fogli sarebbero invece degli originali, cioè verosimilmente delle composizioni originali che non rimandano direttamente a un modello. Lo stile invece è sempre ben riconoscibile e si tratta evidentemente di disegni a penna riconducibili al periodo precedente il trasferimento a Torino. Le opere in questione, verosimilmente databili al periodo parmense o parigino di Palmieri, in quanto probabilmente giunte a Giuseppe Bertoluzzi tramite il padre, sono forse quel genere di copia che Du Tillot richiedeva all'artista: copie d'autore quindi. Infatti – come si ha modo di constatare dall'analisi dei disegni e come conferma la lettera citata - anche quando Palmieri non firma i suoi fogli il suo stile è perfettamente riconoscibile; a quanto risulta dalla lettera, la contraffazione del modello si configura piuttosto come un gioco, un *divertissement*. Mi pare che questa lettera, se l'ho ben interpretata, possa confermare quanto sostenevo sulla base dell'analisi dei fogli, cioè che l'intento di Palmieri nella maggior parte dei casi non è quello di ingannare l'acquirente²¹⁶.

Gli *amateurs*, Du Tillot compreso, ricercavano questi disegni perché da un lato apprezzavano i riferimenti culturali all'arte del passato, dall'altro si compiacevano che tali copie fossero eseguite in uno stile moderno e allo stesso tempo ammiravano quel già menzionato gusto per lo scambio delle tecniche che, forse anche

²¹⁵ Si veda Appendice 1.

²¹⁶ Rimane in sospeso il problema del gruppo di disegni attualmente sotto il catalogo del Falsario di Guercino, che attesterebbero invece di una attività falsificatoria di Palmieri che potrebbe essere stata condotta forse in un periodo di difficoltà economica, magari in gioventù, ma, come si diceva, non vi sono prove bastanti in questo senso.

in un'ottica sensista, poteva attirare l'amatore nel continuo gioco di equivoci tra realtà e apparenza, tra incisione e disegno, tra arte moderna e del passato.

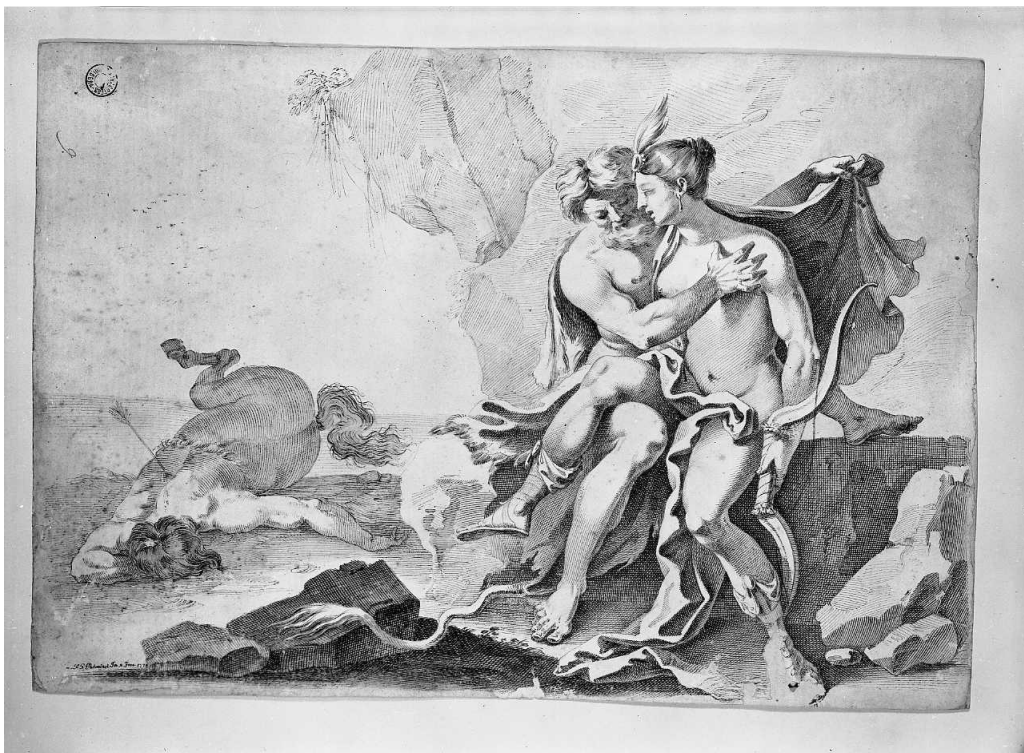


Fig. 46. Agostino Carracci, *Loth e le figlie* (dalla serie delle *Lascivie*), TIB, 39 (18, parte I), n. 127 (108), p. 169

Fig. 47. S. Vouet, *Loth e le figlie*, Strasburgo, Musée des Beaux-Arts

Fig. 48. P.G. Palmieri, *Diana e Nettuno*, penna e acquerello, 1770, Bologna, Pinacoteca Nazionale, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe (Catalogo II, scheda 10)



Fig. 49. N. Berchem, acquaforte

Fig. 50. P.G. Palmieri, *Scena pastorale*, penna e acquerello (Catalogo II, scheda 94)

Fig. 51. P.G. Palmieri, *Scena pastorale*, penna e acquerello (catalogo II, scheda 146)

Fig. 52. P.G. Palmieri (attribuito), *Paesaggio fluviale con un cavaliere e un viandante che conversano* (catalogo II, scheda 151)



Fig. 53. P.G. Palmieri, Penna marrone su carta, 340x285 mm, Hamburg, Kunsthalle (Catalogo II, scheda 5)

Fig. 54. Agostino Carracci, bulino, 122x92 mm

Fig. 55. C. Procaccini, acquaforte, 511x340 mm



Fig. 56. P.G. Palmieri, Penna e acquerello su carta, 402x322 mm, Vienna, Graphische Sammlung der Albertina (Catalogo II, scheda 65)

Fig. 57. Agostino Carracci, *San Gerolamo*, bulino, 384x276 mm



Fig. 58. P.G. Palmieri, Penna e acquerello su carta (Catalogo II, scheda 110)



Fig. 59. P. Potter (da N. Berchem), TIB, 7 (5), n. 3 (255), p. 48

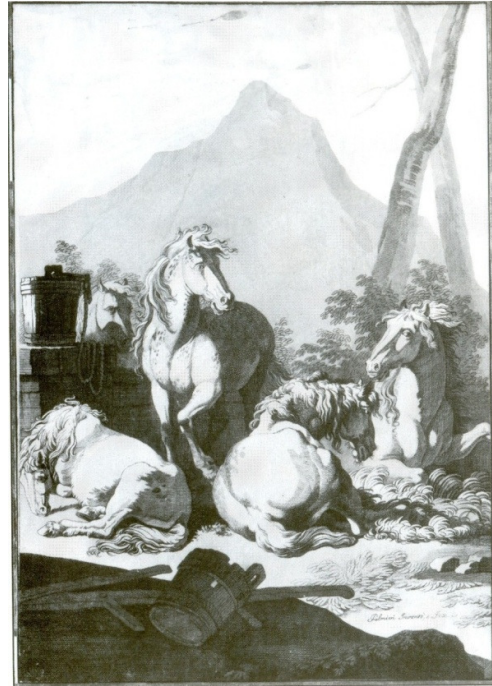


Fig. 60. N. Berchem, acquaforte (TIB, 7 (5, part 2), n. 14 (265), p. 60)

Fig. 61. P.G. Palmieri, Collezione privata (Catalogo II, scheda 176)

Fig. 62. P.G. Palmieri, Torino, Biblioteca Reale, album Varia 217, n. inv. 89 (Catalogo II, scheda 158)



Fig. 63. P.G. Palmieri, penna e acquerello, Torino, Palazzo Madama (Catalogo II, scheda 153)



Fig. 64. F. Londonio, tavola dalla serie dedicata al Cavalier Dundas



Fig. 65. P.G. Palmieri, penna e acquerello, Torino, Palazzo Madama (Catalogo II, scheda 154)



Fig. 66. F. Londonio, tavola dalla serie dedicata al Cavalier Dundas



Fig. 67. P.G. Palmieri, penna e acquerello, Torino, Palazzo Madama (catalogo II, scheda 155)



Figg. 68-70. F. Londonio, dalle serie dedicate al Cavalier Dundas, a Lord d'Exter e al Cardinal Pozzobonelli



Fig. 71. P.G. Palmieri, penna e acquerello, Torino, Palazzo Madama (catalogo II, scheda 156)



Figg. 72-74. F. Londonio, dalla serie dedicata al Cardina Pozzobonelli



Fig. 75. F. Londonio, dalla serie dedicata al Cardina Pozzobonelli



Fig. 76. P.G. Palmieri, Penna e inchiostro bruno, acquerello marrone e grigio (Catalogo II, scheda 145)

Fig. 77. V. Minola, acquaforte (da Londonio)



Fig. 78. P.G. Palmieri, Penna, acquerellato in bistro, 190x238 mm (Catalogo II, scheda 173)

Fig. 79. F. Londonio, acquaforte



Fig. 80. P.G. Palmieri, penna e sanguigna, Torino, Biblioteca Reale (Catalogo II, scheda 56)

Fig. 81. C. Cignani, disegno, Stoccarda, Collezione Fachsenfeld

Fig. 82. F.A. Meloni, acquaforte (TIB, 43, n. 443, p. 454)



Fig. 83. P.G. Palmieri, penna e acquerello, Linz-Nordico, Stadtmuseums (Catalogo II, scheda 85)

Fig. 84. J. Visscher, *Pastorella in un paesaggio con mucca, capra e pecora*, acquaforte



Fig. 85. P.G. Palmieri, matita e inchiostro nero acquerellato, Torino, GAM (Catalogo II, scheda 162)



Fig. 86. N. Berchem, *Paesaggio italiano con ponte*, San Pietroburgo, Hermitage

Fig. 87. F. Zuccarelli, Collezione privata



Fig. 88. Ph. Le Bas, *Le matin*, aquaforte, 1741

CAPITOLO II: LA FORMAZIONE BOLOGNESE

Le notizie fornite dalle fonti sulla vita e la carriera artistica del disegnatore, incisore e pittore Pietro Giacomo Palmieri sono assai scarse, soprattutto per il periodo precedente il suo trasferimento a Torino: Pietro Giacomo Palmieri nasce a Bologna il 7 dicembre del 1737, la notizia, già riportata da Alessandro Baudi de Vesme, è registrata nel *Libro dei Battezzati* conservato presso l'Archivio parrocchiale della Cattedrale di Bologna²¹⁷. Le poche notizie sul periodo trascorso da Palmieri a Bologna e sulla sua formazione si desumono dalla prima parte della biografia di Giovanni Francesco Regis:

“Pietro Giacomo Palmieri, figlio di Giambattista, nato in Bologna l'anno 1737 addì 7 dicembre, domiciliato in Torino da 26 anni, ed ivi morto il 18 dicembre 1804 a mezzo giorno, fu pittore incisore e disegnatore di cose campestri singolarmente, membro e professore ordinario nell'accademia di Parma, professore onorario dell'Accademia Clementina di Bologna, e nell'Ateneo di Torino professore ordinario del disegno negli ultimi anni di sua vita.

Destinato al servizio della chiesa dai parenti, vestì l'abito clericale e fu protetto da Benedetto XIV Lambertini. Nel Seminario di Bologna disegnava delle stampe che decoravano la sua camera; e qui ebbe origine il suo lavorare a penna, non avendo in quel sito altro stromento da disegnare. Il primo rettore che vi ebbe, si mostrò amante del disegno e lo secondò; ma il secondo lo irritò con proibirgli tutto e lo privò delle stampe che aveva in camera. Non potendo più dar pascolo alla passione che aveva pel disegno, fuggì dal seminario, ed amante qual era per natura de' cavalli, fece incognito il vetturale per due anni, impiegando le ore d'ozio e le notti in disegnare i suoi cavalli. Cercato dai parenti, tornò a casa loro con condizione che lo lasciassero disegnare, come gli fu concesso.

Ricondotto alla patria, studiò pel corso di sei anni sotto Ercole Graziani, maestro di pittura nell'Accademia Clementina. In questo frattempo diedesi per divertimento ad incidere in rame, ed incise due esemplari, uno di battagli, l'altro di paesaggi, parte copiati da quadri e parte di sua invenzione, correndo allora il diciottesimo anno di sua età. Questi due esemplari trovansi citati nelle Memorie degli intagliatori del Gori Gandellini²¹⁸.

²¹⁷ Si veda Appendice 1.

²¹⁸ A. Baudi di Vesme, *Schede Vesme. L'arte in Piemonte dal sec. XVI al sec. XVIII*, III, Torino 1968, p. 761. Secondo il Vesme la prima delle due biografie di Palmieri va attribuita a Giuseppe Francesco Regis. Dice infatti il Vesme: “Nel 1884 mi fu comunicato da una nipote ex-filio di Pietro Giacomo Palmieri un manoscritto contenente la seguente notizia biografica del di lei avo. L'autore ne è anonimo, ma io credo che sia il pittore e poeta Giuseppe Francesco Regis”. Vesme non spiega le ragioni della sua deduzione, tuttavia il confronto tra quanto si dice nel manoscritto a lui pervenuto e i componimenti firmati dallo stesso Regis nel volume pubblicato nel 1805 in memoria del defunto Palmieri, nel quale si ritrovano le medesime notizie, talvolta espresse con le stesse parole, rendono assai verisimile l'ipotesi (*Alla memoria di Pier Giacomo Palmieri pittore. Epicedj*, Torino 1805, p. 28).

Se tutta la vicenda riguardante il contrasto col direttore del seminario circa la sua passione per il disegno, della fuga ad essa conseguente e dei due anni trascorsi a disegnare cavalli nel tempo lasciato libero dal suo lavoro di vetturale, ha il sapore del *topos* romantico, alcuni elementi vanno tenuti presenti: intanto bisogna tenere conto in qualche misura della notizia della protezione ricevuta da Benedetto XIV Lambertini durante il tempo trascorso in seminario. Infatti Lambertini proteggeva Ercole Graziani e questo ha forse avuto qualche significato nella scelta del proprio maestro da parte di Palmieri.

Dalla fonte ottocentesca si deducono quindi tre notizie fondamentali sulla formazione di Palmieri: il suo legame con l'Accademia Clementina, l'alunnato presso Ercole Graziani e la protezione ricevuta durante il breve periodo trascorso in Seminario da parte del cardinale Prospero Lambertini, futuro papa Benedetto XIV, che proprio con Graziani ebbe un rapporto privilegiato di committenza.

Partendo da questi dati, si cercherà in questo capitolo di verificare, attraverso l'analisi delle opere, la natura dell'esperienza svolta da Palmieri a Bologna, in particolare il rapporto tra l'artista e le sue fonti figurative, che, come si vedrà nei capitoli successivi, costituiranno un riferimento costante nella produzione di Palmieri. Le notizie fornite dalla fonte non vengono messe in dubbio dalla critica e possono essere ritenute attendibili grazie all'analisi delle opere riconducibili al periodo della formazione bolognese, rivelatrici i rapporti con i maggiori paesaggisti del periodo, in particolare i bolognesi Ludovico Mattioli, Carlo Lodi e Bernardo Minozzi.

II.1. L'Accademia Clementina di Bologna

L'atto di fondazione dell'istituto bolognese fu approvato nel 1709 da papa Clemente XI, il quale nell'ottobre del 1711 appose il sigillo agli statuti dell'Accademia che in suo onore aveva assunto il nome di Clementina²¹⁹.

L'interesse degli studi per la storia della Clementina si può constatare soprattutto a partire dagli anni Settanta e Ottanta del Novecento; rispetto a realtà per le quali si può rilevare uno scarso interesse da parte della critica, tra le altre Parma e Torino, l'Accademia Clementina, insieme a quelle milanese e romana, è stata e continua ad essere oggetto di interesse da parte degli studiosi. Se un primo importante avvio allo studio delle accademie era stato fatto con la serie di monografie ad esse dedicate nel 1941 dalla casa editrice Le Monnier, è dagli anni Ottanta che si può rilevare un interesse crescente per la tematica accademica, interesse legato alla revisione critica del Neoclassicismo da parte della storiografia artistica²²⁰.

Prima di passare a indagare questo tema, mi pare valga la pena collocare in un contesto critico più definito la mostra alla quale si accennava: bisogna innanzitutto ricordare brevemente il fatto che gli studi italiani ottocenteschi sulle accademie erano sostanzialmente ricostruzioni storiche in chiave campanilistica e prive di confronti con altre realtà della vita delle varie istituzioni, mancanti di approfondimenti riguardo ad aspetti come quello della didattica o delle ideologie sottese alla vita accademica.

²¹⁹ Per il ruolo di Clemente XI come promotore dell'Accademia Clementina si veda: M.L. Giumanini, *Clemente XI e l'Accademia Clementina di Bologna, in Papa Albani e le arti a Urbino e a Roma 1700-1721*, a cura di G. Cucco, Venezia 2001, pp. 62-64. Tra gli scritti ottocenteschi riguardanti l'Accademia bisogna ricordare una serie di studi che, oltre a dare poco rilievo agli avvenimenti settecenteschi, sono anche scarsamente rivolti alla didattica accademica e si concentrano maggiormente e in chiave campanilistica sul legame con la grande tradizione cinque-seicentesca.: G. Giordani, *Catalogo dei quadri che si conservano nella Pinacoteca della Pontificia Accademia delle Belle Arti in Bologna*, Bologna 1826, che ricorda brevemente le scuole e i concorsi e i principi succedutisi alla guida dell'Istituzione. Per l'Ottocento bisogna poi ricordare: C. Masini, *Dell'arte e dei principali artisti di pittura, scultura, architettura in Bologna dal 1777 al 1862*, Bologna 1862; C. Masini, *Storia della Pinacoteca di Bologna*, Bologna 1888, il cui autore era stato professore di pittura e direttore dell'Accademia di belle arti di Perugia, prima di divenire segretario dell'Accademia bolognese, carica che manterrà dal 1845 al 1871; E. Panzacchi, *Brevi cenni intorno alla Pinacoteca della R. Accademia di Belle Arti in Bologna*, Bologna 1872, scritta dall'allora segretario dell'Accademia, che ne ripercorre la storia e ne presenta l'ordinamento e le condizioni contemporanee; il succinto intervento A. Gatti, *Notizie storiche intorno alla Regia Accademia di Belle Arti di Bologna*, Bologna 1896. Tutti questi scritti ottocenteschi furono, insieme naturalmente a Zanotti, la fonte per la prima monografia di un certo corpo sulla storia dell'Accademia: G. Lipparini, *La R. Accademia di Belle Arti di Bologna*, Firenze 1941, che tuttavia si sofferma soprattutto sulle vicende ottocentesche e in particolare sulle riforme apportate dallo Statuto napoleonico del 1803; A. Foratti, *La scuola del nudo di Bologna dalle origini ai nostri giorni*, in "Atti e memorie dell'Accademia Clementina di Bologna", III, 1 gennaio 1938-30 giugno 1941, pp. 45-55, è la trascrizione di una conferenza tenuta dall'autore presso la sede dell'Accademia nel marzo 1941, ma sono piuttosto generiche le indicazioni dell'autore a proposito della "scuola del nudo" e della didattica.

²²⁰ G.C. Sciolla, *La critica d'arte del Novecento*, Torino 1995, p. 342.

Sulla stessa linea si collocano le monografie sulle varie realtà accademiche edite da Le Monnier nel 1941, un anno dopo quindi l'uscita della prima edizione delle *Academies of Art* di Nikolaus Pevsner²²¹. Come sottolineato da Antonio Pinelli nell'*Introduzione* all'edizione italiana del 1982, Pevsner – il cui volume veniva elaborato già nel periodo a cavallo tra gli anni Venti e Trenta nella Germania della Repubblica di Weimar -, a favore di un'arte funzionale ai bisogni della società, tentava di comprendere come il conflitto in atto tra artista e società industriale potesse essere risolto, scorgendo nelle accademie il fulcro che nel passato aveva regolato il rapporto tra artista e società.

Ancora Pinelli sottolinea come alla base del testo di Pevsner vi siano due precisi orientamenti critici: da un lato l'impronta della *Geistesgeschichte* di Dvořák per la "griglia cronologico - concettuale che scandisce le varie fasi della storia delle accademie rapportandole al sincronico modificarsi del clima culturale di ogni epoca"; dall'altro si pone come una sorta di anticipazione dell'indirizzo metodologico della "storia sociale dell'arte" nel tentativo di delineare una storia "del variare delle forme di organizzazione professionale delle arti e del connesso sistema di istruzione artistica in rapporto al variare della domanda sociale dell'arte"²²².

Pevsner sottolinea come al centro dei programmi didattici delle accademie settecentesche vi siano il disegno e l'antico, ma anche un'attenzione alla formazione dell'artigiano, allo scopo di soddisfare le richieste delle industrie manifatturiere e del commercio²²³: le accademie vengono così messe in relazione da una parte con il Neoclassicismo e dall'altra con la dottrina mercantilistica. Per Pevsner alla base delle riforme o delle nuove fondazioni della seconda metà del Settecento, tutte istituite sul modello dell'Académie Royal di Parigi, va posto il potere politico, l'assolutismo di stampo illuminista.

Il volume di Pevsner viene sostanzialmente ignorato dalla critica per i successivi tre decenni, tanto che la prima riedizione si ha a New York nel 1973 e la prima traduzione italiana solo nel 1982 e verrà quindi recepito dalla critica italiana solo dopo quella data. Inoltre va tenuto conto del fatto che nel nostro Paese inizierà a delinearsi un filone critico di impianto metodologico storico-sociale solo a partire dagli anni Settanta²²⁴.

In questo contesto va esaminato il saggio di Silla Zamboni scritto in occasione della X Biennale d'Arte Antica di Bologna, nel quale si concentra l'attenzione sui primi anni di vita dell'Istituzione bolognese e in particolare su due aspetti: il rapporto con il passato artistico cittadino e il carattere di rottura rispetto alle

²²¹ N. Pevsner, *Academies of Art. Past and Present*, Cambridge 1940, ed. cons. *Le Accademie d'arte*, Torino 1982.

²²² A. Pinelli, *Introduzione*, in N. Pevsner, *Academies of Art* cit., pp. VII-XLII, in partic. pp. XIV, XVII.

²²³ A questo scopo in molte istituzioni vennero introdotte le "classi elementari e dei mestieri", dove gli artisti apprendevano i primi rudimenti e si formavano gli artigiani. In generale le accademie della seconda metà del Settecento si caratterino ancora essenzialmente come scuole di disegno, anche se il curriculum di studi si amplia rispetto a quello adottato dalle istituzioni seicentesche.

²²⁴ F. Bologna, *I metodi di studio dell'arte italiana e il problema metodologico oggi*, in *Storia dell'Arte Italiana*, a cura di G. Previtali, vol. I, tomo I, Torino 1982, pp. 165-282, in partic. p. 267.

associazioni professionali che l'avevano preceduta²²⁵. Strutturata infatti sul modello dell'Académie Royal di Parigi e della romana Accademia di san Luca, l'Istituzione si ispirava anche alle precedenti associazioni artistiche bolognesi, dalla carraccesca Accademia degli Incamminati, a quella degli Ottenebrati, fino ai liberi sodalizi raccolti in tempi recenti intorno ad alcuni mecenati della città. L'Accademia Clementina fu la prima istituzione a distinguersi dalla Corporazione dei Pittori esistente anche a Bologna e ad ottenere che la sua fondazione venisse riconosciuta da un breve papale e dal governo cittadino. Un'impostazione metodologica che quindi, pur non tenendo conto del testo pevsneriano non ancora pubblicato in Italia, si apre alla disamina dei rapporti tra la Clementina e un contesto più allargato.

Zamboni ha ben sottolineato il ruolo rivestito da Luigi Ferdinando Marsili nel sollecitare pittori, scultori e architetti a fondare un'istituzione che comprendesse tutte le scienze e le arti; il sapere artistico doveva fondarsi sui testi oltre che sull'esercizio del disegno e sullo studio dei grandi modelli del passato, con particolare attenzione all'arte bolognese del Cinque-Seicento. Lo stretto legame con la tradizione artistica del passato cittadino è un aspetto sempre messo in luce dalla critica anche successiva. Di questo progetto culturale fu principale artefice Giampietro Zanotti, primo segretario dell'Accademia e autore della *Storia dell'Accademia Clementina di Bologna*, pubblicata nel 1739 e principale fonte ufficiale per lo studio dell'Istituzione²²⁶.

Sui primi anni dell'Istituzione si concentrano pure i contributi di Elena Angeleri, che chiariranno anche alcuni aspetti legati alla didattica, la quale ebbe inizio nel gennaio del 1710 in palazzo Fava, per proseguire, a partire dal 1712, nella sede di palazzo Poggi, accanto all'Istituto delle scienze²²⁷. Il contributo di Stefano Benassi ha il merito di aver fornito per la prima volta un quadro generale della vita della Clementina, analizzando le principali vicende dell'Istituzione in rapporto col contesto sociale, culturale e artistico nel quale si trova a operare; lo studioso affronta soprattutto il riflesso della teoria artistica prevalente nell'Accademia bolognese sulla didattica, gli statuti accademici e i concorsi²²⁸. Il primo principe Carlo

²²⁵ S. Zamboni, *L'Accademia Clementina, L'arte del Settecento emiliano. La pittura. L'Accademia Clementina*, catalogo della mostra, Bologna, 8 settembre – 25 novembre 1979, Bologna 1979, pp. 211-218. Nel Novecento si assiste a un'inversione di tendenza rispetto al secolo precedente, in particolare nel riscontrare il concentrarsi dell'interesse sui primi anni di vita dell'Istituzione bolognese, tralasciando invece l'Ottocento. Va qui anche segnalato, a testimonianza dell'interesse di cui si è detto, il quasi contemporaneo volume *I Concorsi Curlandesi. Accademia di Belle Arti 1785-1870*, catalogo della mostra, Bologna 1980, a cura di R. Grandi, Bologna 1980.

²²⁶ G.P. Zanotti, *Storia dell'Accademia Clementina di Bologna*, Bologna 1739. Si veda anche A. Ottani Cavina-R. Roli, *Storia dell'Accademia Clementina di Bologna*, in "Atti e memorie dell'Accademia Clementina di Bologna", XII (1977), che fornisce un testo di commento all'opera di Zanotti, indici e informazioni bibliografiche.

²²⁷ F. Angeleri, *Origini dell'Accademia Clementina*, in "Atti e memorie dell'Accademia Clementina di Bologna", XVIII (1985), pp. 41-64; E. Angeleri, *L'Accademia Clementina di Bologna: struttura e funzioni*, in "Atti e memorie dell'Accademia Clementina di Bologna", XIX (1986), pp. 63-104.

²²⁸ S. Benassi, *L'Accademia Clementina. La funzione pubblica. L'ideologia estetica*, Bologna 1988. Riguardo ai concorsi settecenteschi – il Premio Marsili Aldovrandi (istituito nel 1727 con una donazione del Marsili e arricchito con il lascito Aldovrandi del 1752) e il Premio Fiori (istituito con un lascito del banchiere bolognese Antonio Fiori nel 1743) - si segnalano, oltre a Benassi, due recenti contributi di Michelangelo Giumanini che, dopo una breve introduzione sulla

Cignani mantenne la carica a vita e solo dopo la sua morte venne applicata con regolarità la norma statutaria secondo la quale essa poteva essere assunta per un solo anno; una concessione che nel corso del Settecento sarà accordata solo nel caso di Maratta a Roma. Oltre alle cariche di Principe e di Segretario – quest’ultima fu ricoperta per la prima volta dal già menzionato Giampietro Zanotti - vi erano quelle puramente amministrative del Depositario, dei Provveditori e dei Sottoproveditori; particolare importanza avevano gli otto Direttori della Scuola dell’Accademia, cioè gli insegnanti che si succedevano annualmente previa nomina del Principe e degli Accademici (in numero di quaranta).

Gli statuti al capo XIII, rimasto sostanzialmente immutato nel corso del Settecento, prevedevano che vi fossero quattro “Pittori o Scultori di Figure”, che avevano il compito di “porre in attitudine il Modello una settimana per ciascheduno e assistere [...] alla correzione dei disegni dei giovani” e ai quali si raccomandava di intervenire ogni sera per dare esempio e sollecitare i giovani allo studio.

Come notato da Stefano Benassi, i primi artisti che ricoprirono queste cariche e che di fatto venivano eletti direttori dello Studio del Nudo erano sostanzialmente in linea con gli orientamenti classicisti di Cignani, Franceschini e Zanotti: Benedetto Gennari, Giovan Gioseffo Dal Sole, Giuseppe Mazza, Domenico Maria Viani²²⁹. Gli altri quattro direttori erano “Pittori, Disegnatori di Architettura, di Prospettiva o Professori d’alcun altra delle scienze sopra espresse” e avevano il compito di insegnare le regole della prospettiva, dell’architettura “massime Militare”, della pittura di paesi e di animali in una stanza separata da quella della Scuola del Nudo²³⁰.

Riguardo alla didattica, la critica ha messo in luce la centralità della pittura rispetto alle altre arti, tant’è che l’insegnamento dell’architettura si risolveva in realtà in “architettura dipinta”, la quadratura, specializzazione nella quale Bologna vantava una lunga tradizione. L’insegnamento della scultura non era pienamente distinto da quello della pittura in quanto entrambi si basavano sulla copia dai modelli e lo

storia e le principali caratteristiche dei concorsi, riportano gli elenchi dei soggetti, dei concorrenti e dei premiati anno per anno. A questo materiale segue un repertorio iconografico: M. Giumanini, *I Premi Marsili Aldovrandi 1727-1803*, Bologna 2000; M. Giumanini, *Il Premio Fiori 1743-1803*, Bologna 2001.

²²⁹ S. Benassi, *L’Accademia Clementina* cit., p. 103.

²³⁰ Proprio il tema della didattica accademica è stato scarsamente affrontato dalla critica. Oltre al contributo di Benassi già citato e a quello di Concetto Nicosia sul quale si tornerà più avanti (C. Nicosia, «*I rami secondari*». *Architettura, prospettiva e paesaggio nell’insegnamento dell’Accademia bolognese*, in *Architetture dell’Inganno. Cortili bibieneschi e fondali dipinti nei palazzi storici bolognesi ed emiliani*, catalogo della mostra, Bologna, Palazzo Pepoli Campogrande, 6 dicembre 1991-31 gennaio 1992, a cura di A. M. Matteucci e A. Stanziani, Bologna 1991, pp. 147-158) si possono qui menzionare alcuni contributi che riguardano la didattica dell’Architettura: D. Lenzi, *L’insegnamento dell’architettura e la formazione dell’architetto a Bologna nel secolo XVIII*, in *L’architettura nelle accademie riformate: insegnamento, dibattito culturale, interventi pubblici*, atti del convegno, Milano 1989, a cura di G. Ricci, Milano 1992, pp. 71-95; A.M. Fioravanti Baraldi, *L’Accademia Clementina nella seconda metà del XVIII secolo: idee, funzione docente, premi*, in *L’architettura nelle accademie riformate* cit., pp. 97-114.

studio del Nudo; gli allievi scultori erano infatti poco numerosi rispetto agli altri e non vi era una classe apposita riservata ad essi²³¹.

Ancora Benassi ricorda come, in base ai desideri di Marsili, gli studi sul Nudo avrebbero dovuto svolgersi, come di tradizione, di notte, per usufruire dell'accentuazione degli effetti di chiaroscuro garantito dall'uso delle lampade a olio, mentre di giorno gli studenti avrebbero dovuto esercitarsi a copiare le stampe. Il Marsili progettava infatti la costituzione di una Biblioteca costituita di stampe rappresentanti svariati soggetti, tra i quali figure, paesi, battaglie e marine, secondo lo stile delle diverse scuole (tedesca, francese, italiana, fiamminga): a questo scopo Marsili dona all'Accademia una "librerietta Pitorica", una piccola biblioteca di testi specialistici e di stampe che dovevano fungere da modello per gli allievi²³². A questo esercizio doveva aggiungersi nelle sue intenzioni lo studio di modelli dal vero di ali di uccelli da conservarsi in una cassetta all'interno dell'Istituto e la copia delle opere dei maestri conservate nelle chiese cittadine²³³.

A questo proposito Concetto Nicosia ha sottolineato come lo statuto della Clementina, se era modellato sugli esempi forniti dall'Accademia di San Luca a Roma e da quella parigina, si differenziava da queste ultime per l'attenzione rivolta all'educazione artistica basata sulla pratica del disegno e non su astratte elucubrazioni teoriche²³⁴. Il curriculum di studi seguito dagli allievi corrispondeva all'insegnamento

²³¹ L'aula del nudo era dotata di calchi in gesso che potevano sostituire il modello, di un manichino per lo studio dei panneggi, di uno scheletro per le ore di anatomia. In seguito si aggiungeranno a questi modelli le statue ceree di Ercole Lelli. Gli allievi di pittura copiavano il modello su carta e quelli di scultura lo modellavano in creta o in altro materiale.

²³² Sulle stampe e i disegni conservati nella Biblioteca dell'Accademia si segnala: M. Giumanini, *Storia della biblioteca dell'Accademia di Belle Arti di Bologna*, in "Accademia Clementina. Atti e memorie", n.s., 35-36 (1995-96), pp. 218-315. Lo studioso mette in particolare rilievo il ruolo svolto da questo materiale come primo approccio degli allievi alle opere. Sulla gipsoteca si rimanda invece a M.L. Pagliani, *L'orma del bello. I calchi di statue antiche dell'Accademia di Belle Arti di Bologna*, Bologna 2003, mentre Andrea Emiliani affronta marginalmente il tema della pinacoteca dell'Accademia in A. Emiliani, *Il Politecnico delle arti: Belle Arti/Beaux Arts 1789-1989. Un libro in bianco per la Pinacoteca Nazionale di Bologna*, Bologna 1989: la collezione di calchi della Clementina è costituita da un primo nucleo donato da Marsili e arricchita da successive donazioni provenienti dal legato pontificio, il cardinal Casoni, dallo scultore Agostino Cornacchini, dal cardinale Ulisse Gozzadini. Inoltre gli allievi avevano la possibilità di studiare la collezione di stampe nordiche del Cardinal Lambertini (si veda: *I grandi maestri dell'incisione nella raccolta di Benedetto XIV*, catalogo della mostra, Bologna, settembre 1981, a cura di M. Tamassia, Bologna 1981).

²³³ S. Benassi, *L'Accademia Clementina* cit., pp. 109-110.

²³⁴ Fino alla metà del secolo in Italia esistono solo tre accademie: la bolognese, la fiorentina (praticamente inattiva sul piano dell'insegnamento) e l'Accademia di San Luca a Roma. A Roma la scuola del nudo verrà istituita solo dal Papa bolognese Benedetto XIV Lambertini nel 1754 (nella sala di Santa Petronilla del palazzo capitolino) - che ha trapiantato a Roma l'esperienza della Clementina - ponendo il buon andamento della scuola sotto la responsabilità degli accademici di San Luca (fu probabilmente in quest'occasione che venne stilato un inventario dei libri di modelli. Sull'argomento si veda S. Bordini, *I libri di modelli nell'Inventario del 1756 all'Accademia di San Luca*, in *Collezionismo e ideologia: mecenati, artisti e teorici dal classico al neoclassico*, a cura di E. Debenedetti, Roma 1991, pp. 177-203). Fino a quella data il vuoto didattico era stato colmato dalle scuole private da alcune istituzioni straniere attive a Roma. Scuole private, anch'esse dette "accademie", si potevano frequentare nei palazzi di nobili mecenati (Falconeri, Ottoboni, Sacchetti); erano molto frequentate quelle del fiorentino Benedetto Luti e dell'allievo di Solimena Sebastiano Conca. La scuola del napoletano in Palazzo Farnese, frequentata da artisti come Corrado Giaquinto e Pompeo Batoni, era basata sul disegno dal vero; a differenza delle accademie pubbliche però, nelle quali fino all'Ottocento avanzato fu vietato dipingere dal nudo, era consentito anche il ricorso ai colori e ai pennelli durante lo

tradizionale impartito ai principianti nelle botteghe private, con la sola differenza che in queste ultime gli allievi non iniziavano subito a esercitarsi sulla copia dei modelli, ma solo dopo aver trascorso alcuni anni di più umile tirocinio tecnico e manuale²³⁵.

Secondo i precetti che Carlo Cignani aveva inviato a Marsili nel 1714, che, come sottolineato da Benassi, corrispondono sostanzialmente ai principi riportati da Zanotti nella sua *Storia*, l'orientamento artistico dell'Accademia poneva in forte rilievo il ruolo del disegno - la cui perizia si acquisisce copiando le opere degli antichi maestri - e il principio di selezione quale fondamento, secondo la teoria classicista, del principio dell'imitazione²³⁶.

“L'imitazione, concepita non soltanto come processo di nuova riproduzione, ma, secondo indicazioni per altro già presenti nella trattatistica rinascimentale e seicentesca, anche accurata selezione di ciò che la natura - e la storia, allargando il contesto di riferimento in relazione a quanto lo stesso Cignani dichiara - offre, appare lo strumento fondamentale della rappresentazione figurativa, tramite tra la pratica dell'esperienza e la capacità della ragione di cogliere la struttura intelligibile (idea) della realtà”²³⁷.

L'esercizio di copia è per Cignani e per Zanotti il mezzo che permette di sviluppare quel naturale *buon Gusto* che è espressione naturale e incomunicabile del talento e, se è evidente che il Segretario dell'Accademia non amava il naturalismo di Giuseppe Maria Crespi - che per altro si era dedicato anche a generi considerati inferiori nell'ambito della cultura classicista bolognese, come la natura morta e le scene di genere - e di Donato Creti, apprezzava però nel primo la capacità di trarre ispirazione da differenti maestri e quindi di “variar le maniere”²³⁸.

Nella gerarchia dei generi pittorici ricoprono l'ultimo posto la natura morta e le scene d'interni di carattere popolare, “perché la curiosità del fruitore viene attratta dalla minuzia dei particolari” e quindi mal si concilia con l'universalità dell'idea artistica; tuttavia Benassi sottolinea come le tendenze del naturalismo classicista, non caravaggesco o bambocciantone come in Crespi, ma ispirate alla pittura fiamminga e alle

studio del nudo. La scuola di Conca fu chiusa nel 1752, quando l'artista fece ritorno a Napoli e secondo Nicosia fu a causa del vuoto lasciato dalla chiusura di questa “accademia” che il Papa decise di dare avvio alle lezioni di nudo. Corsi di nudo erano attivi a Roma all'Académie de France (aperta dal 1725 al 1793 in Palazzo Mancini al Corso), che, sebbene fosse nominalmente riservata ai *pensionnaires* francesi, accoglieva anche qualche studente italiano. Inoltre l'accademia madrilenica di San Fernando aveva corsi di buon livello. Durante tutto il secolo continueranno comunque a proliferare le scuole private, che continueranno a contribuire alla diffusione dell'educazione artistica elementare trascurata dall'ente pubblico. Nel 1779 Wilhelm Tischbein ne enumera dieci, tra le quali quelle di Batoni (citata nello stesso anno anche da Canova insieme all'accademia francese e a quella capitolina), Corvi, Labruzzi, Bergler, Trippel (si veda C. Nicosia, *Accademie e artisti nel Settecento*, in *La pittura in Italia. Il Settecento*, a cura di G. Briganti, tomo II, Milano 1989, pp. 577-595, in partic. pp. 583-584).

²³⁵ C. Nicosia, *Accademie e artisti nel Settecento*, in *La pittura in Italia. Il Settecento*, a cura di G. Briganti, tomo II, Milano 1989, pp. 577-595, in partic. pp. 580, 582.

²³⁶ G.P. Zanotti, *Storia dell'Accademia Clementina* cit., II, pp. 155-156. Si veda S. Benassi, *L'Accademia Clementina* cit., p. 114.

²³⁷ S. Benassi, *L'Accademia Clementina* cit., p. 114.

²³⁸ S. Benassi, *L'Accademia Clementina* cit., pp. 114-119.

scene di genere olandesi, seppur rifiutate dalla linea teorica ufficiale dell'Accademia, non vengano totalmente emarginate²³⁹.

Anche a Bologna, come per tutte le realtà accademiche contemporanee, il fulcro dell'insegnamento erano quindi la copia dall'antico e del nudo, oltre alla già menzionata attenzione alla scuola cinque e seicentesca cittadina. Su quest'ultimo punto bisogna accennare ad alcuni saggi condotti da Boschloo negli anni Ottanta, concentrati sul rapporto tra l'Accademia Clementina e la tradizione artistica precedente²⁴⁰. In essi si sottolinea come l'Accademia si fosse posta fin dal principio come conservatrice dell'arte del passato, non solo e non tanto per ragioni campanilistiche, quanto perché il metodo artistico carraccesco sembrava pienamente adattabile all'insegnamento accademico; inoltre gli allievi avevano la possibilità di confrontarsi direttamente con le opere. Secondo Boschloo questo rapporto col passato si trasformò nel corso del secolo da spontaneo e vitale a principio dogmatico, che comporterà, soprattutto sul finire del Settecento, una chiusura campanilistica tale da non lasciare spazio "a un nuovo slancio in campo artistico o a un ampio orientamento internazionale"²⁴¹.

II.1.1. *La Clementina alla metà del Settecento: Papa Benedetto XIV Lambertini e Ercole Graziani*

La critica ha messo in rilievo come gli anni quaranta del Settecento corrisposero a un periodo di relativa decadenza dell'Istituzione accademica bolognese; a questo periodo seguì negli anni cinquanta un momento di svolta, del quale sono state colte le prime avvisaglie nell'elezione del notomista Ercole Lelli alla carica di Principe, avvenuta la prima volta nel 1747²⁴². Nello stesso anno si registra la scomparsa di Giuseppe Maria Crespi, che aveva vissuto in uno scontroso isolamento rispetto alle vicende dell'Accademia, e i giovani Gandolfi frequentavano le lezioni accademiche²⁴³.

Biagi Maino ha osservato che, a differenza di quanto avveniva negli anni trenta e quaranta e in parallelo con la situazione degli altri centri artistici europei di rilievo, a partire dagli anni cinquanta circa ogni artista era tenuto a misurarsi con le istituzioni della Clementina, sia nel momento dell'apprendistato, sia durante il prosieguo del percorso, tentando di soddisfare le aspettative degli accademici. Ad animare quella che non fu solo una scuola, ma anche un punto di incontro e di scambio culturale con le altre accademie italiane e

²³⁹ S. Benassi, *L'Accademia Clementina* cit., pp. 152-153.

²⁴⁰ A.W.A. Boschloo, *L'Accademia Clementina e la fama dei Carracci*, in *Academies of Art between Renaissance and Romanticism*, a cura di A.W.A. Boschloo, "Leids kunsthistorisch Jaarboek", V-VI (1986-87) 1989, pp. 105-117; A.W.A. Boschloo, *L'Accademia Clementina e la preoccupazione del passato*, Bologna 1989.

²⁴¹ A.W.A. Boschloo, *L'Accademia Clementina e la fama dei Carracci* cit., p. 112.

²⁴² Le lezioni furono addirittura interrotte dal 1742 al 1744 e di nuovo nel 1746.

²⁴³ D. Biagi Maino, *La pittura in Emilia Romagna nella seconda metà del Settecento*, in *La pittura in Italia. Il Settecento*, I, Milano 1990, pp. 276-301, in partic. p. 276. Tali cambiamenti condurranno all'elaborazione e alla redazione dei nuovi statuti accademici tra il 1760 e il 1786 (si veda S. Benassi, *L'Accademia Clementina* cit., pp. 218-254).

straniere, contribuì la partecipazione a vario titolo alle vicende dell'Istituzione di vari personaggi: Carlo Bianconi, Francesco Algarotti e in seguito Gregorio Casali e l'Albergati Cappacelli²⁴⁴.

Francesco Algarotti in particolare rivestì un ruolo centrale nello svolgimento della cultura artistica bolognese tra gli anni cinquanta e sessanta, in quanto si stabilì nella città felsinea con poche interruzioni tra 1756, anno in cui terminò la prima stesura del *Saggio sopra la pittura*, e 1762²⁴⁵. Fautore di un classicismo moderato, sostituì sostanzialmente lo Zanotti in qualità di mentore. Si legò in rapporto di amicizia col giovane quadraturista modenese Mauro Tesi, che sollecitò ad un *revival* dell'antico e dell'esotico e promosse l'attività dei Gandolfi, che furono da lui consigliati al conte Cesare Malvasia quando questi si accingeva a rimodernare il suo palazzo²⁴⁶.

Le azioni di riforma promosse da Lelli avvenivano, secondo Donatella Biagi Maino, in completo accordo con le intenzioni del Papa Benedetto XIV Lambertini, che durante gli anni del papato, tra 1740 e 1758, fu il "vero demiurgo della situazione bolognese", in continuità con le scelte operate in campo religioso, sociale, economico e culturale negli anni bolognesi²⁴⁷.

La figura di Benedetto XIV Lambertini è stata oggetto di particolare analisi in occasione di due convegni tenuti in tempi relativamente recenti; nel corso del primo Paolo Prodi ha reso noto un carteggio di trecentonovantanove lettere indirizzate dal pontefice a Bologna, tra 1743 e 1748, al marchese Paolo Magnani²⁴⁸, poi utilizzate in occasione del convegno del 1998 da Donatella Biagi Maino per il suo studio sulla potestà esercitata dal pontefice sull'Accademia Clementina e sulle congiunture tra la cultura artistica bolognese e quella romana²⁴⁹. In particolare la studiosa ha messo in rilievo come il Lambertini - che anche dopo l'elezione al soglio pontificio avvenuta nel 1740 e fino al 1754, anno in cui fu sostituito dal cardinale Vincenzo Leone Malvezzi, continuò a reggere la metropolitana di Bologna nella doppia veste di Papa e arcivescovo - si preoccupasse delle sorti dell'Accademia e del rispetto del decoro inteso in senso paleottiano; inoltre la Biagi Maino ha chiarito la natura dei rapporti con artisti che, pur essendo, come lei

²⁴⁴ D. Biagi Maino, *La pittura in Emilia Romagna nella seconda metà del Settecento* cit., p. 276.

²⁴⁵ F. Algarotti, *Saggio sopra la pittura*, Venezia 1755, ed. definitiva Livorno 1762.

²⁴⁶ D. Biagi Maino, *La pittura in Emilia Romagna nella seconda metà del Settecento* cit., pp. 277-278. Sui Gandolfi si vedano le monografie di Donatella Biagi Maino, *Ubaldo Gandolfi*, Torino 1990 e D. Biagi Maino, *Gaetano Gandolfi*, Torino 1995.

²⁴⁷ D. Biagi Maino, *La pittura in Emilia Romagna nella seconda metà del Settecento* cit., p. 276. Prospero Lorenzo Lambertini (Bologna, 31 marzo 1675 - Roma, 3 maggio 1758).

²⁴⁸ P. Prodi, *Carità e galateo: la figura di Papa Lambertini nelle lettere al marchese Paolo Magnani (1743-1748)*, in *Benedetto XIV (Prospero Lambertini)*, atti del convegno internazionale di studi storici, Cento, 1979, a cura di M. Cecchelli, Bologna 1982, I, pp. 447-471.

²⁴⁹ D. Biagi Maino, *Magistero e potestà pontificia sull'Accademia Clementina di Bologna. Per una indagine sulle congiunture tra cultura artistica bolognese e romana*, in *Benedetto XIV e le arti del disegno*, atti del convegno, Bologna 1994, Roma 1998, pp. 323-356. Sulla figura di Lambertini si veda anche U. Mazzone, *Prospero Lambertini tra Chiesa universale e patria bolognese*, in *Domus Episcopii. Il Palazzo Arcivescovile di Bologna*, a cura di R. Terra, Bologna 2002, pp. 225-236.

stessa li ha definiti, “non mediocri ma certo non dotati di un talento particolare, anzi campioni di medietà – Ercole Graziani jr. e, in tono ancora minore, Antonio Rossi”²⁵⁰ (soprattutto in confronto con l’alta pittura romana di Batoni e dei Mengs), godettero di un rapporto di committenza privilegiato col Papa bolognese.

Secondo la studiosa l’orientamento in campo artistico del Benedetto XIV Lambertini si comprende non tanto ragionando in termini stilistici, ma culturali, da intendersi in senso politico; nel tentativo di rimediare ai problemi economici di Bologna il papa scelse, tra le altre cose, di potenziare la capacità di sviluppo mediante la ricerca. Quindi il primo passo in questo senso fu quello di rifondare l’Istituto delle Scienze e di potenziare gli strumenti didattici dell’Accademia Clementina di Pittura, Scultura e Architettura, attraverso la donazione della raccolta di stampe e di quella dei calchi²⁵¹. Al notomista Ercole Lelli venne affidata l’opera di riforma di regole e normative, rivolta soprattutto ad ottenere uno stretto controllo sulle modalità di trasmissione del sapere, attraverso l’obbligo di frequenza alle lezioni per gli studenti e alle assemblee per gli accademici²⁵². Il papa si adoperò inoltre per incentivare i rapporti tra l’Accademia bolognese e quella romana.

Tra i bolognesi il pittore prediletto del Lambertini era Giuseppe Maria Crespi al quale conferì durante la messa di Natale del 1740 la Croce di Cavaliere e dal quale si fece ritrarre tra 1739 e 1740; il famoso dipinto (che Crespi dovette “mutare di abito” dopo la nomina del cardinale al soglio pontificio) non piacque agli accademici romani e il Lambertini dovette, secondo la Biagi Maino, tenerne conto quando tre anni dopo si rivolse al collega e rivale del Crespi, Donato Creti per la realizzazione della pala per l’altare maggiore di Sant’Apollinare a Roma. Creti, a causa del suo temperamento nevrotico, non fu in grado di soddisfare la richiesta del papa e la commissione fu affidata al maestro di Palmieri, Ercole Graziani jr., che proprio per il Lambertini aveva dipinto nel 1737 la pala con Sant’Apollinare consacrato vescovo da San Pietro, caratterizzata da un “cauto recupero dei modelli della pittura seicentesca locale”²⁵³.

²⁵⁰ D. Biagi Maino, *Magistero e potestà pontificia sull’Accademia Clementina di Bologna* cit., p. 323.

²⁵¹ Per la raccolta di stampe dei Lambertini, che andava ad aggiungersi come repertorio di modelli a disposizione degli studenti a quella di Marsili, si veda *Maestri dell’incisione. La raccolta delle stampe di Benedetto XIV Lambertini nella Pinacoteca Nazionale di Bologna*, a cura di A. Emiliani e G. Gaeta Bertelà, Bologna 1970.

²⁵² D. Biagi Maino, *Magistero e potestà pontificia sull’Accademia Clementina di Bologna* cit., pp. 324, 331-336; D. Biagi Maino, *La pittura in Emilia Romagna nella seconda metà del Settecento*, in *La pittura in Italia. Il Settecento*, I, Milano 1990, pp. 276-301, in partic. p. 276. Si veda anche O. Bonfait, *Les tableaux et les pinceaux. La naissance de l’école bolognaise (1680-1780)*, Roma 2000.

²⁵³ D. Biagi Maino, *Magistero e potestà pontificia sull’Accademia Clementina di Bologna* cit., p. 327. Come ci informa per primo lo Zanotti, Ercole Graziani apprese i primi rudimenti del disegno da Ludovico Mattioli, per poi iniziare il suo discepolato in palazzo Fava sotto la guida di Donato Creti, del quale fu stretto e quasi unico seguace e che fu per lui la rampa di lancio per una brillante carriera in seno all’Accademia Clementina, alla quale viene aggregato nel marzo 1727 insieme a Francesco Galli Bibiena, Serafino Brizzi e Vittorio Bigari. Nello stesso anno Zanotti, allora principe dell’istituzione bolognese, lo nomina direttore insieme a Franceschini, Mazza, Creti, Carpi, Ferdinando Bibiena e Brizzi; nel 1730 è creato principe dell’Accademia Clementina (Giampietro Zanotti viceprincipe) e di nuovo sarà viceprincipe nel 1750 e principe l’anno successivo.

Secondo la studiosa la ragione per la quale il papa Lambertini privilegiava artisti come Graziani (e Antonio Rossi, corretto prosecutore del classicismo franceschiniano²⁵⁴) a Bologna e Zoboli o Masucci - “pari al bolognese per medietà” – a Roma sta nella loro capacità di offrire ai fedeli, attraverso una narrazione semplice, concreta e plausibile, episodi di vita esemplare che siano in grado di muovere all’imitazione proprio in forza di questa concretezza, “prescindendo dalla raffigurazione di emozioni e sentimenti di forte *pathos* per privilegiare, nel disciplinamento, un sentire e un’invenzione passati al filtro della ragione”²⁵⁵.

L’orientamento culturale del Lambertini è quindi, almeno nella linea ufficiale, di impianto classicista - ragione che ha permesso a Graziani (che rifiuterà l’invito del papa a trasferirsi a Roma) di divenire il primo pittore dell’Accademia Clementina - l’interesse preponderante è per la chiarezza del messaggio, per il soggetto, come dimostra ancora l’episodio della pala con *Il Beato Niccolò Albergati consacrato vescovo di Bologna*, dipinta da Antonio Rossi per la cattedrale della città emiliana²⁵⁶. Per la stessa ragione Lambertini impose il Graziani per la realizzazione della pala dell’altare dedicato a Niccolò Albergati nella chiesa romana di Santa Maria degli Angeli; a quest’impresa, compiuta nel 1750, fece seguito un’altra commessa papale, questa volta destinata alla metropolitana di Bologna, la pala col *Battezzo di Cristo nel Giordano*, richiesta nel 1751.

Come rilevato ancora dalla Biagi Maino, commissioni così importanti valsero al Graziani la stima dei colleghi e degli artisti di nuova generazione, tant’è che Ubaldo Gandolfi scelse di condurre il proprio apprendistato proprio presso di lui²⁵⁷; l’attenzione della più giovane generazione di artisti per la maniera del Graziani si

²⁵⁴ D. Biagi Maino, *Magistero e potestà pontificia sull’Accademia Clementina di Bologna* cit., p. 330.

²⁵⁵ D. Biagi Maino, *Magistero e potestà pontificia sull’Accademia Clementina di Bologna* cit., pp. 327-328.

²⁵⁶ D. Biagi Maino, *Magistero e potestà pontificia sull’Accademia Clementina di Bologna* cit., p. 330.

²⁵⁷ Le fonti settecentesche (Gianpietro Zanotti, l’abate Salani, Luigi Crespi, Luigi Lanzi) sono particolarmente lusinghiere nei confronti di Graziani (si vedano: G.P. Zanotti, *Storia dell’Accademia Clementina di Bologna*, II, Bologna 1739, pp. 275-282; L. Crespi, *Vite de’ pittori bolognesi non descritte nella Felsina Pittrice*, III, Roma 1769, p. 278; L. Lanzi, *Storia pittorica dell’Italia...*, Bassano 1795-96, ediz. definitiva e accresciuta, Bassano 1809, ed. cons. a cura di M. Capucci, V, Firenze 1968-74, p. 178. Si veda inoltre: L. Frati, *Quadri dipinti per il Marchese d’Ormea e per Carlo Emanuele III*, in “Bollettino d’Arte”, X (settembre-ottobre 1916), pp. 279-283). Il giudizio del Lanzi, che recupera quello di Luigi Crespi, è tanto lusinghiero da risultare eccessivo, come ha per la prima volta sostenuto Roberto Longhi (si veda *Mostra del Settecento bolognese*, a cura di G. Zucchini, cenni biografici di R. Longhi, Bologna 1935). Come ha bene messo in rilievo Renato Roli, al quale si deve la prima revisione del catalogo dell’artista e una prima compiuta definizione dei caratteri stilistici a lui propri in relazione alla tradizione figurativa bolognese, furono probabilmente i rapporti di cordialità con Giampietro Zanotti a far meritare a Graziani gli elogi tributatigli dallo storiografo ufficiale della Clementina e più tardi furono invece i malumori dell’abate a far meritare al Graziani alcune note di biasimo da parte dello stesso Zanotti (R. Roli, *Ercole Graziani (1688-1765)*, in “Arte Antica e Moderna”, 22 (aprile-giugno 1963), pp. 166-174, in partic. p. 166). Stefano Benassi ha invece sottolineato come l’elogio dell’artista da parte di Luigi Crespi, in seguito ripreso dal Lanzi, vada ridimensionato e letto in relazione alla volontà da parte del Crespi di screditare il valore del Creti, nel contesto dei dissapori, frutto della contrapposizione stilistica e comportamentale, tra quest’ultimo e Giuseppe Maria Crespi (S. Benassi, *L’Accademia Clementina. La funzione pubblica. L’ideologia estetica*, Bologna 1988; l’opinione è condivisa da Fabio Chiodini, *Interpretazioni luministiche nella pittura bolognese del ‘700 tra Giacomo Bolognini ed Ercole Graziani*, in “Arte Cristiana”, LXXXIX, 806 (settembre-ottobre 2001), pp. 347-354, in partic. p. 349).

rileva secondo la studiosa anche nell'osservare le opere premiate ai concorsi accademici della fine degli anni quaranta²⁵⁸.

La critica ha chiarito come nella produzione giovanile il legame col versante classicista di Donato Creti e con le sue stesse fonti – oltre ai Carracci, Guido Reni, Simone Cantarini, Flaminio Torre, Lorenzo Pasinelli – renda Graziani “quasi un Creti in minore nel Graziani del primo tempo”²⁵⁹; invece, nel corso degli anni trenta, Ercole Graziani si libera dalla maniera del maestro Donato Creti per maturare, attraverso lo studio di nuovi modelli, un linguaggio più autonomo. Secondo Renato Roli, l'artista modifica l'osservanza classicista tramite l'adesione ai modi veneziani, con una particolare inclinazione per i modi di Sebastiano Ricci²⁶⁰. Al contrario Donatella Biagi Maino ha collocato la pittura di Graziani in una direzione non di neovenetismo,

²⁵⁸ D. Biagi Maino, *Magistero e potestà pontificia sull'Accademia Clementina di Bologna* cit., pp. 331-332.

²⁵⁹ R. Roli, *Pittura bolognese 1650-1800. Dal Cignani ai Gandolfi*, Bologna 1977, p. 167. Si vedano anche: F. Montefusco Bignozzi, *Ercole Graziani*, in *L'arte del Settecento emiliano. La pittura. L'Accademia Clementina*, catalogo della mostra, Bologna, 8 settembre – 25 novembre 1979, Bologna 1979, pp. 78-79; D. Biagi Maino, *Disegni inediti di maestri bolognesi del Sei e Settecento*, in “Il Carrobbio”, IX (1984), pp. 52-54. Alla prima fase sono riconducibili i quattro ovali con i *Ss. Pietro, Paolo, Petronio e Zama* realizzati, insieme a un quinto ovale disperso, per la sala capitolare della Cattedrale di Bologna: Roli ne ha sottolineato l'accostamento ai “moduli reniani amplificati fino a rendere un suono grave e austero, e l'aspetto arcaizzante non vi è superato nemmeno dalla qualità della pittura, che offre brani svolti a tocco sostanziale di luce, nel gusto proprio (specie nel 'San Pietro') della tradizione Cantarini-Pasinelli-Creti”. Si vedano: R. Roli, *Ercole Graziani* cit., p. 167; R. Roli, *Pittura bolognese 1650-1800. Dal Cignani ai Gandolfi*, Bologna 1977, p. 119; R. Roli, schede 73-75, in *Disegni emiliani del Sei-Settecento. Quadri da stanza e da altare*, a cura di D. Benati-R. Roli-A. Brogi, Cinisello Balsamo (MI) 1991, pp. 264-272. Se Roli datava i dipinti tra il 1732 e il 1739, Angelo Mazza propende invece, a causa del loro aspetto arcaizzante, a collocarli intorno al 1722 (si veda A. Mazza, *Le pale d'altare e la quadreria della sagrestia. Pittura bolognese tra classicismo ed accademia*, in *La cattedrale di San Pietro in Bologna*, a cura di R. Terra, Milano 1997, pp. 114-125, in partic. pp. 117, 125). Allo stesso periodo la critica riconduce la *Madonna col Bambino, s. Irene e un angelo* dei Musées royaux d'art et d'histoire di Bruxelles (R. Roli, *Ercole Graziani* cit., p. 173; A. Mazza, *Imitazione, emulazione, inganni. Alcuni esempi nella quadreria dell'Opera pia dei poveri vergognosi*, in *Gli splendori della vergogna: la collezione dei dipinti dell'Opera Pia dei Poveri Vergognosi*, a cura di C. Masini, Bologna 1995, pp. 36-40) e il *Ratto di Proserpina* e il *Ratto d'Europa* in collezione privata bolognese, nei quali Roli individua echi cretiani “interpretati con una dolce leggerezza di stampo arcadico” (R. Roli, *Nouvelles remarques sur Ercole Graziani*, in “Revue de l'art”, XIII (1971), pp. 80-86; si veda anche L. Vertova, *Riflessioni intorno a un bozzetto inedito di Ercole Graziani*, in “Mittlungen des Kunsthistorisches Institutes in Florenz”, XXVIII (1984), pp. 434-442, in partic. p. 436). Al momento immediatamente successivo al 1727, anno dell'iscrizione di Ercole Graziani all'Accademia, si fanno risalire l'*Ascensione* della Pinacoteca di Cento, per la quale si conserva la ricevuta del pagamento del 30 aprile 1728 (R. Roli, *Nouvelles remarques sur Ercole Graziani* cit., p. 80) e i due pendant della Pinacoteca Nazionale di Bologna ad essa accostati per ragioni stilistiche con *Loth e le figlie* e *Susanna e i vecchioni* (R. Roli, *Ercole Graziani* cit., p. 168); dello stesso periodo *La morte di s. Francesco Regis*, ora nella chiesa della Pietà a Bologna e proveniente da S. Ignazio (O. Bonfait, *Les tableaux et les pinceaux. La naissance de l'ecole bolonaise (1680-1780)*, Roma 2000, pp. 339, 450 doc. 7). Ad anni immediatamente successivi Roli assegna le due tele con *Ester che sviene davanti ad Assuero* e con *Giuditta e Oloferne*, già in S. Marta, adesso nell'Opera pia dei poveri vergognosi (R. Roli, *Nouvelles remarques sur Ercole Graziani* cit., p. 82), vicini a modelli di Lorenzo Pasinelli (*Svenimento di Giulia*, Bologna, Pinacoteca nazionale) e Donato Creti (per il disegno preparatorio conservato presso Gabinetto dei disegni e delle stampe della Pinacoteca di Brera si veda R. Roli-G. Sestieri, *I disegni italiani del Settecento. Scuole piemontese, lombarda, genovese, bolognese, toscana, romana e napoletana*, Treviso 1981) e il dipinto della chiesa di S. Pietro a Piacenza con i *Ss. Pietro e Paolo*.

²⁶⁰ R. Roli, *La pittura in Emilia e in Romagna nella prima metà del Settecento*, in *La pittura in Italia. Il Settecento, I*, Milano 1989, pp. 252-275, in partic. p. 260.

ma di “cultura riformata alla luce di un rinnovato classicismo ancora fragile affatto eppure evoluto nel segno dell’attenzione per l’arte franco-romana”²⁶¹.

Fabio Chiodini, che parla di neovenetismo tintorettesco per le ambientazioni notturne dei dipinti di Giacomo Bolognini, ritiene invece che il luminismo di Graziani abbia origine nello studio della pittura lombarda del Cinquecento: esaminando in particolare la tela fino ad allora ancora inedita con il *Trionfo di Giuditta*, lo studioso afferma che l’artista - che a suo avviso “interpretò l’Arcadia del maestro secondo ritmi più languidi e un modellato maggiormente tornito”²⁶² - emancipatosi dalla stretta adesione alla maniera cretiana anche grazie al diffondersi della sua pittura, dimostra un più sentito allontanamento dalla maniera del maestro soprattutto nei dipinti a destinazione privata; in particolare l’autonomia di Graziani sarebbe individuabile in quei dipinti che, come la *Giuditta*, perseguono “effetti notturni di marcata aderenza fenomenica”²⁶³. In essa “la luce non incide le figure come avveniva nelle tele del più anziano Bolognini, ma le avvolge, modellandole con un colore caldo e dagli impasti densi”²⁶⁴, dimostrando a suo avviso l’interesse da parte di Graziani per il *revival* bolognese neoleonardesco e neo-lombardo, di cui è testimonianza, sotto l’aspetto teorico, la trascrizione effettuata da Giovan Battista Grati dei brani leonardeschi riferiti ai rapporti luce-ombra e agli effetti della luce nella notte contenuti nel manoscritto della Biblioteca Ambrosiana di Milano²⁶⁵.

Secondo Roberto Cannatà invece Graziani, liberandosi dalla stretta osservanza cretiana, raggiunse uno stile personale caratterizzato dal “contemperamento tra decoro e verosimiglianza, unito a una vena lirico-intimista”²⁶⁶ che contribuì alla sua affermazione e gli valse numerose e importanti commissioni dentro e fuori Bologna. *Sono infatti sempre più numerose e prestigiose le commissioni pubbliche e private ricevute dal Graziani: Il Martirio dei ss. Giorgio e Alessandra*, commissionato dal cardinale Ruffo e posto nella cattedrale di Ferrara il 22 agosto 1735, si caratterizza, secondo un’efficace definizione di Renato Roli, per un senso spiccato del monumentale e un certo gusto luministico che si sposano in una sintesi equilibrata e senza eccessi²⁶⁷. Dell’opera si conoscono due disegni preparatori, conservati uno al Museo del Prado di Madrid²⁶⁸, l’altro a Edimburgo; quest’ultimo viene messo a confronto da Roli con il quadro con il *Figliol*

²⁶¹ D. Biagi Maino, scheda 70, in *La Raccolta Molinari Pradelli. Dipinti del Sei e Settecento*, catalogo della mostra, Bologna, Palazzo del Podestà, 26 maggio-29 agosto 1984, Firenze 1984, p. 112; D. Biagi Maino, *Magistero e potestà pontificia sull’Accademia Clementina di Bologna* cit., p. 327.

²⁶² F. Chiodini, *Interpretazioni luministiche nella pittura bolognese del ‘700* cit., p. 349.

²⁶³ F. Chiodini, *Interpretazioni luministiche nella pittura bolognese del ‘700* cit., p. 350.

²⁶⁴ F. Chiodini, *Interpretazioni luministiche nella pittura bolognese del ‘700* cit., p. 352.

²⁶⁵ F. Chiodini, *Interpretazioni luministiche nella pittura bolognese del ‘700* cit., p. 352.

²⁶⁶ R. Cannatà, *Graziani, Ercole*, in DBI, LVIII (2002), pp. 808-813, in partic. p. 810.

²⁶⁷ R. Roli, scheda 73, in *Disegni emiliani del Sei-Settecento* cit., pp. 264-267.

²⁶⁸ M. Mena Marqués, *Catalogo de Dibujos. VII. Dibujos Italianos del Siglo XVII y del Siglo XIX*, Madrid 1990, p. 88.

prodigo della collezione Grimaldi a Cento²⁶⁹. Una stesura pittorica particolarmente spigliata e disinvolta caratterizza il *David e Abigail della curia vescovile di Ferrara*, dipinto a *pendant* con un quadro di Francesco Monti probabilmente commissionato dal cardinale Ruffo²⁷⁰.

Tra la fine degli anni trenta e gli anni quaranta Graziani ricevette due commissioni per opere destinate alla chiesa di Santa Maria dei Servi a Bologna: nel 1737 realizzò la *Morte della santa Giuliana Falconieri e successivamente l'Estasi del beato Giocchino Piccolomini*. Tuttavia l'incarico più prestigioso che Graziani ricevette e che costituì una svolta nella sua carriera fu certamente la pala con *San Pietro che consacra vescovo sant'Apollinare* eseguita nel 1737²⁷¹ per il Duomo di Bologna su richiesta del cardinale Prospero Lambertini; assai lodata dallo Zanotti²⁷² si caratterizza secondo Angelo Mazza per un certo gusto naturalistico proprio della tradizione carraccesca, ma alleggerito da un tocco delicato che rimanda alla lezione di Lorenzo Pasinelli²⁷³. Divenuto Papa nel 1740 col nome di Benedetto XIV, il Lambertini commissionò all'artista una replica della stessa opera per la chiesa di Sant'Apollinare a Roma; l'opera fu inviata nel 1745 e collocata nella chiesa solo nel 1747, dopo essere stata per qualche tempo nell'appartamento dei Principi nel palazzo pontificio a Montecavallo.

A seguito del successo riscosso da quest'opera Graziani ottenne varie commissioni da enti religiosi – i servi di Maria di Forlì, San Paolo a Casale Monferrato e da varie chiese bolognesi - e ancora dal papa, che lo invitò a soggiornare a Roma, ricevendo peraltro il rifiuto dell'artista che preferì restare a Bologna. Tra 1740 e 1742 realizzò su incarico della Comunità di Medicina la pala raffigurante la *Beata Vergine con i ss. Pietro, Paolo, Mamolo* [Mamante] e *Lucia*, che fu esposta nella chiesa bolognese di Santa Maria dei Servi; il dipinto firmato e datato 1742 denota secondo Renato Roli "un colorismo sostanzioso e di bella macchia"²⁷⁴.

Ma la crescita del credito dell'arte di Graziani è ben dimostrato in una lettera inviata da Bologna in data 23 settembre 1742 da Paolo Salani, abate del monastero olivetano di S. Michele in Bosco, a Carlo Vincenzo Ferrero, marchese d'Ormea, gran cancelliere di Carlo Emanuele III; in essa Salani suggerisce al marchese il

²⁶⁹ R. Roli, *Ercole Graziani* cit., p. 169. Lo studioso segnala un altro disegno dell'artista con il *Figliol prodigo* presso il Gabinetto dei disegni e delle stampe degli Uffizi (inv. 15740) e sottolinea come questo sia un tema abbastanza caro all'artista e ai suoi committenti, visto anche che Luigi Crespi ricorda una serie di "quattro ovati[...] con la Vita del figliol Prodigio" che Graziani dipinse per la famiglia Michelini (L. Crespi, *Vite de' pittori bolognesi* cit., p. 276). Il soggetto viene affrontato anche da Palmieri in due incisioni risalenti al periodo bolognese.

²⁷⁰ R. Roli, *Pittura bolognese 1650-1800* cit., p. 119.

²⁷¹ R. Roli, *Pittura bolognese 1650-1800* cit., p. 115.

²⁷² G.P. Zanotti, *Storia dell'Accademia Clementina* cit., II, p. 281.

²⁷³ A. Mazza, *Le pale d'altare e la quadreria della sagrestia* cit., p. 115.

²⁷⁴ R. Roli, scheda 74, in *Disegni emiliani del Sei-Settecento* cit., p. 268.

nome di Graziani, già maturo maestro, per eseguire un dipinto, al posto di Creti, troppo indaffarato e angustiato²⁷⁵.

Agli anni Quaranta sono state riferite varie opere eseguite per chiese bolognesi e non, ma la commissione più importante è senz'altro quella dell'altra pala per San Pietro a Bologna con il *Battesimo di Gesù*, commissionata a Graziani il 10 marzo 1745 da Benedetto XIV, che il 24 febbraio 1751, a esecuzione avvenuta, volle vederne il disegno; un'opera nella quale lo studio della tradizione bolognese si coniuga, secondo una felice espressione di Roberto Cannatà, con gli ideali classicistici dell'Accademia Clementina²⁷⁶.

E sempre per volontà di Benedetto XIV Lambertini Graziani riceve un'altra commessa da Roma: quella della tela raffigurante il *Miracolo dei pani*, compiuto dal beato Niccolò Albergati, per la cappella omonima nella chiesa certosina di Santa Maria degli Angeli, impresa compiuta nel 1750²⁷⁷, alla quale fece seguito un'altra commessa papale, questa volta destinata alla metropolitana di Bologna, la pala col *Battezzo di Cristo nel Giordano*, richiesta nel 1751.

Come si accennava in precedenza, le opere degli ultimi anni accrebbero il prestigio del Graziani presso i suoi colleghi e le nuove generazioni, non a caso Ubaldo Gandolfi alla morte di Torelli, avvenuta nel 1748, scelse di condurre l'apprendistato presso di lui²⁷⁸, scelta che sarà poi condotta anche dal fratello Gaetano. Secondo Donatella Biagi Maino l'attenzione della più giovane generazione di artisti per la maniera del Graziani, attenzione che sarebbe a suo avviso stata veicolata dalle scelte operate dal papa Lambertini nel campo della politica artistica e culturale, si rileva anche nell'osservare le opere premiate ai concorsi accademici della fine degli anni quaranta²⁷⁹. Tuttavia Renato Roli ha anche rilevato come in alcune tele tra le ultime che gli si possano attribuire in ordine di tempo - cioè la *Madonna in gloria e santi* di San Proclo a Bologna, la *Madonna e santi* dell'Opera pia Pallotta o la *Sacra Famiglia* del convento di San Francesco sempre nella capitale emiliana - si possa riscontrare una perdita di vivacità nella maniera del Graziani, cristallizzatasi in forme un po' convenzionali²⁸⁰.

²⁷⁵ L. Frati, *Quadri dipinti per il Marchese d'Ormea e per Carlo Emanuele III*, in "Bollettino d'Arte", X (settembre-ottobre 1916), pp. 279-283.

²⁷⁶ R. Cannatà, *Graziani, Ercole* cit., p. 811. Un modelletto della parte bassa del dipinto, in cui si propongono soluzioni non adottate nella stesura definitiva, è in deposito presso la Pinacoteca nazionale di Bologna. Graziani produsse in seguito altri dipinti per San Pietro a Bologna, ora dispersi: un ovale con *S. Antonio da Padova* nella cripta e la tela nella cappella Ariosti con *Sant'Anna, la giovane Maria ed il Padre Eterno in gloria*, citati per la prima volta nella guida di Bologna del 1766.

²⁷⁷ A. Cifani - F. Monetti, *La pala del «Miracolo del Beato Niccolò Albergati» di Ercole Graziani in S. Maria degli Angeli a Roma: nuove scoperte*, in "Arte Cristiana", LXXXIX (2001), pp. 317-321.

²⁷⁸ D. Biagi Maino, *Magistero e potestà pontificia sull'Accademia Clementina di Bologna* cit., p. 331.

²⁷⁹ D. Biagi Maino, *Magistero e potestà pontificia sull'Accademia Clementina di Bologna* cit., pp. 331-332.

²⁸⁰ R. Roli, *Pittura bolognese 1650-1800* cit., p. 120.

Tra i suoi discepoli si possono quindi contare Ubaldo e Gaetano Gandolfi, Carlo Bianconi (autore della guida di Bologna del 1766) e Pietro Giacomo Palmieri, di tre anni più giovane di Gaetano²⁸¹; inoltre negli anni tra il 1763 e il 1765 il Graziani ricevette semestralmente denaro da Valerio Boschi – uno dei primi committenti di Palmieri del quale si dirà più tardi - per impartire lezioni di disegno al giovane Gaetano Vascellani²⁸².

Le tangenze tra Palmieri e i Gandolfi sono molteplici: entrambi ottimi disegnatori e anche per questo apprezzati da Francesco Algarotti, in particolare Ubaldo, ma anche Gaetano, dimostra nelle sue opere di avere fatto tesoro dei precetti accademici che in particolare a Bologna continuavano, anche grazie a Graziani, a stimolare il rispetto della tradizione pittorica antica, recuperando in maniera attuale e ricca di suggestioni i grandi modelli del Seicento. Come chiarito da Biagi Maino, questo atteggiamento verso il passato non deve assumere una connotazione negativa, in quanto

“al contrario, tale rimando è da leggere fortemente propositivo, e cioè primo momento della ricerca che nella meditazione degli esempi del passato trova il punto di partenza di quell’emulazione che non è mera riproposta bensì tentativo di superamento”²⁸³.

I Gandolfi furono quindi preparati dalla lezione della tarda maniera di Graziani al recupero in chiave grafica dei modelli della tradizione classicista, un atteggiamento ben apprezzato da Algarotti; per la pittura di figura restavano modelli privilegiati l’Accademia romana e quella veneziana. Sul primato veneziano in campo coloristico Algarotti aveva sempre insistito, inducendo ad esempio il paesista già affermato Prospero Pesci a sostanziare la sua tavolozza adottando il colore caldo dei pittori veneti.

Nel 1760 Gaetano Gandolfi soggiornò per un anno a Venezia a spese del ricco mercante Antonio Buratti, un’esperienza che fu fondamentale sia per Gaetano, che studiò in particolare Tiepolo, sia per il fratello Ubaldo, che forse lo raggiunse per qualche tempo e che si interessò in maggior misura alla pittura di Piazzetta. A queste basi si aggiunsero nel corso del tempo le suggestioni francesi e inglesi²⁸⁴.

²⁸¹ Ubaldo Gandolfi (San Matteo della Decima, Bologna, 28-04-1728 – Ravenna, 25 (27?)-07-1781); Gaetano Gandolfi (San Matteo della Decima, Bologna, 31-08-1734 – Bologna, 20-06-1802). Si vedano: C. Simoni, *Gandolfi, Ubaldo*, in Saur, 48 (2006), pp. 349-351; E. Bianchi, *Gandolfi, Gaetano*, in Saur, 48 (2006), pp. 342-345.

²⁸² O. Bonfait, *Les tableaux et les pinceaux. La naissance de l’école bolognaise (1680-1780)*, Roma 2000, p. 199. Ubaldo Gandolfi passò alla scuola di Graziani alla morte di Torelli, suo primo maestro.

²⁸³ D. Biagi Maino, *La pittura in Emilia Romagna nella seconda metà del Settecento* cit., p. 276.

²⁸⁴ D. Biagi Maino, *La pittura in Emilia Romagna nella seconda metà del Settecento* cit., pp. 279-280.

II.2. Le incisioni di figura bolognesi e i modelli accademici

L'unica a porre in discussione le notizie fornite dal Regis e riportate dal Vesme circa la formazione palmieresca è Tiziana Testi, che sottolinea da un lato il fatto che Ercole Graziani non insegnò mai in Accademia Clementina per un periodo di sei anni, dall'altro che il nome di Palmieri non è mai presente negli elenchi degli allievi. A proposito di quest'ultima affermazione tuttavia la studiosa specifica che gli elenchi degli allievi dell'Accademia Clementina comprendevano solo i nomi dei vincitori dei premi²⁸⁵.

Mi pare tuttavia che l'affermazione della Testi vada rivista, in quanto la formazione presso la Clementina e l'alunnato presso Graziani vanno letti come due passi complementari ma distinti dell'educazione dell'artista: infatti, come sottolineato da Pevsner e dalla critica successiva, il tirocinio di bottega rimaneva comunque, soprattutto nella prima metà del secolo, il livello primario e insostituibile della formazione dell'artista, che, se dotato di particolare talento e ambizione, frequentava anche l'accademia per qualche ora a settimana.

Nella seconda metà del Settecento aumentano le ore dedicate allo studio e le materie di insegnamento (anatomia, geometria, prospettiva vengono inserite in tutti i piani di studio), ma il contenuto tecnico rimane immutato: in accademia si insegna solo il disegno²⁸⁶. Gli allievi frequentavano l'Accademia per seguire le eventuali dissertazioni teoriche dei professori e perché forniva loro gli strumenti per imparare a disegnare: avevano infatti a disposizione le collezioni di disegni, stampe e gessi e potevano frequentare le lezioni di nudo, nelle quali avevano sempre la possibilità di esercitarsi su un modello. Inoltre i maestri, mai molto presenti, si prestavano in dati momenti a correggere le prove degli allievi.

Tuttavia gli allievi imparavano a dipingere nella bottega del loro maestro e così deve essere avvenuto per Palmieri, che, spesso indicato dalle fonti come pittore, deve aver intrapreso il suo tirocinio artistico piuttosto tardi, dato che per qualche tempo fu inviato in Seminario.

Le prime opere datate di Palmieri sono le due serie del 1760 delle battaglie e dei paesaggi: a quella data Palmieri aveva ventitrè anni e doveva essere un artista già formato. Se delle due serie e dei disegni di paesaggio riferibili alla fase bolognese si parlerà in un secondo tempo, bisogna qui sottolineare come l'analisi dei disegni e delle stampe con soggetti di figura datate o riferibili allo stesso periodo si precisi in rapporto con le componenti culturali messe in luce trattando dell'Accademia Clementina e di Ercole Graziani.

²⁸⁵ T. Testi, *I rapporti con Parma di Pietro Giacomo Palmieri disegnatore bolognese del Settecento*, in "Parma nell'Arte", II (1982), pp. 7-24, in partic. p. 8, nota 4.

²⁸⁶ C. Nicosia, *Accademie e artisti nel Settecento* cit., p. 586.

Dalla formazione accademica derivano la capacità di copiare lo stile dei maestri, la consuetudine con modelli compositivi e iconografici che diventeranno parte integrante del suo linguaggio, l'interesse per la grafica nordica²⁸⁷; in particolare da Graziani (ma, come si vedrà meglio, non solo da lui) nasce l'interesse di Palmieri per la luce dei veneti, ma anche la conoscenza dei modelli di Creti e di Franceschini.

Si tratta di principi che Palmieri applicherà costantemente nel corso di tutta la sua carriera artistica; la formazione ricevuta in Accademia Clementina sarà il fondamento della sua poetica, ma anche la base per la costituzione della sua vastissima cultura d'immagine, che spazia dai modelli del classicismo bolognese a quelli fiamminghi e olandesi, agli esempi delle scuole tedesca e francese.

L'analisi delle incisioni realizzate da Palmieri per lo stampatore libraio Luigi Guidotti – per il quale, come si vedrà più avanti, lavorerà in modo assiduo nel periodo bolognese – dimostrano la conoscenza da parte dell'artista di una serie di modelli che rimarranno basilari durante tutto l'arco della sua attività: tra le stampe di traduzione incise da Palmieri per Guidotti, quattro incisioni derivate da opere di genere di Kleinschmidt, evidenziano l'interesse dell'artista per i modelli nordici già dagli anni giovanili²⁸⁸.

Due stampe di soggetto pastorale sono derivate da invenzioni di Giulio Nicola Bucci²⁸⁹, artista faentino che, dopo aver appreso i rudimenti della pittura nella città natale, si avvicinò agli artisti dell'Accademia Clementina, istituzione della quale divenne Accademico d'onore nel 1767, e in particolare a Giuseppe Maria Crespi, ma anche Ercole Lelli, Donato Creti e Felice Torelli. A Bologna collaborò come figurista bambocciante negli affreschi di Carlo Lodi in casa Guidolotti-Alberani, come pittore di macchiette nei paesaggi di Angelo Carboni e come paesista per il figurista bambocciante Stefano Ghirardini²⁹⁰; come ricordato da Ennio Golfieri, Vincenzo Martinelli, nipote del Lodi, trarrà a sua volta spunti e motivi dal ricordo del Bucci paesista²⁹¹. Lo studioso ha rilevato come nelle sue pitture giovanili è avvertibile lo stile del Crespi, "specie in certe figure di contadine e popolane sedute o sdraiate per terra sullo sfondo di paesaggi fortemente chiaroscurati e con l'orizzonte piuttosto alto, oltre che in qualche schizzo a penna in cui

²⁸⁷ Ricordo ancora una volta che a Bologna erano a disposizione degli allievi le stampe di Marsili e di Lambertini.

²⁸⁸ [L'avarò] *È mio dolce piacer contar monete*, [Il fumatore] *Sono pippa e bicchier l'odierna moda*, [Il bevitore] *A te la carta io lascio, e bado al fiasco*, [Il bevitore] *L'oro all'avar, a me il buon vino piace* (si veda Catalogo I, schede 14-17).

²⁸⁹ [Due uomini e un asino] *Guida io son à chi mi guida* e [Pastorella] *Cura l'Armento, e perde il fuso* (si veda Catalogo I, schede 18-19).

²⁹⁰ (Faenza, 13/02/1711 – 25/05/1776). Si forma a Faenza presso il pittore Nicola Valletta per trasferirsi nel 1731 a Bologna presso la scuola di Ercole Lelli prima e di Giuseppe Maria Crespi poi; nel contempo ha la possibilità di frequentare Felice Torelli e Donato Creti. Rientra a Faenza tra il 1738 e il 1750, quando torna a Bologna, dove si trattiene fino al 1761, anno nel quale si trasferisce nuovamente a Faenza, dove rimarrà, a causa delle precarie condizioni fisiche, fino alla morte, ad eccezione di un breve periodo intorno al 1768 a seguito della nomina ad Accademico d'onore della Clementina avvenuta nel 1767. La sua opera pare limitarsi ad un'area romagnola e bolognese e vanno segnalate, oltre alla vasta produzione di scene arcadiche e pastorali, lavori per famiglie e ordini religiosi faentini. A Faenza le pitture murali in casa Borghi-Biancoli, oggi Archi, e quelle perdute in casa Servoli; a Forlì quelle perdute nella chiesa della Trinità. (si vedano: E. Golfieri, *Bucci, Giulio*, in DBI, 14 (1972); B. Montuschi Simboli-M. Vitali, *Artisti Faentini*, in "Manfrediana", 31/32 (1997/1998), pp. 31-50, in partic. pp. 32-34).

²⁹¹ E. Golfieri, *Bucci, Giulio* cit.

l'inchiostro morde la carta con una spigliatezza e un gusto che si direbbe ancora guercinesco²⁹². Nei lavori della maturità dimostra un distacco dal Crespi e lo studio delle opere di alcuni pittori di scuola romana peregrinanti per l'Emilia e la Romagna e i paesaggi seicenteschi di Salvator Rosa e Gaspard Dughet, mentre non pare debitore del paesaggio storico classicista e del paesaggio arcadico romano. Secondo Golfieri, nell'interpretazione campagnola della serie bertoldiana delle incisioni del Crespi e del suo derivato Mattioli non ha le intenzioni burlesche e satiriche dei due bolognesi. Accanto a questa "maniera di rustico bambocciantе"²⁹³, realizzò una serie di vedute dal tono pittoresco nel quale dimostra di essersi avvalso di motivi derivati da Salvator Rosa e da Magnasco e di aver studiato i modelli ricceschi; i suoi contemporanei gli attribuivano inoltre affinità anche col Grechetto. Tuttavia queste suggestioni, "se arricchiscono di motivi l'elaborazione decorativa del quadro, non sopprimono la spontanea osservazione dei suoi campi romagnoli ed è questo istintivo studio della natura che dà fino all'ultimo i suoi frutti migliori portando il Bucci quasi a sfiorare, in alcuni effetti di luci filtrate fra alti pioppi specchianti in acque tremule (tele di casa Ferniani a Brisighella), la maniera dei grandi vedutisti anglo-francesi del primo Ottocento"²⁹⁴.

Secondo Giulia Palloni i due dipinti di Bucci incisi da Palmieri – dei quali oggi si è persa traccia - dovrebbero risalire a una data attorno al 1756, quando il faentino è attivo a Bologna per una prestigiosa committenza della quale fa parte anche Valerio Boschi²⁹⁵. La riproduzione di invenzioni di Bucci testimonia dell'interesse di Palmieri per il genere arcadico e pastorale, cui il faentino era particolarmente dedito, fin dagli anni bolognesi, ma conferma anche i legami che intercorrevano tra l'artista e l'ambiente accademico bolognese e in particolare con Carlo Lodi, col quale Bucci aveva, come si è visto, collaborato.

Ancora per Guidotti Palmieri collabora alla realizzazione delle stampe di riproduzione delle boscarecce di Lancret – di qualità non troppo alta, ma testimonianza della conoscenza da parte dell'artista dei modelli del Rococò francese già durante la fase bolognese -, per le quali si occupa solo del disegno preparatorio, mentre le lastre all'acquaforte saranno realizzate da Lorenzo Capponi, attivo a Bologna tra 1745 e 1781 per vari editori o stampatori bolognesi – oltre a Luigi Guidotti, Petronio della Volpe e Lorenzo Pasquali, sia come incisore di riproduzione che come illustratore di libri.

Inoltre, se è corretta l'attribuzione di Giovanna Gaeta Bertelà delle due stampe di riproduzioni da modelli che paiono risalire a David Teniers il giovane, bisogna annoverare anche queste due stampe tra quelle

²⁹² E. Golfieri, *Bucci, Giulio* cit.

²⁹³ E. Golfieri, *Bucci, Giulio* cit.

²⁹⁴ E. Golfieri, *Bucci, Giulio* cit.

²⁹⁵ Su Giulio Bucci si veda il recente saggio di Giulia Palloni, che ringrazio per la cortese disponibilità: G. Palloni, *Natura agrestis. Arcangelo Resani e Giulio Bucci: il naturalismo nell'arte faentina del Settecento*, in *Natura agrestis. Arcangelo Resani e Giulio Bucci: il naturalismo nell'arte faentina del Settecento*, catalogo della mostra, Faenza 2011, Faenza 2011. Nello stesso volume si veda per l'argomento il regesto documentario a p. 74.

realizzate nella fase della formazione e quindi aggiungere un'ulteriore prova dello studio dei modelli nordici da parte di Palmieri (figg. 89-90)²⁹⁶.

Sempre per Guidotti realizza due stampe devozionali raffiguranti le effigi della Madonna del Buon Consiglio e della Madonna di San Luca, derivate rispettivamente da opere di Silva e Magnoni e un'incisione con ritratti di generali (*Cives servati olomcium Moravia Bohemia arsque pugna liberata mense iulio MDCCLVIII*)²⁹⁷.

Vanno inoltre menzionate otto incisioni d'invenzione, che, sebbene non possano essere considerate una serie per la mancanza di caratteri estrinseci (numerazione, frontespizio) che la identifichino come tale, possono essere accostate per varie ragioni: le stampe infatti sono tutte stampate da Luigi Guidotti, sono di soggetto biblico, hanno misure analoghe e condividono l'impostazione compositiva, in quanto le figure sono riportate in primo piano a tutta altezza su sfondi pasagistico-architettonici che fungono solo da elemento di contorno²⁹⁸. La chiarezza narrativa e la naturalezza espressiva riconducono al classicismo emiliano e all'ambiente culturale dell'Accademia Clementina: in particolare la stampa raffigurante *Lot con gli angeli* pare ispirata al dipinto di analogo soggetto realizzato da Marcantonio Franceschini ora di proprietà del Credito Emiliano (figg. 91-92)²⁹⁹, mentre *La Samaritana al pozzo* trae spunto da un modello di Annibale Carracci³⁰⁰ che riscosse estrema fortuna in ambito bolognese e romano sia in pittura che in incisione (figg. 93-96)³⁰¹. La stampa palmierasca ricorda gli esiti di semplificazione compositiva raggiunti da Marcantonio Franceschini nel replicare i modelli seicenteschi bolognesi e più in generale riflette il gusto accademico caratterizzante l'opera pittorica coeva, che si proponeva, come sottolineato da Renato Roli, di raggiungere obiettivi quali "ritegno, equilibrio e stilizzazione formale"³⁰². Infatti parrebbe ancora una volta che il modello più vicino vada individuato in un dipinto di Marcantonio Franceschini oggi in collezione privata col quale la stampa condivide il formato verticale e alcuni dettagli che mancano nel modello carraccesco e nelle sue derivazioni seicentesche: in particolare la brocca in mano alla donna anziché appoggiata sul pavimento e le due figure barbute che guardano la scena dal secondo piano³⁰³. La forma

²⁹⁶ Si veda Catalogo I, schede 20-21.

²⁹⁷ Si veda Catalogo I, schede 10, 11 e 13.

²⁹⁸ Le stampe hanno per soggetto Lot con le figlie (*Mansit in monte duae quoque filiae eius cum eo*), Lot con gli angeli (*Loth angelis hospitium exhibet*), La cacciata di Agar (*Agar expellitur*), due stampe aventi per soggetto la parabola del figliol prodigo (*Adolescentior filius penegre profectus; Vidit illum patrem et misericordia motus est*), La Samaritana al pozzo (*Da mihi bibere*), *Noli me tangere* (si veda catalogo I, schede 3-9).

²⁹⁹ Si veda la scheda di Daniele Benati in *Le collezioni artistiche del Credito Emiliano. Storia del palazzo Spalletti Trivelli di Reggio Emilia*, a cura di F. Bonvicini, Milano 2010, pp. 160-161 e ivi Catalogo I, scheda 4.

³⁰⁰ Il soggetto viene replicato varie volte da Annibale Carracci; in particolare vanno qui menzionati i dipinti conservati alla Pinacoteca di Brera a Milano e allo Szépművészeti Múzeum di Budapest.

³⁰¹ Si vedano ad esempio le stampe di Guido Reni (TIB, 40) e di Pier Francesco Mola (TIB, 42, n. 241, p. 178).

³⁰² R. Roli, *Pittura bolognese 1650-1800. Dal Cignani ai Gandolfi*, Bologna 1977.

³⁰³ Si veda *Marcantonio Franceschini, in La pittura bolognese del '700*, a cura di A. Cera, Milano 1994, n. 18.

quadrata del pozzo ricorda invece l'ovale di Francesco Monti conservato presso la Galleria Estense di Modena³⁰⁴.

I modelli di cui Palmieri fa uso nelle incisioni si ritrovano pure nei disegni, dove l'artista quasi mai si presta alla copia puntuale, ma, come Donato Creti, "estrae dai modelli di studio i pezzi che più lo attraggono"³⁰⁵.

³⁰⁴ Si veda *Francesco Monti*, in *La pittura bolognese del '700* cit., n. 17.

³⁰⁵ M. Riccomini, *Donato Creti. Le opere su carta. Catalogo ragionato*, Torino 2012, p. 14.



Fig. 89. P.G. Palmieri (attribuita), acquaforte (Catalogo I, scheda 20)

Fig. 90. D. Teniers il giovane, Montpellier, Musée Fabre



Fig. 91. P.G. Palmieri, acquaforte (Catalogo I, scheda 4)

Fig. 92. M. Franceschini, *Loth e gli angeli*, Reggio Emilia, Credito Emiliano



Fig. 93. P. G. Palmieri, acquaforte (Catalogo I, scheda 8)

Fig. 94. Annibale Carracci, Cristo e la Samaritana al pozzo, Budapest, Szépművészeti Múzeum

Fig. 95. G. Reni, acquaforte

Fig. 96. P.F. Mola, acquaforte

II.3. Le serie delle battaglie e dei paesaggi

Le più antiche opere datate di Pietro Giacomo Palmieri ad oggi conosciute sono le due serie di stampe eseguite per lo stampatore libraio bolognese Luigi Guidotti nel 1760: la *Scelta di Paesi inventati, ed intagliati da Pier Jacopo Palmieri, e da altri bolognesi per uso de Pittori e Dilettanti. Dedicati al merito sublime dell'Ornatissimo Cavaliere Signor VALERIO BOSCHI Nobile bolognese Da Luigi Guidotti Librajo, e Stampatore sotto alle Scuole in Bologna l'Anno MDCCLX* è una serie di 36 incisioni all'acquaforte includendo il frontespizio, il ritratto del dedicatario Valerio Boschi e la dedica dell'editore. Le 33 tavole costituiscono un ampio repertorio di paesaggi alla maniera degli specialisti bolognesi contemporanei: tranne pochi casi (le tavole 1 e 2, incisioni d'invenzione di Bernardo Minozzi, la 14, che reca un monogramma di difficile decifrazione, la 29, incisa da Gaetano Rapini) le lastre sono tutte realizzate da Palmieri da invenzioni proprie o di altri (Giuseppe Betuzzi, Gaetano Cittadini, Pietro Dardani, Prospero Pesci).

La *Scelta di battaglie inventate, e disegnate da Francesco Antonio Simonini, e da altri celebri Autori per uso de Pittori, e Dilettanti fatte incidere, e dedicate al Nobilissimo Sig: Marchese Carlo Armando Monti Patrizio Bolognese Ultimamente dichiarato TENENTE GENERALE negli Eserciti di S.M. Cristianissima. Da Luigi Guidotti Librajo, e Stampatore in Bologna sotto alle Scuole l'Anno M.D.C.C.L.X.* che riproduce invenzioni di Francesco Simonini, Antonio Tempesta, Antonio Calza, Aureliano Milani, Giovanni Andrea Donducci detto il Mastelletta, Charles Le Brun.

Le due serie di acquaforti realizzate per Guidotti nel 1760, tecnicamente non certo eccellenti, danno però ulteriori spunti di riflessione sulla formazione di Palmieri e sul suo rapporto con la pratica accademica. Mi pare sia di particolare interesse la comprensione della funzione di queste due serie, che si collocano certamente nell'ambito della tradizione dei libri di modelli ad uso dei pittori: lo lascia intendere la dedica, nella quale si dichiara che esse siano state pensate ad uso dei pittori e dei dilettanti, una formula che si ritrova in molte pubblicazioni realizzate precedentemente e legate alla pratica accademica. Mi pare quindi utile in questa sede accennare a questi precedenti, al fine di meglio comprendere la funzione dei due album palmiereschi.

II.3.1. Gli esemplari per la pratica del disegno nella tradizione bolognese

Come dichiarato nei frontespizi, le due serie di Palmieri sono realizzate ad uso dei pittori e dei dilettanti e si collocano quindi nel solco della tradizione dei quaderni di modelli per gli artisti, che vede in Italia e nella città di Bologna in particolare una terra d'elezione; come sottolineato da Anton W. A. Boschloo, si tratta di

quaderni caratterizzati da una forte eterogeneità, composti di serie stampe sciolte o rilegate tradotte da disegni di un singolo artista o da inventori differenti, in genere dotati di frontespizio, difficili da classificare secondo singole categorie e complicate da ricostruire, soprattutto per la consuetudine degli stampatori di riutilizzare le lastre per nuove pubblicazioni³⁰⁶.

Il prototipo degli esemplari per il corpo ad uso delle accademie è stato individuato dalla critica nella *Scuola Perfetta* dei Carracci, un insieme eterogeneo di ottantuno tavole³⁰⁷ incise a bulino raffiguranti soprattutto particolari anatomici, visi di vario genere e di varia espressione ma anche citazioni dall'antico, animali, composizioni, paesaggi, il cui intento didattico è reso esplicito dal ricorrere di tavole nelle quali lo stesso soggetto è ripetuto più volte in successivi stadi di esecuzione oppure da differenti angolazioni³⁰⁸.

A questo modello si rifanno secondo modalità differenti, come si cercherà di chiarire in seguito, opere successive come *Il vero metodo e ordine per disegnare tutte le parti e membra del corpo umano* di Odoardo Fialetti, stampato a Venezia nel 1608, con tavole di disegni analitici ed elementari delle varie parti del corpo umano³⁰⁹, e il *De excellentia et nobilitate delineationis libri duo* realizzato nel 1611 da Jacopo Palma il

³⁰⁶ A.W.A. Boschloo, *Libri per studiare il disegno; enkele vragen en opmerkingen over de betekenis van het Italiaanse tekenboek*, in "Incontri", 9 (1994), pp. 109-122.

³⁰⁷ TIB, 39 (1980), pp. 294-368; D. De Grazia, *Le stampe dei Carracci con i disegni, le incisioni, le copie, e i dipinti connessi*, Bologna 1984.

³⁰⁸ Un'ipotesi di datazione per quest'opera dalla vicenda resa complessa dal coinvolgimento di numerosi incisori, soprattutto Francesco Brizio e Luca Ciambelano, ed editori, quali Pietro Stefanoni, Giovan Domenico De Rossi, Luigi Fabri, è stata proposta da Laura Donati: secondo la studiosa la tradizionale attribuzione agli inventori Agostino o Annibale Carracci, dichiarata nei titoli di diverse edizioni, e all'incisore Luca Ciambelano, è da respingere, in quanto probabilmente il riferimento a questi nomi prestigiosi è da spiegare con la volontà di rendere maggiormente appetibili sul mercato le numerose edizioni stampate che testimoniano il successo di quest'opera. Sicuramente molte tavole riprendono disegni dei Carracci, soprattutto di Agostino, ma la raccolta recupera anche altre fonti (Michelangelo, Pontormo, Rosso Fiorentino, Parmigianino, Guido Reni, copie dall'antico, statuaria, glittica). Spesso, inoltre, a seconda delle edizioni e a scelta dello stampatore, per adattarsi alle varie esigenze e richieste, venivano inserite nuove tavole prese da altri *Esemplari* del disegno creando ancora più confusione. Questo era un fenomeno frequente nell'ambito di questo genere perchè la finalità didattica dei libri del disegno, il loro frequente uso e la vicende conservative favorivano lo scambio di tavole tra serie di opere diverse tanto da rendere oggi difficile ricostruire la storia di un singolo libro nella sua totalità. Nel caso della *Scuola Perfetta* i libri di disegno coinvolti nello scambio di stampe sono quelli di Valesio, Fialetti e alcuni nordeuropei tratti da invenzioni di Rubens. Tutto questo rende difficile anche collocare cronologicamente quest'opera, per la quale la Donati ha stabilito quali limiti più plausibili il 1602, anno della morte di Agostino, e il 1609, morte di Annibale, dal momento che i frontespizi delle prime edizioni riportano tutti un riferimento generico ai Carracci. Marinella Pigozzi data invece il primo nucleo originario, attribuibile ad Agostino, intorno al 1599 riportando come testimonianza la plasticità e la composizione classicheggiante di alcuni fogli, segno dell'influenza del suo soggiorno romano (1597-1599). La Donati conclude quindi che la *Scuola Perfetta* è un'opera da legare non tanto al nome di un *inventor*, di un incisore o di uno stampatore (perchè ne ha avuti tanti) ma più che altro all'espressione di un'esigenza culturale: la diffusione dei libri di disegno, sia per la volontà di razionalizzare l'attività didattica accademica sia per rispondere ad un'esigenza di mercato artistico (collezionismo e richieste su committenza). Si veda L. Donati, *Proposte per una datazione della Scuola perfetta: le serie incisorie nelle raccolte romane*, in "Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte", 57, III serie, XXV (2002), pp. 323-344.

³⁰⁹ Odoardo Fialetti (1573-1636/37) nasce a Bologna ma trascorre gran parte della sua vita in Veneto: a Venezia frequenta la bottega di Tintoretto dove apprende la tradizione e la maniera pittorica veneziana, che cerca di armonizzare con lo stile dei Carracci. La sua fama è dovuta tuttavia soprattutto alla sua attività di incisore (di invenzione e di riproduzione, principalmente all'acquaforte), attraverso la quale propone una notevole varietà di soggetti. Nell'attività incisoria di Fialetti cui spiccano elementi di gusto carraccesco, in particolare ripresi da Agostino,

Giovane e dall'incisore ed editore veneziano Giacomo Franco³¹⁰, che testimoniano della diffusione del modello della *Scuola Perfetta* e quindi del metodo didattico carraccesco in ambito veneziano, importante testimonianza, secondo Stefania Mason Rinaldi, di un'apertura verso una concezione del disegno come fondamento dell'arte tipica della tradizione toscano-romana:

“Consapevoli di quanto era avvenuto in centri artistici come Bologna e Roma gli autori dei trattati tentarono di conferire un carattere normativo alle tradizioni veneziane, al di fuori della consueta pratica di bottega, cercando al tempo stesso di ridefinire la loro posizione sociale e intellettuale secondo canoni più moderni. Se il trattato del Fialetti tende a mostrare passo a passo metodi per disegnare le diverse parti del corpo, più ambizioso appare quello di Giacomo Franco che, riconoscendo il disegno come padre della pittura e fonte della sua perfezione, evidenzia i passi necessari per impadronirsi di quest'arte basilare”³¹¹.

La studiosa sottolinea però come questo tentativo sarà destinato a fallire perché a Venezia aperture e innovazioni erano scoraggiate dal rigido sistema politico, economico e sociale impegnato a preservare l'ordine tradizionale.

nella ricerca di un equilibrio tra il linguaggio grafico e le suggestioni pittorico-coloristiche. Il manuale di disegno viene pubblicato a Venezia da Sadeler nel 1608; è composto da una serie di tavole a bulino che rappresentano analiticamente le varie parti del corpo umano secondo il criterio del “disegno elementare”. Infatti Ernst Gombrich nota la somiglianza con quelle della *Scuola Perfetta* attribuite ad Agostino e con quelle dell'*Esemplario* del suo allievo Valesio per la stessa metodologia grafica che semplifica i vari passaggi del disegno partendo dalla semplice linea di contorno all'aggiunta graduale dei vari dettagli e tratteggi del chiaroscuro, secondo lo spirito analitico tipico di Agostino. L'opera è divisa in due libri, ognuno con il proprio frontespizio: il primo si intitola *Il piccolo libro dei disegni*, è datato 1608, composto da dieci incisioni e dedicato al duca di Modena Cesare d'Este; il secondo si intitola *Il grande libro dei disegni*, non è datato, comprende trentasei incisioni e è dedicato a Giovanni Grimani. Come messo in rilievo da Marinella Pigozzi, la metodologia grafica carraccesca ripresa da Fialetti in queste incisioni sembra privilegiare in particolare quella del periodo romano di Agostino, come è dimostrato dalla predilezione dell'eleganza classica rispetto al disegno dal naturale; inoltre si può notare in tal senso una tavola che ritrae fanciulli intenti a disegnare copiando da reperti classici, secondo la metodologia didattica accademica (M. Pigozzi, *Dall'anatomia agli Esemplari. L'immagine scientifica del corpo, i Carracci e gli Esemplari di primo Seicento*, in “Artes”, 9 (2001), pp. 5-40). In fondo al volume sono aggiunte inoltre due tavole incise da Jacopo Palma il Giovane, rappresentanti la *Madonna e Bambino con santi e Cristo* e *l'adultera* (si vedano: V. Maugeri, *Fialetti, Odoardo*, in DBI, 47 (1997), pp. 322-324; G. Tagliaferro, *Fialetti, Odoardo*, in Saur, 39 (2003), pp. 309-310).

³¹⁰ Le tavole illustrate sono precedute da un breve saggio introduttivo in latino che riprende le principali idee vasariane sul disegno e sono ripartite in due libri: il primo si focalizza sulla rappresentazione del corpo umano e comprende ventisei tavole disegnate da Palma il Giovane ed incise da lui stesso e da Giacomo Franco ad acquaforte e a bulino; il secondo contiene illustrazioni all'antica, cammei, trionfi, elementi ornamentali disegnati da Battista Franco (il Semoleo) ed incisi dal figlio Giacomo. Il primo libro, quello di tavole anatomiche, è poi ristampato con l'aggiunta di altre acquaforti nel 1636 col titolo *Regole per imparare a disegnare il corpo humano divisi in doi libri delineati dal famoso pittore Giacomo Palma*. L'*Esemplario* di Palma il Giovane si ispira a quello di Fialetti che a sua volta è influenzato dalla *Scuola Perfetta* dei Carracci, perciò quello di Palma insieme a quello di Fialetti testimoniano il diffondersi della metodologia didattica carraccesca anche in ambiente veneziano. Un collegamento tra Palma ed Agostino Carracci è rintracciabile inoltre nella figura di Luca Ciamberlano, che incide sia alcune tavole della *Scuola Perfetta* sia alcuni disegni di Palma nelle *Regole per imparare a disegnare il corpo humano*.

³¹¹ S. Mason Rinaldi, *Palma il Giovane. L'opera completa*, Milano 1984, p. 46.

Ma naturalmente è soprattutto in ambito bolognese che si riscontra la più cospicua presenza di album propedeutici all'apprendimento del disegno in stretto rapporto con la *Scuola Perfetta*: *I primi elementi del disegno* è un esemplario composto da diciotto tavole incise a bulino da Giovanni Luigi Valesio³¹² tra 1597 e 1600 secondo Vincenza Maugeri e tra 1605 e 1607 per la Pigozzi³¹³. I fogli propongono un repertorio di varie parti del corpo (nasi, bocche, orecchie, occhi, piedi, torsi...) senza riferimenti scheletrici o muscolari, ad uso dei principianti, come si può notare nei frequenti fogli monotematici dalla ripetizione dello stesso particolare anatomico nelle varie fasi grafiche, prima con la semplice linea di contorno e poi via via aggiungendo i dettagli e i tratteggi delle ombreggiature' metodo che riconduce in maniera inequivocabile al modello della *Scuola Perfetta* che Valesio, allievo dei Carracci, aveva certamente avuto modo studiare³¹⁴.

L'*esemplario* realizzato da Francesco Cavazzoni nel 1612 riprende le tavole anatomiche della *Scuola Perfetta* in modo quasi letterale, accompagnando le illustrazioni con testi didascalici³¹⁵. Data invece al 1619 l'album guercinesco inciso a bulino da Oliviero Gatti e dedicato al duca di Mantova Ferdinando Gonzaga³¹⁶; a differenza della *Scuola Perfetta* o degli esemplari approntati da Valesio e Fialetti, in questo caso mancano le tavole in cui un particolare è rappresentato nelle varie fasi di esecuzione grafica, tuttavia l'intento didattico delle tavole è bene evidente anche nelle scelte tecniche operate sia nei disegni preparatori realizzati a penna³¹⁷ sia nella riproduzione a bulino, che evita le sbavature dell'acquaforte in fase di

³¹² Per il Valesio (1583?-1633) si vedano soprattutto: V. Birke, *Giovanni Luigi Valesio*, in TIB, Commentary 40 (Part 1), New York 1987, pp. 21-171; N. Roio, *Giovan Luigi Valesio*, in *La scuola dei Carracci. Dall'Accademia alla bottega di Ludovico*, Modena 1994, pp. 335-340; B. Bohn, *I disegni di Giovanni Luigi Valesio*, in "Grafica d'arte", 29 (gennaio-marzo 1997), pp. 29-35.

³¹³ Si vedano: V. Maugeri, *I manuali propedeutici al disegno, a Bologna e Venezia, agli inizi del Seicento*, in "Musei Ferraresi", 12 (1982), pp. 147-156, in partic. 149 e M. Pigozzi, *Dall'anatomia agli Esemplari. L'immagine scientifica del corpo, i Carracci e gli Esemplari di primo Seicento*, in "Artes", 9 (2001), pp. 5-40, in partic. p. 24.

³¹⁴ Da questo album ne fu tratta poi una variante più piccola di soli sedici fogli.

³¹⁵ Nato a Bologna nel 1559, Francesco Cavazzoni, fu scrittore e pittore, allievo dei Carracci, una doppia formazione che si manifesta molto bene nel suo manoscritto, dedicato al conte Roderico Pepoli, che unisce a fini didattici immagine e testo. Le tavole rappresentano sedici studi della figura umana e di dettagli anatomici e citazioni dall'antico. Le raffigurazioni di particolari anatomici riprendono in maniera quasi letterale quelle dei Carracci nella *Scuola Perfetta* ma sono più semplificate e di minor forza disegnativa e tensione analitica e propongono un percorso di formazione che inizia con il disegno di dettagli anatomici per poi passare alla figura umana nella sua interezza, proporzionata e armonica nelle varie parti. Per la figura umana ripropone le teorie cinquecentesche delle proporzioni dell'uomo di Vitruvio e della costruzione stereometrica derivata da Dürer, cioè attraverso volumi cubici che permettono di inserirla meglio nello spazio prospettico (si vedano: R. Varese, *Francesco Cavazzoni critico e pittore*, Firenze 1969; F. Cavazzoni, *Scritti d'arte*, a cura di M. Pigozzi, Bologna 1999).

³¹⁶ L'*Esemplario* di disegni anatomici è realizzato da Guercino, su invito di Padre Antonio Mirandola, nel 1618 come strumento didattico per insegnare agli allievi della sua accademia l'arte del disegno. Dell'album di ventidue tavole a penna che illustrano parti anatomiche in vari scorci ad oggi si conoscono solo due dei disegni originali: la tavola con *Sei orecchie* e quella con *Quattro mezze facce una bocca e un naso*, oltre a due disegni preparatori relativi al frontespizio (*Collezione di antichi maestri emiliani. Incontro con la pittura*, 4, catalogo della mostra, Bologna, Fondantico 1996, a cura di D. Benati, Bologna 1996, pp. 100-102), oltre a due disegni preparatori per il del frontespizio, conservati rispettivamente a Windsor Castle (D. Mahon-N. Turner, *The drawings of Guercino in the collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle*, Cambridge 1989, pp. 6-7) e all'Ashmolean Museum di Oxford (*Giovanni Francesco Barbieri: il Guercino, 1591-1666. Disegni*, catalogo della mostra, Bologna, Museo Civico Archeologico, 6 settembre-10 novembre 1991, a cura di D. Mahon, Bologna 1992, p. 43, n. 16).

³¹⁷ Sebbene Guercino aggiunga leggere sfumature acquerellate che tuttavia non pregiudicano la chiarezza del tratto.

stampa³¹⁸. L'attenzione di Guercino per la questione didattica è testimoniata dalla presenza di altri due manuali propedeutici tratti da suoi disegni e incisi da Francesco Curti³¹⁹: uno composto da venti fogli a bulino con studi di teste e figure a mezzobusto per lo più di profilo, che rappresentano varie tipologie umane in modo da fornire ai principianti un vasto repertorio dei personaggi e soggetti più consueti alla pittura dell'epoca, quindi testimoniando di un intento didattico meno marcato rispetto a quello inciso da Gatti, sebbene anche qui sia scelto il bulino; la serie è dedicata al Marchese Francesco Montecuccoli nella prima edizione e a Monsignor Giulio degli Oddi nella seconda edizione di Gian Domenico De Rossi. Il secondo *esemplario* tratto da disegni di Guercino e attribuito a Francesco Curti è composto da ventisei stampe a bulino e intitolato *Principi del disegnare*; probabilmente è databile 1640 ma l'attribuzione a Francesco Curti non è sicura in quanto un solo foglio dell'intera serie riporta la sua firma. In questo caso l'intento didattico è più marcato, in quanto si affiancano tavole di dettagli anatomici in vari scorci e posizioni a tavole con studi di teste³²⁰.

Francesco Curti inciderà nel 1633 anche l'album di Guido Reni³²¹, mostrando, così come sostiene Vincenza Maugeri, un'attenzione particolare di questo incisore alla problematica della propedeutica dell'arte, emersa a Bologna con l'accademia dei Carracci e con i disegni di Agostino della *Scuola Perfetta*. In questo modo Francesco Curti si fa promotore del metodo didattico carracesco che prevede l'apprendimento del disegno partendo dalle esercitazioni grafiche dei singoli dettagli anatomici per poi passare al disegno del volto, della figura umana intera fino alla fisionomica delle espressioni per il ritratto³²².

Data al 1683 l'*Alfabeto in sogno* di Giuseppe Maria Mitelli³²³, album composto da venticinque tavole all'acquaforte, in ognuna delle quali è rappresentata una lettera all'alfabeto costruita per mezzo di varie figure (animali, fiori, frutti fantastici, figure umane, elementi architettonici) e circondata da modelli didattici, soprattutto di carattere anatomico, ma anche volti, grottesche e da un animale la cui iniziale

³¹⁸ La grande fortuna editoriale, e probabilmente anche collezionistica, di questo *Esemplario* è testimoniata dalle copie successive stampate nel 1642 a Parigi da P. Mariette e nel 1650 a Reggio Emilia da Bernardino Curti (quest'ultima copia a bulino esattamente tutte e ventidue le tavole di Oliviero Gatti, compreso il frontespizio in cui, però, la dedica a Ferdinando Gonzaga è sostituita con quella al marchese Paolo Coccapani, vescovo e principe di Reggio Emilia).

³¹⁹ Per l'incisore reggiano Francesco Curti (1610-1690) si veda M. Lolli, *Curti, Francesco*, in DBI, 31 (1985), p. 480.

³²⁰ Si vedano: B. Disertori, *La regia calcografia*, VI, *Il Guercino e gli incisori suoi nel Seicento*, in "Emporium", LXV, 395 (novembre 1927), 280-296; P. Bagni, *Il Guercino e i suoi incisori*, Roma 1988; A. Bondanini, *Gli incisori del Guercino*, in "I Beni culturali", XIV, 4-5 (luglio-ottobre 2006), pp. 41-47.

³²¹ L'album comprende diciassette stampe con un frontespizio con dedica al marchese e senatore Antonio Lignani; il progetto originario di Reni comprendeva dodici tavole alle quali, poi, Curti ne aggiunge altre cinque sempre tratte da suoi disegni.

³²² V. Maugeri, *I manuali propedeutici al disegno* cit., p. 149.

³²³ Il frontespizio reca l'immagine del pittore addormentato con alle spalle un cavalletto recante l'iscrizione "Alfabeto in sogno esemplare per disegnare di Giuseppe M. Mitelli pittore bolognese, MDCLXXXIII".

corrisponde alla lettera raffigurata³²⁴. A fine secolo Mitelli realizza un'altra serie didattica di dodici tavole che rappresentano I Sensi, Le Stagioni, La Parche circondati da dettagli anatomici, volti e mascheroni³²⁵.

Secondo Ernst Gombrich questo tipo di pubblicazioni applicava il principio che deriva dalla formula "schema e correzione", cioè insegnava un canone semplice e mostrava "come ricavare il vocabolario voluto da forme geometriche elementari, facili da ricordare e altrettanto facili da eseguire"³²⁶. Per lo studioso dunque questi manuali propedeutici al disegno avevano lo scopo di insegnare all'allievo a rappresentare gli "universali" prima di essere messi di fronte al modello dal vero e quindi prima di imparare a riprodurre i "particolari". L'esistenza di questi schemi acquisiti si rifletterebbe, secondo lo studioso, non solo nella maniera di rappresentare la realtà, ma anche nell'organizzarsi della percezione di quella stessa realtà, per la tendenza della nostra mente a classificare e registrare le esperienze nei termini di ciò che già conosce, fatto che costituirebbe un problema per l'artista nel momento del suo "incontro col particolare"; sarebbe quindi un sistema didattico volto a rappresentare il verisimile, ma che allontanerebbe in definitiva dal reale³²⁷.

Per Gombrich i manuali di disegno cinquecenteschi, come quelle di Heinrich Vogtherr, opera uscita a Strasburgo nel 1538, e l'*Underweisung der Proportion* di Erhard Schön o il trattato di Heinrich Lautensach *Der Circels und Richtscheys...Unterweisung*, pubblicato a Francoforte nel 1564, mancavano, "con la loro insistenza sulla geometria proiettiva", della semplicità necessaria alla formazione dei principianti³²⁸. Alla necessità di ovviare a questa carenza dei manuali cinquecenteschi, rispose secondo Gombrich, l'album di Fialetti, a suo avviso strettamente dipendente dalla scuola di Agostino Carracci, una scuola che, come sottolinea lo studioso, ebbe grande influenza sui manuali di disegno per tutto il Sei e il Settecento, influenza che viene da lui misurata in particolare nelle opere di Guercino e Guido Reni; soprattutto nell'album di Guercino del 1619 Gombrich individua una dipendenza da Fialetti o da un modello carraccesco servito anche a quest'ultimo³²⁹.

A sua volta alcune tavole dell'album guercinesco passano ne *La luce del dipingere* di Crispyn van de Passe, dove i modelli del centese vengono ulteriormente semplificati in tracciati elementari e facilmente riproducibili; alla tradizione carraccesca fa pure riferimento la raccolta di figure accademiche di Pieter de Jode, uscito ad Anversa nel 1629. I volumi di de Jode e van de Passe vengono ripresi da Frederich de Wit,

³²⁴ F. Varignana, *Le collezioni d'arte della Cassa di Risparmio in Bologna. Le incisioni*, I, Giuseppe Maria Mitelli, Bologna 1978, pp. 294-303.

³²⁵ A. W. A. Boschloo, *Libri per studiare il disegno cit.*, p. 115.

³²⁶ E. Gombrich, *Art and Illusion. A study in the Psychology of Pictorial Representation*, Washington 1959, ed. cons. Torino 1965, cap. V, pp. 181-217, in partic. p. 182.

³²⁷ E. Gombrich, *Art and Illusion cit.*, pp. 204-205.

³²⁸ E. Gombrich, *Art and Illusion cit.*, pp. 194-197.

³²⁹ E. Gombrich, *Art and Illusion cit.*, p. 198.

secondo una dinamica piuttosto comune che dimostra da una parte come sia difficile verificare cosa sia effettivamente originale e cosa derivato in questo genere di pubblicazioni, dall'altra come libri di tal genere costituiscano una riserva di formule e schemi diffusi in tutta Europa, paragonabili a vocabolari³³⁰.

In questo contesto Gombrich interpreta la rivoluzione antiaccademica ottocentesca: a suo avviso i modelli perpetuati dalla tradizione fino all'Ottocento avrebbero goduto di una sorta di autorità dovuta alle loro implicazioni metafisiche, cioè alla convinzione che l'artista non dovesse essere schiavo degli aspetti accidentali della natura, ma mirare a rappresentare l'universale³³¹. Tuttavia lo studioso individua già nel Settecento le spie di un cambiamento di direzione rispetto a questo indirizzo: il primo a criticare il metodo tradizionale di insegnamento del disegno sarebbe stato Rousseau nell'*Emilio* (1763), nel quale si afferma che il fanciullo non deve apprendere la maniera di disegnare copiando l'opera di altri, ma solo la natura. Per John Constable il rapporto tra l'artista e la tradizione si può distinguere in due strade: da un lato c'è chi imita le opere di altri e sceglie e combina le loro varie bellezze, producendo quindi un'arte imitativa o eclettica; d'altro canto l'artista può scegliere, sempre secondo Constable, di cercare l'eccellenza nella fonte primitiva, cioè nella natura, nel tentativo quindi di produrre un'opera originale, dimenticando i modelli e le formule conosciute³³². Se quest'ultima è la strada che Constable si prefigge di perseguire - un'affermazione peraltro non estranea, come messo in luce dallo studioso, ad artisti come Poussin o Chardin - Gombrich ricorda i fogli nei quali proprio Constable copia le tavole di un manuale di disegno con modelli per disegnare le nubi prodotto da Alexander Cozens ad uso dei suoi allievi, fatto che dimostrerebbe come l'artista, pur volendo rappresentare la realtà, ha bisogno di apprendere degli schemi, non solo per poterla riprodurre, ma anche per poterla percepire³³³.

Rispetto allo studio di Gombrich, intento soprattutto a cogliere gli aspetti legati alla psicologia della percezione, quello di Vincenza Maugeri si propone di collocare questo tipo di pubblicazioni nel loro contesto storico-culturale³³⁴; la studiosa ha innanzitutto sottolineato come la nascita di questo genere di opere sia legata da un lato all'affermazione della pittura come arte liberale e come sfida al monopolio delle corporazioni sul tirocinio artistico - in quanto consentono all'allievo di esercitarsi senza il ricorso agli strumenti di bottega -, dall'altro ai nuovi sistemi didattici delle accademie, nelle quali il disegno, in particolare quello anatomico, diviene il fulcro dell'educazione artistica. Concordando in questo con Gombrich, la Maugeri afferma che la metodologia di insegnamento che sta alla radice della creazione di questo genere di pubblicazioni nasce in seno all'accademia dei Carracci, nella quale l'allievo, prima di essere

³³⁰ E. Gombrich, *Art and Illusion* cit., pp. 201-203.

³³¹ E. Gombrich, *Art and Illusion* cit., p. 212.

³³² E. Gombrich, *Art and Illusion* cit., pp. 214-215.

³³³ E. Gombrich, *Art and Illusion* cit., pp. 215-217.

³³⁴ V. Maugeri, *I manuali propedeutici al disegno* cit.

messo di fronte al modello naturale, doveva imparare a cogliere lo schema che rappresentasse l'universale³³⁵.

Il prototipo di questi esemplari per il corpo ad uso delle accademie è stato individuato dalla studiosa nella *Scuola Perfetta* dei Carracci, che sarebbe stato a suo avviso fondamentale punto di riferimento per i quaderni di Valesio, di Guercino e di Guido Reni; l'intervento di Francesco Curti nelle riproduzioni da Guercino e da Reni sarebbe a suo avviso testimonianza del suo interesse alla problematica carraccesca sulla propedeutica dell'arte³³⁶.

Se, come detto, la Maugeri accoglie la validità del principio che deriva dalla formula "schema e correzione" teorizzato da Gombrich in relazione a questo tipo di produzione, non condivide invece la convinzione dello studioso secondo la quale i tracciati elementari offerti dai manuali per disegnare allontanano in definitiva dalla visione reale, in quanto "è più facile imparare a disegnare gli orecchi dai libri che dal vero". Secondo la Maugeri invece la formula offerta dal principio "schema e correzione" è solo un passaggio dell'apprendimento che offre la possibilità di avvicinare la struttura di una parte anatomica, ma, soprattutto in contesto come quello scaturito ai primi del Seicento dalla poetica dei Carracci, è solamente lo studio dal vero che permette poi di passare dallo stato di "universale" a quello di "particolare"³³⁷.

Marinella Pigozzi concentra l'attenzione sul rapporto tra arte e scienza in particolare nel contesto universitario bolognese e sull'importanza rivestita dallo studio anatomico e dal vero nell'Accademia dei Carracci, giungendo a conclusioni sostanzialmente opposte rispetto a Vincenza Maugeri³³⁸. La studiosa evidenzia come lo scambio tra arte e scienza e la collaborazione tra medici e artisti - verificatisi a partire dal Quattrocento, ad esempio nelle imprese illustrative dei trattati scientifici³³⁹ – abbia da un lato incentivato la crescita della consapevolezza da parte degli artisti del proprio ruolo intellettuale e di conseguenza il loro desiderio di distacco dalle corporazioni artigiane³⁴⁰ e la nascita delle accademie, dall'altro come essa abbia

³³⁵ V. Maugeri, *I manuali propedeutici al disegno* cit., p. 147. Per queste problematiche si veda: N. Pevsner, *Academies of Art: Past and Present*, Cambridge 1940, ed. cons. Torino 1982.

³³⁶ V. Maugeri, *I manuali propedeutici al disegno* cit., p. 149.

³³⁷ V. Maugeri, *I manuali propedeutici al disegno* cit., p. 150.

³³⁸ M. Pigozzi, *Dall'anatomia agli Esemplari* cit.

³³⁹ La studiosa cita in particolare il *De humani corporis fabrica* di Vesalio (1522), medico fiammingo al servizio di Carlo V e professore di medicina presso l'università di Padova dal 1537 al 1542; l'opera, considerata manifesto del nuovo metodo anatomico e fondamento della medicina moderna, mette a frutto le ricerche effettuate attraverso la pratica della dissezione dei cadaveri e viene corredata di oltre trecento illustrazioni xilografiche intagliate dal fiammingo Jan Stephan van Calcar. Per il contesto bolognese cinquecentesco la Pigozzi esamina i casi di Jacopo Berengario da Carpi, *Isagogae breves perlucidae ac uberrimae in anatomiam humanis corporis* e dell'opera realizzata dal medico degli Este, Giovanni Battista Canano nel 1541 intitolata *Muscolorum humani*. Entrambe sono corredate di illustrazioni scientifiche, che nella prima si presentano più narrative e tendenti a "divagazioni pittoriche", nella seconda risultano maggiormente scientifiche ed essenziali. A Bologna la dissezione dei cadaveri era consentita nel periodo di Carnevale presso il Teatro Anatomico dell'Università.

³⁴⁰ A Bologna nasce in un primo tempo la Società delle Quattro Arti (pittori, spadai, sellai, guainai), in un secondo momento, nel 1570 viene creata una compagnia autonoma dei pittori e dei bombasari.

consentito loro di incrementare la propria conoscenza del corpo umano, elemento fondante per la creazione dei manuali propedeutici al disegno anatomico.

Condividendo l'opinione di Gombrich, la studiosa afferma che nell'ambito della pratica del tirocinio artistico questi manuali – il cui prototipo è individuato nella *Scuola Perfetta* dei Carracci, modello per gli Esemplari seicenteschi di Valesio, Fialetti, Palma il Giovane, Cavazzoni, Guercino, Reni, Caletti e Colombina - insegnavano agli allievi a rappresentare gli “universali” prima di esercitarsi sulla copia dal vero. Se per Vincenza Maugeri questo primo passo nella formazione dell'artista era un mezzo per avvicinarsi alla rappresentazione del vero, per la Pigozzi costituisce al contrario un progressivo allontanamento dal reale. Infatti, proponendo agli allievi un repertorio codificato di modelli da copiare, questi quaderni portavano a suo avviso a un irrigidimento graduale dei principi del disegno che i Carracci variavano e sperimentavano continuamente, facendo sì che venissero meno elementi fondanti della riforma carraccesca, come la varietà della natura, la ripresa critica della tradizione e quindi la libertà di scegliere cosa e quali maestri del passato imitare, la consapevolezza soggettiva e l'invenzione. Contemporaneamente si perderebbe dunque quell'intreccio tipico del secolo precedente tra anatomia e arte, che implicava un continuo riscontro con la realtà, con la speculazione e con la sperimentazione; l'ultimo *esemplario* seicentesco a soffermarsi dettagliatamente sulla rappresentazione di un osso, dei muscoli e della pelle sarebbe infatti quello di Francesco Cavazzoni³⁴¹, mentre in tutti gli altri la Pigozzi riscontra un progressivo allontanamento dal vero e dallo studio anatomico, in parallelo con la diffusione del nascente classicismo. A tutto ciò potrebbe a suo parere aver contribuito il contesto di severo moralismo del pontificato di Clemente VIII (1592-1605), durante il quale scomparirebbe la rappresentazione del corpo nudo intero a vantaggio di immagini più pudiche o, nel caso degli *esemplari* del corpo, solamente di singoli particolari e dettagli anatomici³⁴².

Questo retaggio artistico seicentesco sarà portato avanti nell'ambito dell'Accademia Clementina, che accoglieva anche artisti che si occupavano di generi “minori” e incisori in rame come Francesco Maria Francia, Giuseppe Mitelli e Ludovico Mattioli e intagliatori in legno come Giuseppe Maria Moretti; questa politica è riflesso dell'interesse di Luigi Ferdinando Marsili per la tipografia e per la stampa, interesse testimoniato in particolare da due opuscoli scritti dal conte-generale, *l'Origine e progresso della stampa e Dell'Arte di intagliare in rame*³⁴³. Come sottolineato da Lucia Tongiorgi Tomasi, quest'ultimo costituisce la traduzione italiana del capitolo sull'incisione del volume pubblicato a Parigi nel 1699 dal pittore e scultore

³⁴¹ F. Cavazzoni, *Esemplario della nobile arte del disegno*, Bologna 1612.

³⁴² M. Pigozzi, *Dall'anatomia agli Esemplari* cit., p. 13.

³⁴³ Bologna, Biblioteca Universitaria, ms. Marsili, Opuscoli diversi, 85, III, B; Idem, 85, III, C. Si veda L. Tongiorgi Tomasi, *Libri illustrati, editori, stampatori, artisti e connoisseurs*, in *Produzione e circolazione libraria a Bologna nel Settecento. Avvio di un'indagine*, atti del V colloquio, Bologna, 22-23 febbraio 1985, Imola 1987, pp. 311-356, in partic. p. 311.

Florent Le Comte, il *Cabinet des singularités d'Architecture, Peinture, Sculpture et Gravure*³⁴⁴, un rapporto con l'ambiente parigino che non stupisce, considerando che, dopo il viaggio in Francia del 1708, Marsili fonderà la Clementina "ad imitazione di quella eretta poco prima a Parigi da Luigi XIV"³⁴⁵.

Ma l'interesse dell'Accademia bolognese per l'incisione è anche conseguenza della fortuna riscossa da quest'arte nella città di Bologna come altrove, per cui veniva praticata da artisti professionisti ma anche da dilettanti e amatori, come Francesco Algarotti³⁴⁶, nei luoghi più disparati - officine caligrafiche, tipografie e stamperie, ma anche botteghe di pittori, di architetti e scenografi teatrali – e collezionata, come testimoniano le ricche raccolte di stampe di Marsili³⁴⁷, di Pier Francesco Cavazza, di papa Lambertini³⁴⁸ e di Marcello Oretti. Lo stesso Zanotti era fortemente favorevole alla circolazione di stampe di traduzione, che, se aderenti allo stile degli originali, potevano a suo avviso costituire un utile strumento didattico³⁴⁹.

Già nel 1714 il Marsili inviava una lettera al bibliotecario dell'Accademia bolognese invitandolo a

"metter da parte tutti gl'Occhi, nasi, boche Orecchi e teste, mani, piedi, gambe, Braccia, torsi disegnati a mano da Valenti Maestri, formandone un volume a beneficio della Gioventù"³⁵⁰.

Come ha sottolineato la critica, oltre ad avere una finalità didattica, questi quaderni costituivano uno strumento di ampia diffusione dei modelli proposti dagli inventori delle incisioni e quindi un mezzo per pubblicizzare il proprio talento dentro e fuori i confini del territorio bolognese³⁵¹.

Allo stesso tempo costituivano un buon investimento per gli editori-stampatori, che, riconoscendo nei quaderni di disegno un genere di grande successo, ne promuovevano la diffusione a fini di lucro³⁵². A questo proposito risultano emblematici i casi di Lelio dalla Volpe e Luigi Guidotti, che prendono l'iniziativa di produrre stampe e serie di stampe di questo tipo scegliendole e componendole tra loro al fine di creare raccolte di successo che possano essere adattate alle richieste di una committenza o che possano raggiungere un pubblico sempre più ampio, anche di amatori-dilettanti, al fine di aumentare le vendite e i guadagni.

³⁴⁴ F. Le Comte, *Cabinet des singularités d'Architecture, Peinture, Sculpture et Gravure*, Paris, Picart et Leclerc, 1699, III, pp. 138-188.

³⁴⁵ G. Fantuzzi, *Memorie della vita del generale C. Luigi Ferdinando Marsili*, Bologna, Lelio della Volpe 1770, p. 225.

³⁴⁶ A. Rava, *Le incisioni su stagno di Francesco Algarotti*, in "L'Arte", 1913, pp. 58-61.

³⁴⁷ Gli studenti dell'Accademia Clementina avevano la possibilità di consultare i sedici volumi di riproduzioni pittoriche di generi diversi della *Librerietta pitorica* del conte Marsili.

³⁴⁸ Si veda *Maestri dell'incisione. La raccolta delle stampe di Benedetto XIV Lambertini nella Pinacoteca Nazionale di Bologna*, a cura di A. Emiliani e G. Gaeta Bertelà, Bologna 1970.

³⁴⁹ G.P. Zanotti, *Le pitture di Pellegrino Tibaldi e Niccolò Abbati nell'Istituto di Bologna*, Venezia, G.B. Pasquali 1756.

³⁵⁰ R. Buscaroli, *Lettere artistiche inedite del generale Marsili*, in "Atti e memorie della Regia Accademia Clementina di Bologna", II (1935-1936), pp. 119-154, in partic. p. 146.

³⁵¹ A.W.A. Boschloo, *Libri per studiare il disegno* cit.

³⁵² L. Tongiorgi Tomasi, *Libri illustrati, editori, stampatori, artisti e connoisseurs* cit., p. 331.

Nel 1728 Lelio Dalla Volpe dà alle stampe i *Primi elementi di Pittura* con incisioni di Ludovico Mattioli, silloge di ormai noti esempi della maniera di disegnare le varie parti della figura umana: le tavole sono costituite da studi di occhi, orecchie, nasi, mani e arti e da alcune figure accademiche, “in armonia con i canoni tradizionali della normativa classicista, inserite tuttavia in un paesaggio di gusto ormai pienamente settecentesco”³⁵³. Nel 1756 lo Zanotti dedicherà alla “gioventù studiosa” e ai dilettanti di pittura che circolavano intorno all’Accademia Clementina gli *Avvertimenti per lo incamminamento di un Giovane alla Pittura*, stampati ancora nella bottega Dalla Volpe.

Anche Luigi Guidotti si dedicherà a questa attività che doveva evidentemente fruttare buoni guadagni per lo stampatore³⁵⁴, pubblicando nel 1760 i due volumi di paesaggi e battaglie incisi da Palmieri, sui quali si tornerà a breve, e ristampando nel 1763 le incisioni di Giovanni Luigi Valesio con i Santi Padri nel deserto, anch’esse “per uso dei pittori e dei dilettanti”³⁵⁵. È invece del 1766 il *Libro primo di cartelle dedicate a Sua Altezza Reale il signor duca di Savoia inventate e disegnate da Gaetano Ottanni bolognese pittore e musico tenore accademico clementino*, con incisioni di Dionisio Valesi, Pietro Peiroleri e Angelo Gizzardari raffiguranti cartigli e insegne contraddistinte dai simboli delle arti, della caccia, della pesca e della musica, delle quali avrebbero potuto valersi sia gli studenti che gli artisti e gli artigiani impegnati nelle arti decorative³⁵⁶.

Ancora a fine secolo Pio Panfili sarà impegnato nella realizzazione delle tavole per due volumi a scopo didattico: *l’Esemplare di Frammenti d’ornati per i giovani principianti del disegno* del 1783, con fregi da Polidoro, Caravaggio, Le Potre, Cesare Massimiliano Gini e Mauro Tesi, e la *Raccolta di cartelle per uso della Gioventù studiosa* del 1798³⁵⁷.

L’analisi delle due serie di Palmieri può adesso chiarire in che rapporto esse si collochino rispetto alla tradizione alla quale si è fatto cenno.

³⁵³ L. Tongiorgi Tomasi, *Libri illustrati, editori, stampatori, artisti e connoisseurs* cit., pp. 331-333.

³⁵⁴ L. Tongiorgi Tomasi, *Libri illustrati, editori, stampatori, artisti e connoisseurs* cit., p. 333.

³⁵⁵ *Raccolta di Santi Padri nel deserto disegnati dal celebre pittore Giovanni Luigi Valesio ad uso de’ pittori e de’ dilettanti ed ora dedicati alla gloriosa martire Santa Paziienza da Luigi Guidotti Libraio e stampatore in rame in Bologna sotto le Scuole all’insegna di S. Filippo Neri l’anno 1763.*

³⁵⁶ L. Tongiorgi Tomasi, *Libri illustrati, editori, stampatori, artisti e connoisseurs* cit., p. 333; A.W.A. Boschloo, *Libri per studiare il disegno* cit.

³⁵⁷ Secondo Boschloo questi esempi, pur risultando elementi utili alla comprensione dello svolgimento della didattica all’interno delle accademie e delle metodologie adottate per la formazione dei giovani artisti, da considerarsi presumibilmente, data la loro evidente funzione didattica, dei prodotti di ambito accademico, sono frequentemente opera di artisti come Guercino, Crespi e Mitelli piuttosto estranei alla tradizione accademica e al gusto classicista. Su questa base ipotizza che possa trattarsi di opere volte a dimostrare che i loro autori erano perfettamente in grado di rappresentare la figura umana secondo i canoni della tradizione al pari dei classicisti accademici (si veda: A.W.A. Boschloo, *Libri per studiare il disegno* cit).

II.3.2. La Serie delle battaglie

Gli studi sulla “Battaglia” quale genere autonomo avevano avuto un avvio piuttosto precoce grazie ad un primo intervento di Fritz Saxl, che aveva individuato un mutato atteggiamento nella rappresentazione della battaglia a partire dai primi decenni del Seicento, quando dalla registrazione di eventi bellici precisi, la battaglia diviene un soggetto di genere³⁵⁸. Tuttavia passarono diversi anni perché la critica desse seguito a questo precoce contributo allo studio del genere, sempre comunque attraverso interventi di taglio monografico sui singoli artisti³⁵⁹: a parte il contributo di Consigli del 1986, mancante di un discorso organico d’insieme, è stato solo Giancarlo Sestieri allo scadere del secolo scorso a tentare una prima sistemazione di carattere generale attraverso un ponderoso repertorio dedicato al genere³⁶⁰.

Il genere della “Battaglia” registra, già dalla fine del Seicento, in Emilia e in Veneto e in particolare a Parma e Piacenza, Verona e poi Venezia, un fervido interesse veicolato dagli interessi dei Farnese – imitati poi da un collezionismo più allargato - nelle città emiliane e da una più concreta partecipazione della Repubblica di Venezia agli eventi in bellici contro i Turchi³⁶¹. A Parma la tradizione del genere fu portata avanti in particolare da Brescianino e in seguito Ilario Spolverini; Francesco Simonini, che pure aveva iniziato nella città emiliana, si era in seguito trasferito altrove. Il veronese Antonio Calza fu attivo, oltre che nella città natale e a Venezia, a Bologna, dove si stabilì a lungo, tanto da essere incluso dall’Orlandi tra i maestri felsinei.

Nella città di Bologna si registra quindi un certo interesse per il genere battagliista durante il Settecento ed è in quest’ottica che va vista la realizzazione della citata serie delle battaglie pubblicata da Guidotti nel 1760. Delle trentatré tavole incise da Palmieri, diciassette sono da invenzioni di Francesco Simonini³⁶²: Giorgio Lise ha sottolineato come le scene incise da Palmieri manchino di grandiosità e siano solitamente circoscritte a due figure principali con poche altre di contorno occasionale, con paesaggi di sfondo di carattere generico, con poche piante e raramente vedute di paese³⁶³. A suo avviso Palmieri avrebbe

³⁵⁸ F. Saxl, *The Battle scene without a Hero. Aniello Falcone and his patrons*, in “Journal of the Warburg and Courtauld Institutes”, 1939-1940.

³⁵⁹ Tra i molti contributi vanno qui segnalati: E.H. Holt, *The Jesuit battle-painter. Jacques Cortois (Le Bourguignon)*, in “Apollo”, 1969, pp. 212-223; R. Arisi, *Il Brescianino delle Battaglie*, Piacenza 1975; R. Arisi, *Ilario Spolverini*, Piacenza 1979; P. Consigli, *La battaglia nella pittura del XVII e XVIII secolo*, Parma 1986; M. Chiarini, *Battaglie. Dipinti dal XVII al XIX secolo delle Gallerie fiorentine*, Firenze 1989; *Bellum. Battaglie nell’arte tra ‘600 e ‘700*, catalogo della mostra, a cura di F. Arisi, Mondavio 1994; M. Chiarini, *La Guerra dei Trent’anni e il suo influsso sulla pittura di battaglie in Italia nel Seicento e nel Settecento, in 1648. Krieg und Frieden in Europa. Sonderdruck*, Münster-Osnabruck 1998-1999.

³⁶⁰ G. Sestieri, *I pittori di battaglie*, Roma 1999.

³⁶¹ G. Sestieri, *I pittori di battaglie* cit., pp. 36, 38.

³⁶² Le tavole 3-13, 15, 17-19, 29-30. Parma, 1686 – Venezia o Firenze, post 1755. Si veda G. Sestieri, *I pittori di battaglie*, Roma 1999, pp. 456-479.

³⁶³ Tavole 18 e 19.

“spuntato le coppie di battaglianti” da composizioni di più ampio respiro, componendone dei capricci, procedimento più evidente nelle prime sei tavole della serie³⁶⁴.

Questo taglio compositivo delle lastre, sempre incentrato su gruppi ridotti di due cavalieri e poche altre figure di “commento alla scena” - nello spirito della battaglia di Simonini conservata presso l’Accademia Carrara di Bergamo, con un nucleo centrale protagonista e un contorno rarefatto – viene associato da Lise a un bozzettismo di stampo seicentesco, legato al gusto del capriccio callottiano e di Melchiorre Gherardini e costituirebbe la sostanziale differenza tra Palmieri e gli altri incisori di battaglie. Una differenza che si avvertirebbe in particolare rispetto alle figurazioni ricche e affollate di Teodoro Viero, ma anche al gusto “truculento” e più aderente alle composizioni di Simonini di Francesco Zuccarelli³⁶⁵.

Se è indubbiamente vero che si registra una certa semplicità compositiva nelle incisioni palmieresche, va anche ricordato che spesso Simonini si cimenta nella rappresentazione di gruppi isolati di cavalieri³⁶⁶. Inoltre ritengo che la scelta stilistica operata da Palmieri, orientata verso una certa semplificazione formale e un linearismo abbastanza insistito nella resa delle figure, vada imputata al carattere dell’impresa editoriale, finalizzata, come recita la dedica introduttiva, a fornire modelli “ad uso dei pittori e dei dilettanti”.

Va soprattutto rilevato che l’incisore dimostra scarso interesse nella resa incisoria della fedeltà allo stile degli artisti dai quali trae modello, fatto ancora più evidente quando Palmieri si cimenta nelle stampe derivate da Antonio Tempesta³⁶⁷; le quattro tavole nelle quali viene denunciata la dipendenza da invenzioni del pittore e incisore fiorentino non hanno più nulla della resa dei corpi di gusto ancora manierista e delle composizioni affollate di Tempesta. Ancora una volta questa scelta denuncia l’uso didattico o comunque a fini di studio dell’impresa.

Alle tavole vanno aggiunte tre lastre che comprendono il frontespizio, il ritratto del dedicatario dell’opera Carlo Armando Monti e il *cartouche* di dedica indirizzato a quest’ultimo da Luigi Guidotti.

³⁶⁴ G. Lise, *La fortuna di Francesco Simonini nell’incisione*, in “Rassegna di Studi e Notizie”, II (1974), pp. 181-205, in partic. p. 190.

³⁶⁵ G. Lise, *La fortuna di Francesco Simonini nell’incisione* cit., pp. 186-187.

³⁶⁶ Si veda G. Sestieri, *I pittori di battaglie* cit., pp. 456-479, in partic. figg. 8-9, 13, 19-28, 30, 32-37.

³⁶⁷ Tavole 1-2, 21, 26. Firenze, 1555 – Roma, 1630. Si veda G. Sestieri, *I pittori di battaglie* cit., pp. 512-515. Per le incisioni si veda TIB, XVII (35); E. Leuschner, *Antonio Tempesta*, in TIB, Commentary, 35 (2007). Le altre stampe sono tratte da Aureliano Milani (Tavola 14. Bologna 1675-1749. Si veda ThB, XXIV (1930)), Antonio Calza (Tavole 16, 20, 22-25, 31. Verona, 1653 – 1725. Si veda G. Sestieri, *I pittori di battaglie* cit., pp. 228-257), Lorenzo Bergonzoni (Tavola 27. ?, 1645 o 1646 - Bologna, 1722. L’inventore non va identificato, come fa ad esempio Giorgio Lise, col più noto Jacques Courtois, detto il Borgognone (Saint-Hyppolite, 1621 – Roma 1676) Sestieri 1999, pp. 154-205), Giovanni Andrea Donducci, detto il Mastelletta (Tavola 28. Bologna, 1575 – 1655. Si veda A. Matteoli, *Donducci, Giovanni Andrea*, in Saur, 28 (2001), pp. 526-528), Charles Le Brun (Tavole 32-33. Parigi, 1615-1690. Si veda G. Sestieri, *I pittori di battaglie* cit., pp. 566-567).

Le scene sono inserite in composizioni paesaggistiche che rivelano i caratteri stilistici propri dei paesaggi palmiereschi del periodo bolognese, argomento del quale si tratterà più tardi. Quello che preme qui sottolineare è che già nelle opere giovanili Palmieri denuncia il gusto per il *pastiche* e una libertà rispetto al modello di riferimento che sarà propria delle opere prodotte durante tutta la sua carriera: come infatti si è visto nel caso di Donato Creti, Palmieri non è servile imitatore dei battaglisti di riferimento. Dalle opere di quegli artisti il disegnatore trae delle parti, che poi colloca in un paesaggio moderno; questo non gli impedisce di ritenere gli artisti dai quali trae ispirazione gli inventori delle incisioni.

II.3.3. La Serie dei paesaggi

II.3.3.1. *La pittura di paesaggio a Bologna nel Settecento*

Il *Libro dei Paesaggi* è una serie di trentasei incisioni, includendo le prime tre che non recano firma, cioè il frontespizio, il ritratto del dedicatario dell'opera Valerio Boschi e il *cartouche* di dedica indirizzato a quest'ultimo da Luigi Guidotti. L'opera costituisce, come si accennava, un esemplario di paesaggi alla maniera bolognese ad uso dei dilettanti e dei pittori e pone quindi due ordini di problemi: quello dell'insegnamento del disegno - e in particolare del disegno di paesaggio all'interno della Clementina - e quello più generale della pittura di paesaggio a Bologna, ancora in parte trascurato dagli studi.

Se un primo impulso al recupero dell'allora ormai dimenticata pittura di paesaggio bolognese fu dato dalla mostra sulla pittura della città emiliana nel Settecento voluta da Guido Zucchini nel 1935³⁶⁸, il primo studio di ampio respiro sulla pittura di paesaggio a Bologna nel Settecento si deve a un volume pubblicato da quello stesso studioso nel 1947; in esso, nel tentativo di recuperare all'attenzione della critica le numerose decorazioni di scaloni e saloni delle ville e dei palazzi bolognesi del Settecento, Zucchini ha fatto riemergere tutta una serie di personalità artistiche quasi dimenticate: soprattutto Pietro Paltronieri detto il Mirandolese, Gioachino Pizzoli, Carlo Lodi, Bernardo Minozzi, Prospero Pesci, Vincenzo Martinelli e Rodolfo Fantuzzi³⁶⁹.

In questo contesto lo studioso ha rivolto una particolare attenzione al peculiare fenomeno della collaborazione instauratasi tra figuristi da un lato e quadraturisti e paesaggisti dall'altro, ponendo per primo l'interrogativo, in apparenza dal carattere squisitamente accademico, ma in realtà importante elemento per comprendere quel contesto culturale, sulla maggiore o minore rilevanza degli uni o degli altri nella progettazione e realizzazione di questo tipo di opere. Un problema affrontato dallo studioso

³⁶⁸ *Mostra del Settecento bolognese*, a cura di G. Zucchini, Bologna 1935.

³⁶⁹ G. Zucchini, *Paesaggi e rovine del Settecento bolognese*, Bologna 1947. Per la bibliografia precedente va almeno menzionato R. Buscaroli, *La pittura di paesaggio in Italia*, Bologna 1935.

incrociando i dati emersi dalle fonti e dai documenti con quelli ricavabili dall'analisi stilistica delle opere, metodo che, oltre a sollevare importanti questioni attributive, ha posto le basi per i successivi studi sull'argomento.

Si devono attendere gli anni Sessanta perché il problema riemerge all'attenzione della critica: la revisione del fondamentale lavoro di Zucchini è stata attuata da alcuni studiosi bolognesi, in particolare da Anna Maria Matteucci in una serie di lavori svolti a partire dagli anni Sessanta fino al più recente del 2002 e dedicati soprattutto allo studio della decorazione delle ville bolognesi nel rapporto tra grande decorazione e architettura³⁷⁰.

Lo studio di Marco Chiarini sul disegno italiano di paesaggio tra il Seicento e la metà del secolo successivo, non dedica spazio ai bolognesi del XVIII secolo³⁷¹; diversamente Renato Roli, il quale, nel suo imprescindibile studio sulla pittura bolognese tra il 1650 e il 1700, riprende il lavoro dello Zucchini, meglio definendo le personalità artistiche individuate dallo studioso alla metà del Novecento³⁷². Bisogna tuttavia attendere la Biennale bolognese del 1979 per giungere ad uno studio che, grazie a vari contributi, affronti i problemi del paesaggio bolognese nel Settecento in maniera sistematica, con particolare attenzione ai rapporti tra scenografia, architettura e paesaggio³⁷³. In questa sede Gian Carlo Cavalli ha meglio delineato le personalità dei temperisti bolognesi del Settecento, genere nel quale convergono *prospettiva*, *rovina*, *veduta ideata* e paesaggio, i quali "nati dal tronco del quadraturismo, ne respingono l'origine organica, dal momento che, ritagliandosi entro le modulazioni delle incorniciature a stucco, si estraniavano dal contesto architettonico per assumere la funzione meramente decorativa del quadro riportato"³⁷⁴.

A Renzo Grandi si deve invece un'importante revisione delle fonti coeve, che danno la misura del ruolo rivestito dal genere paesaggistico nell'ambiente culturale bolognese settecentesco. Lo studioso ha osservato che, sebbene, come affermato da Renato Roli, non vi sia dubbio che "proprio alla scuola bolognese, da Annibale Carracci al Domenichino, all'Albani e anche al Guercino spetti in Italia il primato, nel

³⁷⁰ Tra i numerosi interventi della studiosa dedicati all'argomento, vanno almeno citati: G. Cuppini-A.M. Matteucci, *Ville del bolognese*, Bologna 1967; A.M. Matteucci, *Architettura e grande decorazione: reciproche influenze in sistemi affini*, in *Architettura, Scenografia Pittura di paesaggio*, Bologna, Museo Civico, 8 settembre-25 novembre 1979, catalogo a cura di A.M. Matteucci, D. Lenzi, W. Bergamini, G.C. Cavalli, R. Grandi, A. Ottani Cavina, E. Riccòmini, Bologna 1980, pp. 3-146; A.M. Matteucci, *I Galli Bibiena nell'architettura del Settecento*, in *I Galli Bibiena. Una dinastia di architetti e scenografi*, atti del convegno, Bibiena, 26-27 maggio 1995, a cura di D. Lenzi, Bibiena 1997, pp. 35-54; A.M. Matteucci, *I decoratori di formazione bolognese tra Settecento e Ottocento. Da Mauro Tesi ad Antonio Basoli*, Milano 2002.

³⁷¹ M. Chiarini, *I disegni italiani di paesaggio dal 1600 al 1750*, Treviso 1972.

³⁷² R. Roli, *Pittura bolognese 1650-1800. Dal Cignani ai Gandolfi*, Bologna 1977.

³⁷³ *Architettura, Scenografia Pittura di paesaggio*, Bologna, Museo Civico, 8 settembre-25 novembre 1979, catalogo a cura di A.M. Matteucci, D. Lenzi, W. Bergamini, G.C. Cavalli, R. Grandi, A. Ottani Cavina, E. Riccòmini, Bologna 1980.

³⁷⁴ G.C. Cavalli, *Dalla «prospettiva» al paesaggio: evoluzione del temperismo bolognese nel '700*, in *Architettura, Scenografia, Pittura di paesaggio*, catalogo della mostra, Bologna, Museo Civico, 8 settembre – 25 novembre 1979, a cura di A.M. Matteucci, D. Lenzi, W. Bergomi, G.C. Cavalli, R. Grandi, A. Ottani Cavina, E. Riccòmini, Bologna 1980, pp. 301-316, in partic. p. 301.

tempo, della pittura autonoma di paesaggio³⁷⁵, analizzando le fonti bolognesi settecentesche “per la pittura di paesaggio le fonti locali hanno un interesse marginale e nessuna considerazione teorica”³⁷⁶.

Nel 1739 infatti Giampietro Zanotti, primo segretario dell'Accademia Clementina e autore del volume destinato a diventare fonte ufficiale sulla vicenda dell'istituzione e sulla vita dei suoi appartenenti fino al 1730, inserisce nella sua *Storia dell'Accademia Clementina* solo quattro biografie di artisti cui si possa attribuire un'attività paesistica di qualche peso, quelle di Giovanni Gioseffo Santi, Gioacchino Pizzoli, Serafino Brizzi e Michelangiolo Monticelli³⁷⁷. Solo trent'anni dopo Luigi Crespi sarà meno avaro nel dedicare spazio alle biografie dei paesaggisti bolognesi³⁷⁸, tuttavia, come evidenziato ancora da Grandi, nella storia del paesaggio bolognese si continuerà a lungo ad assistere ad una “anomalia sociologica e professionale”, per cui questo genere viene spesso degradato a prassi decorativa corrente o a semplice svago signorile³⁷⁹.

Nei *Principi per regolare l'esercizio studioso della gioventù nell'Accademia Clementina* si legge infatti:

“quando si veda che un giovane fra tali fatiche di disegno e studio di colorito per le figure non riesca, sarà debito de' providi e zelanti maestri di metterlo a dipinger paesi, fiori, animali, potendo essere che in una di queste riuscisse perfetto”³⁸⁰.

La subordinazione della pittura di paesaggio si riscontra, secondo Grandi, negli ambigui rapporti tra paesisti e figuristi, alternativamente solidali o competitivi; secondo lo studioso l'attività paesistica di artisti dediti in maniera consuetudinaria alla pittura di storia e, per contro, la marginalità specialistica dei paesisti, confermerebbe ancora una volta, nella prassi, la discriminazione tra i generi³⁸¹.

In una gerarchia consolidata a partire dall'esempio di Carlo Cignani e dal *Trattato* di Ferdinando Bibiena, il paesaggio è altresì subordinato alla prospettiva e all'architettura, tant'è che, come sottolineato dallo

³⁷⁵ R. Roli, *Pittura bolognese 1650-1800* cit., p. 195. Per una sintesi sul rapporto tra letteratura artistica e pittura di paesaggio tra la metà del XVII e il principio del XIX secolo si veda il recente contributo: A. Rovetta, *Letteratura artistica e pittura di paesaggio. Snodi critici attorno ad Algarotti e Milizia*, in *Lo sguardo sulla natura. Luce e paesaggio da Lorrain a Turner*, catalogo della mostra, Milano, Museo Diocesano, 14 ottobre 2008-11 gennaio 2009, a cura di P. Biscottini-E. Bianchi, Cinisello Balsamo (MI) 2008, pp. 87-101.

³⁷⁶ R. Grandi, «Magnificenza, delizia e amenità»: *prospettiva e paesaggio nelle fonti bolognesi*, in *Architettura, Scenografia, Pittura di paesaggio*, catalogo della mostra, Bologna, Museo Civico, 8 settembre – 25 novembre 1979, a cura di A.M. Matteucci, D. Lenzi, W. Bergomi, G.C. Cavalli, R. Grandi, A. Ottani Cavina, E. Riccomini, Bologna 1980, pp.317-320, in partic. p. 317.

³⁷⁷ G.P. Zanotti, *Storia dell'Accademia Clementina di Bologna*, Bologna 1739.

³⁷⁸ L. Crespi, *Vite de' pittori bolognesi non descritte nella Felsina Pittrice*, III, Roma 1769.

³⁷⁹ R. Grandi, «Magnificenza, delizia e amenità» cit., p. 317.

³⁸⁰ Bologna, Biblioteca Universitaria, *Principi per regolare l'esercizio studioso della gioventù nell'Accademia Clementina*, ms. 245, c. 264 (si veda R. Grandi, «Magnificenza, delizia e amenità» cit., p. 317).

³⁸¹ R. Grandi, «Magnificenza, delizia e amenità» cit., p. 318-319.

studioso, il rinnovamento del paesaggio bolognese nei primi trent'anni del Settecento fu opera di artisti – Pizzoli, Brizzi, il Mirandolese e Monticelli - provenienti dalla quadratura e dalla prospettiva³⁸².

Solo nel 1784, a Venezia, Francesco Albergati Capacelli suggerirà un superamento della discriminazione tra pittura di storia e generi, affermando:

“E fralli oggetti grandi e dignitosi ripongo non meno che le virtuose gesta dell'uomo i prodotti semplici ancora della natura. Così l'orrore di rupi scoscese, la fosca e cupa ombra delle foreste, l'intralcio delle boscaglie, il lento corso d'un ruscello nelle cui acque ti sembrerà scorgere la limpidezza, e quasi ti sembrerà udirne piacevole mormorio, il precipitoso cadere de' fiumi, una placida calma, un nubiloso aere minacevole, l'armento, la greggia, i variati augelletti, e gli atrij, e i templi, e gli anfiteatri e le loggie argomenti sono che illustrano l'ingegno e la mano del dipintore di paese e di prospettive”³⁸³.

Certamente in ambito accademico la pittura di paesaggio, a Bologna come altrove nel Settecento, risentì della gerarchia dei generi classica; come sottolineato da Concetto Nicosia, lo statuto dell'Accademia Clementina del 1711 accenna all'insegnamento del paesaggio solo per raccomandarne la separazione dai corsi di nudo, mentre nella pratica il disegno di paesaggio è inserito nella scuola di prospettiva, cioè in uno dei corsi di architettura sottoposti alla guida bibienesca, e affrontato a discrezione dell'insegnante³⁸⁴. È ancora Nicosia a ricordare che nel suo trattato del 1711 Ferdinando Bibiena, mentre raccomandava agli studenti di architettura lo studio di materie scientifiche e intellettuali, come matematica e geometria, consigliava ai pittori di paesi lo studio della botanica, della gnomonica (la tecnica di costruzione degli orologi solari), utile “per ciò che spetta agli effetti del sole, luna lumi ed altro”³⁸⁵.

Tuttavia lo studioso sottolinea anche che il fatto stesso che gli specialisti di generi inferiori - fiori, frutta, animali, marine - e di tecniche artigianali inedite per le istituzioni accademiche – fonditura, incisione, architettura militare – siano stati voluti da Marsili quali membri effettivi dell'Accademia accanto a pittori e quadraturisti, costituisca un'innovazione rispetto al panorama contemporaneo³⁸⁶.

Se, come già sottolineato, le fonti settecentesche dedicano nella seconda metà del secolo una maggiore attenzione al paesaggio – pur continuando a considerarlo un genere minore - intorno alla metà del

³⁸² R. Grandi, «Magnificenza, delizia e amenità» cit., p. 318.

³⁸³ F. Albergati Capacelli, *Della pittura. Orazioni recitate nella pubblica veneta accademia...nella primavera dell'anno 1784*, Venezia 1784, pp. XXXVI-XXXVII (citazione tratta da R. Grandi, «Magnificenza, delizia e amenità» cit., p. 319).

³⁸⁴ C. Nicosia, «I rami secondari». *Architettura, prospettiva e paesaggio nell'insegnamento dell'Accademia bolognese*, in *Architetture dell'Inganno. Cortili bibieneschi e fondali dipinti nei palazzi storici bolognesi ed emiliani*, catalogo della mostra, Bologna, Palazzo Pepoli Campogrande, 6 dicembre 1991-31 gennaio 1992, a cura di A. M. Matteucci e A. Stanziani, Bologna 1991, pp. 147-158, in partic. p. 152.

³⁸⁵ F.G. Bibiena, *L'Architettura civile preparata su la geometria e ridotta alle prospettive*, Parma 1711, p. 112; citazione tratta da C. Nicosia, «I rami secondari» cit., p. 153.

³⁸⁶ C. Nicosia, *Accademie e artisti nel Settecento*, in *La pittura in Italia. Il Settecento*, a cura di G. Briganti, tomo II, Milano 1989, pp. 577-595, in partic. p. 580.

Settecento si assiste ad un'avara legittimazione del genere paesaggistico da parte dell'Accademia, che ammette, seppur con qualche contrasto, alcuni paesisti tra i suoi membri³⁸⁷. Inoltre nel 1750 Bernardo Minozzi viene nominato principe, carica che spetterà nel 1759 ad un altro paesista, Carlo Lodi³⁸⁸; tuttavia entrambi, già in età matura, andarono a scuola di prospettiva rispettivamente da Chiarini e Scandellari³⁸⁹.

Una importante tappa nel dibattito sul disegno di paesaggio a Bologna nel Settecento va individuata negli studi succedutisi nell'arco di alcuni anni e riguardanti un gruppo di fogli conservati in vari musei europei e statunitensi tradizionalmente attribuiti a Domenico Maria Fratta, sulla base del confronto con sedici disegni di paesaggio a lui riferiti conservati presso la Royal library di Windsor Castle. I vari riferimenti a Fratta, Remigio Cantagallina, Jacques Callot, Pietro Giacomo Palmieri, sono stati corretti in particolare grazie ai lavori di Christel Thiem e Andrea Czére, che hanno ricondotto parte delle opere all'allora dimenticato pittore di paesaggio bolognese Francesco Bosio³⁹⁰.

Thiem ha dato una prima definizione dei caratteri qualificanti il gruppo di disegni esaminato e riferito a Bosio, ritenendoli sotto l'aspetto iconografico dei *capricci*, dei paesaggi di fantasia, nei quali risultano motivi dominanti gli edifici in rovina e i ponti spesso coperti di vegetazione; a complemento della composizione compaiono piccole figure e alberi sottili dalle chiome rade e spesso rami morti, a suo avviso da interpretare come metafora della mortalità delle cose del mondo.

Sotto l'aspetto stilistico Thiem non lega i fogli al modello classico carraccesco, ma ai paesaggi guercineschi eseguiti, come ha affermato Denis Mahon, a scopo di "divertimento" e in seguito riprodotti da Jean Pesne e poi da Ludovico Mattioli³⁹¹. La principale differenza starebbe a suo avviso nel diverso rapporto tra il primo piano e lo sfondo nei disegni di Bosio rispetto ai fogli guercineschi: in questi ultimi infatti Thiem individua

³⁸⁷ Lo statuto dell'Accademia preparato da Gregorio Casali nel 1768, ma ratificato dal senato solo nel 1787, inserirà al capo III, tra gli artisti aggregabili all'Accademia, anche i "pittori di paesi", ignorati nel 1711, mentre la didattica rimarrà immutata, per cui l'insegnamento del paesaggio, sempre annesso al corso di prospettiva, continuerà ad essere affrontato a discrezione dell'insegnante (si veda C. Nicosia, «*I rami secondari*» cit., p. 153).

³⁸⁸ S. Benassi, *L'Accademia Clementina. La funzione pubblica. L'ideologia estetica*, Bologna 1988, p. 417.

³⁸⁹ R. Grandi, «*Magnificenza, delizia e amenità*» cit., p. 318. La Biennale bolognese conferisce maggiore risonanza al problema della pittura di paesaggio a Bologna nel Settecento, argomento al quale Marco Chiarini rivolgerà maggiore attenzione in un ulteriore lavoro dedicato in generale alla pittura di paesaggio (si veda: M. Chiarini, *Il paesaggio*, in *Storia dell'arte italiana*, III, vol. IV, *Forme e modelli*, Torino 1982, pp. 5-31. Sul problema si vedano anche: V. Nascetti, *Il paesaggio a Bologna fra Sette e Ottocento*, Bologna, Galleria de' Fusari, 13 ottobre-24 dicembre 2007, Bologna 2007; V. Nascetti, *Cento pittori bolognesi*, catalogo della mostra, Bologna, Galleria de' Fusari, 2008, Bologna 2008).

³⁹⁰ C. Thiem, *A Forgotten Bolognese Landscape Artist, Francesco Bosio*, in "Master Drawing", XXV, 3 (1987), pp. 272-275; *Disegni di artisti bolognesi nel Museo delle belle arti di Budapest*, catalogo della mostra, Bologna 1989, a cura di A. Czére, Bologna 1989; A. Czére, *Francesco Bosio, Ludovico Mattioli, and Antonio Maria Monti: Eighteenth-Century Bolognese Landscape Drawings*, in "Master Drawings", XXIX, 4 (1991), pp. 385-409. Su Bosio (morto a Bologna nel 1756) si vedano anche: V. Kaposy, *Dessins italiens du XVIIIe siècle*, in "Bulletin du Musée Hangrois des Beaux-Arts", 55 (1980), pp. 67-82; S. Partsch, *Bosio, Francesco*, in Saur, 13 (1996), p. 187.

³⁹¹ Si vedano: D. Mahon, *Il Guercino. Catalogo critico dei disegni*, Bologna 1968, pp. 182-185; D. Mahon, *An Eighteenth-century Faker of Guercino's Drawings*, in "Apollo", 109 (aprile 1979), pp. 206, 316, figg. 2-4; P. Bagni, *Il Guercino e il suo falsario. I disegni di paesaggio*, Bologna 1985, figg. 51, 52, 54.

una continuità tra i diversi piani, mentre l'artista settecentesco tende a interrompere tale rapporto spaziale; l'effetto è ottenuto a suo avviso attraverso l'uso di forti colpi di scuro e di bistro bruno-rossastro per il primo piano e invece di una penna fine a inchiostro marrone chiaro per il fondo³⁹².

Andrea Czére ha chiarito il problema attributivo del gruppo di sedici fogli di Windsor Castle, restituendoli in parte alla mano di Fratta e in parte a quelle di Creti, Bosio, Mattioli e di Monti; lo studioso ha inteso lo stile dei disegni di Bosio in maniera diversa, intanto associando a una dipendenza dal modello guercinesco e in generale bolognese, l'influenza del paesaggio fiorentino e nordico seicentesco; in particolare il gusto per il pittoresco individuabile ad esempio nell'insistita presenza del motivo del ponte in rovina traversante fiumi affiancati da argini rocciosi rimanderebbe ai fratelli Sadeler. Secondo lo studioso inoltre la grandiosità decorativa dei paesaggi di Bosio, creata attraverso l'equilibrio tra effetti di luce accentuati e attenzione al dettaglio, deve qualcosa alle incisioni di Frisius e di Scheyndel. Il sistema delle linee – fatto di punti, uncini, spirali, zigzag, tratti paralleli diritti o curvilinei e tratteggi incrociati – sarebbe un adattamento della maniera guercinesca temperata dal realismo olandese, mentre la magistrale resa del digradare dei piani in profondità attraverso una luminosità sempre più intensa mano a mano che ci si avvicina al fondo sarebbe una convenzione tipica del paesaggismo olandese, adottata allo scopo di conferire una più intensa resa atmosferica³⁹³.

Ludovico Mattioli ha riprodotto in incisione numerosi disegni di Bosio, adattando il tratto – come era suo costume – alla maniera adottata dall'artista che era intento a riprodurre; tuttavia il sistema di linee adottato da Mattioli si caratterizza secondo Czére per una maggiore regolarità rispetto a quello applicato dal disegnatore³⁹⁴. In questo contesto Czére ha anche rivisto il catalogo e la personalità artistica di un altro paesaggista bolognese poco noto, Antonio Maria Monti attivo intorno al 1680 e la cui opera certa fino ad allora era una serie di dodici acquaforti raffiguranti paesaggi più frontespizio incisa verso la fine del secolo e intitolata *Idee di paese Inventate, & Intagliate all'Acquaforte da Antonio Maria Monti Bolognese. Opera Prima*. All'opera pare mancare l'intento didattico, intento di cui non si fa menzione nel frontespizio e che non è rivelato neppure dallo stile delle incisioni, rese con un tratto poco schematico e più finalizzato alla resa atmosferica che non alla chiarezza compositiva³⁹⁵. Lo stile dell'artista dipende secondo Czére dalla maniera di Creti, soprattutto nell'allungamento delle figurine che abitano i paesaggi, realizzati a suo avviso nello spirito decorativo e pittoresco del capriccio.

Sulla base di queste incisioni, Czére restituisce a Monti otto disegni di paesaggio a penna e inchiostro marrone precedentemente assegnati a Fratta, a suo parere a causa della dipendenza – comune ai due artisti

³⁹² C. Thiem, *A Forgotten Bolognese Landscape Artist* cit., p. 272-274.

³⁹³ A. Czére, *Francesco Bosio, Ludovico Mattioli, and Antonio Maria Monti* cit., pp. 386-387.

³⁹⁴ A. Czére, *Francesco Bosio, Ludovico Mattioli, and Antonio Maria Monti* cit., p. 390.

³⁹⁵ TIB, 42 (1981), pp. 260-272.

- dai modelli di Donato Creti; sei di questi fanno parte delle raccolte di Windsor Castle e due sono conservati alla Fashsenfeld Collection della Staatgalerie di Stuttgart. I disegni e le incisioni di Monti si differenziano a suo avviso dai lavori di Bosio e Mattioli per la tendenza a creare una commistione tra la vegetazione e gli edifici, elementi questi ultimi, che vengono invece fortemente enfatizzati nei fogli degli altri due artisti bolognesi.

Secondo Maria Teresa Caracciolo l'affermazione della decorazione murale e della prospettiva contribuisce a convogliare l'orientamento della pittura di paesaggio nella direzione di soluzioni di carattere sempre più decorativo, dal quale la potente vena naturalistica cui s'era ispirato Annibale Carracci appare definitivamente esclusa. Parigi si sostituisce a Roma come centro europeo del paesaggio e luogo d'incontro delle scuole francese, fiamminga e olandese; la diffusione dei modelli delle scuole del nord e di quella francese viene garantita per il tramite dell'incisione con conseguenze sia per lo stile che per gli aspetti iconografici. Inoltre secondo la studiosa l'influenza olandese si mescola a quella dei paesaggisti toscani - come Bazicaluva e Cantagallina, che veicolano la loro esperienza dell'opera di Callot - e veneziani, in particolare di Marco Ricci³⁹⁶.

L'influenza nordica viene individuata dalla Caracciolo, sotto l'aspetto iconografico, soprattutto nella comparsa di elementi quali le vallate scoscese, le scarpate rocciose, i ponti in rovina sui corsi d'acqua; ma a suo parere è soprattutto Guercino ad avere un ruolo fondamentale nella nascita del *capriccio* e in generale sul gusto per il paesaggio nel XVIII secolo, un'influenza che si diffonde per il tramite delle incisioni di Pesne e di Mattioli e che si individua fortemente nell'opera di artisti quali Bosio e lo stesso Mattioli; a suo avviso questi ultimi sarebbero anche legati alla figura del cosiddetto Falsario del Guercino³⁹⁷. Uno dei due disegni di Ludovico Mattioli conservati presso il Musée des Arts décoratifs di Lione è inoltre di particolare interesse per il nostro studio, in quanto, come ben messo in rilievo dalla Caracciolo, si caratterizza per un tratteggio che imita l'effetto dell'incisione, una tecnica che, come si è visto, viene applicata da Palmieri in molti disegni che difficilmente possono essere indicati come preparatori per stampe.

La studiosa rileva poi che a partire dalla metà del secolo e soprattutto nell'opera di artisti quali Carlo Lodi e Vincenzo Martinelli, il *capriccio* cede il posto al "paesaggio puro", caratterizzato a suo parere da un carattere decorativo nuovo, legato agli orientamenti più recenti del gusto e cita a questo proposito alcuni fogli palmiereschi attribuibili al periodo francese, caratterizzati da una linea molto libera e schizzata³⁹⁸. La costante nei disegni bolognesi rimane per la Caracciolo il gusto per il *pastiche* e per l'imitazione, nella quale

³⁹⁶ M.T. Caracciolo, *Dessins du Settecento bolognaise au musée des Arts décoratifs de Lyon. Œuvres inédites ou nouvellement attribuées*, in « Revue du Louvre », XLIII (1993), 4, pp. 25-43, in partic. pp. 35-42.

³⁹⁷ M.T. Caracciolo, *Dessins du Settecento bolognaise* cit., p. 36.

³⁹⁸ Si veda Catalogo II, schede 80-83.

gli artisti manifestano una grande maestria tecnica e dimostrano di non percepire la distanza coi modelli del passato³⁹⁹.

Se per Giovanni Romano la pubblicazione del *Libro dei paesaggi* inciso da Palmieri nel 1760 è stata stimolata dalla diffusione in ambito bolognese della decorazione di paese⁴⁰⁰, bisogna a mio parere anche rilevare che tale impresa fu condotta proprio nel 1760, in concomitanza con l'inserimento dei "pittori di paesi" nel novero degli artisti aggregabili all'Accademia e pochi anni dopo la nomina di Bernardo Minozzi e Carlo Lodi, a principi dell'istituzione.

In precedenza, come rilevato da Concetto Nicosia, gli studenti dell'Accademia Clementina avevano la possibilità di consultare i sedici volumi di riproduzioni pittoriche di generi diversi della *Librarietta pitorica* del conte Marsili, il cui quinto tomo era interamente dedicato al paesaggio⁴⁰¹. Certamente quindi mancava una raccolta agile paragonabile a quelle fin dal Seicento destinate ad altri generi.

II.3.3.2. Luigi Guidotti e l'editoria bolognese del Settecento

Non è chiaro se l'Accademia abbia in qualche modo influito sulla scelta di Luigi Guidotti di pubblicare le due serie incise da Palmieri o se lo stampatore abbia ritenuto l'impresa conveniente di sua completa iniziativa: va però subito notato che l'Accademia non viene mai menzionata nel titolo delle due serie o nelle dediche dello stampatore.

Un dato certo è che Guidotti, che aveva l'attività sotto il portico delle Scuole, non era un editore, ma un libraio e uno stampatore, dedito prevalentemente al commercio di immagini prodotte per un pubblico eterogeneo, non troppo esigente. Si serviva di incisori di vari livelli e capacità, da artigiani mediocri come Giovanni Battista Galli e Sebastiano Zamboni a incisori meglio noti come Lorenzo Capponi e Palmieri, che tuttavia, come ha rilevato Lucia Tongiorgi Tomasi, "non sempre produssero per lo stampatore opere di rilevante qualità"⁴⁰². I soggetti variavano da immagini devozionali a "dozzinali stampe di traduzione" a

³⁹⁹ M.T. Caracciolo, *Dessins du Settecento bolognaise* cit., p. 42.

⁴⁰⁰ G. Romano, *Studi sul paesaggio. Storia e immagini*, Torino 1978, ed. cons. Torino 1991, p. 136.

⁴⁰¹ C. Nicosia, «*I rami secondari*» cit., p. 153.

⁴⁰² L. Tongiorgi Tomasi, *Libri illustrati, editori, stampatori, artisti e connoisseurs*, in *Produzione e circolazione libraria a Bologna nel Settecento. Avvio di un'indagine*, atti del V colloquio, Bologna, 22-23 febbraio 1985, Imola 1987, pp. 311-356, in partic. p. 324.

paesi, rovine e battaglie come i due album di Palmieri⁴⁰³; nel 1763 ristampò le incisioni di Giovanni Luigi Valesio con i Santi Padri nel deserto, anch'esse "per uso dei pittori e dei dilettanti"⁴⁰⁴.

Il panorama editoriale e tipografico bolognese del secondo Settecento era piuttosto vivace: tra i maggiori specialisti del settore vanno citati i Della Volpe, Lelio prima e Petronio poi, gli stampatori Sassi, Longhi e Pisarri, la stamperia di San Tommaso d'Aquino, lo stampatore Filippo Argelati, tutti dediti alla produzione di opere di maggiore o minore impegno editoriale⁴⁰⁵, che diedero alle stampe anche volumi forniti di apparato illustrativo⁴⁰⁶. Molti di questi erano di carattere didattico, come i già menzionati libri di modelli per artisti e dilettanti, pubblicazioni a interesse scientifico e naturalistico⁴⁰⁷.

Alcune delle edizioni illustrate uscite dai torchi dei Della Volpe come le edizioni del *Bertoldo* del 1736⁴⁰⁸, la *Storia dell'Accademia Clementina* del 1739⁴⁰⁹ e il *Claustro di San Michele in Bosco* del 1776, con incisioni di Gaetano Gandolfi, Giovanni Fabbri e Jacopo Alessandro Calvi⁴¹⁰, si rivelano particolarmente curate sia nella veste tipografica, che nelle scelte illustrative, raggiungendo risultati elevati sia sotto l'aspetto stilistico sia nel rapporto che intercorre tra il testo e l'immagine. Risultano invece di livello decisamente inferiore i libri stampati dai Longhi - che tuttavia usavano avvalersi di valenti incisori, come Domenico Maria Fratta, Domenico Bonavera, Giuseppe Benedetti - come pure quelle dei Pisarri⁴¹¹.

Tuttavia, dato l'alto rischio insito nella realizzazione di imprese editoriali impegnate, i tipografi erano spesso costretti a svolgere anche il ruolo di stampatori e di librai, attività ben più redditizia e sicura, alla

⁴⁰³ L. Tongiorgi Tomasi, *Libri illustrati, editori, stampatori, artisti e connoisseurs* cit., p. 320.

⁴⁰⁴ *Raccolta di Santi Padri nel deserto disegnati dal celebre pittore Giovanni Luigi Valesio ad uso de' pittori e de' dilettanti ed ora dedicati alla gloriosa martire Santa Paziienza da Luigi Guidotti Libraio e stampatore in rame in Bologna sotto le Scuole all'insegna di S. Filippo Neri l'anno 1763.*

⁴⁰⁵ M.G. Tavoni, *Tipografi e produzione libraria*, in *Produzione e circolazione libraria a Bologna nel Settecento. Avvio di un'indagine*, atti del V colloquio, Bologna, 22-23 febbraio 1985, Imola 1987, pp. 91-242. Per i Della Volpe si veda anche: G. Caterzani, *Catalogo ragionato dei libri a stampa pubblicati in Bologna dai tipografi Lelio e Petronio Dalla Volpe disposto con l'ordine cronologico della loro pubblicazione*, a cura di M. Bortolotti e A. Serra, Bologna 1979.

⁴⁰⁶ *Libri, editori e pubblico nell'Europa moderna*, Bari 1977; *Il libro illustrato a Bologna nel Settecento*, catalogo della mostra, Bologna, Biblioteca Universitaria, 22 settembre-1 dicembre 2007, a cura di B. Antonino, G. Olmi e M.G. Tavoni, Bologna 2007.

⁴⁰⁷ L. Tongiorgi Tomasi, *Libri illustrati, editori, stampatori, artisti e connoisseurs* cit., pp. 333-338.

⁴⁰⁸ A. Rondinoni, *Lelio Dalla Volpe e l'edizione del "Bertoldo"*, in "L'Archiginnasio", XXXVI (1928), pp. 1-19; F. Varignana, *La fortuna editoriale del Bertoldo*, in *Le collezioni d'Arte della Cassa di Risparmio in Bologna. I disegni, I, Dal Cinquecento al Neoclassicismo*, Bologna 1973, pp. 423-430; M. Pajes Merriman, *Giuseppe Maria Crespi*, Milano 1980, pp. 148-159; F. Varignana, *Giuseppe Maria Crespi e il "Bertoldo": forme di una lettura. Bertoldo, Bertoldino e Cacasenno*, in *Giuseppe Maria Crespi 1665-1747*, catalogo della mostra, Bologna, Pinacoteca Nazionale, Accademia di Belle Arti, Palazzo Pepoli Campogrande, 7 settembre-11 novembre 1990, a cura di A. Emiliani e A.B. Rave, Bologna 1990, pp. CI-CXIV. Si veda anche: TIB, 43 (19, part 3), nn. 103 (379)-123 (383).

⁴⁰⁹ I numerosi rami a corredo dell'opera sono, come ci informa lo stesso Zanotti, quasi tutti su disegno di Domenico Maria Fratta, furono incisi da Giovanni Antonio Lorenzini, da Sante Manelli e Lodovico Quadri.

⁴¹⁰ L. Tongiorgi Tomasi, *Libri illustrati, editori, stampatori, artisti e connoisseurs* cit.

⁴¹¹ L. Tongiorgi Tomasi, *Libri illustrati, editori, stampatori, artisti e connoisseurs* cit., p. 317.

quale si dedicò, come s'è detto, proprio Luigi Guidotti, lo stampatore per il quale Palmieri lavorò più assiduamente, incidendo stampe di traduzione, d'invenzione e devozionali⁴¹².

L'idea di dare alle stampe le due serie palmieresche, che come si è visto erano un prodotto piuttosto innovativo per l'epoca a Bologna, avrebbe forse potuto essere intrapresa da altri professionisti del settore forse più disposti a correre rischi, in particolare i Della Volpe, mentre a me sembra difficile pensare che uno stampatore così cauto e tradizionalista come Guidotti abbia deciso di sua iniziativa e senza avere la certezza di poter smerciare il suo prodotto, di correre il rischio. Mi pare probabile che i due dedicatari delle serie abbiano fornito una sponsorizzazione economica all'impresa.

II.3.3.3. *Valerio Boschi*

Bisogna quindi a mio parere supporre un intervento esterno: nel titolo si afferma che le due imprese sono state pensate ad uso dei pittori e dei dilettanti, una formula che, come si è visto, è tipica dei libri di modelli pubblicati a scopo didattico, una finalità che è evidente anche all'analisi stilistica delle due serie, composte – come si vedrà meglio - da tavole condotte con estrema semplificazione formale e compositiva. Tuttavia mancano le tavole esplicative delle varie fasi di esecuzione presenti invece negli Esemplari del corpo realizzati a partire dal Seicento. Le due serie non insegnano a disegnare o a dipingere, sono un repertorio di modelli indirizzato a chi aveva già delle basi di pittura.

Se, come si vedrà meglio, gli artisti impegnati nell'impresa sono, in particolare per la serie dei paesaggi, tutti legati all'Accademia Clementina, è anche vero, come si diceva, che l'istituzione bolognese non viene mai menzionata, segno a mio parere che l'Accademia non la sponsorizza, almeno sotto l'aspetto economico. Il *Libro dei paesaggi* viene dedicato al marchese Valerio Boschi, ricco mercante bolognese, figlio di Filippo e Antonia Landi, che sposò nel 1738 la contessa Anna Orsi, dalla quale ebbe un figlio, Paris, morto

⁴¹² Alla fine degli anni settanta Palmieri lavorerà anche per Petronio della Volpe, per il quale realizzerà quattordici vignette, tutte firmate "P.P.f.", incise ad acquaforte e bulino e destinate a introdurre i capitoli del secondo tomo della *Storia della musica* di Giovanni Battista Martini, pubblicato nel 1770. Il volume è suddiviso in tre tomi, pubblicati rispettivamente nel 1757, nel 1770 e nel 1781; dell'opera esistono varie edizioni, più o meno curate dal punto di vista editoriale (si veda Catalogo I, scheda 22). Quest'impresa, svoltasi in anni cruciali per la definizione del percorso palmieresco tra Bologna e Parma, permette quantomeno di stabilire che in quel giro d'anni l'artista seguitava a mantenere rapporti con l'ambiente bolognese. Tuttavia questo elemento da solo non è sufficiente a provare che nel 1770 Palmieri si trovava ancora a Bologna, dato che le lastre avrebbero potuto essere state realizzate in un altro luogo. Inoltre, la freschezza dei tagli permette di ritenere che esse non siano mai state utilizzate prima della stampa del sontuoso volume; tuttavia questo non esclude che possano essere state approntate in qualsiasi momento prima della sua stampa.

all'età di sei anni⁴¹³; nel 1753 ereditò i beni di famiglia, che includevano il palazzo di città sito in via Foscherari⁴¹⁴ e le ville Olmedola⁴¹⁵ e Sampiera, sul colle Barbiano a ridosso di Bologna⁴¹⁶.

Il marchese viene così descritto nella dedica di Guidotti:

“ [...] A tacere l'altre bell'arti, la storia, e il disegno furono, e sono la vostra soave delizia, e compagna fu sempre d'ogni vostro operare splendida e signorile magnificenza. Entro le soglie vostre avete chi fa verace testimonianza di sì amabili pregi. Il fiore da voi raccolto de più dotti volumi, la copiosa serie delle più antiche e rare medaglie, la quantità de più pregiati disegni, e delle più ragguardevoli stampe, il numero, e la bellezza dell'opere de più insigni, e rinomati pennelli, la vaghezza finalmente, l'amenità, la simmetria ammirabile del vostro domestico giardino, ricco non men vi appalesano di sceltissima erudizione, e di ottimo discernimento, che di alta splendidezza e generosità [...]”.

Come sottolineato da Guido Zucchini l'ampollosa lode nasconde verosimilmente il tentativo dello stampatore di ottenere dal marchese vantaggi finanziari⁴¹⁷, tuttavia la sua collezione di opere d'arte e i lavori che fece eseguire nel suo palazzo e nelle ville lasciano trapelare la raffinatezza dei suoi gusti artistici.

L'inventario dei beni presenti in casa Boschi al momento della morte di Valerio, avvenuta nel 1777, elenca dettagliatamente libri, stampe, disegni, quadri, monete romane e medaglie⁴¹⁸ presenti nella sua collezione; tra i dipinti si ritrovano Leonardo, Tiziano, Bellini, Dossi, Barocci, Carracci, per citare solo i nomi più prestigiosi⁴¹⁹.

Boschi fu anche protettore del giovane Gaetano Vascellani, pagando semestralmente, tra 1763 e 1765, Ercole Graziani per impartirgli lezioni di disegno e mandandolo a proprie spese a Firenze presso l'incisore Faucci⁴²⁰. Ma sono i lavori che fece eseguire in particolare nella villa Sampiera a testimoniare del suo interesse per l'arte e in particolare per la pittura di paesaggio⁴²¹.

⁴¹³ Bologna, 1717 – 1777 (si veda G. Zucchini, *Le tempere della Sampiera*, in “Atti e memorie della Deputazione di Storia Patria per le Province di Romagna”, n.s., IV (1953), pp. 337-358).

⁴¹⁴ I lavori di restauro del palazzo, che conservava nelle volte dipinti di Tiarini, Spada, Massari e Colonna, vengono eseguiti a ridosso del 1760 (si veda G. Zucchini, *Le tempere della Sampiera* cit., p. 346).

⁴¹⁵ I lavori vengono eseguiti prevalentemente tra 1763 e 1765; tra i pittori Domenico Maria Pancaldi esegue gli ornati della galleria (si veda G. Zucchini, *Le tempere della Sampiera* cit. p. 347).

⁴¹⁶ G. Zucchini, *Le tempere della Sampiera* cit., pp. 340-341.

⁴¹⁷ G. Zucchini, *Le tempere della Sampiera* cit., p. 344.

⁴¹⁸ In numero di 2500 e provenienti dalla collezione Polazzi.

⁴¹⁹ Bologna, Archivio Notarile, *Rogito Antonio Guidi*, cart. VI, 26, settembre 1777 (in parte l'inventario è pubblicato in G. Campori, *Raccolta di cataloghi inediti di quadri, statue ecc.*, Modena 1870).

⁴²⁰ O. Bonfait, *Les tableaux et les pinceaux. La naissance de l'ecole bolonaise (1680-1780)*, Roma 2000, p. 199; G. Zucchini, *Le tempere della Sampiera* cit., p. 344.

⁴²¹ I restauri iniziarono tra il 1754 e il 1757, ma furono più intensi tra il 1758 e l'anno successivo, quando il pianterreno venne in parte demolito e il piano superiore completamente ricostruito ad opera prima del capomastro Luigi Reggiani, poi di Carlo Civoli; gli ornati esterni delle finestre vennero realizzati da Gaspero Balboni. Il pianterreno fu destinato ai servizi e rimane quindi spoglio di ornamenti, mentre a partire dalla scala che reca al secondo piano vennero realizzati

Tra i dipinti gli antichi inventari menzionano dieci tempere con paesaggi, cinque di grandi dimensioni e cinque sovrapposte, oggi di proprietà della Cassa di Risparmio di Bologna. Le cinque tempere grandi furono attribuite per ragioni stilistiche da Guido Zucchini a Nicola Bertuzzi e Carlo Lodi⁴²², mentre recentemente Ombretta Bergomi ha reperito presso l'Archivio di Stato di Bologna i libri mastri relativi alle spese contabili di Valerio Boschi, che, all'anno 1764, riportano i pagamenti a Nicola Bertuzzi e Vincenzo Martinelli per le cinque tele⁴²³.

L'interesse di Boschi per la pittura di paesaggio, il sostegno accordato a Gaetano Vascellani e quindi il suo interesse per la carriera dei giovani artisti e la conoscenza di Graziani sono tutti elementi a sostegno di una partecipazione attiva all'impresa da parte di Valerio Boschi. Ma, prima di procedere alle conclusioni di questo discorso, mi pare necessario svolgere un'analisi diretta della serie dei paesaggi, che lascia emergere alcuni stimoli figurativi utili a chiarire meglio la cultura di Palmieri al momento della formazione, ma anche la natura della pubblicazione.

II.3.3.4. *La serie incisa*

La maggior parte delle tavole è incisa da Palmieri, che si firma spesso anche in qualità di inventore; tuttavia alla realizzazione della serie collaborano anche altri artisti, elemento utile a delineare la personalità di Palmieri e a collocarlo nell'ambiente culturale di provenienza.

Le prime due tavole della serie sono state incise da Bernardo Minozzi, il quale, come dichiara l'iscrizione in basso a sinistra, ha derivato le stampe da suoi dipinti (figg. 97-100)⁴²⁴; il paesaggista bolognese fu allievo di Marcantonio Chiarini per la prospettiva, di Angelo Michele Cavazzoni per il disegno di figura e del Napoletano Nunzio Ferrajoli per il paesaggio. Molto apprezzato dai contemporanei come pittore di paesaggi – l'elenco autografo delle sue opere prova che ricevette anche commissioni dalla Russia e dall'Inghilterra – fu anche buon disegnatore, tanto che realizzava da solo le figurine delle proprie tempere.

decori in stucco, che nella sala furono eseguiti su disegno del pittore Balboni. L'appartamento del marchese venne affidato all'architetto Alfonso Torreggiani, con stucchi di Giovanni Battista Canepa, mentre il cortile fu decorato con una prospettiva di Giovanni Benedetto Paolazzi e il giardino con statue di Antonio Schiassi (si veda G. Zucchini, *Le tempere della Sampiera* cit., pp. 344-345). La villa Sampiera venne arredata tra 1762 e 1768 con stucchi, pitture su muro, mobili laccati, quadri e cornici intagliate di grande valore, che Valerio Boschi poté mostrare in occasione della festa data nel 1766 per celebrare la sua nomina tra gli Anziani del Comune.

⁴²² G. Zucchini, *Le tempere della Sampiera* cit. Su Bertuzzi si veda P. Di Natale, *Nicola Bertuzzi e la Via crucis ritrovata*, Bologna 2010.

⁴²³ Bologna, Archivio di Stato, Archivio Boschi, n. 489 (si veda O. Bergomi, *Le tempere della "Sampiera" da Carlo Lodi a Vincenzo Martinelli, una restituzione dovuta*, in *Arti a confronto. Studi in onore di Anna Maria Matteucci*, a cura di D. Lenzi, Bologna 2004, pp. 359-364, in partic. p. 360). Ma tempere di Lodi si trovavano in molte residenze di Valerio Boschi.

⁴²⁴ Bologna, 1699-1769. Si veda: O. Bergomi, *Bernardo Minozzi*, in *La pittura di paesaggio in Italia. Il Settecento*, a cura di A. Ottani Cavina e E. Calbi, Milano 2005, pp. 258-260.

Condivise con Carlo Lodi⁴²⁵ il discepolato presso Nunzio Ferrajoli⁴²⁶, il quale, come sottolineato da Gian Carlo Cavalli, fece da tramite per gli allievi della conoscenza della cultura figurativa franco-fiamminga di Locatelli e Van Bloemen, divulgatori, nella Roma dei primi del Settecento della lezione di Lorrain e Dughet⁴²⁷. La critica ha anche sottolineato come sia stato proprio Ferrajoli il tramite per la conoscenza dei modelli derivati da Salvator Rosa in ambito bolognese: secondo Roberto Longhi si deve a questo artista la diffusione di un suggestivo gusto del “contrasto ottico che è desunto dalla tradizione meridionale di Salvator Rosa”⁴²⁸. Anche Renato Roli, in riferimento ai due rami della Galleria Estense di Modena con *Il ritrovamento di Mosè* e *la Rebecca al pozzo* e al *Bagno di Diana* della Pinacoteca di Lucca, mette in luce come il gusto per il “pittresco” importato dall’artista napoletano sia stato fenomeno di rilievo per l’ambito bolognese, un gusto che tuttavia, come sottolinea ancora lo studioso, “in altre sedi si celebrava ben altrimenti, nella ‘classe’ dei virtuosismi di un Marco Ricci e di un Canaletto giovane, per non dire della allucinata immaginativa di un Magnasco”⁴²⁹.

Minozzi completò la sua formazione soggiornando in varie città italiane: nel 1729 si trasferì a Venezia, dove eseguì alcuni dipinti paesaggio per il suo ospite Zaccaria Sagredo e dove dovette accostarsi al tonalismo di Marco Ricci, come dimostrano lavori successivi. In seguito soggiornò a Firenze per sei anni – dove fu aggregato all’Accademia fiorentina del Disegno -, lavorando per diverse famiglie nobili e collaborando in alcune occasioni con il lorenese Chamart, architetto del Granduca di Toscana.

Dopo aver trascorso a Roma due anni, durante i quali disegnò dal vero vedute della città e dei dintorni⁴³⁰, nel 1741 fece finalmente ritorno a Bologna, dove nel 1747 fu aggregato all’Accademia Clementina, della quale fu nominato Principe del 1750⁴³¹ e Vice Principe nel 1768⁴³². Tra i lavori più importanti riconducibili a questo periodo vanno menzionati i dipinti per il Palazzo Comunale eseguiti nel 1746 circa, quelli per Palazzo Caprara e per Villa Pepoli a San Lazzaro; in questi lavori la critica ha messo in rilievo la presenza di numerosi apporti culturali derivanti dal ricco patrimonio d’immagini accumulato negli anni di viaggi.

⁴²⁵ Bologna, 1701-1765. Per la biografia si veda in particolare O. Bergomi, *Carlo Lodi*, in *La pittura di paesaggio in Italia. Il Settecento*, a cura di A. Ottani Cavina e E. Calbi, Milano 2005, pp. 244-245.

⁴²⁶ Napoli, 1660-Bologna, 1735. Dal 1682 fu alla scuola di Giangioseffo Dal Sole.

⁴²⁷ G.C. Cavalli, *Dalla «prospettiva» al paesaggio* cit., p. 314.

⁴²⁸ Palmieri ha quindi modo di conoscere il gusto per il pittresco di Salvator Rosa non a Parma, come affermato da Giovanni Romano (G. Romano, *Studi sul paesaggio. Storia e immagini*, Torino 1978, ed. cons. Torino 1991), ma già durante il periodo bolognese (elementi desunti dalle stampe di Salvator Rosa si possono individuare in entrambe le serie incise, anche se nel caso delle stampe di battaglia sono verosimilmente mediati dai modelli cui Palmieri fa riferimento di volta in volta).

⁴²⁹ R. Roli, *Pittura bolognese 1650-1800. Dal Cignani ai Gandolfi*, Bologna 1977, p. 197.

⁴³⁰ O. Bergomi, *Bernardo Minozzi*, in *La pittura di paesaggio in Italia. Il Settecento*, a cura di A. Ottani Cavina e E. Calbi, Milano 2005, pp. 258-260.

⁴³¹ S. Benassi, *L’Accademia Clementina. La funzione pubblica. L’ideologia estetica*, Bologna 1988, p. 417.

⁴³² O. Bergomi, *Bernardo Minozzi* cit.

Già Renato Roli sottolineava come Bernardo Minozzi “restando nei termini di una piana fabulazione, centri importanti esperienze che vanno oltre i modi di Ferrajoli, in un recupero di valori fiammingo-olandesi”. Lo studioso ricorda a questo proposito come i suoi disegni “lumeggiati” vengano spacciati a Venezia dal mercante Andrea Forni come di mano di Monsù Bernardo “e persino di Claudio Lorente, che passa inevitabilmente per il tramite di Marco Ricci”⁴³³.

Dopo il suo rientro in patria Minozzi dette infatti avvio a una produzione ricca di citazioni tratte da Lorrain e Dughet, dai Van Bloemen, da Salvator Rosa e da Marco Ricci, fusi “in uno stile personale, armonioso nelle tinte e lirico nel silenzio di un paesaggio immerso nell’atmosfera un po’ velata del meriggio, con l’azzurro del cielo, i riflessi violacei delle montagne e l’arancio dei tramonti”⁴³⁴, prendendo quindi le distanze da Carlo Lodi che continuò invece a realizzare paesaggi ispirati al classicismo seicentesco franco-romano “variato con suggestioni fiammingo-olandesi”⁴³⁵.

La matrice è quindi, sia per Minozzi che per Lodi, il paesaggio classico, quello di Lorrain in particolare, caratterizzato da quella

“intelaiatura compositiva che rimarrà quasi costante, di una semplicità elementare e, per questo, tale da diventare subito una convenzione scontata: quinte laterali, composizione a imbuto, tre zone orizzontali che schematizzano in modo proporzionale il rapporto fra il primo piano, il secondo piano e il cielo sopra l’orizzonte”⁴³⁶.

Il paesaggio classico è d’altronde, come ben sottolineato da Alberto Cottino, matrice comune e base acquisita dei paesaggisti settecenteschi che tuttavia abbandonano “quella sublime storicizzazione o mitizzazione del paesaggio che è uno dei punti qualificanti dell’opera del grande francese e dei suoi seguaci”, accostandosi ad una versione dell’Arcadia dalla quale

“eliminano dèi ed eroi della mitologiae mantengono come elemento caratterizzante solo i pastori col proprio gregge o al massimo eleganti nobilotti di provincia dediti alle cacce o al passeggio, perché la loro campagna non è un’entità storica, non è la perduta memoria di un’età dell’oro da tramandarsi come un bene prezioso”⁴³⁷.

⁴³³ R. Roli, *Pittura bolognese 1650-1800* cit., p. 198.

⁴³⁴ O. Bergomi, *Bernardo Minozzi* cit., p. 258.

⁴³⁵ R. Roli, *La pittura in Emilia e in Romagna nella prima metà del Settecento*, in *La pittura in Italia. Il Settecento, I*, Milano 1989, pp. 252-275, in partic. p. 268.

⁴³⁶ L. Salerno, *Pittori di paesaggio del Seicento a Roma*, Milano 1976, p. 473.

⁴³⁷ Vittorio Amedeo Cignaroli. *Un paesaggista alla corte dei Savoia e la sua epoca*, a cura di A. Cottino, Torino 2001, in partic. p. 22; si veda anche A. Cottino, *Pittori in Arcadia*, in *La pittura di paesaggio in Italia. Il Settecento*, a cura di A. Ottani Cavina e E. Calbi, Milano 2005, pp. 27-39.

La campagna è ancora intesa come *locus amoenus*, ma sono i pastori a diventare l'emblema della semplicità di uno stato di natura primigenio ed è per questa ragione che Andreina Griseri ha preferito definire i paesaggi arcadici settecenteschi "pastorellerie"⁴³⁸.

Bernardo Minozzi, come si è detto, fonde nel suo stile personalissimo suggestioni da Salvator Rosa - che "usa gli elementi reali per la costruzione di un paesaggio pittoresco e del tutto inventato che prelude a motivi che diventeranno tipici del movimento romantico europeo"⁴³⁹ - e dai veneti, in particolare Marco Ricci, dal quale trae l'interesse per l'atmosfera luministica costituita da forti contrasti chiaroscurali.

Le due acqueforti di Bernardo Minozzi che introducono la serie dei paesaggi di Guidotti evidenziano a mio avviso lo stesso uso caratteristico delle stampe di Ricci di "larghe campiture di bianco e di bene spaziate erpicature di segni neri. Di qui l'intonazione deliziosamente grigio-argentina delle acqueforti di Marco Ricci che preludono per un certo verso alle a quelle di Canaletto e per un altro a quelle di Piranesi" (fig. 97-100)⁴⁴⁰. Sotto l'aspetto tecnico va sottolineato l'uso di un tratto inciso molto spesso, che contribuisce ad accentuare i passaggi chiaroscurali e che ricorda le acquaforti di Ludovico Mattioli.

Accanto a quella di Bernardo Minozzi compaiono le firme di altri artisti: l'indicazione di responsabilità "P. Pessi in.", che si ritrova sulla tavola numero 33, si riferisce con ogni probabilità a Prospero Pesci⁴⁴¹; la firma, non essendo alcun autore di nome P. Pessi a Bologna o altrove, è da intendersi come derivazione dalla pronuncia dialettale del cognome Pesci e così è stata interpretata già da Guido Zucchini⁴⁴².

Allievo di Serafino Brizzi in Accademia Clementina, Pesci frequentò il bolognese Francesco Albergati Capacelli e il veneziano Francesco Algarotti, coi quali condivideva una cultura sovranazionale e, grazie ai numerosi viaggi a Roma, Parma, Verona e Venezia - viaggi svolti anche allo scopo di allestire scenografie teatrali - rappresentò un elemento dell'avanguardia artistica a Bologna. Risentì di influenze della scuola romana e di quella veneziana e aggiornò il suo linguaggio sugli esempi di Panini, Vernet, Piranesi, Canaletto, Visentini e Clérissieu⁴⁴³.

⁴³⁸ A. Griseri, *Arcadia: crisi e trasformazione fra Sei e Settecento*, in *Storia dell'arte italiana*, Parte II, Vol. 2, *Dal Cinquecento all'Ottocento*, I, *Cinquecento e Seicento*, Torino 1981, pp. 527-593, in partic. 586.

⁴³⁹ M. Chiarini, *Il paesaggio*, in *Storia dell'arte italiana*, III, vol. IV, *Forme e modelli*, Torino 1982, pp. 5-31, in partic. p. 13.

⁴⁴⁰ D. Succi, *L'opera incisa di Marco Ricci*, in *Marco Ricci e il paesaggio veneto del Settecento*, a cura di D. Succi e A. Delneri, Milano 1993, pp. 294-335, in partic. p. 298.

⁴⁴¹ Si veda Catalogo 1, s.s. 1.36. Bologna, 1710-1784. Si veda O. Bergomi, *Prospero Pesci*, in *La pittura di paesaggio in Italia. Il Settecento*, a cura di A. Ottani Cavina e E. Calbi, Milano 2005, pp. 279-281.

⁴⁴² G. Zucchini, *Paesaggi e rovine del Settecento bolognese*, Bologna 1947.

⁴⁴³ Nel 1747 fu aggregato all'Accademia Clementina di Bologna, istituzione della quale divenne principe nel 1755 (si veda O. Bergomi, *Prospero Pesci* cit., p. 279).

In verità le indicazioni di responsabilità della tavola non sono del tutto chiare, infatti, mentre l'incisione è chiaramente realizzata da Palmieri, come indicato dall'iscrizione in basso a destra "P.G. Palmieri Sculp.", sotto a sinistra vediamo "P. Pessi in." e pure "Betuzzi pinx.": la seconda iscrizione indica che la tavola è tratta da un dipinto di Giuseppe Betuzzi. La prima indicazione invece, "P. Pessi in.", dovrebbe sciogliersi in "invenit" o "inventò". Verosimilmente le diverse indicazioni suggeriscono che l'invenzione, cioè il disegno, è stata realizzata da Pesci e che dal suo disegno deriva un dipinto di Betuzzi oltre che l'incisione di Palmieri.

Si può però affermare che l'invenzione qui riprodotta da Palmieri si caratterizza per elementi stilistici e compositivi ben differenti da quelli caratterizzanti le invenzioni di Betuzzi fino ad ora analizzate. Queste ultime recavano infatti una netta divisione tra il primo piano e lo sfondo, resa, alla maniera di Bosio e di Mattioli, attraverso l'accentuazione delle ombre in primo piano e una sempre maggiore luminosità digradando sullo sfondo. In questo caso ci troviamo invece di fronte a una composizione che al contrario mira a mantenere maggiormente l'unità compositiva tra i due piani, alla maniera che abbiamo visto essere caratteristica di artisti quali Donato Creti e Antonio Maria Monti. L'effetto è ottenuto anche grazie a un diverso uso della tecnica all'acquaforte da parte di Palmieri che qui tende probabilmente a riprodurre la pittoricità dell'opera. Si può quindi forse ritenere che l'incisione in esame sia derivata da un'invenzione di Pesci, non comunque di Betuzzi, anche se non è chiara la ragione per la quale sia stata apposta una doppia indicazione di responsabilità.

Un'altra tavola è tratta da un'invenzione di Gaetano Cittadini, paesaggista il cui stile di caratterizza secondo Gian Carlo Cavalli per una certa scolasticità nella resa degli scorci prospettici, per una sorta di "melange di pittoresco e idealizzante, che la paesaggistica bolognese a cavaliere del secolo mutuava [...] dalla divulgazione italo-fiamminga dei grandi classici del paesaggio romano"⁴⁴⁴. Tali elementi sono chiaramente individuabili anche nell'invenzione di Cittadini per la stampa di Palmieri, che, come sottolineato da Renzo Grandi, va intesa come esempio della produzione più corsiva del paesaggista bolognese⁴⁴⁵. La roccia in controluce in primo piano rimanda ai paesaggi pittoreschi alla Salvator Rosa, che rimarranno un modello costante nella produzione successiva di Palmieri e che si ritrovano in altre stampe della serie; dal primo piano si distacca nettamente il secondo, che digrada dolcemente verso il fondo attraverso la modulazione e il progressivo alleggerimento degli effetti di chiaroscuro.

⁴⁴⁴ Bologna, 1713/16-1770 (si veda N. Roio, *Cittadini, Gaetano*, in Saur, 19 (1998), p. 310). Si veda Catalogo I, s.s. 1.29. G.C. Cavalli, *Dalla «prospettiva» al paesaggio: evoluzione del temperismo bolognese nel '700*, in *Architettura, Scenografia, Pittura di paesaggio*, catalogo della mostra, Bologna, Museo Civico, 8 settembre – 25 novembre 1979, a cura di A.M. Matteucci, D. Lenzi, W. Bergomi, G.C. Cavalli, R. Grandi, A. Ottani Cavina, E. Riccomini, Bologna 1980, pp. 301-316, in partic. pp. 311-312.

⁴⁴⁵ R. Grandi, in G.C. Cavalli-R. Grandi, *La pittura di paesaggio*, in *Architettura, Scenografia, Pittura di paesaggio cit.*, pp.321-366, in partic. p. 332.

Tre stampe sono di derivazione da Pietro Dardani, dieci anni più vecchio di Palmieri e appartenente a una famiglia di pittori attivi a Bologna nel Settecento. Dell'artista si conservano quattro dipinti in San Domenico a Bologna, ma nessuno che indichi una sua attività nell'ambito del solo paesaggio⁴⁴⁶.

Tutte e tre presentano elementi tipici del temperismo bolognese nell'impostazione compositiva, che accentua il chiaroscuro del primo piano creando così una quinta prospettica che favorisce il digradare dei piani in profondità, scanditi su tre livelli anche attraverso la diminuzione progressiva delle masse scure. Ancora una volta quindi si tratta di uno schema piuttosto scolastico, scelto probabilmente anche in virtù della destinazione didattica delle tavole.

I modelli iconografici sono quelli che circolavano a Bologna grazie soprattutto alle stampe di Ludovico Mattioli; il gusto per il pittoresco si individua ad esempio nella presenza del motivo del ponte in rovina traversante il fiume nella tavola 16.

La tavola numero 29 è firmata "G. Rapini In. et sculp.", artista noto solo per questa stampa ai repertori, che lo identificano dubitativamente con l'architetto Gaetano R., attivo a Bologna nel 1777⁴⁴⁷. Difficile stabilire la paternità della stampa firmata "CF", in quanto non sono a conoscenza dell'esistenza di un paesaggista o di un incisore attivo a Bologna alla metà del Settecento il cui nome possa essere riferito alle iniziali C e F. La composizione condivide con le altre che compongono la serie la schematicità dovuta verosimilmente alla destinazione didattica dell'album; anche in questo caso si dà rilievo agli elementi pittoreschi, in particolare nello spuntone di roccia sulla destra. Tuttavia questa stampa si differenzia dalle altre, in particolare da quelle di Palmieri, per un minore contrasto luminoso tra i piani, evidente soprattutto nell'incrocio meno fitto dei tagli della quinta prospettica. Inoltre, a differenza delle altre stampe, qui pare che sia presente una narrazione, anche se non mi è possibile individuare di quale episodio si tratti. Vi è poi un maggiore affollamento di figure e pure l'edificio collocato sul secondo piano non deriva da modelli olandesi, ma pare piuttosto alludere a un modello italiano, di sapore veneto⁴⁴⁸.

Giuseppe Betuzzi, artista ignoto ai repertori, il cui nome per esteso si ricava dall'indicazione di responsabilità alla tavola 32, è autore dei disegni preparatori o inventore di varie incisioni eseguite poi da Palmieri. Tutte denunciano il debito nei confronti del paesaggio bolognese contemporaneo e in particolare trovano confronti con le incisioni di Ludovico Mattioli e i disegni di Francesco Bosio e Antonio Maria Monti. Anche qui ritorna la struttura compositiva schematica che abbiamo già analizzato: una scansione spaziale su tre piani ben distinti, il loro digradare in profondità suggerito dall'accentuazione della luminosità verso il fondo, la quinta in primo piano in controluce per aumentare l'effetto prospettico.

⁴⁴⁶ Bologna, 1727 – 1808 (si veda M. Angiolillo, *Dardani*, in Saur, 24 (2000), pp. 261-262).

⁴⁴⁷ ThB, XXVIII (1934), p. 17. Si veda Catalogo I, s.s.1.32.

⁴⁴⁸ Si veda Catalogo I, s.s.1.17.

Alcune delle invenzioni di Betuzzi sono più strettamente legate ai modelli olandesi, che emergono in particolare nell'utilizzo del motivo pittorresco del ponte in rovina; l'effetto pittorresco è ottenuto anche tramite la messa in controluce dei figurini, che contribuiscono a dare un aspetto preromantico alla composizione.

II.3.3.5. *I paesaggi palmiereschi del periodo bolognese*

Tutte le altre sono opera di Palmieri sia per l'invenzione che per l'incisione: le invenzioni di Palmieri denunciano il debito nei confronti del contesto bolognese contemporaneo, in particolare dalle incisioni di paesaggio di Ludovico Mattioli, caratterizzate, come si ha avuto modo di vedere, da un recupero del modello guercinesco temperato dal realismo olandese, soprattutto nella convenzione atta a rendere il digradare dei piani in profondità attraverso una sempre maggiore luminosità, adottata allo scopo di conferire una più intensa resa atmosferica.

In alcuni casi tuttavia, Palmieri accentua molto rispetto agli esempi di Mattioli, il controluce della quinta in primo piano, memore forse della lezione della scuola di prospettiva bolognese contemporanea⁴⁴⁹. Quest'attitudine verrà mantenuta dall'artista anche in tempi successivi, come risulta evidente ad esempio all'analisi di alcuni disegni attribuibili al periodo francese, nei quali l'uso del primo piano in ombra contribuisce a dare un sapore preromantico alla composizione⁴⁵⁰.

Dal paesaggismo olandese Palmieri coglie pure interi brani di paesaggio e soprattutto dettagli pittorreschi, come ponti e caseggiati in rovina, modelli dei quali dà spesso una rilettura tramitata dall'esempio di Marco Ricci, che Palmieri ha potuto studiare probabilmente tramite le stampe e l'opera di Bernardo Minozzi⁴⁵¹. La conoscenza dell'opera riccésca emerge in particolare grazie a dettagli come gli alberi sottili piegati dal vento⁴⁵² e rimarrà esempio costante per gran parte della carriera dell'artista, almeno fino al periodo francese.

Ma pure Salvator Rosa si configura come modello di Palmieri, soprattutto nel ricorrere di alberi spezzati e rocce antropomorfe; anche in questo caso si può tuttavia ipotizzare una mediazione dei modelli del pittore napoletano tramite i paesaggisti bolognesi settecenteschi – primo tra tutti Nunzio Ferrajoli – che ne avevano ripreso le tipologie figurative prima di Palmieri⁴⁵³.

⁴⁴⁹ Si veda Catalogo I, s.s. 1.6, 7, 11, 24, 28.

⁴⁵⁰ Si veda Catalogo II, schede 70, 106.

⁴⁵¹ Per il debito di Marco Ricci nei confronti della grafica olandese si veda: B. Aikema-B. de Klerck, *Marco Ricci e l'arte olandese del Seicento*, in *Marco Ricci e il paesaggio veneto del Settecento*, a cura di D. Succi e A. Delneri, Milano 1993.

⁴⁵² Si veda Catalogo I, s.s. 7, 9, 24.

⁴⁵³ Si veda Catalogo I, s.s. 1. 9, 23, 31.

Da ultimo va menzionato il modello di Donato Creti, che mi pare emergere nelle figurine sottili e allungate che abitano la composizione⁴⁵⁴. La conoscenza dei modelli di Creti non può d'altra parte stupire, visto che Graziani, maestro di Palmieri, è stato suo allievo, una conoscenza che emerge anche sotto l'aspetto tecnico: come si è già detto infatti, l'uso del tratto incrociato a penna caratteristico dei fogli di Palmieri rivela un forte debito nei confronti di alcuni disegni di Creti⁴⁵⁵.

Ecco dunque che nella prima opera conosciuta di Palmieri vengono dichiarate le matrici culturali della sua educazione artistica, avvenuta nell'ambito dell'Accademia Clementina e quindi a contatto con i paesaggisti bolognesi del calibro di Bernardino Minozzi, Carlo Lodi, Francesco Bosio, Ludovico Mattioli, Antonio Maria Monti, Domenico Maria Fratta⁴⁵⁶. Il paesaggio classico alla maniera di Lorrain e Dughet, rivisto anche attraverso Marco Ricci; la conoscenza di Salvator Rosa, mediata attraverso le opere di Nunzio Ferrajoli e di Bernardo Minozzi. In particolare Marco Ricci e Salvator Rosa rimarranno riferimenti costanti nella produzione di Palmieri.

Questi elementi stilistici sono individuabili anche nel *Paesaggio con filatrice* conservato presso il Gabinetto Disegni e Stampe della Pinacoteca Nazionale di Bologna e datato 1762, che è, allo stato attuale delle conoscenze, il più antico disegno di Palmieri. Grazie all'accostamento e alla sovrapposizione di tratti minuti l'artista riesce qui a riprodurre l'atmosfera di Marco Ricci, in particolare nell'alternanza di primi piani in ombra a contrasto con la luce che inonda l'orizzonte⁴⁵⁷. Secondo Tiziana Testi Palmieri, "già così pronto alla citazione", poté conoscere questi elementi grazie all'alunnato condotto presso Ercole Graziani⁴⁵⁸, il quale "con la franchezza di pennello, colla macchia, col carattere nel dintorno", aspirava ad un rinnovamento della tradizione bolognese in senso neoveneziano⁴⁵⁹.

⁴⁵⁴ Si veda Catalogo I, s.s. 1. 8.

⁴⁵⁵ M. Riccomini, *Donato Creti* cit. Vittorio Natale sottolinea come la tendenza di Palmieri a costruire un paesaggio che si allontana a quinte progressive individuabile nei fogli di questa serie sia riscontrabile in maniera più incisiva in disegni posteriori l'arrivo dell'artista a Torino, nei quali egli risente anche degli esempi del paesaggismo francese e in particolare dell'esempio di Claude-Joseph Vernet (si veda V. Natale, *Pietro Giacomo Palmieri. Bologna 1735-Torino 1804*, in *Disegni del XIX secolo della Galleria Civica d'Arte Moderna Contemporanea di Torino. Fogli scelti dal Gabinetto Disegni e Stampe*, Tomo I, a cura di V. Bertone, Firenze 2009, pp. 3-9, in partic. p. 3).

⁴⁵⁶ A. Czére, *Francesco Bosio, Ludovico Mattioli, and Antonio Maria Monti: Eighteenth-Century Bolognese Landscape Drawings*, in "Master Drawings", XXIX, 4 (1991), pp. 385-409.

⁴⁵⁷ Il particolare uso del tratteggio incrociato e minuto ha indotto Giovanna Gaeta Bertelà *Artisti italiani dal XVI al XIX secolo. Mostra di 200 disegni dalla raccolta della Pinacoteca Nazionale di Bologna Gabinetto dei Disegni e delle stampe*, catalogo della mostra, Bologna, Museo Civico, dicembre 1976 – gennaio 1977, a cura di G. Gaeta Bertelà, Bologna 1976, p. 49, n. 132) a ritenere il foglio - messo tra l'altro stilisticamente in relazione dalla studiosa con i due esemplari conservati presso il Museo Davia Bargellini di Bologna (si veda Catalogo II, schede 7, 8) - un disegno preparatorio per incisione.

⁴⁵⁸ T. Testi, *I rapporti con Parma di Pietro Giacomo Palmieri disegnatore bolognese del Settecento*, in "Parma nell'Arte", II (1982), pp. 7-24, in partic. p. 9.

⁴⁵⁹ L. Crespi, *Vite de' pittori bolognesi non descritte nella Felsina Pittrice*, III, Roma 1769, p. 278.

Il tramite per la conoscenza dei modelli riceschi non può essere ravvisato esclusivamente nell'insegnamento di Graziani, in quanto disegni e stampe di Marco Ricci dovevano certamente circolare a Bologna nel periodo di formazione di Palmieri. Inoltre i modelli del paesaggismo veneto vengono diffusi attraverso la grafica anche attraverso altri artisti: per primo vale qui la pena menzionare Bernardo Zilotti, incisore, pittore, collezionista e storiografo, attivo tra Venezia e Bassano e legato alla calcografia Remondini⁴⁶⁰. Al suo mecenate, il conte Giambattista, Zilotti donerà la propria collezione di disegni e stampe, che diventerà il nucleo fondante della raccolta di grafica dei Remondini⁴⁶¹.

Le acqueforti di paesaggio di Zilotti eseguite a Bassano sono in parte derivate da soggetti di Michele Marieschi, in parte di sua invenzioni: la critica ha ben messo in rilievo la forte impronta ricesca - un riferimento che l'incisore ha ben presente anche nei suoi scritti -, ma anche la compresenza di altri modelli desunti dalla grafica di Tiziano, Campagnola e Guercino, dai quali trae un repertorio di motivi declinati con "imprevedibile coerenza"⁴⁶². Nei disegni Zilotti infatti adotta un procedimento creativo assai vicino a quello descritto per Palmieri, in quanto non si dedica alla copia pedissequa dei suoi modelli, ma trae da essi una serie di motivi che "interpretano con coerenza uno stile e un gusto collezionistico"⁴⁶³. La produzione di Zilotti viene quindi messa in relazione da Giorgio Marini con gli interessi collezionistici del secondo Settecento veneto, un ulteriore punto di incontro tra l'artista veneto e Palmieri. A questo proposito, un disegno di paesaggio di Zilotti conservato a Riva - passato sotto l'attribuzione a Guercino per lungo tempo (come altri disegni dell'artista della stessa collezione) - si differenzia dagli altri per l'aspetto più finito e per un montaggio su un supporto incorniciato a inchiostro⁴⁶⁴; oltre a questi elementi, la presenza del nome dell'artista vergato con lo stesso inchiostro del disegno ha indotto Giorgio Marini a sottolineare come il "confezionamento" dell'opera denunci l'intento da parte dell'artista di esercitare un più forte *appeal* nei confronti dei collezionisti.

Gli esempi della grafica veneta sono, come già si suggeriva, ben recepiti a Bologna, in particolare da artisti come Bernardo Minozzi e Carlo Lodi, entrambi allievi di Nunzio Ferraioli, i cui esempi sono infatti ritenuti essenziali per la produzione palmieresca del periodo bolognese da Davide Dotti⁴⁶⁵. Una comunanza di modelli che può ben essere verificata grazie al confronto coi disegni di Minozzi della Collezione Franchi di

⁴⁶⁰ Borso del Grappa, 1716 – Bassano, 1783. A Venezia fu in contatto con la bottega incisoria di Giuseppe Wagner, con Francesco Bartolozzi e con i due cugini Zanetti.

⁴⁶¹ F. Bortoluzzi, *Bernardo Zilotti 1716-1783. Incisore Veneto del '700*, Borso del Grappa 1994; G. Marini, schede 118-122, in *Il Piacere del Collezionista. Disegni e dipinti della Collezione Riva del Museo di Bassano del Grappa*, a cura di G. Ericani e F. Millozzi, Bassano del Grappa 2008, pp. 256-259.

⁴⁶² G. Marini, scheda 121, in *Il Piacere del Collezionista* cit., p. 258.

⁴⁶³ G. Marini, scheda 122, in *Il Piacere del Collezionista* cit., p. 258.

⁴⁶⁴ Zilotti stesso dichiara di conoscere i disegni di Gennari e negli anni della fortuna collezionistica del cosiddetto Falsario del Guercino, si avvaleva delle stampe fac-simile che Francesco Bartolozzi progettava in quegli stessi anni (G. Marini, scheda 122, in *Il Piacere del Collezionista* cit., p. 258).

⁴⁶⁵ D. Dotti, scheda 41, in *Vedute e paesaggi acquerellati dal XVII al XIX secolo. Opere dall'Accademia Carrara di Bergamo e dalla Collezione Franchi*, a cura di D. Dotti, Milano 2009.

Bologna, presso la quale si conserva pure un paesaggio non datato di Palmieri, che andrà però riferito al periodo parmense o al primo periodo parigino⁴⁶⁶.

Ma è soprattutto il confronto con Mattioli a suggerire alcune chiavi di lettura interessanti per la formazione di Palmieri: a questo proposito conviene tornare a esaminare il *trompe-l'œil* del Metropolitan di New York che riproduce, tra i fogli sovrapposti, una stampa sotto la quale l'artista appone l'iscrizione "G.F. Barbieri Inventò / G. Penna fece Parigi"⁴⁶⁷. Felton Gibbons ha notato che la riproduzione da Guercino rimanda ad una tipologia di cui esistono due esemplari nel museo di Princeton⁴⁶⁸.

Più precisamente si tratta della letterale riproduzione di una delle note stampe di Jean Pesne che l'incisore francese realizzò a Parigi dai quattordici disegni di paesaggio di Guercino che gli furono inviati nel 1678 da Benedetto e Cesare Gennari⁴⁶⁹. Come noto, le lastre di Pesne furono impresse a Bologna e dedicate a Francesco IV di Modena, mentre i disegni confluirono nella collezione del duca di Devonshire a Chatsworth. Circa cinquant'anni dopo Ludovico Mattioli realizzò delle incisioni dalle stampe dei disegni di Guercino eseguite da Pesne, riproducendo quindi i fogli del centese nello stesso verso degli originali. A partire dalle stampe di Pesne e da quelle di Mattioli un artista bolognese anonimo, detto il Falsario del Guercino, realizzò a penna e inchiostro bruno una serie di disegni dalle invenzioni del centese, riproducendone lo stile con indiscutibile abilità tecnica e trattando invece i modelli compositivi e iconografici con assoluta libertà, riproducendoli talora fedelmente, altre volte traendone solo spunto⁴⁷⁰.

Come chiarito da Prisco Bagni l'incisione di Pesne riprodotta nel disegno di Palmieri riporta nella parte destra in controparte la zona sinistra nel foglio di Guercino conservato presso la Collezione Devonshire di Chatsworth e nell'altra metà è la riproduzione (sempre in controparte) della porzione di paesaggio sulla destra in un disegno della Biblioteca Reale di Windsor Castle⁴⁷¹. Dall'incisione di Pesne ne deriva un'altra realizzata da Ludovico Mattioli in controparte rispetto al modello e con lievi modifiche che consistono in una resa diversa delle foglie degli alberi, nella maggiore evidenza data ai cespugli di profilo sulla roccia e nell'edificio sul fiume che in Mattioli è più alto rispetto a quello raffigurato nella stampa di Pesne⁴⁷². Dalla stessa incisione di Pesne derivano diversi disegni che vengono attribuiti da Prisco Bagni al Falsario del

⁴⁶⁶ R. Grandi, in ... *di bella mano. Disegni antichi della raccolta Franchi*, a cura di S. Tumidei, Bologna 1997, pp. 112-114, n. 52; D. Dotti, schede 30-39, in *Vedute e paesaggi acquerellati dal XVII al XIX secolo. Opere dall'Accademia Carrara di Bergamo e dalla Collezione Franchi*, a cura di D. Dotti, Milano 2009. Si veda Catalogo II, scheda 17.

⁴⁶⁷ Si veda Catalogo II, scheda 3.

⁴⁶⁸ F. Gibbons, *Catalogue of Italian Drawings in the Art Museum, Princeton University*, Princeton 1977, nn. 151, 154 (figg. 24-25).

⁴⁶⁹ Si vedano figg. 17-29.

⁴⁷⁰ Si vedano: D. Mahon, *Il Guercino. Catalogo critico dei disegni*, Bologna 1968, pp. 182-185; D. Mahon, *An Eighteenth-century Faker of Guercino's Drawings*, in "Apollo", 109 (aprile 1979), 316; P. Bagni, *Il Guercino e il suo falsario. I disegni di paesaggio*, Bologna 1985.

⁴⁷¹ P. Bagni, *Il Guercino e il suo falsario* cit., schede 49, 57, 58.

⁴⁷² P. Bagni, *Il Guercino e il suo falsario* cit., scheda 68.

Guercino: un foglio conservato agli Uffizi di Firenze (n. inv. 3755 S) è un'imitazione che diverge dalla stampa per alcune lievi modifiche apportate allo sfondo e per l'eliminazione di uno dei due nuotatori⁴⁷³, modifiche che non sono presenti nel disegno di Palmieri a New York.

Altri disegni riferiti allo stesso disegnatore da Prisco Bagni sono libere derivazioni dall'incisione: in un altro foglio degli Uffizi (n. inv. 3771 S) viene copiata la metà sinistra dell'incisione, sostituendo tuttavia i nuotatori con delle anatre, mentre la parte destra viene inventata⁴⁷⁴. Un'operazione analoga viene compiuta nei due fogli di Princeton, in un ulteriore foglio degli Uffizi, in quelli di Berlino e del British Museum di Londra e in un altro disegno del quale è ignota l'ubicazione⁴⁷⁵.

Come si è detto il modello di Palmieri per il disegno di New York è la stampa di Pesne e non l'incisione di Mattioli (che è in controparte rispetto a questa), né le derivazioni del Falsario; Palmieri quindi ha a disposizione le acqueforti dell'incisore francese. Secondo Denis Mahon il Falsario utilizza per i propri disegni sia le incisioni di Pesne che quelle di Mattioli; tuttavia in alcuni disegni lo studioso rileva la presenza di dettagli presenti nelle stampe del bolognese e assenti invece sia in quelle di Pesne che nei disegni originali. Dato che le stampe di Mattioli vengono eseguite verso la metà del Settecento, l'attività del Falsario va indicata dopo tale data⁴⁷⁶. Il catalogo del Falsario è costituito da imitazioni dirette dalle stampe di Pesne e Mattioli, derivazioni nelle quali vengono colti da quei modelli solo alcuni particolari e falsificazioni nelle quali l'autore, grazie all'esperienza acquisita nell'imitare lo stile del Guercino, inventa "scene di paesaggio di assoluta fantasia tali da sembrare *capricci* di tipico gusto guercinesco"⁴⁷⁷.

Si tratta di un dato interessante ai fini della conoscenza della formazione di Palmieri, il quale riceve la propria educazione artistica negli stessi anni e nella stessa città nei quali opera il Falsario; i due condividono inoltre lo stesso ambiente culturale (quello intorno a Mattioli) e lo stesso *modus operandi*. Come si vedrà infatti nel prossimo capitolo, Palmieri realizza a Parigi una serie di disegni "alla maniera di Guercino", che non costituiscono dirette imitazioni da disegni del Centese, ma sono appunto qualificabili come *capricci*. La consuetudine coi modelli guercineschi deve infatti aver reso Palmieri in grado di realizzare paesaggi liberamente ispirati alla maniera del maestro del Seicento, pur non derivando direttamente da nessuna invenzione riconducibili a lui o a derivazioni dirette da sue opere.

⁴⁷³ P. Bagni, *Il Guercino e il suo falsario* cit., scheda 60.

⁴⁷⁴ P. Bagni, *Il Guercino e il suo falsario* cit., scheda 61.

⁴⁷⁵ P. Bagni, *Il Guercino e il suo falsario* cit., schede 62-67.

⁴⁷⁶ D. Mahon, *An Eighteenth-century Faker of Guercino's Drawings* cit.; P. Bagni, *Il Guercino e il suo falsario* cit., pp. 61-62.

⁴⁷⁷ P. Bagni, *Il Guercino e il suo falsario* cit., p. 62.

Un ulteriore confronto può essere individuato nelle acqueforti realizzate a Bologna dall'urbinate Giovan Battista Nini tra 1739 e 1740⁴⁷⁸: per i paesaggi di Nini la critica ha sottolineato da un lato la dipendenza da modelli seicenteschi, dall'altro l'attenzione alla credibilità del paesaggio. I riferimenti culturali spaziano dai paesaggi arcadici di Andrea Locatelli e Francesco Zuccarelli, alle vedute campestri incise dal fiorentino Giuseppe Zocchi, alla sensibilità atmosferica e luministica di Marco Ricci, conosciuto attraverso la diretta visione delle acqueforti, ma anche grazie al confronto con l'ambiente bolognese. Nell'ambito della Clementina Nini guarda in particolare a Ludovico Mattioli, Bernardo Minozzi, Fratta e Francesco Bosio, confrontandosi anche con le collezioni di grafica nordica, con molti spunti tratti dalle incisioni dei Perelle⁴⁷⁹.

Gli elementi qui esaminati mi pare chiariscano come Palmieri si nutra, anche nell'ambito del paesaggio, di tutti gli stimoli che l'ambiente bolognese è in grado di fornirgli: i modelli guercineschi - forse tramite l'ambiente legato a Mattioli, la cui opera dimostra pure di aver presente -, quelli olandesi, sia direttamente sia tramite la conoscenza dei modelli veneti - conoscenza che pure si può presumere sia avvenuta in maniera diretta, soprattutto attraverso le stampe, sia in maniera mediata, in particolare dall'esempio di Bernardo Minozzi, col quale Palmieri collabora nella serie dei paesaggi. Infine l'artista ha presenti i temi pittoreschi di Salvator Rosa, una conoscenza che può essere avvenuta sia in modo diretto, sia attraverso la mediazione di opere di Ferrajoli e forse, come parrebbe dall'analisi della tavola 28 della serie dedicata al paesaggio, attraverso Vernet.

Si hanno a questo punto gli elementi per tentare di dare una risposta ad alcune domande: a quale scopo le due serie sono state realizzate, su iniziativa e a spese di chi. Mi pare di poter affermare che esse avessero certamente una destinazione didattica, come dimostrano la dedica (le due opere sono ad uso dei pittori e dei dilettanti), la semplificazione formale e la loro presenza negli inventari delle accademie⁴⁸⁰. Inoltre

⁴⁷⁸ Urbino, 1717-Chaumont-sur-Loire, 1786. Sebbene non abbandoni mai la tecnica dell'acquaforte, Nini è principalmente modellatore, scultore e incisore su vetro. Il padre Domenico Antonio (pittore, maiolicaro e costruttore di apparecchiature meccaniche), lega il suo nome ad un fabbrica di spille famosa in tutto lo Stato Pontificio, di proprietà degli Albani. Giovan Battista, dopo un breve soggiorno a Firenze perfeziona la propria formazione all'Accademia Clementina di Bologna. Diventa scultore, ritrattista e si dedica all'acquaforte. Nel 1747 si trasferisce in Spagna, dove dopo alcuni anni arriva a dirigere le fabbriche reali di cristalli di Madrid ed a produrre opere in cristallo inciso che danno nuove prospettive alla lavorazione del vetro. Accusato di eresia, lascia la Spagna e, nel 1759 lo ritroviamo a Parigi, dove pochi anni dopo, darà vita alla straordinaria produzione di medaglioni in terracotta. Nel 1772 Giovan Battista Nini si stabilisce a Chaumont sur Loire dove continua la sua attività, protetto dal ricco imprenditore Jacques-Donatien Leray. Sull'artista si veda in particolare: *Giovan Battista Nini (1717-1786): da Urbino alle rive della Loira. Paesaggi e volti europei*, catalogo della mostra, Urbino, 16 giugno-30 agosto 2001, Blois, 27 ottobre-27 gennaio 2002, a cura di A. Cerboni Baiardi e B. Sibille, Milano 2001.

⁴⁷⁹ A. Cerboni Baiardi, *Giovan Battista Nini: da Urbino alle rive della Loira*, in *Giovan Battista Nini (1717-1786)* cit., pp. 17-40.

⁴⁸⁰ Ad esempio, come si vedrà, l'Accademia di Parma conservava ancora nel 1820 le due serie incise da Palmieri nel 1760 (anche se con la data errata 1670): Parma, Accademia di Belle Arti, *Inventario libri e stampe*, 1820, b. 245. Ringrazio Maria Carla Ramazzini per la cortese segnalazione.

Giovanni Francesco Regis li chiama “esemplari”, un termine che va a confermarne la destinazione didattica⁴⁸¹ e che viene usato per definirli anche dalla critica recente, in particolare Nicosia e Boschloo⁴⁸². Tuttavia essi non rientrano propriamente nelle tipologie di libri di modelli descritte più sopra, in quanto non forniscono schemi per disegnare il paesaggio o gli elementi che costituiscono la raffigurazione della battaglia, ma solo degli esempi di paesaggi e di battaglie che riproducono opere di maestri. Quindi non sono di insegnamento ai principianti, ma costituiscono esempi per artisti già in possesso degli elementi basilari del disegno⁴⁸³.

L'Accademia, mai menzionata nelle due serie incise, non ha con tutta probabilità ufficialmente preso parte al progetto, anche se l'orientamento di cauta apertura dimostrato dall'istituzione verso la pittura di paesaggio - conseguente probabilmente al gusto del patriziato bolognese per le decorazioni con soggetti paesaggistici -, deve aver stimolato alcuni personaggi legati alla Clementina a interrogarsi sul problema della mancanza di libri di modelli per lo studio del genere.

Dal canto suo Valerio Boschi dimostra, attraverso le sue commissioni ai maggiori paesaggisti bolognesi dell'epoca, il suo interesse per il genere del paesaggio, mentre il sostegno accordato a Gaetano Vascellani ce lo presenta come protettore di giovani artisti e sostenitore del progresso dell'arte. Il fatto poi che Boschi pochi anni più tardi abbia interpellato per impartire lezioni di disegno a Vascellani, proprio Ercole Graziani, maestro di Palmieri, può essere indicativo. Se non è possibile, per mancanza di prove documentarie, affermare che Boschi sia stato il promotore del progetto o che lo abbia in qualche modo sovvenzionato, il fatto che per incidere le tavole sia stato chiamato proprio un allievo di Graziani può significare a mio parere che in qualche modo il patrizio bolognese abbia contribuito alle scelte operate per realizzare la serie dei paesaggi.

⁴⁸¹ Il Regis afferma inoltre che i due esemplari vengono realizzati da Palmieri nel corso del suo diciottesimo anno di età. Dato che l'artista nasce nel 1737 e che i due album vengono pubblicati nel 1760, se ne deduce che, o la notizia fornita dalla fonte è inesatta, oppure che tra la realizzazione delle lastre e la loro pubblicazione trascorsero alcuni anni. Secondo il Regis Palmieri si dette alla pratica dell'incisione a scopo di divertimento: naturalmente questa affermazione non pare plausibile e mi pare più verisimile che Palmieri, che forse aveva appreso la tecnica avvicinandosi all'ambiente accademico dove veniva insegnata oppure a contatto con incisori come ad esempio Ludovico Mattioli, abbia svolto questa attività per ragioni economiche. È invece forse possibile che Palmieri abbia iniziato a incidere le lastre come esercizio e che quindi l'operazione sia andata avanti a lungo e solo dopo le abbia cedute all'editore per farne un album di modelli.

⁴⁸² Nicosia li definisce zibaldoni di vedute incise: quello dei paesaggi è per lui un repertorio degli specialisti contemporanei (C. Nicosia, «*I rami secondari*» cit., p. 153).

⁴⁸³ Si può forse tentare un confronto con alcune esperienze condotte in ambito veneto, presso la bottega dei Remondini, che nel 1750 aveva ottenuto la concessione dei diritti di stampa a Venezia e aveva aperto una libreria in quella città, potenziando in poco tempo produzione (che utilizzava stabilimenti in terraferma, quindi non soggetti al controllo della corporazione) e distribuzione e mettendo in crisi il fiorentino mercato librario lagunare. Si veda M. Infelise, *I Remondini, in Remondini. Un Editore del Settecento*, catalogo della mostra, Bassano del Grappa, 26 maggio-20 settembre 1990, a cura di M. Infelise e P. Marini, Milano 1990, pp. 19-27, in partic. pp. 21-23.

Tuttavia appare strano che nello stesso anno due finanziatori che mi pare abbiano poco a che fare tra loro come Valerio Boschi e Francesco Monti abbiano avuto l'idea di finanziare due progetti che andavano di pari passo; è più facile a mio parere pensare che i due abbiano abbracciato l'idea venuta ad altri, magari lo stesso Guidotti, su suggerimento di qualche artista che conosceva le necessità dell'Accademia, come Minozzi o lo stesso Palmieri, oppure che i due esemplari siano stati stampati per volontà di qualche scuola privata, ad esempio quella di Minozzi, dato che le prime due tavole sono sue.



Fig. 97. B. Minozzi, Tavole 1 in *Scelta di paesi inventati, ed intagliati da Pier Iacopo Palmieri, e da altri bolognesi [...]* l'Anno M.D.C.C.L.X. (Catalogo I, s.s. 1. 4)



Fig. 98. M. Ricci, Paesaggio con borgo antico e pescatori, acquaforte, misure ignote (250x350 mm ca.), già Udine, Collezione privata



Fig. 99. B. Minozzi, Tavola 2 in *Scelta di paesi inventati, ed intagliati da Pier Jacopo Palmieri, e da altri bolognesi [...]* l'Anno M.D.C.C.L.X. (Catalogo I, s.s. 1. 5)



Fig. 100. M. Ricci, *Paesaggio con contadini e cavallo al traino*, acquaforte, 287x426 mm



Fig. 101. P.G. Palmieri, P. Dardani, acquaforte (Catalogo I, s.s. 1. 15)

Fig. 102. L. Mattioli, acquaforte, 147x176 mm (TIB, 43 (19, part 3), n. 57 (364), p. 92)



Fig. 103. P.G. Palmieri, acquaforte (Catalogo I, s.s. 1. 18)

Fig. 104. L. Mattioli, acquaforte, 198x317 mm, (TIB, 43 (19, part 3), 90 (373), p. 120)



Fig. 105. P.G. Palmieri, P. Dardani (Catalogo I, s.s. 1. 13)

Fig. 106. L. Mattioli, acquaforte, 198x371 mm (TIB, 43 (19, part 3), n. 83 (371), p. 113)



Fig. 107. P.G. Palmieri, acquaforte (Catalogo I, s.s. 1.14)

Fig. 108. L. Mattioli, disegno a penna, Firenze, GDSU



Fig. 109. P.G. Palmieri, acquaforte (Catalogo I, s.s. 1. 9)

Fig. 110. F. Bosio, Penna e inchiostro bruno, 317x523 mm, Budapest, Szépművészeti Múzeum, n. inv. K. 75. II.



Fig. 111. P.G. Palmieri, disegno a penna, 1762 (Catalogo II, scheda 1)



Fig. 112. P.G. Palmieri, penna e acquerello, 1772 (Catalogo II, scheda 17)

CAPITOLO III: PALMIERI E DU TILLOT TRA PARMA E PARIGI

Verso la fine degli anni Sessanta Palmieri si trasferisce a Parma. La notizia è documentata dal Vesme, che tuttavia non fornisce elementi sufficienti a datare il suo arrivo nel Ducato:

“Si portò quindi a Parma per vedere la famosa cupola dipinta dal Correggio, e colà conosciuto il suo talento dal francese Du Tillot, ministro di quella corte e grande amatore delle belle arti, fu da questi proposto all’Accademia Parmense e vi fu accettato in qualità di professore”⁴⁸⁴.

Il Regis racconta poi che Palmieri seguì il Du Tillot al ritorno in Francia dopo la sua estromissione dall’incarico di primo ministro della corte borbonica parmense e

“[...] colà visse sotto gli auspici di lui finchè quegli visse. Continuò a lavorare pel corso di otto anni in Parigi [...]”⁴⁸⁵.

Secondo il racconto del Regis, quindi, Palmieri si reca a Parma per ragioni di studio e solo in un secondo tempo conosce Du Tillot e viene accolto sotto la sua protezione; per volontà del primo ministro riceverebbe la nomina a professore in Accademia, notizia confermata dagli atti delle sedute accademiche, dove si registra la sua nomina ad accademico professore per l’anno 1771⁴⁸⁶.

Tuttavia Palmieri potrebbe non aver mai effettivamente preso possesso della sua carica a causa delle cattive acque nelle quali navigava il marchese di Felino⁴⁸⁷; infatti, dopo l’estromissione dalla carica di primo ministro della corte borbonica Du Tillot si trasferì, tra il 25 settembre e il 19 novembre 1771, a Colorno - dove Palmieri, come vedremo meglio più avanti, lo seguì⁴⁸⁸ -, per raggiungere poi il suo protettore a Parigi.

Di queste vicende si tratterà più avanti, quello che mi preme adesso chiarire sono le ragioni che hanno indotto l’artista a trasferirsi a Parma e Du Tillot a fargli ottenere la nomina di professore presso l’Accademia e ad accoglierlo sotto la sua protezione e nella sua casa.

⁴⁸⁴ A. Baudi di Vesme, *Schede Vesme. L’arte in Piemonte dal sec. XVI al sec. XVIII*, III, Torino 1968, p. 761.

⁴⁸⁵ A. Baudi di Vesme, *Schede Vesme* cit., p. 761.

⁴⁸⁶ Parma, Accademia di Belle Arti, *Atti delle sedute accademiche, 1770, Progetti della Reale Accademia delle Belle Arti in Parma Per i concorsi dell’anno venturo 1771*, c. 11 (si veda Appendice 1).

⁴⁸⁷ Tuttavia l’Accademia conservava ancora nel 1820 le due serie incise da Palmieri nel 1760 (anche se con la data errata 1670), delle quali si è parlato nel capitolo precedente: Parma, Accademia di Belle Arti, *Inventario libri e stampe, 1820*, b. 245. Invece l’inventario successivo del 1838 non le segnala più. Ringrazio Maria Carla Ramazzini per la cortese segnalazione.

⁴⁸⁸ Parma, Archivio di Stato, Archivio del Comune, Autografi illustri, b. 4394, fasc. 40, Bossi Benigno comasco, alla data (si vedano: M. Dall’Acqua, *Liborio Bertoluzzi conservatore dell’Archivio dei rami*, in “*Bollettino del Museo Bodoniano*”, 7 (1993), pp. 133-152, in partic. p. 138; G. Cirillo, *Valdré, Du Tillot e il bozzetto per il concorso accademico del 1765*, in “*Parma per l’arte*”, n.s., I, 1 (dicembre 1995), pp. 56-66, in partic. p. 62).

Si può intanto supporre che l'ambiente bolognese non fosse soddisfacente per Palmieri: a Bologna Palmieri si era formato e, come si è tentato di dimostrare, aveva colto tutti gli stimoli che quell'ambiente era in grado di fornirgli. Tuttavia sappiamo anche che le commissioni artistiche più prestigiose erano spesso affidate ai pittori di più grande fama, in particolare i Gandolfi. Può forse essere stata questa la ragione che ha in un primo tempo spinto Palmieri a dedicarsi prevalentemente all'attività grafica: abbiamo infatti visto che l'artista trovava il suo sostentamento grazie alle numerose commissioni che riceveva dal libraio Guidotti, una strada che prima di lui aveva percorso Ludovico Mattioli, che scelse di dedicarsi all'incisione e al disegno perché in tal modo poteva più facilmente provvedere ai bisogni della sua numerosa famiglia⁴⁸⁹. Si può forse sostenere in via di ipotesi che l'artista abbia a un certo momento deciso di abbandonare la città natale e cercare fortuna altrove; non ci è dato sapere, allo stato attuale delle conoscenze, se il trasferimento a Parma e l'incontro con Du Tillot sia stato un fatto casuale o se i due avessero già prima preso contatti.

Mi pare a questo punto necessario mettere in luce alcuni aspetti della personalità del ministro parmense, della sua cultura e gusti artistici e chiarire quali fossero le linee guida all'interno dell'ambiente artistico e accademico parmense a ridosso della cacciata del marchese di Felino. Vorrei tuttavia prima ricordare che Parma aveva sviluppato già sotto i Farnese una tradizione di accoglienza degli artisti bolognesi o vicini a quella cultura e legati alla tradizione classicista: ricordo innanzitutto che proprio Carlo Cignani era stato ingaggiato nel 1681 per la realizzazione degli affreschi della sala del Palazzo del Giardino lasciata incompiuta nel 1602 da Agostino Carracci; gli affreschi di Agostino e di Cignani, insieme a quelli di Girolamo Mirola, di Giovanni Baglione, Jan Soens e del Malosso, saranno conservati da Petitot al momento della ristrutturazione del Palazzo, mentre le numerose quadrature di gusto barocco saranno sacrificate senza troppi rimorsi⁴⁹⁰. Si data invece al 1711 la commissione rivolta dal duca Francesco Farnese ad Aureliano Milani, che fu incaricato dell'esecuzione di un vasto ciclo di nove dipinti – dei quali ne sono stati rintracciati solo tre, oggi conservati presso il Museo Civico di Piacenza – destinato alla Sala dell'Udienza della Reggia di Colorno, dove un altro bolognese, Ferdinando Galli Bibiena, pittore di corte dal 1687 al 1708, aveva progettato, tra le altre cose, un giardino, una *Delizia*⁴⁹¹.

⁴⁸⁹ G.P. Zanotti, *Storia dell'Accademia Clementina* cit., I, p. 22 (citazione tratta da L. Tongiorgi Tomasi, *Libri illustrati, editori, stampatori, artisti e connoisseurs* cit., p. 324). Il passo è riportato nel capitolo precedente.

⁴⁹⁰ E. Fadda, *Natura picta: il giardino entra nelle sale*, in C. Mambriani, *Il Giardino di Parma da delizia ducale a patrimonio collettivo di arte e natura*, Reggio Emilia 2006, pp. 225-240, in partic. pp. 233-235.

⁴⁹¹ Su Ferdinando Galli Bibiena si vedano in particolare C. Mambriani, *I Bibiena nei ducati farnesiani di Parma e Piacenza*, in *I Bibiena. Una famiglia europea*, catalogo della mostra, Bologna, Pinacoteca Nazionale, 23 settembre 2000-7 gennaio 2001, a cura di D. Lenzi e J. Bentini, Venezia 2000, pp. 97-108; M. Pigozzi, *Ferdinando Galli Bibiena. Le esperienze di Seghizzi e di Troili e la consapevolezza della teoria prospettica dei francesi*, in *Realtà e illusione nell'architettura dipinta*, a cura di F. Farneti e D. Lenzi, Firenze 2006, pp. 285-294; *Architettura dipinta: le decorazioni parmensi dei Galli Bibiena*, catalogo della mostra, Collecchio 2007, a cura di G. Godi, Parma 2007; M. Pigozzi, *Ferdinando Galli Bibiena dalla prassi, all'esemplare traduzione incisoria, alla teoria, agli esiti didattici: dall'impresa*

Sebastiano Galeotti aveva studiato col Ghirardini e poi a Bologna presso Giovanni Gioseffo dal Sole, una cultura accanto alla quale si avverte il debito nei confronti delle volte fiorentine di Luca Giordano e di Sebastiano Ricci⁴⁹².

Nella prima metà del Settecento si impongono inoltre due personalità “sintomatiche per far comprendere quanto il nuovo si imponga a fatica”, Giovanni Battista Tagliasacchi e Clemente Ruta, entrambi di formazione bolognese arricchita da esperienze romane, “le cui attività si manifestano tutte entro la prima metà del secolo in esame, e restano fedeli fino in fondo alla matrice classicista assorbita soprattutto nell’ambiente bolognese di primaria formazione”⁴⁹³.

Il panorama artistico parmense si era impoverito già nel 1740, quando Charles De Brosses denunciò, passando dalla città, la profonda crisi del ducato, soprattutto dopo che Carlo di Borbone aveva trasferito a Napoli le collezioni farnesiane e dopo la guerra. Al venire meno delle commissioni ducali avevano parzialmente ovviato le richieste della committenza religiosa, che si rivolgeva ad artisti locali come Peroni, Bresciani e Callani e promuoveva l’arrivo di artisti forestieri⁴⁹⁴.

familiare all’Accademia Clementina, in *Il premio “Piero Gazzola” per il restauro dei palazzi piacentini*, a cura di A. Còccioli Mastroviti, Piacenza 2008, pp. 27-35; M. Pigozzi, *Ferdinando Galli Bibiena: dalla prassi all’esemplarità didattica*, in *L’immaginario scenografico e la realizzazione musicale*, a cura di M.I. Biggi e P. Gallarati, Alessandria 2010, pp. 55-75; G. Cirillo, Inediti dei Bibiena in apporto a una recente mostra, in “Parma per l’Arte”, XVIII (2012), 2, pp. 23-51.

⁴⁹² Firenze, 22 dicembre 1675 – Mondovì, 1741.

⁴⁹³ L. Fornari Schianchi, *Le ricche spoglie dell’arte a Parma nel Settecento*, in *Galleria Nazionale di Parma. Catalogo delle opere. Il Settecento*, a cura di L. Fornari Schianchi, Parma 2000, pp. XIII-LIV, in partic. p. XX. Si veda anche P. Ceschi Lavagetto, *La pittura del Settecento a Parma e a Piacenza*, in *La pittura in Italia, vol. I, Il Settecento*, Milano 1989, pp. 237-251. Le opere di Giovanni Battista Tagliasacchi (1696-1737), che si era formato a Bologna presso il Dal Sole, si caratterizzano per “un impasto di classicismo bolognese e di reminiscenze parmensi, soprattutto parmigianinesche”; sono ben riconoscibili le influenze di Marcantonio Franceschini, Donato Creti e Lorenzo. Clemente Ruta (1685-1767), dopo un breve periodo presso Ilario Spolverini, si trasferisce a Bologna nell’atelier di Carlo Cignani. Dopo un periodo di tre anni a Roma, dove frequenta l’ambiente marattesco, si trasferisce a Parma fino al 1741, anno nel quale si reca a Napoli, dove diventa pittore di corte di Don Carlos (L. Fornari Schianchi, *Le ricche spoglie dell’arte a Parma nel Settecento*, in *Galleria Nazionale di Parma* cit., pp. XXI-XXII). Come si vedrà meglio più avanti, opere di Clemente Ruta sono segnalate nell’inventario post mortem dei beni di Liborio Bertoluzzi e appartenevano forse a Du Tillot prima del suo trasferimento a Parigi. Sull’artista si veda G. Cirillo-A. Crispo, *Clemente Ruta (parma 1685-1767)*, Parma 2012.

⁴⁹⁴ Sebastiano Ricci in Santa Lucia e San Vitale, Antonio Balestra nel Duomo di Parma e in San Raimondo a Piacenza, Sebastiano Conca in Sant’Andrea; Pittoni, Piazzetta e Tiepolo lavorarono per i Cappuccini alla fine del quinto decennio e Traversi per i francescani, mentre i Benedettini di piacenza acquistarono opere di Giuseppe Maria Crespi, di Pittoni e di Borroni. Eugenio Riccomini ha sottolineato come dopo i quindici anni di reggenza di Dorotea Sofia, al momento della firma del Trattato di Aquisgrana, a Parma mancavano ormai non solamente le commissioni per i pittori, ma i pittori stessi (si veda E. Riccomini, *I fasti, i lumi, grazie: pittori del Settecento parmense*, Milano 1977).

Dopo la ratifica del Trattato di Aquisgrana, Don Filippo di Borbone, secondogenito di Elisabetta Farnese e Filippo V di Borbone, prese possesso della sede nel marzo 1749; Du Tillot lo affiancò quasi da subito, mentre la moglie Louise Elisabeth, figlia di Luigi XV e Maria Leszczynska, lo raggiunse in novembre⁴⁹⁵.

III.1. La politica culturale del ministro Du Tillot

Guillaume-Léon Du Tillot, nominato primo ministro del ducato di Parma nel giugno del 1759, ma eminenza grigia nella gestione del potere da molto prima, fu l'uomo di fiducia di Luisa Elisabetta e del duca Don Filippo⁴⁹⁶. A Du Tillot i duchi affidarono il compito di pilotare il passaggio dall'area di influenza spagnola a quella francese, un compito nel quale il ministro riuscì senza spezzare gli stretti legami con la corte d'origine, mantenendo un difficile equilibrio nella duplice soggezione a Francia e Spagna, tra un modello politico di Ancien Régime e riformismo illuminato⁴⁹⁷.

Parte della critica è stata piuttosto severa nel giudicare la formazione letteraria di Du Tillot, educato in uno dei principali collegi di Parigi: Nisard ha ad esempio criticato l'attitudine del marchese di Felino ad adottare, anche in francese, una sintassi piuttosto ardita e ha sollevato dubbi sulla sua conoscenza della lingua latina⁴⁹⁸; Umberto Benassi, pur rilevando incertezze sintattiche e morfologiche in tutte e tre le lingue parlate dal ministro - il francese, lo spagnolo e l'italiano - ha sottolineato come la presenza nella biblioteca

⁴⁹⁵ Sulla figura di Louise Elisabeth si veda il recente contributo di Alessandro Malinverni, *Sui ritratti di Luisa Elisabetta di Borbone, duchessa di Parma, Piacenza e Guastalla (1748-1759)*, in "Acme", XLI (2008), pp. 157-186; A. Malinverni, *Parigi 1739. Cerimoniale, spettacoli, editoria d'occasione: le nozze di Luisa Elisabetta di Francia e don Filippo di Spagna, futuri duchi di Parma, Piacenza e Guastalla*, in "Crisopoli. Bollettino del Museo Bodoniano", 13 (2007-2010), n.s. 1, Parma 2011, pp. 209-288.

⁴⁹⁶ Bajonne, 1711 – Parigi, 1774. Cresciuto alla corte di Spagna, sta al fianco di Don Filippo fin dalla giovanissima età, prima in qualità di valletto di camera, poi come suo segretario particolare.

⁴⁹⁷ Sull'attività politica di Du Tillot si vedano in particolare: C. Nisard, *Guillaume Du Tillot. Un valet ministre et secrétaire d'état. Episode de l'histoire de France en Italie de 1749 à 1771*, Paris 1887; B. Cipelli, *Storia dell'amministrazione di Guglielmo Dutillot per i duchi Filippo e Ferdinando di Borbone nel governo degli stati di Parma, Piacenza e Guastalla dal 1754 al 1771*, Parma 1895; U. Benassi, *Guglielmo Du Tillot. Un ministro riformatore del secolo XVIII*, Parma 1924; H. Bédarida, *Parma et la France de 1748 à 1789*, Paris 1928; ed. cons. *Parma e la Francia (1748/1789)*, Parma 1986; G. Tocci, *Il Ducato di Parma e Piacenza*, Torino 1987; C. Biondi, *Parma, Roma e l'Europa nel carteggio Du Tillot – D'Argental*, in "Aurea Parma", LXXXIII, 3 (settembre-dicembre 1999), pp. 375-397; si rimanda inoltre agli atti del convegno tenuto recentemente a Parma: *Guglielmo Du Tillot e i ministri delle arti nell'Europa dei Lumi*, atti del convegno, Parma, 25-27 ottobre 2012, a cura di C. Mambriani, G. Fiaccadori, A. Malinverni, in corso di stampa.

⁴⁹⁸ C. Nisard, *Guillaume Du Tillot. Un valet ministre et secrétaire d'état. Episode de l'histoire de France en Italie de 1749 à 1771*, Paris 1887, p. 266.

parigina di Du Tillot di classici in lingua originale denoti al contrario una buona conoscenza del latino da parte del loro possessore⁴⁹⁹.

Tra le opere presenti nella biblioteca parigina del ministro - volumi che, come sottolineato da Benassi, erano stati acquisiti da Du Tillot fin dalla giovinezza e che quindi ben ne denotano il carattere spirituale e culturale – figurano opere di vario genere: tra quelle religiose opere più canoniche come la Bibbia, l'Ufficio della settimana santa, il Manuale delle dame di carità e altre che ne indicano la tendenza al movimento giansenista - come la teologia di sant'Agostino e il catechismo storico di Fleury – confermata dagli scritti di Febronio, Patrizi e Giannone, avversi all'ingerenza della Chiesa negli affari dello Stato e ai privilegi ecclesiastici⁵⁰⁰. Le opere filosofiche, così come quelle letterarie, sono per lo più in lingua francese, mentre l'erudito riscontra una certa scarsità per quanto riguarda le materie economiche; invece la nutrita presenza di opere in lingua latina attesta a suo avviso una buona conoscenza di quella lingua, al contrario di quanto affermava Nisard. Tra le numerose opere citate da Benassi va notata la presenza di un'esemplare della Storia della Musica di Martini, pubblicazione per la quale si è vista la partecipazione di Palmieri.

Henri Bédarida sottolinea come Du Tillot, celebrato dall'abate Frugoni quale novello Colbert e protettore delle lettere e delle arti, intratteneva rapporti con poeti e artisti, aveva studiato in uno dei più importanti collegi di Parigi, sapeva citare i classici e si interessava di letteratura, come testimonia pure Saverio Bettinelli⁵⁰¹. Bédarida ricorda, tra le altre cose, l'importante biblioteca privata del ministro, la sua associazione all'impresa degli *Annali d'Italia* di Muratori, il suo interessamento all'*Ecylopedie* e ai *Cahiers des Arts et Métiers* pubblicati dall'Accademia delle Scienze di Parigi⁵⁰².

Per quanto riguarda le conoscenze linguistiche di Du Tillot, Bedarida sottolinea come - sebbene l'italiano sia, tra le tre lingue parlate dal ministro, quella nella quale si dimostra meno versato - l'abbondanza di errori ortografici messa in rilievo dalla critica precedente sia caratteristica anche nei suoi contemporanei; al contrario l'erudito mette in rilievo la padronanza della lingua francese e gli attribuisce addirittura alcune composizioni poetiche⁵⁰³. Tuttavia Giovanni Gonzi si esprime, ancora nel 1997, in termini non troppo lusinghieri riguardo alla preparazione culturale del ministro che ritiene non fosse

⁴⁹⁹ U. Benassi, *La casa privata di un ex ministro riformatore del secolo XVIII*, in "Aurea Parma", VII (1923), pp. 151-159, in partic. pp. 155-156. Per un elenco dei libri presenti in casa di Du Tillot si veda: *Notice des principaux articles de la bibliothèque de feu m. marquis de Felino, dont la vente se fera lundi 3 avril 1775, en son hotel, rue de la Ville-l'Éveque, n.° 6, trois heures de relevée, et jours suivans. Se distribue à Paris chez la veuve Tilliard, libraire...MDCCLXXV.*

⁵⁰⁰ U. Benassi, *La casa privata di un ex ministro* cit., p. 154. Il catalogo della vendita parigina dei libri di Du Tillot è stato pubblicato di recente, insieme a quello delle opere d'arte, nel catalogo della mostra *Guglielmo Du Tillot regista delle arti nell'età dei Lumi*, catalogo della mostra, Parma, 28 ottobre 2012-27 gennaio 2013, a cura di G. Fiaccadori, A. Malinverni, C. Mambriani, Parma 2012.

⁵⁰¹ H. Bédarida, *Guglielmo Du Tillot. Letterato e scrittore*, in "Aurea Parma", XII (1928), pp. 55-62.

⁵⁰² H. Bédarida, *Guglielmo Du Tillot. Letterato e scrittore* cit., p. 58.

⁵⁰³ H. Bédarida, *Guglielmo Du Tillot. Letterato e scrittore* cit., pp. 59-60.

“paragonabile a quella di un Firmian o di un Tanucci; la sua conoscenza della lingua italiana fu sempre modesta; tuttavia era dotato di uno spiccato senso pratico e di grande tenacia. Soprattutto seppe circondarsi di abili e fidati collaboratori, ben disposti verso una politica di riforme, che venne perseguita con grande determinazione”⁵⁰⁴.

La politica di Du Tillot, ministro plenipotenziario del piccolo ducato borbonico, fu volta a una riorganizzazione della pubblica amministrazione e del sistema finanziario, che venne affidato a un apposito magistrato. Incoraggiò le industrie e l'artigianato, chiamando operatori esteri, e favorì il commercio introducendo riforme che applicassero la concezione liberistica propria del tempo e sviluppando la rete viaria; venne dato nuovo impulso all'agricoltura, soprattutto alla coltivazione del gelso e delle patate, anche attraverso la pubblicazioni di libri sull'argomento.

Du Tillot, fautore della supremazia del potere civile su quello ecclesiastico, combatté le immunità e i privilegi del clero, dando l'avvio, con una serie di riforme, ad un conflitto giurisdizionale con Roma: proibì con una prammatica del 24 ottobre 1764 il passaggio di qualsiasi bene nelle mani morte, istituì la Real Giunta di Giurisdizione, che avocò a sé molte competenze fino ad allora esercitate dai tribunali religiosi, imponendo il *placet* ducale per il conferimento pontificio di qualunque beneficio negli stati parmensi, l'*exequatur* su ogni provvedimento della curia romana e demandò al governo l'*imprimatur* dell'Inquisizione⁵⁰⁵.

Col decreto del 16 gennaio 1768 vietava a tutti i sudditi di ricorrere a tribunali esteri, compreso quello romano, senza il beneplacito sovrano, un atto al quale Clemente XVII rispose con un anacronistico Monitorio col quale, rivendicando la propria sovranità sul ducato, annullava la nuova legislazione in materia ecclesiastica. Subito dopo Du Tillot espulse i Gesuiti dal ducato: come ha ben rilevato Giovanni Gonzi, questa azione va vista come un'operazione di allineamento alla politica in materia ecclesiastica degli altri stati borbonici, che avevano già provveduto all'allontanamento dei Gesuiti dai territori loro soggetti e alla soppressione di molti ordini, i cui beni furono incamerati e le cui rendite furono in parte destinate all'istruzione pubblica⁵⁰⁶.

La riorganizzazione dell'istruzione pubblica, resa necessaria dall'espulsione dei Gesuiti, venne affidata al padre teatino Paolo Maria Paciaudi, che era stato chiamato a Parma a partire dal 1761 allo scopo di dirigere la rifondata biblioteca, occupandosi anche della direzione degli scavi veleiati e delle collezioni di antichità. Educato in un primo tempo dai Gesuiti, frequentò l'Università di Torino, dove apprese i primi principi del

⁵⁰⁴ G. Gonzi, *Le Istituzioni del Ducato*, in *Petitot. Un artista del Settecento europeo a Parma*, catalogo della mostra, 6 aprile 1997-29 giugno 1997, a cura di G. Cusatelli e G. Cirillo, Parma 1997, pp. 79-86.

⁵⁰⁵ Si veda C. Maddalena, *Le riforme amministrative ed ecclesiastiche: forza e debolezza del governo Du Tillot*, in *Guglielmo Du Tillot e i ministri delle arti nell'Europa dei Lumi*, atti del convegno, Parma, 25-27 ottobre 2012, a cura di C. Mambriani, G. Fiaccadori, A. Malinverni, in corso di stampa

⁵⁰⁶ G. Gonzi, *Le Istituzioni del Ducato* cit., p. 80.

giansenismo e si avvicinò all'illuminismo grazie alla frequentazione del suo professore di lettere greche e latine Bernardo Lama. Completò la sua formazione a Venezia e poi a Bologna, dove studiò filosofia, fisica e matematica. A Napoli fu ospite per sette anni del cardinale Giuseppe Spinelli, mentre a Roma ottenne la protezione di papa Benedetto XIV Lambertini; nella capitale papale venne a contatto con personalità di spicco dell'ambiente francese e legate al ducato di Parma, quali François Choiseul, ambasciatore di Francia alla corte romana⁵⁰⁷, l'abate Barthelemy, che si trovava a Roma con l'incarico di raccogliere medaglie per il gabinetto del re di Francia, il conte di Caylus e il balivo di Breteuil, ambasciatore dei Cavalieri di Malta a Roma⁵⁰⁸. Il 3 febbraio 1768 Paciaudi pubblicò la *Costituzione per i nuovi regi studi*, che sottoponeva al controllo statale tutti gli ordini scolastici, uniformando i programmi di studio e introducendo il tempo pieno per i docenti; un programma di riforma che, per quanto riguarda l'istruzione secondaria e l'Università, si basò sul modello delle riforme attuate in Piemonte da Vittorio Amedeo II nel 1729, ma anche su quelle dello Studio pavese e delle Scuole di Milano.

L'educazione del giovane Ferdinando, figlio di Filippo e di Luisa Elisabetta, fu affidata a uno dei numerosi francesi presenti a Parma, il filosofo sensista Étienne Bonnot de Condillac. Tuttavia l'idea di fare del futuro duca di Parma un principe illuminato fallì, come dimostrano gli eventi che condussero all'arresto e all'esonero di Du Tillot: un fallimento dovuto sia alla riorganizzazione di un partito clericale appoggiato dall'Austria⁵⁰⁹, sia a causa della caduta in disgrazia in Francia del primo ministro Choiseul, sicuro appoggio

⁵⁰⁷ Etienne François de Stainville (1719-1785), promosso segretario di stato agli affari esteri di Luigi XV e duca di Choiseul Stainville nel 1758, fu per fasto delle collezioni e delle commissioni artistiche un esempio e un vero ministro parallelo delle arti. Provvisto di una considerevole fortuna grazie al matrimonio con Honorine Crozat du Châtel, la ricchissima nipote del mercante, poi marchese Antoine Crozat, raccolse una fondamentale collezione d'arte, fu uno dei principali artefici della riscoperta dei pittori delle scuole settentrionali seicentesche e, grazie agli stretti rapporti con alcuni celebri studiosi di antichità, come l'abate Barthélémy e il conte di Caylus, uno dei precursori dell'introduzione del cosiddetto gusto greco nell'arte francese. Niente predisponeva il giovane conte di Stainville a divenire uno dei più emblematici amatori d'arte del suo tempo. Dopo una brillante carriera militare, tradizionale nel suo casato, l'efficace sostegno di madame de Pompadour gli permise d'ottenere le ambasciate particolarmente prestigiose di Roma e poi di Vienna. La magnificenza del suo soggiorno nella città papale è rimasta leggendaria. Da questa data, sembra che Stainville avesse colto l'importanza del mecenatismo e del gusto collezionistico per contribuire sia al prestigio della Francia, sia all'immagine che voleva assumere di diplomatico e in seguito di statista illuminato. A partire dal 1758, le sue alte funzioni di segretario agli Affari esteri, poi alla Guerra e alla Marina, e di nuovo agli Affari esteri, ne fecero il principale ministro di Luigi XV. Questo ruolo gli permise di diffondere attraverso i suoi ritratti inviati in tutta Europa non soltanto l'immagine del gran ministro che fu (a lui si deve la stipula del Patto di famiglia nel 1761), ma anche quella di amatore delle arti aggiornato su ogni novità e circondato da capolavori spesso insigni. Si rimanda al recente contributo di M.-L. de Rochebrun, *Le duc de Choiseul et les arts*, in *Guglielmo Du Tillot e i ministri delle arti nell'Europa dei Lumi*, atti del convegno, Parma, 25-27 ottobre 2012, a cura di C. Mambriani, G. Fiaccadori, A. Malinverni, in corso di stampa.

⁵⁰⁸ Torino, 23 novembre 1710-Parma, 1 febbraio 1785. Si vedano: S. Pelagatti, *Paolo Maria Paciaudi e il suo tempo*, in "Regnum Dei", 121 (1995), pp. 299-328; G. Bertini, *Una lettera di Paolo Maria Paciaudi sull'inoculazione del vaiolo a Ferdinando di Borbone*, in "Bollettino del Museo Bodoniano", 7 (1993), pp. 23-26; A. Mutti, *Paolo Maria Paciaudi e l'archeologia del Settecento*, in "Bollettino del Museo Bodoniano", 7 (1993), pp. 353-364; G. Bertini, *Belle Arti e Accademie a Parma e a Torino nelle lettere di P. M. Paciaudi e G. B. Bodoni (1774-1778)*, in "Bollettino del Museo Bodoniano di Parma", 8 (1994), pp. 3-36.

⁵⁰⁹ Ferdinando aveva sposato Maria Amalia d'Asburgo.

per Du Tillot presso la corte di Parigi, sia per il crescente disinteresse della corona spagnola per gli affari parmensi.

Ciò che maggiormente interessa in questa sede è indagare la politica culturale svolta dal ministro, un'azione volta – dopo la risistemazione delle regge extraurbane di Colorno e Sala Baganza⁵¹⁰ - a fare di Parma una *petit capitale* o, come verrà poi chiamata, una piccola Atene. A questo scopo Du Tillot investì nella ricostruzione delle collezioni ducali, della biblioteca, negli scavi e nel Museo di Antichità, nella creazione dell'Accademia, volta alla formazione di artigiani e artisti, nella riqualificazione cittadina.

Lo studio della corrispondenza di Du Tillot in particolare con Claude Bonnet e D'Argental ha dato modo alla critica di comprendere meglio le strategie politiche e le difficoltà affrontate dal ministro durante il suo governo⁵¹¹. La corrispondenza tra Du Tillot e Bonnet è innanzi tutto d'affari e offre uno spaccato dei rapporti che intercorrevano tra la corte di Parma e quelle di Spagna e Francia e l'organizzazione dei fondi inviati al ducato sotto forma di pensioni, che venivano a loro volta pagate dai duchi.

Nelle lettere si parla poi di merci, personale qualificato, ma anche libri, opuscoli e pubblicazioni di vario genere fatti giungere da Parigi: Parma dipendeva infatti dalla corte francese in tutto, ad eccezione del formaggio (*le parmesan*) e della mortadella che venivano invece inviati a Versailles⁵¹². La corrispondenza racconta inoltre delle persone mandate nella capitale francese a perfezionare le proprie abilità: la politica artistica della corte rivela un forte orientamento filo-francese anche nella scelta di artisti legati a quella cultura, un orientamento che, come si dirà meglio più avanti, si caratterizza per un classicismo che contempera grazia *rocaille* e solennità: già nel 1748 don Filippo, che attendeva a Chambery di prendere possesso della sua carica, aveva assunto, con l'incarico di arredatore, lo scultore Jean-Baptiste Boudard (1710-1768), che, giunto a Parma, sarà tra gli artefici, insieme a Laurent Guiard (1723-1788), della creazione del nuovo volto della città e delle residenze ducali⁵¹³.

⁵¹⁰ Si vedano: *La Reggia di Colorno nel '700. Una città costruisce una mostra*, catalogo della mostra, Colorno, 1 settembre-5 novembre 1979, a cura di M. Dall'Acqua, [Parma 1979]; M. Dall'Acqua-G. Cirillo, *Sala Baganza*, Milano 1999; M. Dall'Acqua-G. Martini, *Sala Baganza. La cortaccia verde delizia*, Parma 2006.

⁵¹¹ La corrispondenza con Claude Bonnet copre tutto il periodo del governo parmense del marchese di Felino e va dal 1748 al 1771; Bonnet, tesoriere di Luisa Elisabetta, costituisce l'*alter ego* e l'uomo di fiducia di Du Tillot in Francia. Charles-Augustin Ferriol, conte D'Argental è ministro plenipotenziario della corte di Parma a Versailles. Si vedano: A.M. Mandich, *Scambi culturali tra Parma e la Francia nella corrispondenza Du Tillot-Bonnet*, in "Aurea Parma", LXXXIII (settembre-dicembre 1999), 3, pp. 333-374; C. Biondi, *Parma, Roma e l'Europa nel carteggio Du Tillot-D'Argental*, in "Aurea Parma", LXXXIII (settembre-dicembre 1999), 3, pp. 375-396.

⁵¹² Come sottolineato da Marc Fumaroli infatti, Parma viene per così dire "adottata" dal governo francese, che vi sperimenta una riforma su tutti i piani, politico, religioso e artistico (si veda M. Fumaroli, *La Parma illuminista e neoclassica nella geopolitica di Choiseul*, in *Guglielmo Du Tillot e i ministri delle arti nell'Europa dei Lumi*, atti del convegno, Parma, 25-27 ottobre 2012, a cura di C. Mambriani, G. Fiaccadori, A. Malinverni, in corso di stampa).

⁵¹³ Si veda G. Scherf, *La scultura a Parma tra 1749 e 1771*, in *Guglielmo Du Tillot e i ministri delle arti nell'Europa dei Lumi*, atti del convegno, Parma, 25-27 ottobre 2012, a cura di C. Mambriani, G. Fiaccadori, A. Malinverni, in corso di stampa.

Dal 1752 al 1756 il pittore Giuseppe Baldrighi era stato inviato a perfezionarsi a Parigi presso Boucher; nella capitale francese aveva avuto modo di venire a contatto con l'opera di artisti come La Tour, Liotard, Duplessis, Desportes e di allacciare rapporti di amicizia con Vien, Cochin, Nattier e soprattutto Oudry (entrambi furono impegnati a realizzare le tele non rintracciate per Colorno). Nel 1756 il dipinto raffigurante la *Carità romana*, oggi al museo di Angers, gli procurò la nomina a Professore dell'Accademia Reale e il titolo di pittore di corte al suo ritorno a Parma⁵¹⁴.

Nel 1753 giunse a Parma, grazie alla segnalazione del conte di Caylus e dello stesso Baldrighi, un allievo di Soufflot, il ventiseienne Ennemond Alexandre Petitot, il quale, dopo aver vinto il primo premio di architettura nell'accademia francese nel 1745, aveva ottenuto il pensionato romano, svolto tra 1746 e 1750⁵¹⁵.

È sempre grazie a una segnalazione del conte di Caylus che nel 1759 giunge a Parma Simon-François Ravenet il giovane, il quale, dopo aver ricevuto la prima formazione nella bottega del padre e aver trascorso alcuni anni a Londra e a Parigi, fu nominato professore d'incisione in Accademia a Parma⁵¹⁶. Ravenet svolse

⁵¹⁴ Su Baldrighi si vedano: *Giuseppe Baldrighi: Stradella 1722 – Parma 1803*, catalogo della mostra, Stradella, Palazzo Isimbardi, 18-25 novembre 1984, Broni (Pavia) 1984; M. Giusto, *Baldrighi Giuseppe*, in *La pittura in Italia. Il Settecento*, II, Milano 1989, pp. 610-611; M.C. Chiusa, *Baldrighi, Giuseppe*, in Saur, 6 (1992), p. 431.

⁵¹⁵ Lyon, 17 febbraio 1727-Parma, 3-4 febbraio 1801. La vicenda della giovinezza di Petitot e della sua vocazione per l'arte osteggiata dalla famiglia non differisce molto da quella di Palmieri: destinato dalla famiglia alla carriera ecclesiastica, nel 1733 viene mandato in collegio presso i Gesuiti, mentre nel 1736 viene trasferito in quello dei Miseri. Nel 1736 riceve la tonsura e due anni dopo si trasferisce nel seminario di Sant'Ireneo dove studia fisica e filosofia, ma si fa espellere nel 1741. Dopo un periodo di segregazione passato a disegnare e a chiedere al padre Simon (che aveva anche una specializzazione in architettura e ingegneria idraulica) di fargli studiare architettura e questi infine acconsente, affidandolo all'architetto Jacques Germain Soufflot. Tra il 1743 e il 1744 si trasferì a Parigi e, dopo la vittoria del "Grand Prix de Rome", si reca nell'Urbe. Secondo il racconto dell'amico pittore Joseph-Marie Vien, a Roma Petitot disegnava, insieme agli altri pensionati francesi, le opere antiche – recandosi anche a Napoli - e quelle barocche e studiava le novità di Piranesi e Jean-Laurent Legeay. Oltre a esercitarsi nel disegno, praticava l'incisione e lo studio di figura e si dedicava alla progettazione di apparati effimeri. Dal 1750 Petitot torna nella capitale francese, per trasferirsi a Parma nel 1753, dove fino al 1771 ridisegna il volto della città e delle residenze della corte. Dopo la caduta di Du Tillot non ottiene più incarichi dalla corte, perchè ritenuto troppo compromesso con l'ex primo ministro, tuttavia continua a operare in Accademia fino alla morte avvenuta nel 1801 e nella Congregazione degli Edili, della quale si parlerà in seguito, (nella quale era però stato ammesso molto tardi).

Su Petitot si vedano: E. Monti, *L'architetto Petitot: uno spiraglio d'arte francese in Italia*, in "Bollettino d'Arte", I (dicembre 1924), 6, pp. 252-276; G. Lombardi, *I disegni di un grande architetto francese alla Corte di Parma*, in "Aurea Parma", I (1926), pp. 5-8; G. Erouart-W. Oechslin, *Ennemond-Alexandre Petitot*, in *Piranèse et les Français 1740-1790*, catalogo della mostra, Roma-Digione-Parigi 1976, pp. 250-260; R. Tassi, *Ennemond-Alexandre Petitot*, in *L'arte a Parma dai Farnese ai Borbone*, catalogo della mostra, Parma, Palazzo della Pilotta, 22 settembre-22 dicembre 1979, Bologna 1979, pp. 249-275; A. Cabassi-M. Dall'Acqua, *Ennemond-Alexandre Petitot. La pratique de la bâtisse. Inventario del corpus dei disegni d'architettura conservati nell'Archivio di Stato di Parma*, Parma 1989; *Feste Fontane Festoni a Parma nel Settecento. Progetti e decorazioni disegni e incisioni dell'architetto E. A. Petitot (1727-1801)*, catalogo della mostra, Roma-Parma-Lione, maggio-ottobre 1989, a cura di P. Bedarida, Roma 1989; *Petitot. Un artista del Settecento europeo a Parma*, catalogo della mostra, 6 aprile 1997-29 giugno 1997, a cura di G. Cusatelli e G. Cirillo, Parma 1997; G. Cirillo, *Ennemond Alexandre Petitot, Lyon 1727-Parma 1801*, Parma 2002; G. Cirillo, *Petitot*, Parma 2008.

⁵¹⁶ M. Mussini, *La grafica di riproduzione*, in *L'arte del Settecento emiliano. L'arte a Parma dai Farnese ai Borbone*, catalogo della mostra, Parma, Palazzo della Pilotta, 22 settembre-22 dicembre 1979, Bologna 1979, pp. 341-384, in partic. pp. 368-378.

un ruolo privilegiato nell'ambito della committenza ducale e va in questo contesto in particolare segnalata l'impresa del 1769, anno del matrimonio tra Maria Amalia d'Asburgo e Ferdinando di Borbone, quando tradusse in incisione, insieme a Giovanni Volpato e Benigno Bossi, i disegni preparati da Petitot per il volume celebrativo pubblicato nell'occasione⁵¹⁷. Inoltre, come si vedrà meglio più avanti, per Du Tillot Ravenet incise alcune stampe che riproducevano opere facenti parte della sua collezione.

Accanto a queste figure, Du Tillot si serve del lombardo Benigno Bossi, pittore, incisore e stuccatore, giunto a Parma nel 1759, dopo un lungo soggiorno in Germania tra 1743 e 1757, e valente collaboratore di Petitot e Boudard; i suoi maestri nel campo dell'incisione furono Charles F. Hutin, Christian Wilhelm Ernst Dietrich e Anton Raphael Mengs⁵¹⁸. Cristina Casoli ha rilevato come la prima produzione grafica bossiana risulti fortemente influenzata dai seicentisti nordici, fiamminghi e olandesi, un gusto che, come si vedrà, corrisponde bene a quello di Du Tillot. In particolare la studiosa rileva i debiti nei confronti di Rembrandt, artista al quale Bossi guarda in particolare nelle *Teste di vecchio* e a cui, forse proprio tramite Bossi, deve qualcosa anche Palmieri⁵¹⁹. Inoltre individua cospicui prestiti da Grechetto, Salvator Rosa e dai veneti, in particolar modo Piazzetta, tutti artisti che ha a suo avviso avuto modo di studiare durante la permanenza a Dresda⁵²⁰.

Tra gli artisti inviati a Parigi a spese della corte bisogna ricordare anche Pietro Martini, allievo prima di Peroni, poi di Baldrighi per la pittura, di Petitot per l'architettura e, per l'incisione, di Benigno Bossi: nel 1761 riportò il premio del nudo dall'Accademia di Parma e vinse quello di composizione l'anno successivo. Nel 1765 fu inviato a Veleia allo scopo di disegnare i reperti che venivano scoperti e due anni dopo gli venne concessa la pensione ducale. Intorno al 1769 fu mandato a Parigi e raccomandato a Le Bas, divenendone presto il principale collaboratore, responsabile dell'esecuzione della preparazione all'acquaforte delle lastre poi terminate a bulino dal capobottega. Due anni dopo si mise in proprio e,

⁵¹⁷ M. Mussini, *Parma la «civitas» in scena: le illustrazioni per le feste nunziali di Ferdinando di Borbone*, in *Musica e spettacolo a Parma nel Settecento*, atti del convegno, Parma, 18-20 ottobre 1979, Bologna 1984; D. Moschini, *Genesis dell'In nuptiis per Ferdinando I di Borbone e Maria Amalia*, in "Bollettino del Museo Bodoniano", 7 (1993), pp. 337-352; C. Mingardi, *Idee petitotiane ed esperienze bodoniane*, in *Petitot. Un artista del Settecento europeo a Parma*, catalogo della mostra, 6 aprile 1997-29 giugno 1997, a cura di G. Godi, C. Mingardi e V. Rabaglia, Parma, Ugo Guanda Editore 1997, pp. 121-142. Inoltre Ravenet nel 1778 iniziò un lavoro di traduzione dalle opere di Correggio portato avanti fin quasi alla fine del secolo per il quale si rimanda a M. Mussini, *La grafica di riproduzione*, in *L'arte del Settecento emiliano. L'arte a Parma dai Farnese ai Borbone*, catalogo della mostra, Parma, Palazzo della Pilotta, 22 settembre-22 dicembre 1979, Bologna 1979, pp. 341-384 e M. Mussini, *Correggio tradotto. Fortuna di Antonio Allegri nella stampa di riproduzioni fra Cinquecento e Ottocento*, Milano 1995, schede 146, 153, 164, 180, 191, 204, 326-328, 371, 434, 540, 691.

⁵¹⁸ C. Casoli, *Il soggiorno in Germania: Benigno Bossi e i maestri del Seicento nordico*, in "Parma per l'Arte", 4 (1998) 1, pp. 65-73.

⁵¹⁹ Si veda Catalogo II, schede 27-28.

⁵²⁰ C. Casoli, *Il soggiorno in Germania: Benigno Bossi e i maestri del Seicento nordico* cit., p. 73.

nonostante fosse stato richiamato a Parma da De Llano, non tornò nella città natale se non nel 1792, dopo aver viaggiato in tutta Europa⁵²¹.

Lavorò soprattutto come incisore di riproduzione da opere di Rembrandt e Watteau e come illustratore, ma le imprese più importanti, almeno ai fini di questo studio, sono le riproduzioni delle vedute della serie di Joseph Vernet, voluta da Luigi XV, *Les ports de France* (1761-1783), incise all'acquaforte in collaborazione con Charles-Nicolas Cochin il giovane e la collaborazione con Basan alle raccolte *Du cabinet de M.le Duc de Choiseul* (1771) e *Du cabinet de Monsieur Poullain* (1781).

All'orientamento filo-francese della politica artistica promossa da Du Tillot si oppone l'abate Giuseppe Peroni, definito già dal Lanzi un pittore di transizione. A Peroni viene riconosciuta dalla critica una vasta e solida cultura figurativa, cresciuta sugli esempi bolognesi e romani e attenta alla tradizione veneta e ottenuta grazie a lunghi soggiorni fuori dal ducato⁵²². All'ambiente bolognese guarda anche l'opera di Antonio Bresciani, mentre la committenza religiosa è ancora legata alle più interessanti esperienze del tardo-barocco veneto, con commissioni anche di grande prestigio: si ricordano qui le commissioni dei Cappuccini a Pittoni, Piazzetta e Tiepolo e quella di San Sepolcro a Giambettino Cignaroli.

III.1.1. *L'Accademia parmense*

La volontà di dare alla città un volto nuovo aveva reso impellente la necessità di formare artisti in grado di soddisfare le richieste di committenza del ducato; prima dell'apertura dell'Accademia, i Borbone inviavano gli artisti locali a perfezionarsi all'estero a spese della corte: oltre a Baldighi, che come si è detto era stato mandato a perfezionarsi a Parigi a scuola di Boucher, l'architetto teatrale Giovanni Grassi a Roma e poi nella capitale francese, l'architetto Giovanni Forlani a Bologna.

La data di nascita dell'Accademia parmense viene indicata al 12 dicembre 1752, quando il duca Filippo di Borbone riconobbe una scuola privata di pittura istituita da artisti locali e denominata "lombarda". L'organizzazione e la definizione statutaria dell'Accademia avviene nel 1757, anno in cui si diede inizio anche all'attività didattica, tuttavia la critica ha chiarito come Du Tillot stesse pensando alla sua

⁵²¹ Martini, Pietro Antonio Gaetano (Trecasali 9 luglio 1738-Parma 2 aprile 1797). Si vedano M. Mussini, *La grafica di riproduzione*, in *L'arte del Settecento emiliano. L'arte a Parma dai Farnese ai Borbone*, catalogo della mostra, Parma, Palazzo della Pilotta, 22 settembre-22 dicembre 1979, Bologna 1979, pp. 341-384; R. Lasagni *Dizionario biografico dei parmigiani*, Parma 1999, vol. III, pp. 417-418.

⁵²² E. Riccomini, *I fasti, i lumi, grazie: pittori del Settecento parmense*, Milano 1977, pp. 59-71; C. Barelli, *Peroni, Giuseppe*, in *La pittura in Italia. Il Settecento*, II, Milano 1989, p. 828.

costituzione già nel 1754, quando teneva corrispondenza segreta sul tema con il banchiere e tesoriere dei duchi di Parma, Claude Bonnet, morto nel 1772, e con Giuseppe Baldrighi⁵²³.

Il primo segretario fu il genovese Carlo Innocenzo Frugoni - poeta di corte sia sotto i Farnese che sotto il governo borbonico e tessitore di una fitta rete di rapporti che contavano, tra gli altri, Francesco Algarotti e Saverio Bettinelli - che predispose gli statuti accademici⁵²⁴; alla sua morte subentrò Carlo Castone della Torre Rezzonico, altro letterato di rilievo, che, insieme ad altri come Prospero Manara e Angelo Mazza, apparteneva alla colonia arcadica parmense fondata da Frugoni nel 1739⁵²⁵.

A differenza di ciò che è accaduto per Bologna e per altre realtà come Roma e Milano, la critica ha dedicato scarso interesse allo studio dell'Accademia di Parma: infatti la prima storia dell'Accademia viene redatta solo nel 1941 da Giuseppina Allegri Tassoni ed è basata sulla scarsa tradizione storiografica precedente, costituita in particolare per la seconda metà dell'Ottocento dagli studi di Pietro Martini, riguardanti più che la storia dell'Accademia, gli artisti attivi a Parma e provincia, per lo più professori dell'Accademia. Martini fornisce tuttavia la periodizzazione che sarà poi alla base della storiografia successiva e che vede avvicinarsi in un'ottica evolucionistica, un primo momento di splendore nella seconda metà del Settecento, una fase di decadenza individuata nel periodo della dominazione francese e il rifiorire delle arti e dell'Istituzione accademica con la Restaurazione e Maria Luigia⁵²⁶.

⁵²³ Negli anni cinquanta i duchi nutrivano ancora velleità dinastiche e la speranza di ottenere un trono più prestigioso, velleità ostacolate dal quadro politico europeo e spentesi definitivamente con la morte della duchessa avvenuta nel 1759. Fu probabilmente a causa di questa situazione che molte operazioni vennero rimandate dai duchi (si veda C. Mambriani, *L'architettura in Accademia (1752-1877)*, in *La galleria delle arti dell'Accademia di Parma*, a cura di M. Dall'Acqua e L. Fornari Schianchi, Parma 2007, pp. 67-91, in partic. p. 70). Su Bonnet si veda A.M. Mandich, *Scambi culturali tra Parma e la Francia nella corrispondenza Du Tillot-Bonnet*, in "Aurea Parma", LXXXIII (settembre-dicembre 1999), 3, pp. 333-374, in partic. p. 347.

⁵²⁴ Gli statuti stabilirono che pittura scultura e architettura sarebbero state accolte pariteticamente sotto lo stesso tetto, a differenza di quanto accadeva a Parigi e sull'esempio dell'Accademia romana di San Luca (eletta a giudice superiore in caso di controversie tra gli accademici). Oltre all'uguaglianza tra le tre arti maggiori, vi si stabiliva quella tra gli accademici, salva la precedenza alle tre cariche direttive.

⁵²⁵ Per la bibliografia sull'argomento si rimanda a E. Guagnini, *L'«Ardito cigno» e l'«Onorata Parma»*, in *Petitot. Un artista del Settecento europeo a Parma*, catalogo della mostra, 6 aprile 1997-29 giugno 1997, a cura di G. Godi, C. Mingardi e V. Rabaglia, Parma 1997, pp. 87-97.

⁵²⁶ P. Martini, *La scuola parmense delle belle arti e gli artisti delle province di Parma e di Piacenza dal 1777 ad oggi. Memoria redatta dal segretario della R. Accademia di Parma Pietro Martini nella occasione della Esposizione Universale di Londra*, Parma 1862. Va poi segnalato un secondo scritto, redatto in occasione dell'Esposizione Universale viennese del 1873, nel quale tuttavia Martini ripropone quasi *in toto* l'intervento del 1862: P. Martini, *La R. Accademia parmense di Belle Arti. Memoria di Pietro Martini segretario di quell'Accademia*, Parma 1873. Va anche segnalato lo scritto dello stesso Martini sulla Pinacoteca annessa all'Accademia, che diventerà un istituto autonomo e da essa indipendente solo nel 1882, nel quale l'autore fa seguire alla storia della raccolta le informazioni sul suo ordinamento e una guida col catalogo commentato delle opere. Come dichiarato nell'*Introduzione*, le motivazioni della scelta va individuata nella richiesta effettuata dal Ministero dell'Istruzione Pubblica alle direzioni degli istituti artistici di dare un'idea della consistenza del loro patrimonio in vista dell'Esposizione Universale di Vienna del maggio 1873 (P. Martini, *La pubblica Pinacoteca di Parma. Memoria di Pietro Martini segretario di quell'accademia di belle arti*, Parma 1872).

A quelli di Martini seguono altri contributi, tra i quali va in particolare segnalato quello di Louis Hautecoeur, studioso francese interessato soprattutto al classicismo architettonico del Settecento; se il giudizio dello studioso sull'arte "accademica", caratterizzata a suo avviso da mancanza di originalità nella pedissequa imitazione dell'antico, è totalmente negativo, gli va riconosciuto il merito di aver inaugurato una solida tradizione storiografica, collocando la fondazione dell'Accademia e la sua storia nel contesto della politica di mecenatismo di Filippo di Borbone. Secondo lo studioso la fondazione avviene allo scopo di allineare il piccolo ducato alla moda dei più grandi e potenti stati europei e italiani; i concorsi sarebbero stati istituiti allo scopo di dare rilievo internazionale all'Istituzione e in ultima analisi al ducato. Nella stessa ottica l'Accademia parmense avrebbe scelto di allinearsi alla politica culturale di quella romana, ma soprattutto di quella francese: il forte legame dinastico tra Parma e Parigi avrebbe infatti indotto l'Istituzione a chiamare professori francesi, che coi loro canoni avrebbero impartito gli insegnamenti e giudicato le opere in concorso⁵²⁷.

Vanno poi segnalati i contributi di Giovanni Copertini, scritti nell'ottica dell'esaltazione in chiave municipalistica dell'arte e dell'accademia parmense, un modello di racconto ripreso da Giuseppina Allegri Tassoni, che, come si accennava, si riallaccia alla storiografia precedente⁵²⁸. La studiosa recupera pure la lettura evoluzionistica proposta da Martini, che vedeva il momento di massima decadenza nel periodo della dominazione francese, dando invece massimo risalto alle due età auree individuate nel secondo Settecento e durante la Restaurazione⁵²⁹; in particolare ricorda come nel XVIII secolo la linea guida dell'Accademia sia quella di

"un sano classicismo dovuto alla tradizione dei nostri grandi del Rinascimento da cui gli artisti parmensi non sapranno mai allontanarsi completamente. Questa è la ragione di quell'accento di verità mai disgiunta da nobiltà d'ispirazione, che caratterizza l'arte parmense di questo periodo, differenziandola dal freddo classicismo contemporaneo"⁵³⁰.

La studiosa si limita quindi a ripetere luoghi comuni della storiografia, senza inserire il problema all'interno di un più ampio quadro di rapporti con altre accademie, non fa quasi cenno alla struttura organizzativa, alla

⁵²⁷ L. Hautecoeur, *L'Académie de Parme et ses concours*, in "Gazette des Beaux Arts", IV (1910), 4, pp. 147-165. Un breve accenno all'Accademia parmense si deve anche ad Henri Bédarida nell'ampio volume riguardante i rapporti intercorsi tra Parma e la Francia nel Settecento: H. Bédarida, *Parme et la France de 1748 à 1789*, Paris 1928; ed. cons. *Parma e la Francia (1748/1789)*, Parma 1986.

⁵²⁸ G. Copertini, *L'Accademia parmense di Belle Arti e il nuovo Museo del R. Istituto d'Arte*, in "Aemilia", dicembre 1929, pp. 3-8; G. Copertini, *Gli antichi concorsi per il "bassorilievo di composizione" della R. Accademia parmense*, in "Aurea Parma", XIV (novembre-dicembre 1930), 6, pp. 226-230; G. Copertini, *Il glorioso passato dell'Accademia parmense di Belle Arti*, in "Aurea Parma", XVII (1933), 4-6, pp. 147-153. Infine si ricorda il breve saggio di Arturo Lancelotti, *Il R. Istituto d'arte di Parma*, in "Rassegna dell'Istruzione artistica", 3 (maggio 1931), pp. 165-171.

⁵²⁹ G. Allegri Tassoni, *Il R. Istituto Paolo Toschi di Parma*, Firenze 1941.

⁵³⁰ G. Allegri Tassoni, *Il R. Istituto Paolo Toschi* cit., p. 74.

didattica - fatta eccezione per gli insegnamenti preposti per gli artigiani -, alle raccolte didattiche e fa riferimento ai concorsi solamente in maniera generica⁵³¹.

Un nuovo interesse per le vicende dell'Accademia parmense si riscontra, come del resto avviene per altri contesti, alla fine degli anni Settanta a partire dalla X Biennale d'arte antica di Bologna e dalla mostra dello stesso anno a cura di Marco Pellegrini. Il catalogo della Biennale Bolognese accoglie un saggio di Giuseppina Allegri Tassoni, che non si discosta molto dall'approccio campanilistico utilizzato precedentemente dalla stessa autrice, e un contributo di Bruno Adorni sui concorsi di architettura che porrà le basi per molti saggi successivi⁵³². Il catalogo della mostra curata da Marco Pellegrini nello stesso anno è dedicato all'approfondimento del tema dei concorsi tra 1752 e 1796: già dalla periodizzazione, che esclude l'epoca napoleonica, comprendiamo come si riproponga qui lo schema storiografico evolucionistico tradizionale, schema che ritorna nell'introduzione del curatore, che vede nei concorsi settecenteschi un momento di splendore e di grande respiro internazionale dell'Accademia parmense⁵³³.

In occasione della mostra vengono esposte sia le opere premiate nei concorsi internazionali di pittura e di disegno di architettura, sia quelle relative ai concorsi riservati agli allievi dell'Accademia⁵³⁴. L'interesse è soprattutto rivolto a documentare i soggetti dei concorsi e i nomi degli allievi premiati, con costanti riferimenti alle caratteristiche delle prove e alle correnti artistiche dominanti, ma senza mai approfondire la tematica della didattica; un approccio documentaristico che si riproporrà nel successivo volume curato dallo stesso Pellegrini e che porrà le basi per studi successivi, che, lontani dalla celebrazione meramente municipalistica, saranno rivolti alla rielaborazione critica dei dati messi a disposizione da Pellegrini⁵³⁵.

⁵³¹ Gli stessi toni retorici vengono mantenuti dalla studiosa nell'introduzione al catalogo della mostra tenutasi in occasione del bicentenario dell'Accademia: *Mostra dell'Accademia Parmense*, catalogo della mostra, Parma 1952, a cura di G. Allegri Tassoni, Parma 1952.

⁵³² G. Allegri Tassoni, *L'Accademia parmense e i suoi concorsi*, in *L'arte del Settecento emiliano. L'arte a Parma dai Farnese ai Borbone*, catalogo della mostra, Parma, Palazzo della Pilotta, 22 settembre-22 dicembre 1979, Bologna 1979, pp. 185-218; B. Adorni, *I concorsi di architettura dell'Accademia parmense*, in *L'arte del Settecento emiliano. L'arte a Parma dai Farnese ai Borbone* cit., pp. 219-230.

⁵³³ *L'Accademia parmense di belle arti. Saggi dei concorsi di pittura, architettura, scultura: 1752-1796*, catalogo della mostra, Parma 1979, a cura di M. Pellegrini, Parma 1979.

⁵³⁴ Cioè il disegno di composizione e la plastica in bassorilievo (con tema in comune) il nudo disegnato e quello modellato in altorilievo. Nei concorsi internazionali invece i partecipanti stranieri dovevano svolgere le prove sotto la vigilanza degli accademici d'onore delegati nelle varie città. Così come accadeva nell'Accademia francese, il nome del concorrente veniva sostituito con un motto, o divisa, per garantire l'anonimato del candidato e quindi l'imparzialità della giuria. Solo dopo la votazione il segretario, che custodiva le buste sigillate con l'abbinamento motto-autore, svelava l'identità del vincitore. Gli stranieri venivano a conoscenza dei concorsi tramite la distribuzione di bandi a stampa che venivano inviati presso gli accademici corrispondenti e ai principali quotidiani nazionali e internazionali. La maggior parte degli iscritti stranieri proveniva da Roma e da Parigi.

⁵³⁵ *Concorsi dell'Accademia Reale di Belle Arti di Parma dal 1757 al 1796*, a cura di M. Pellegrini, Parma 1988.

Sarà infatti questa la lettura che ne darà Antonio Musiari⁵³⁶, il quale già pochi anni prima aveva superato lo schema evolucionistico caratterizzante la storiografia precedente, prendendo in esame proprio gli anni di vita dell'Accademia sotto la dominazione napoleonica, cioè quelli liquidati come decadenti dagli studi che l'hanno preceduto, con un approccio storico-sociale intento a indagare, partendo dal problema dell'accademia, il contesto sociale nel rapporto tra artisti, potere centrale e società⁵³⁷. Dal punto di vista degli indirizzi storico-artistici dell'Istituzione, lo studioso sostiene che nella seconda metà del Settecento si era formato a Parma un gruppo di artisti di gusto classicista, aperto ai rapporti internazionali, ma indipendente rispetto a modelli imposti dall'esterno e in anticipo sulle svolte dell'età neoclassica⁵³⁸. Tuttavia, soprattutto dopo la morte della duchessa Luisa Elisabetta, l'Accademia volge lo sguardo non più solamente in direzione di Parigi, ma anche verso Roma: lo si può cogliere nelle opere premiate ai concorsi, che in parte seguono la linea francese e in parte quella romana che rimanda a Batoni e Corvi⁵³⁹.

Per quanto riguarda l'architettura, a partire dagli anni Novanta Carlo Mambriani ha rivolto alcuni interventi al tema della formazione dell'architetto nell'Accademia parmense dalla fondazione al 1877, anno in cui all'Istituzione venne tolto il compito della didattica, che fu affidato invece all'Istituto di Belle Arti e a quello dei concorsi di architettura⁵⁴⁰. Lo studioso sottolinea come le cause della fortuna iniziale e del prestigio successivo riscosso dall'Accademia parmense vadano individuate anche nel ruolo di fondatore affidato all'architetto di corte Petitot, proveniente dalla Francia, nazione di riferimento nel Settecento, nella risonanza europea del piccolo ducato dovuta all'azione riformatrice di stampo illuminista di Du Tillot, nella

⁵³⁶ A. Musiari, *Un percorso di lettura del volume "Concorsi dell'Accademia Reale di Belle Arti in Parma dal 1757 al 1796" di Marco Pellegrini*, in "Aurea Parma", LXXV (gennaio-aprile 1991), 1, pp. 55-61.

⁵³⁷ A. Musiari, *Neoclassicismo senza modelli. L'Accademia di Belle Arti di Parma tra il periodo napoleonico e la Restaurazione (1796-1820)*, Parma 1986.

⁵³⁸ In seguito si assisterebbe secondo lo studioso a una perdita dei punti di riferimento culturali e a un'involuzione "provinciale", nell'indecisione tra il seguire i modelli della tradizione locale (Correggio in primo luogo) e avvicinarsi alle moderne correnti neoclassiche, una perdita di punti di riferimento che sarà seguita nel periodo considerato dalla perdita anche fisica dei modelli a seguito delle spogliazioni napoleoniche. Il Neoclassicismo imposto dall'esterno con la Restaurazione viene visto dallo studioso come momento di normalizzazione culturale.

⁵³⁹ Per le opere premiate ai concorsi si rimanda alla sezione dedicata all'Accademia di Parma in *Galleria Nazionale di Parma. Catalogo delle opere. Il Settecento*, a cura di L. Fornari Schianchi, Parma 2000. Si rimanda inoltre al recente contributo di Alessandro Malinverni, *Du Tillot e la pittura a Parma 1759-1771, Guglielmo Du Tillot e i ministri delle arti nell'Europa dei Lumi*, atti del convegno, Parma, 25-27 ottobre 2012, a cura di C. Mambriani, G. Fiaccadori, A. Malinverni, in corso di stampa.

⁵⁴⁰ C. Mambriani, *L'Accademia di Belle Arti di Parma e la formazione dell'architetto*, in *L'architettura nelle accademie riformate: insegnamento, dibattito culturale, interventi pubblici*, atti del convegno, Milano 1989, a cura di G. Ricci, Milano 1992, pp. 167-191; C. Mambriani, *Il primo concorso internazionale dell'Accademia di Parma 1758-59: un progetto ritrovato*, in "Il disegno di architettura", 2 (settembre 1990), pp. 66-71; C. Mambriani, *I disegni dell'Accademia di Parma*, in "Il disegno di architettura", 8 (novembre 1993), pp. 48-53; C. Mambriani, *Concorrenti ai premi di architettura dell'Accademia di Parma*, in *Contro il Barocco. Apprendistato a Roma e pratica dell'architettura civile in Italia 1780-1820*, catalogo della mostra, Roma 2007, a cura di A. Cipriani, G..P. Consoli, S. Pasquali, Roma 2007, pp. 118-132. Si vedano inoltre: *Dall'Accademia alla Biblioteca: opere di Accademici in Palatina*, catalogo della mostra, Parma 1993, a cura di L. Bedulli, Parma 1993; G. Bertini, *Belle Arti e Accademie a Parma e a Torino nelle lettere di P. M. Paciaudi e G. B. Bodoni (1774-1778)*, in "Bollettino del Museo Bodoniano di Parma", 8 (1994), pp. 3-36; G. Capelli, *Dall'Accademia parmense di Belle Arti alla Facoltà di Architettura*, in "Parma economica", 3 (1999), pp. 119-126.

decisione di aprire i concorsi annuali di architettura e in seguito di pittura anche agli artisti stranieri, cosa che accadeva in Europa presso l'Accademia di San Luca a Roma⁵⁴¹.

Le scelte degli accademici parmensi venivano decisamente orientate da Du Tillot: la stragrande maggioranza dei temi dei concorsi di architettura riguardava edifici pubblici (soprattutto infrastrutture come ponti, acquedotti, fari) e solo in quattro occasioni di soggetto religioso, una tendenza che non fece che aumentare dopo il 1776. Se l'unica scuola pertinente alla sede accademica era quella del Nudo⁵⁴² – ogni professore era tenuto a turno a tenere la scuola per una settimana, facendo assumere la posa stabilita al modello e assicurandosi del profitto degli allievi – le lezioni delle singole discipline erano impartite probabilmente negli *ateliers* dei singoli professori; secondo Mambriani Petitot tenne in casa sua una scuola frequentata da diversi allievi. I sudditi dei Borbone-Parma e gli stranieri che aspiravano al mestiere di architetto potevano iscriversi come tirocinanti presso l'atelier di un professore. Gli studenti dell'Accademia potevano usufruire di vari modelli: i reperti veleati, i saggi inviati dagli allievi pensionati a Roma, le raccolte di stampe e incisioni. Inoltre agli studenti veniva raccomandata la lettura di Vignola e le traduzioni da Vitruvio di Ermolao Barbaro, Galliani, Palladio e Scamozzi.

Sul tema dell'Accademia parmense si segnala infine il volume curato da Marzio Dall'Acqua e Lucia Fornari Schianchi nel 2007, rivolto prevalentemente alle collezioni attualmente conservate presso l'Accademia di Parma e preceduto da brevi saggi introduttivi volti a sintetizzare le vicende storiche dell'istituzione⁵⁴³.

III.1.2. *Julien de Parme*

Tra i pittori protetti e sponsorizzati da Du Tillot vi è anche Julien de Parme, nato nel 1736 a Cavigliano, presso Locarno, ricevette la sua educazione artistica a Craveggia presso lo studio del pittore Giuseppe Maria Borgnis; visse in Francia tra il 1747 e il 1759 e poi, dopo varie peregrinazioni in Italia, si stabilì a Roma tra 1760 e 1773 - con un breve soggiorno a Venezia nel 1771 su richiesta e a spese di Du Tillot -, dove ottenne una pensione dalla Corte di Parma. Nel giugno 1773 era a Parigi, città che non abbandonò più; con

⁵⁴¹ Nonostante venissero adottate le già descritte misure atte a garantire l'imparzialità della giuria, lo studioso rileva anche come l'esito dei concorsi fosse spesso veicolato dalle pressioni di Du Tillot, che desiderava investire sugli artisti locali; Petitot e la giuria, in grado di riconoscere i disegni dei propri allievi, tendevano quindi a premiare i concorrenti interni, tanto che sul totale delle gare di architettura, la metà dei premi fu assegnata a sudditi parmensi.

⁵⁴² Le lezioni si svolgevano nella sala della Biblioteca Palatina che ancora prende il nome dalla sua antica destinazione.

⁵⁴³ M. Dall'Acqua, *Cara a Minerva; sintesi della storia dell'Accademia di Parma*, in *La galleria delle arti dell'Accademia di Parma*, a cura di M. Dall'Acqua e L. Fornari Schianchi, Parma 2007, pp. 19-32; L. Fornari Schianchi, *Evoluzione del gusto, essenza dell'arte in ambito accademico a Parma nel Settecento*, in *La galleria delle arti dell'Accademia di Parma* cit., pp. 35-52; M. Giusto, *Breve itinerario tra le opere dell'Accademia confluite nella Ducale Galleria*, in *La galleria delle arti dell'Accademia di Parma* cit., pp. 53-65; C. Mambriani, *L'architettura in Accademia (1752-1877)*, in *La galleria delle arti dell'Accademia di Parma* cit., pp. 67-91.

la scomparsa del Marchese di Felino ricevette la protezione del duca di Nivernais, tuttavia morì nell'indigenza il 28 luglio 1799⁵⁴⁴.

La critica ha ben messo in rilievo la difficoltà incontrata dal pittore nell'emergere, soprattutto in Italia e in Francia, tuttavia, grazie all'amico Jean Robert Ango, disegnatore falsario e imitatore tra gli altri di Hubert Robert e Fragonard, fu introdotto presso il balivo di Breteuil, ambasciatore di Malta presso la Santa Sede (1723-1785), che lo raccomandò a sua volta a Du Tillot⁵⁴⁵. Grazie a questi contatti, tra 1761 e 1771, Julien ottenne una pensione di 1600 *livres* all'anno, da versare in quattro rate, in cambio della quale l'artista forniva alla Corte di Parma un dipinto all'anno. Fu per gratitudine verso l'Infante che il pittore, che non sarebbe mai stato nella città ducale, assunse, a partire dal 1773, il nome di Julien de Parme.

Julien quindi si impegnava a inviare ogni anno da Roma alla Corte di Parma un dipinto. Non si sa chi ne scegliesse i soggetti. Nell'*Autobiografia* Julien ne elenca tredici, nove dei quali sono stati individuati dalla critica: il primo dell'elenco, "Amore addormentato cui una ninfa taglia le ali; tratto dal Tempio di Cnido di Montesquieu; quadro piccolo", giudicato da Julien un lavoro mediocre, è oggi irreperibile. Si conosce il secondo, *Amore in piedi mentre lancia una freccia*, firmato e datato 1762 e oggi in collezione privata parmense⁵⁴⁶; è datato 1763 *Camillo libera il Campidoglio assediato da Brenno*, opera debole e che non piacque a Parma, oggi conservata a Palazzo Reale a Milano presso la Soprintendenza ai Beni Ambientali e Architettonici⁵⁴⁷. Uno dei più riusciti è *l'Achille e Teti* del 1766, oggi alla Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Pitti⁵⁴⁸, mentre meno convincente, soprattutto nelle espressioni dei personaggi, *La disputa tra il dio Pan ed Apollo* dello stesso museo⁵⁴⁹. Presso il Musée Calvet di Avignone è conservata una piccola tela raffigurante la *Poesia*, datata 1767: Julien inviò una tela con questo soggetto alla Corte di Parma, ma ne eseguì una replica destinata all'abate Corsetti, direttore del seminario di San Giorgio a Siena, col quale intrattenne rapporti di amicizia e che gli commissionò anche altri dipinti. Non è possibile dire se l'opera di Avignone sia quella destinata a Parma o la replica per Corsetti⁵⁵⁰.

A Palazzo Pitti si trovano attualmente altre tre opere originariamente destinate alla corte di Parma: *Ulisse ai piedi di Nausicaa* del 1769 risulta particolarmente interessante perché, rispetto alla consueta austerità delle gamme cromatiche e all'immobilità dei corpi delle altre opere - derivata dall'abitudine alla copia della

⁵⁴⁴ Per l'artista si vedano: P. Rosenberg, *Julien de Parme (1736-1799) ou deux esthétiques irréconciliables*, in «*Il se rendit en Italie*». *Etudes offertes à André Chastel*, Roma 1987, pp. 571-590; P. Rosenberg, *Julien de Parme 1736-1799*, Parma 1997; *Julien de Parme 1736-1799*, catalogo della mostra, Rancate, 19-settembre-28 novembre 1999, Mamiano di Traversetolo (Parma), 12 febbraio-30 aprile 2000, a cura di P. Rosenberg, Milano 1999.

⁵⁴⁵ P. Rosenberg, *Julien de Parme 1736-1799* cit., p. 13.

⁵⁴⁶ *Julien de Parme 1736-1799* cit., scheda 4, pp. 46-47.

⁵⁴⁷ *Julien de Parme 1736-1799* cit., scheda 9, pp. 52-53.

⁵⁴⁸ *Julien de Parme 1736-1799* cit., scheda 12, pp. 58-59.

⁵⁴⁹ *Julien de Parme 1736-1799* cit., scheda 13, pp. 60-61.

⁵⁵⁰ *Julien de Parme 1736-1799* cit., scheda 14, pp. 62-63.

statuaria antica – qui Julien ricerca effetti di movimento e ariosità⁵⁵¹. Sono ancora a Firenze *Giove e Teti*, databile al 1770⁵⁵², e *Enea e Acate nella foresta di Cartagine*, datato allo stesso anno e nel quale si distinguono le figure statuarie e monumentali staccate dal paesaggio e consuete nell'opera di Julien; risulta nuova la gamma cromatica chiara⁵⁵³.

Come messo in rilievo da Pierre Rosenberg, si ignora quali fossero i reali rapporti intercorsi tra il ministro e il pittore: se il primo avesse veramente inteso le novità della sua arte e realmente lo apprezzasse e se il secondo ebbe mai un ruolo nelle sue scelte artistiche di Du Tillot. Infatti il carteggio tra i due è andato quasi completamente perduto, tuttavia, lo studioso ha sottolineato, quale elemento decisivo al sostegno fornito all'artista dalla corte borbonica, la preferenza accordata dall'Accademia di Parma alla pittura di storia, genere privilegiato dallo stesso Julien⁵⁵⁴.

In una lettera scritta da Parigi il 31 agosto 1773, Julien si lamenta per l'atteggiamento di superiorità assunto da Vien nel vedere i due dipinti messi in mostra dall'artista nel proprio studio e afferma che alla scena erano presenti Du Tillot – che nella prima parte della lettera era stato lodato per la disponibilità nei suoi confronti - e Watelet⁵⁵⁵. La presenza del Marchese di Felino alla mostra allestita dal pittore a Parigi, quindi fuori dall'ambiente della corte parmense e dell'Accademia, testimonia a mio avviso di un effettivo apprezzamento del lavoro di Julien da parte dell'ex ministro borbonico, che tra l'altro, come si vedrà, conservava opere dell'artista nella propria collezione e che verosimilmente apprezzava nell'artista l'orientamento classicista.

III.1.3. *La fondazione della biblioteca, gli scavi veleari e il Museo di Antichità*

Uno dei primi atti di Du Tillot una volta ottenuta la carica di ministro fu la rifondazione della biblioteca, alla cui direzione pose il padre teatino Paolo Maria Paciaudi, il quale, quando giunse a Parma nel 1761, si impegnò instancabilmente nel reperimento dei volumi della biblioteca fondata l'anno successivo e per la quale ideò un sistema innovativo di catalogazione a schede anziché su registri, con una suddivisione per materia, un catalogo per autori, oltre a un registro di ingresso dei libri, mappe dei locali della biblioteca, un catalogo degli acquisti e dei librai.

⁵⁵¹ Julien de Parme 1736-1799 cit., scheda 25, pp. 76-77.

⁵⁵² Julien de Parme 1736-1799 cit., scheda 27, pp. 80-81.

⁵⁵³ Julien de Parme 1736-1799 cit., scheda 28, pp. 82-83.

⁵⁵⁴ P. Rosenberg, *Julien de Parme, artista mancato o precursore incompreso*, in *Julien de Parme 1736-1799*, catalogo della mostra, Rancate, 19-settembre-28 novembre 1999, Mamiano di Traversetolo (Parma), 12 febbraio-30 aprile 2000, a cura di P. Rosenberg, Milano 1999, pp. 17-22, in partic. p. 19.

⁵⁵⁵ P. Rosenberg, *Julien de Parme 1736-1799 cit.*, lettera XVII, pp. 102-105.

Paciaudi, che diresse la biblioteca fino al 1774, si occupò anche degli scavi veleiate e dell'annesso Museo d'Antichità. L'antefatto degli scavi veleiate fu la scoperta nel 1747, nei terreni della Plebana di Macinesso, nel piacentino, della *Tabula Alimentaria Traiana*, a tutt'oggi la più grande iscrizione in bronzo di età romana a noi pervenuta; dopo che il pievano Rapaccioli l'aveva venduta a dei fonditori a peso di bronzo, due canonici piacentini, i conti Giovanni Roncovieri e Antonio Costa, la riacquistarono. L'interesse suscitato dal reperto – importante non solo per la conoscenza dell'epigrafia giuridica romana ma anche perché consentiva di individuare nella zona del ritrovamento il sito dell'antica città di Velleia - fu immediato, non solo da parte del Re di Sardegna, cui apparteneva il territorio di Macinesso, ma anche del Papa e soprattutto degli eruditi. L'iscrizione fu testè resa nota dal Maffei e in seguito dal Muratori, che suggerì per primo l'idea di tentare un sondaggio di quei terreni con l'intento di individuare il sito preciso di Velleia.

Fu Du Tillot a recuperare quest'idea, spinto dal desiderio di emulare le fortune avute nel campo delle scoperte archeologiche dalla corte borbonica napoletana e incoraggiato dalla presenza *in situ* di pezzi antichi reimpiegati nel cimitero e nella costruzione della chiesa della canonica. Dopo aver acquisito per la corte l'epigrafe, sfruttando la mediazione del tesoriere ducale di Piacenza Antonio Martelli⁵⁵⁶, nel 1760 diede inizio agli scavi. I lavori furono posti sotto la direzione del Costa, che poteva però disporre della consulenza del conte di Caylus⁵⁵⁷, mentre furono nominati commissari Ambrogio Martelli e a Giacomo Nicelli. Le relazioni, che davano dettagliatamente conto di ogni testimonianza emersa, fornendo schizzi non solo dei rinvenimenti più eclatanti, ma anche di quelli che noi oggi definiremmo reperti della "cultura materiale", venivano inviate direttamente al Ministro, che quindi, almeno nei primi tempi, seguiva direttamente le operazioni⁵⁵⁸. Solo a Giovanni Permoli, disegnatore dei Regi Scavi, è permesso riprodurre gli oggetti e i reperti emersi dagli scavi, mentre, a quanto risulta dai documenti raccolti da Mirella Marini Calvani, ad altri non è consentito nemmeno farne degli schizzi⁵⁵⁹; i permessi di visita agli scavi sono concessi con circospezione, tanto che ne viene negato l'accesso persino all'erudito Cristoforo Poggiali. Un atteggiamento che è stato opportunamente paragonato dalla studiosa a quello adottato dal Tanucci e dalla corte napoletana⁵⁶⁰.

⁵⁵⁶ La corrispondenza tra il Du Tillot e il Martelli e tra il Costa e il Roncovieri e la segreteria ducale è conservata presso Parma, Archivio di Stato, *Istruzione Pubblica di epoca borbonica*, b. 20, Velleia (si rimanda a G. Tononi, *Documenti inediti intorno alla scoperta di Velleia e gli illustratori delle sue antichità*, in "Atti e Memorie della Deputazione di Storia Patria per le Province dell'Emilia", VI (1881), 2, pp. 159-172; M. Dall'Acqua, *Il recupero dell'antico* cit., pp. 72-73).

⁵⁵⁷ A. Claude-Philippe de Tubières, conte di Caylus diede alle stampe, tra il 1752 e il 1767, il *Recueil d'antiquités égyptiennes, grecques, étrusques et romaines* (7 voll., Paris 1752-1767), una colossale impresa antiquaria a carattere enciclopedico che ebbe grande influenza sullo studio dell'antichità nel Settecento e sull'opera dello stesso Winckelmann.

⁵⁵⁸ M. Marini Calvani, *Gl'interessi antiquari del Ducato di Parma e Piacenza* cit., p. 233.

⁵⁵⁹ Parma, Archivio di Stato, *Istruzione pubblica di epoca borbonica*, b. 20, Velleja, «Piano di alcune disposizioni da darsi intorno li scavi, che di Suprema Commissione si fanno in Macinesso territorio piacentino».

⁵⁶⁰ M. Marini Calvani, *Gl'interessi antiquari del Ducato di Parma e Piacenza* cit., p. 234.

I rinvenimenti seguiti alla prima campagna di scavo delle “molte rare anticaglie [...] degne della letteraria curiosità” che andavano “cercate e raccolte con quella diligenza e accuratezza che domanda la qualità del caso”, furono ritenuti sufficienti per l’istituzione di un museo, avvenuta col Rescritto Sovrano del 20 settembre 1760⁵⁶¹; la direzione fu inizialmente affidata al Costa, mentre furono nominati commissari Martelli e Nicelli. Il museo appena istituito e l’incarico affidato al Costa rispondevano alla seguente preoccupazione:

“[...] non resti negletto l’aumento delle medesime antichità, né trascurato lo studio che per essere necessita di farsi [...] e tenere regolate le gerarchie delle antichità che di tempo in tempo in essi [Musei] s’introdurranno per opra di regi nostro comessari a tale effetto da noi destinati”⁵⁶².

Il museo doveva dunque caratterizzarsi come centro propulsore delle ricerche, laboratorio di studio, luogo di classificazione dei reperti e della memoria storica nazionale; inoltre se ne auspicava una espansione futura e un collegamento con la *letteraria curiosità*, quindi con gli studiosi di altri settori.

Sebbene nell’ambito delle ricerche di scavo si dimostrasse interesse per ogni tipo di reperto archeologico, il museo doveva però raccogliere solo i pezzi migliori, caratterizzati da integrità e precisi valori estetici o di singolarità. Tuttavia alcuni importanti reperti, in particolare le dodici statue di età giulio-claudia scoperte nel 1761 e provenienti dalla basilica, furono destinate all’Accademia invece che al museo, divenendo strumento di produzione culturale destinato a professori e scolari; l’antico è quindi percepito in primo luogo come stimolo al sapere e al produrre contemporaneo.

L’atteggiamento dello stato nei confronti di chi deteneva reperti archeologici si può definire conciliante; un *Aviso* forse del febbraio 1760, fatto bandire dal Governatore di Piacenza, prevedeva che i detentori di reperti archeologici rinvenuti in tempi diversi nell’area dello scavo consegnassero di propria volontà gli oggetti, ricevendo un’adeguata ricompensa stabilita dal Martelli.

Dopo il 1762 non ci saranno più grandi scoperte e la colpa dell’insuccesso verrà data all’incompetenza del Costa, anche a causa delle opinioni sfavorevoli sul suo operato espresse da Mariette e da Caylus. Il canonico verrà sostituito nel ’63 dal padre teatino Paolo Maria Paciaudi, bibliotecario regio, che tuttavia non otterrà risultati migliori. Perciò nel 1765, poco dopo la morte di don Filippo, gli scavi verranno sospesi, per riprendere in modo fiacco e con pochi risultati tra il 1776 e il 1781 nei pressi di Ciano d’Enza, questa volta per iniziativa di un gruppo di nobili e senza un sostanziale appoggio da parte della Corte.

⁵⁶¹ ASPr, *Istruzione Pubblica di epoca borbonica*, b. 20, Velleia (si veda M. Dall’Acqua, *Il recupero dell’antico* cit., p. 73).

⁵⁶² ASPr, *Istruzione Pubblica di epoca borbonica*, b. 20, Velleia (si veda Dall’Acqua, *Il recupero dell’antico* cit., p. 73).

III.1.4. Il rinnovamento urbano: Petitot e la Congregazione degli Edili

Fin dall'insediamento del Du Tillot come ministro, avvenuto nel 1759, la corte si pose come centro propulsore di un rinnovamento urbano⁵⁶³, che, incoraggiando anche l'azione dei privati, voleva fare di Parma una capitale moderna.

I restauri non interessavano solo gli ambienti di corte, ma anche l'assetto urbano cittadino, in particolare nella creazione di un asse viario come lo Stradone Petitot⁵⁶⁴, concepito come luogo di aggregazione e di passeggio e come insediamento industriale⁵⁶⁵. Il recente inurbamento aveva inoltre provocato una crisi degli alloggi e il conseguente adattamento della popolazione a soluzioni di compromesso, come la sopraelevazione abusiva di alcuni edifici e l'occupazione di nuove aree.

Carlo Mambriani ha recentemente sottolineato come in materia di architettura le opzioni dell'intendente generale prima e del ministro si possa riconoscere una netta evoluzione, se non sul piano organizzativo, almeno su quello formale: nei primi anni parmensi decisamente ancorato al gusto della *rocaille* in fatto di facciate, arredamento e giardini, Du Tillot sposa velocemente, secondo lo studioso, la riforma "alla greca" adottata dalla committenza reale francese dalla metà del secolo⁵⁶⁶. Lo dimostrerebbe, tra l'altro, il congedo agli architetti François Carlier e Jean Marie Bigaud e l'arruolamento di Ennemond-Alexandre Petitot, giunto a Parma nel 1753.

Con l'aiuto del fidato architetto, il primo ministro (dal 1759) e reggente *de facto* (dal 1765) amplierebbe la sua azione al ridisegno urbano e territoriale, con propositi tanto aggiornati sui modelli dell'Illuminismo francese quanto ambiziosi e difficilmente attuabili con i mezzi di un piccolo stato. Se i bandi dei concorsi di architettura emanati ogni anno dall'Accademia disegnano progressivamente sulla carta una grandiosa città dotata di ogni sorta di pubblico edificio per la vita politica, economica, sociale e culturale, la fama della piccola *Atene d'Italia* sembra aleggiare più in virtù delle relazioni e della propaganda, anche a mezzo di incisioni che sfoggiano per eseguiti interventi soltanto progettati. Emblematici a questo proposito sono per Mambriani i progetti di Petitot per un *château neuf* nel Giardino o per il nuovo palazzo ducale; a proposito di quest'ultimo cantiere, che costituirà a suo avviso l'emblema del naufragio dei sogni di Du Tillot e di Petitot, lo studioso tenta una nuova lettura, sulla base di alcuni documenti inediti e un più attento esame di quelli noti.

⁵⁶³ Il termine "urbanistica" non può ancora essere utilizzato, in quanto, come noto, la disciplina nasce solamente nell'Ottocento con il barone Haussmann.

⁵⁶⁴ Oggi Viale Martiri della libertà.

⁵⁶⁵ M. Dall'Acqua, *Il Ministro Du Tillot e l'insediamento industriale a Parma nel '700*, in «Il Carrobbio», a. V, 1979, pp. 101-116.

⁵⁶⁶ C. Mambriani, *Le strategie architettoniche e urbane di Du Tillot*, in *Guglielmo Du Tillot e i ministri delle arti nell'Europa dei Lumi*, atti del convegno, Parma, 25-27 ottobre 2012, a cura di C. Mambriani, G. Fiaccadori, A. Malinverni, in corso di stampa.

In questo contesto va letta la pubblicazione nel 3 marzo 1767 della Costituzione della Congregazione degli Edili, un ufficio avente autorità in materia di edilizia e di urbanistica, che rispondeva del suo operato direttamente alla Corte. Un documento databile alla primavera del 1676 fornisce informazioni su quelli che, negli intenti di Du Tillot, dovevano essere i compiti della neofondata Congregazione⁵⁶⁷: in particolare veniva regolamentato il restauro degli interni degli edifici, che, in caso di modifiche di una qualche entità, doveva essere approvato dalla Congregazione⁵⁶⁸; il nuovo ufficio doveva vigilare su problemi di carattere igienico, quindi contro gli inquinamenti determinati da scoli a cielo aperto, immondezze esposti in vicoli frequentati e anche da rumori molesti. Gli Edili dovevano dirimere le questioni insorte tra vicini, tra proprietari e affittuari e vigilare sulla qualità dei materiali e della manodopera utilizzata per le riqualificazioni.

Questi singoli interventi rispondevano a necessità di ordine estetico basate su *decoro* e *simmetria*, nel tentativo di eliminare le difformità più vistose e di razionalizzare la forma delle strade: nello specifico si interveniva sulla altezza degli edifici e sulla decorazione delle facciate, che dovevano sempre essere concepiti, soprattutto nelle strade maestre, ma anche nelle *isole* più periferiche, in armonia con le strutture adiacenti. Gli interventi riguardavano naturalmente anche misure di sicurezza, per le quali si prevedevano interventi non di ripristino, ma di rifacimento in caso di muri pericolanti.

Veniva anche favorito l'acquisto da parte dei proprietari di edifici di abitazioni contigue alla propria, allo scopo di incentivare la formazione di consistenti proprietà urbane e quindi la creazione di palazzi, di cui Parma era sempre stata povera a causa del secolare rifiuto della nobiltà di risiedere in città. Gli interventi sono quindi di natura pragmatica; manca un piano generale di riedificazione della città, sebbene, come suggerisce Marzio Dall'Acqua, tale progetto era forse già nella mente del ministro⁵⁶⁹.

Tra i nemici che contribuiranno alla sua caduta Mambriani tende includere i proprietari immobiliari, irritati dai poteri da lui concessi alla Congregazione degli Edili per forzose operazioni di rettifica stradale o di abbellimento a carico dei privati⁵⁷⁰. In effetti, dopo la caduta di Du Tillot la Congregazione degli Edili venne ridotta ad un ufficio simile alle tante commissioni di ornato e di abbellimento che esistevano nelle altre città italiane; secondo Dall'Acqua la causa di questa riduzione del ruolo della Congregazione e dell'eliminazione della portata innovativa che vi aveva impresso il ministro francese era dovuta allo scarso

⁵⁶⁷ Parma, Archivio di Stato, *Archivio Du Tillot*, b. 32, E 7, «Istruzione che servir dovranno pe' signori deputati de quattro Quartieri della Città per le fabbriche si faranno in avanti e tutt'altro, che concerne il nuovo stabilimento della Congregazione degli Edili» (si veda M. Dall'Acqua, *Il recupero dell'antico* cit., pp. 79-81).

⁵⁶⁸ Sono possibili senza autorizzazione solo «le riattazioni interiori, che non portano veruna variazione in quella disposizione che di presente godono le case, ma che soltanto tendono a riparare piccoli interni disordini di poca entità» (si veda M. Dall'Acqua, *Il recupero dell'antico* cit., p. 79).

⁵⁶⁹ M. Dall'Acqua, *Il recupero dell'antico* cit., p. 82.

⁵⁷⁰ C. Mambriani, *Le strategie architettoniche e urbane di Du Tillot* cit.

seguito che l'iniziativa aveva ottenuto tra i ceti più conservatori, testimoniato in particolare da alcuni passi riportati dallo studioso della *Cronaca* dello Sgavetti⁵⁷¹.

Accanto a questi compiti la Congregazione degli Edili assume quello di vigilare sul ritrovamento di reperti archeologici in città; i deputati dei quartieri vengono incaricati di istruire i mastri muratori affinché, in caso di ritrovamenti accidentali di resti antichi durante le operazioni di ristrutturazione degli edifici, ne rendano nota l'esistenza agli Edili⁵⁷², che si trovano così ad operare al fianco del Museo di Antichità, ora diretto dal Paciaudi. I reperti, in particolare materiali lapidei epigrafici, vengono conservati nel Museo in un costituendo lapidario, che avrebbe affiancato i resti più significativi provenienti dagli scavi veleiati. Du Tillot incarica inoltre la Congregazione di individuare e conservare come documento storico, oltre ai materiali reperiti accidentalmente, le iscrizioni antiche sparse per la città e per il territorio circostante; Dall'Acqua ha opportunamente osservato che l'iniziativa è stata probabilmente promossa dal Paciaudi, che contemporaneamente aveva incaricato il Permolli di raccogliere notizie sulle iscrizioni antiche della città⁵⁷³.

L'iniziativa è indice di un mutato atteggiamento nei confronti dell'antico, che non è più elemento di riuso volto alla dignificazione dei casati o delle istituzioni civili e religiose, ma una realtà distante da conservare e da studiare. Le testimonianze dell'antichità non sono più quindi percepiti in continuità col presente, ma come reperti di un passato da salvaguardare in una realtà altra, com'è quella del museo, rispetto al contesto civile. Tuttavia le resistenze verificatesi in molti casi nei confronti delle spoliazioni previste dal progetto dutillottiano⁵⁷⁴ dimostrano che questo nuovo atteggiamento verso l'antico non era condiviso da tutti; in particolare molti membri delle famiglie nobili, se forse non erano più consci del significato intrinseco che le epigrafi antiche murate nelle loro case avevano avuto, le percepivano ancora come simboli e segnali del loro passato familiare.

L'atteggiamento rispetto al passato si dimostra quindi ambiguo: infatti mi pare opportuno rilevare che se le epigrafi di epoca romana vengo programmaticamente estrapolate dal contesto che per secoli le aveva accolte e musealizzate, altri resti del passato romano vengono inclusi nel progetto di risistemazione urbana attuato dal Du Tillot; mi riferisco in particolare alle colonne miliari di epoca imperiale romana ancora conservate a Parma nel Settecento: una di esse, risalente all'epoca di Valentiniano e Valente, si trovava all'angolo di palazzo Zandemaria, altre due, rispettivamente delle epoche di Giuliano e Costantino, si trovavano ai lati di una delle absidi della Steccata. Il monumento noto come *Ara amicitiae* fatto erigere da Du Tillot al Petitot in Piazza Grande di fronte a San Pietro è stato ispirato probabilmente a queste

⁵⁷¹ A. Sgavetti, *Cronaca*, Parma, Archivio di Stato, *Manoscritti della Biblioteca*, Ms. 27, vol. 11, alle date.

⁵⁷² Parma, Archivio di Stato, *Archivio del Comune. Congregazione degli Edili, Ordinazioni*, reg. 771, cc. 25 r e v (si veda M. Dall'Acqua, *Il recupero dell'antico* cit., p. 84).

⁵⁷³ M. Dall'Acqua, *Il recupero dell'antico* cit., pp. 87-88.

⁵⁷⁴ M. Dall'Acqua, *Il recupero dell'antico* cit., p. 89.

persistenze romane; la stessa forma della struttura e la sua funzione, cioè il legame con l'atteso passaggio dell'imperatore d'Austria, rimanda al modello dei cippi miliari romani, che spesso venivano eretti in epoca tardoantica sulle vie percorse dagli imperatori, in onore dei quali riportavano scritte dedicatorie⁵⁷⁵.

Du Tillot progetta quindi una Parma che dia viva memoria della sua fondazione romana e che a questo passato si ispiri per il riassetto urbanistico. Tuttavia in altri casi il ministro si dimostra indifferente nei confronti dei resti antichi: è fatto noto che al momento della ristrutturazione di San Pietro, una chiesa che, per la sua collocazione nella piazza centrale della "città nuova", viene a trovarsi al centro del nuovo assetto urbanistico, vengono trovate sotto l'edificio le vestigia di un tempio romano dedicato a Giove Capitolino; i resti vengono ricoperti e la risistemazione della chiesa prosegue senza indugi⁵⁷⁶.

La città dutillottiana e petitotiana con i suoi significati e significanti è quindi elemento prioritario rispetto a qualsiasi interesse per l'antico che non sia funzionale al messaggio da veicolare. I resti romani, quando non rientrano nel piano urbanistico della città e nel messaggio, nel "racconto" di Du Tillot, vengono sentiti come oggetti distanti e quindi musealizzati, se possibile, come nel caso delle epigrafi; quando non è possibile, come nel caso del tempio di Giove Capitolino, vengono ignorati, in virtù di un interesse superiore individuabile appunto nella costruzione di una nuova struttura urbana.

III.1.5. *L'Archivio dei rami*

La nomina di Palmieri ad Accademico Professore avveniva poco dopo la creazione dell'Archivio dei rami, un ufficio destinato a raccogliere, archiviare e tenere a disposizione del ministro i rami incisi prima conservati nel Guardaroba ducale. Con decreto di Ferdinando di Borbone del 9 ottobre 1770 veniva nominato conservatore del nuovo ufficio Liborio Bertoluzzi, *valet de chambre* di Du Tillot, entrato al servizio del marchese di Felino, probabilmente come semplice servitore, a ventun'anni d'età e in seguito divenuto uomo di fiducia del ministro, tanto da seguirlo prima a Colorno e in seguito a Parigi⁵⁷⁷:

⁵⁷⁵ Si veda in particolare C. Mingardi, *Idee petitotiane ed esperienze bodoniane*, in *Petitot. Un artista del Settecento europeo a Parma*, catalogo della mostra, 6 aprile 1997-29 giugno 1997, a cura di G. Godi, C. Mingardi e V. Rabaglia, Parma 1997, pp. 121-142.

⁵⁷⁶ S. Pighi, *Linguaggi per definire una città. Cultura artistica e sistemi rappresentativi all'epoca di Alessandro Sanseverini*, in *L'ossessione della memoria. Parma settecentesca nei disegni del conte Alessandro Sanseverini*, catalogo della mostra, 12 ottobre 1997-11 gennaio 1998, a cura di G. Godi, C. Mingardi e V. Rabaglia, Parma 1997, pp. 49-60, in partic. p. 50.

⁵⁷⁷ Liborio Bertoluzzi (Casalfoschino, 1735-Parma, 1790), *valet de chambre* di Du Tillot, si trovava al servizio del primo ministro dal 1756, come risulta da una lettera nella quale Bertoluzzi parla d'un servizio di 18 anni prestati al D.mo S.r. Marchese di Felino. Egli dunque entrò al servizio del Du Tillot a ventun anni d'età, probabilmente iniziando la sua carriera come semplice servitore. nel censimento del 1765 risulta tra i familiari di Du Tillot nel Palazzo dei Ministeri in qualità di "cameriere". Secondo Marzio Dall'Acqua Bertoluzzi era un amatore, forse un'appassionato collezionista o un dilettante, sperimentatore di tecniche, magari senza aspirare a risultati artistici. L'11 luglio 1769 sposava Domenica

Guadagnini, figlia del noto liutaio piacentino Giovanni Battista, che gli diede due figli: Ferdinanda Radegonda, nata il 26 febbraio 1770 e Giuseppe (12 febbraio 1771-1828), futuro custode dell'Accademia. La nomina di Bertoluzzi ad archivistica dei rami fu secondo Dall'Acqua voluta dal Du Tillot anche per integrare lo stipendio del suo servitore e per garantirgli un nuovo status sociale visto il recente matrimonio. Bertoluzzi seguì il Du Tillot nell'esilio di Parigi e fu colpito, come tutti coloro che avevano appoggiato la politica riformatrice del Du Tillot, da epurazione. In una lettera al Duca il Bertoluzzi afferma: "Dopo di avere Liborio Bertoluzzi di V.A.R. umilissimo servo, suddito, e oratore ossequiosissimo goduto gratis l'alloggio nel Reale Palazzo Vecchio, e successivamente nel convento de' Padri Domenicani di questa città, fu da quest'ultimo luogo fatta sortire la di lui famiglia per ordine del Ministro in quel tempo signor marchese de Llano, il quale però promise alla famiglia stessa ricovero in alcun altro sito, senza che mai ciò siasi effettuato. In oggi però, che l'oratore ha alloggio pagato del proprio, e che non è stato finora ritrovato luogo atto a riporre i rami e Stampe di Reale appartenenza, di cui egli è Regio Custode e che fin qui sono stati guardati nel suddetto convento propone Egli rispettosamente di aggiungere al mentovato suo alloggio alcuna altra Camera, onde riporre le suddette stampe e Rami affidati alla di lui custodia, e supplica quindi l'A.V.R. di assegnargli per quest'oggetto non solo, quanto pure in riflesso di quanto ha rappresentato di sopra, quell'affitto di Casa, che sarà più benviso alla R.A.V". Dal Du Tillot, che sempre favorì e appoggiò il Bertoluzzi, gli arrivò qualche donazione difficile da riscattare, come dimostra un'altra lettera a un funzionario borbonico del 4 gennaio 1776. A questa data il Bertoluzzi era appena rientrato a Parma. Egli quindi a Parigi assistette anche alla disperzione dei beni del Marchese di Felino, avvenuta ai primi di aprile del 1775. Durante la sua assenza, l'Archivio dei rami fu affidato all'architetto e capitano Louis Augusto Feneulle e a Benigno Bossi. Quest'ultimo fin da principio, nell'ombra, aveva affiancato con la sua competenza il Bertoluzzi nel disimpegno delle sue funzioni di conservatore dell'Archivio dei rami, come dimostrano alcune lettere sulle quali si tornerà nel corso di questo stesso capitolo: il 25 settembre 1771 Bossi scrive al Bertoluzzi, che aveva seguito il Du Tillot a Colorno: "Ho levato dal Armadio il rotolo concernente la Nuova strada di Genova e altresì il Libro che contiene i varj Ponti che la medesima riguardano, avrà Biancone cura di rimettere l'uno e l'altro al signor Marchese Prospero Manara. Circa il piano di questa Casa, ho creduto poter risparmiare la briga di ricarlo, prima perché m. Quillac, ha osservato, per quanto mi dice Bianconi, questa mattina ogni foglio di piani, e simili, e poi perché parmi essere moralmente certo che siasi questo Piano in questione riposto nella Cassa T" (si veda Appendice 1). Dalla casa del Bertoluzzi tre armadi con rami, stampe e disegni furono collocati nell'Accademia di Belle Arti, probabilmente una scelta determinata più da motivi pratici che da attente valutazioni. Il 20 febbraio 1788 morì Domenico Passerini, custode dell'Accademia di Belle Arti, e il Bertoluzzi gli succedette in questo incarico con decreto ducale del 22 febbraio, segno che Liborio era riuscito ormai a riguadagnare il favore ducale: la decisione inserì definitivamente l'Archivio dei rami tra i patrimoni del luogo per la formazione artistica. Il 10 aprile 1790 il notaio Luigi Ghezzi di Parma raccolse le ultime volontà del Bertoluzzi in una camera al Piano superiore dell'Appartamento di abitazione di esso signor Liborio Bertoluzzi annesso alla Reale Accademia di Pittura e Belle Arti situato sotto la vicinia di San Paolo. Esecutori testamentari furono il conte Luigi Scutellari e Domenico Muzzi, ai quali fu donato un quadro scelto dagli eredi nella collezione del Bertoluzzi. (Si vedano M. Dall'Acqua, *Liborio Bertoluzzi conservatore dell'Archivio dei rami* cit., p. 136; R. Lasagni, *Dizionario biografico dei parmigiani* cit.).

La Galleria Nazionale di Parma conserva i ritratti di Bertoluzzi e della moglie Domenica Guadagnini, già riferiti a Pietro Melchiorre Ferrari da Scarabelli Zunti, il quale ricorda come ancora ai suoi tempi, la coppia di ritratti venisse proposta come modello agli allievi dell'Accademia (Parma, Soprintendenza ai Beni Artistici, Storici ed Etnoantropologici di Parma e Piacenza, E. Scarabelli-Zunti, ms. 116, *Callani e Bertoluzzi*). Le due opere sono datate tra il 1776, anno del rientro a Parma di Bertoluzzi e il 1787, anno della morte dell'artista secondo Luisa Viola e da Davide Gasparotto alla metà degli anni ottanta, quando, ormai circa cinquantenne, Bertoluzzi era stimato membro dell'élite culturale cittadina. Eugenio Riccomini ha messo in luce come si tratti di due ritratti borghesi, privi di ufficialità e per questa ragione vengono messi in relazione dallo studioso con il "gusto per l'esatta descrizione del costume, per l'espressione indagata e confidenziale" della coeva pittura inglese, di cui Zoffany, a Parma tra 1778 e 1779, aveva fornito esempio. A Batoni e Zoffany fa riferimento anche Viola, che sottolinea la distanza delle due opere da Baldrighi, al quale Mariangela Giusto e Paola Ceschi Lavagetto riferiscono invece il ritratto di Liborio (si vedano: E. Riccomini, *I fasti, i lumi, grazie: pittori del Settecento parmense*, Milano 1977, p. 130; P. Ceschi Lavagetto, *La pittura del Settecento a Parma e a Piacenza*, in *La pittura in Italia, Il Settecento*, a cura di G. Briganti, tomo I, Milano 1989, pp. 237-251, in partic. pp. 246, 251; M. Giusto, *Pietro Melchiorre Ferrari*, in *La pittura in Italia. Il Settecento*, a cura di G. Briganti, tomo II, Milano 1989, p. 715; L. Viola, scheda 723, in *Galleria Nazionale di Parma. Catalogo delle opere. Il Settecento* cit., pp. 125, 128-130; D. Gasparotto, "Et veteres revocavit artes". *La promozione delle arti nella Parma di Giovanni Battista Guadagnini*, in *Giovanni Battista Guadagnini 1711-1786. Un liutaio alla corte di don Filippo di Borbone*, catalogo della mostra, Parma, Galleria Nazionale, 8-16 ottobre 2011, a cura di D. Gasparotto e A. Zanrè, Parma 2011, pp. 9-17; C. Travisonni, schede, in *Guglielmo Du Tillot regista delle arti nell'età dei Lumi* cit., pp. 136-138).

“Da più anni a questa parte essendo stata cumulata una quantità di rami incisi, che di poi uniti con molte stampe sono stati depositati nella Nostra Guardaroba, dove tuttora esistono, abbiamo riconosciuto convenevole, che gli uni colle altre siano conservati da Persona intelligente, e a portata di somministrarli al Marchese di Felino Nostro Ministro [...] qualunque volta glieli abbisognino per nostro servizio. Informati noi pertanto della saviezza e fedeltà di Liborio Bertoluzzi, nel quale concorre pure l'intelligenza, e l'inclinazione a simile sorta di produzioni, siamo venuti in nominarlo Custode di detti Rami, e stampe da consegnargli con Inventario, e da ritenersi nella casa d'abitazione del predetto nostro Ministro, che a tal'effetto incarichiamo di dare occorrenti disposizioni, ingiungendogli a un tempo di far porre al Ruolo degli Impiegati per nostro Servizio il nominato Bertoluzzi col saldo mensile di lire due cento”⁵⁷⁸.

Quindi per volontà di Du Tillot i rami e le stampe già tirate non facevano più parte del Guardaroba ducale ed erano posti in un ufficio che sorgeva nella sua residenza sita nel Palazzo detto dei Ministeri, direttamente sotto il controllo del ministro, che poteva così saltare, quando necessitava di servirsene, le lente pratiche burocratiche necessarie a far uscire i pezzi dal Guardaroba; Bertoluzzi, pur avendo certamente competenze in materia, era affiancato nell'ombra da Benigno Bossi⁵⁷⁹, rispondeva infatti direttamente del suo operato a Du Tillot⁵⁸⁰. Come ben chiarito da Marzio Dall'Acqua

“Le stampe in più copie servivano sicuramente al Du Tillot per omaggi di rappresentanza, mentre i rami rappresentavano un patrimonio che già testimoniava di un quindicennio volto alla creazione di un'immagine internazionale di Parma, capitale borbonica, coerente e alla moda, aggiornata nelle architetture, prestigiosa nelle opere pubbliche e nelle iniziative sponsorizzate dallo Stato”.

E ancora

“È chiaro che una simile azione proprio nella forza visiva e nella moltiplicazione d'immagine offerta dalla grafica trovava uno dei più significativi strumenti di divulgazione presso gli artisti, gli appassionati e i curiosi delle corti europee”⁵⁸¹.

⁵⁷⁸ Parma, Archivio di Stato, Decreti e Rescritti, vol. 15, c. 149, alla data 9 ottobre 1770 (si veda M. Dall'Acqua, *Liborio Bertoluzzi conservatore dell'Archivio dei rami* cit., pp. 134-135).

⁵⁷⁹ M. Dall'Acqua, *Liborio Bertoluzzi conservatore dell'Archivio dei rami* cit., p. 137.

⁵⁸⁰ Dopo i fatti del 1771 il nuovo ministro De Llano aveva rimosso dal suo incarico Bertoluzzi, che fu anche mandato via dal suo alloggio sito nel Convento dei Domenicani; Liborio seguì Du Tillot a Colorno e poi a Parigi, rientrando a Parma dopo la morte del Marchese di Felino. L'Archivio dei rami, spostato dalla dimora di Du Tillot a quella di Bertoluzzi, fu ancora trasferito nell'Accademia di Belle Arti, una scelta che fu probabilmente dettata più da necessità pratiche che da altre valutazioni. L'incarico di conservatore era stato affidato all'architetto capitano Louis Augusto Feneuelle e a Benigno Bossi, il quale, come s'è accennato in precedenza, aveva sempre coadiuvato l'amico Bertoluzzi nell'adempimento delle sue mansioni presso l'Archivio dei rami. Il 22 febbraio 1788, morto il custode dell'Accademia Domenico Passerini, Bertoluzzi gli succedette nell'incarico, per morire lui stesso due anni dopo.

⁵⁸¹ M. Dall'Acqua, *Liborio Bertoluzzi conservatore dell'Archivio dei rami* cit., p. 135.

La necessità di dare a questo tipo di materiale una collocazione diversa da quella del Guardaroba era sentita anche altrove, tanto che, ad esempio, nel 1778 la Corte di Torino decideva di conservare la propria collezione dei rami presso l'Archivio di Corte dei Re di Sardegna⁵⁸².

III.2. Du Tillot *amateur des arts*

In principio Du Tillot risiedeva probabilmente al primo piano del palazzo Ducale, dove aveva anche il proprio ufficio, situato al pianterreno della *Cour de l'Intendance*⁵⁸³. Negli anni sessanta invece il ministro poteva usufruire di almeno tre residenze: quella urbana nel palazzo dei Ministeri, l'abitazione di Colorno, posta nelle vicinanze della reggia e il castello di Felino⁵⁸⁴.

L'allestimento delle tre dimore viene curato direttamente da Du Tillot, il quale, attento a non superare il lusso delle residenze ducali, nelle quali si dimostra sensibile alla svolta classicista impressa dal governo francese negli anni cinquanta, manifesta invece nella sfera privata di apprezzare ancora la grazia asimmetrica *rocaille*⁵⁸⁵.

III.2.1. Il palazzo dei Ministeri

A partire dal 1761 Du Tillot risiedeva nel palazzo dei Ministeri, eretto su un'area occupata in precedenza dal soppresso convento domenicano di San Pietro Martire e da case poi demolite e ristrutturato ad opera dell'architetto ducale Ennemond Alexandre Petitot, coadiuvato tra gli altri da Boudard e Benigno Bossi⁵⁸⁶.

Situato sulla strada di Santa Barbara, l'attuale via Garibaldi, al lato estremo della Pilotta, e adiacente al cortile detto della Rocchetta, sul quale si affacciava la grande scuderia di corte, andava a chiudere un'area di servizi sul lato nord del complesso e a collocarsi in una vasta area orbitante intorno a strada Santa

⁵⁸² *I rami incisi dell'archivio di corte: sovrani, battaglie, architetture, topografia*, catalogo della mostra, Torino, Palazzo Madama, novembre 1981-gennaio 1982, a cura dell'Archivio di Stato di Torino, catalogo a cura di B. Bertini Casadio e I. Massabò Ricci, Torino [1981].

⁵⁸³ C. Mambriani, schede, in *Guglielmo Du Tillot regista delle arti nell'età dei Lumi* cit. , pp. 105-106.

⁵⁸⁴ Si veda *Il Castello di Felino*, a cura di A. Mordacci, Parma 2009.

⁵⁸⁵ *Guglielmo Du Tillot regista delle arti nell'età dei Lumi* cit. , pp. 106-107.

⁵⁸⁶ Dal 1906-1907 dell'Intendenza delle Finanze. Giuseppe Cirillo suppone che il trasloco sia avvenuto tra il 20 e il 25 aprile 1761. Si vedano: L. Gambarà-M. Pellegrini-M. De Grazia, *Palazzi e casate di Parma*, Parma 1971, pp. 672-676, in partic. p. 672; G. Cirillo, *Ennemond Alexandre Petitot, Lyon 1727-Parma 1801*, Parma 2002, pp. 90-92.

Barbara e al Palazzo Ducale - vicino a San Paolo e ora sede delle Poste - destinata ad accogliere le abitazioni dei funzionari di corte e degli impiegati di stato⁵⁸⁷.

Il palazzo si presenta all'esterno di semplice eleganza, per la sobrietà degli elementi decorativi, ripetuti in chiave paratattica, "in armonia con l'indole razionale dell'illustre inquilino"⁵⁸⁸. La stessa elegante sobrietà viene mantenuta anche negli ambienti interni, che pur avendo inevitabilmente subito delle modifiche nel corso del tempo, mantengono in parte ancora "la discrezione e l'eleganza originarie", spirito particolare degli ambienti che deriva

"dal fatto che l'edificio è stato contemporaneamente abitazione privata di alti funzionari e ufficio pubblico [...]. Doveva dare il senso della riservatezza, se non della segretezza, dell'austerità, dell'isolamento e della tranquilla gestione del potere, espressa anche architettonicamente in forme semplici, ma non disadorne"⁵⁸⁹.

Salendo al piano nobile dallo scalone si accede ad ambienti che conservano ancora porte, sovrapporte in stucco, modanature, camini di stile petitotiano, oltre ad alcuni arredi. Giuseppe Cirillo, grazie alla ricca documentazione reperita in particolare presso l'Archivio di Stato di Parma, ha potuto ricostruire le due fasi di ristrutturazione: la prima e più ingente avvenuta tra il 1760 e il 1765⁵⁹⁰, la seconda dal 1768 alla caduta in disgrazia del ministro⁵⁹¹.

⁵⁸⁷ M. Dall'Acqua, *Il Palazzo dei Misteri*, in "Corriere di Parma", V (1987), pp. 36-37.

⁵⁸⁸ G. Cirillo, *Ennemond Alexandre Petitot, Lyon 1727-Parma 1801*, Parma 2002, p. 90.

⁵⁸⁹ M. Dall'Acqua, *Il Palazzo dei Misteri* cit. p. 37.

⁵⁹⁰ La documentazione riguardante il primo cantiere è conservata presso l'Archivio di Stato di Parma, Computisteria farnesiana e borbonica – fili correnti, bb. 653A, 653b, 654, 1289a (si veda G. Cirillo, *Ennemond Alexandre Petitot, Lyon 1727-Parma 1801*, Parma 2002, pp. 90-92). I documenti reperiti da Giuseppe Cirillo attestano che il lavori del palazzo erano già iniziati sotto la direzione di Petitot il 31 ottobre 1760. Il capo stuccatore Cristoforo Negri viene pagato per la realizzazione di cornici e teste di leoni egizi e per il portone di sinistra. L'intervento di sobria ridefinizione del blocco a sinistra delle due strutture urbane si concentrò nelle corniciature neoclassiche delle finestre dei solai e del primo piano, negli sfondini e nelle semplici targhe di sottolineatura intorno all'ingresso e nell'accordo tra questo e la finestra soprastante. I lavori di finitura procedevano nel novembre 1760, nello stesso periodo Boudard aveva realizzato un piccolo mascherone in marmo bianco per la fontana della corte interna. Tra il 23 e il 28 febbraio 1761 i nove fabbri ducali avevano attuato la fornitura per la "porte cochère" e la serratura alla francese per il portoncino relativo (il serramento sarà eseguito, insieme ad altri lavori, da Nicolas Yon). Tra luglio e dicembre 1761 furono attivi i falegnami Poncet e Yon e l'intagliatore Vibert, mentre Ramoneda è impiegato come pittore e doratore di infissi. Prima del febbraio 1762 Boudard aveva realizzato due camini in marmo bianco con cariatidi e altri ornamenti su probabile disegno di Petitot. Dopo il 30 agosto fino al 9 ottobre 1762 venne realizzata un'aggiunta verso il cortile, con una loggia, una galleria e un oratorio nel gabinetto ottagonale. La galleria venne poi tra il 13 giugno e il 9 agosto allungata di una campata e subito dopo Benigno Bossi iniziò i lavori di stuccatura, parzialmente ripresi nella seconda fase dei lavori del palazzo (1769). Gli stucchi della galleria a suo avviso sono stati progettati da Petitot e mostrano l'ibridazione di stili diversi tra citazioni dal tardomanierismo toscano e linee neoclassiche. Alla fine del 1763 veniva completato l'appartamento del conte di Rohan verso la facciata destra, si approntava la selciatura davanti ai due edifici riuniti e veniva messo in opera il secondo portone identico a quello approntato due anni prima da Yon. Nel febbraio 1764 venivano applicati i serramenti nella galleria di Du Tillot, mentre tra luglio e dicembre 1764 il falegname Drugman realizzava l'intero ammobiliamento.

⁵⁹¹ I pagamenti relativi a questa seconda fase sono reperibili presso l'Archivio di Stato di Parma, Computisteria farnesiana e borbonica – Fili correnti, bb. 18a, 19b, 21.

In alcune sale si possono inoltre ancora ammirare delle sovrapporte dipinte di epoca dutillotiana: nella sala dell'ex Intendente di Finanza, collocata nell'angolo del palazzo verso Piazzale della Pace, si conservano tre sovrapporte in forma di lunetta con paesaggi di gusto arcadico francese, che secondo Giuseppe Cirillo vanno attribuiti allo specialista Giovanni Supier (fig. 113)⁵⁹²; lo stesso artista il 6 ottobre 1764 realizzerà a olio il parafuoco del camino della sala grande, raffigurante una boschereccia⁵⁹³. Nell'ex sala-studio dell'Intendente aggiunto si trovano due sovrapporte olio su tela di forma rettangolare e concave alla base raffiguranti la prima un paesaggio con cascata e la seconda un paesaggio con figure di contadini e un albero in primo piano e uno sfondo di rocce con castello, già attribuite a pittore ignoto del XVIII secolo che si ispira all'arte francese (figg. 114-115)⁵⁹⁴.

Le cinque sovrapporte di Antonio Bresciani aventi per soggetto la favola del mugnaio, il figlio e l'asino di La Fontaine facevano parte di una serie di "19 sopraporte rappresentanti diverse favole di Mons. La Fontaine" annotate nelle manoscritte *Memorie delle opere dipinte e incise in rame d'Antonio Bresciani* alla data 17 maggio 1769 (figg. 116-120)⁵⁹⁵. Giuseppe Bertini ha ipotizzato che la commissione delle sovrapporte risalisse alla volontà dello stesso ministro, che avrebbe voluto abbellire gli uffici in occasione delle nozze tra l'Infante Ferdinando e Maria Amalia d'Asburgo, avvenuto proprio in quella data. L'ipotesi può trovare conferma nella documentazione emersa grazie alle ricerche di Giuseppe Cirillo, dalla quale risulta che proprio per quell'occasione il palazzo è stato sottoposto a importanti lavori di ristrutturazione posti sotto la direzione di Petitot⁵⁹⁶. Il soggetto - che allude alle difficoltà di chi governa e di chi deve sottostare sempre al giudizio del pubblico ed è quindi una sorta di apologia del potere - si addice, secondo Bertini, alla personalità di Du Tillot, che per di più conosceva bene lo scrittore francese e che avrebbe a suo avviso verosimilmente fornito indicazioni anche per la resa delle opere⁵⁹⁷. Lo studioso sottolinea inoltre che i dipinti erano attribuiti in passato a un artista della scuola del Ceruti, del quale la collezione di Du Tillot

⁵⁹² G. Cirillo-G. Godi, *Il mobile a Parma fra Barocco e Romanticismo 1600-1860*, Parma 1983, p. 119, n. 286. Fra maggio e novembre 1762 Vibert eseguiva un pannello per l'oratorio, altri intagli per l'appartamento piccolo e quattro sovrapporte scolpite riccamente con ghirlande e fiori destinate all'alloggio di tele dipinte per la camera da letto, due sovrapporte analoghe per la camera di compagnia e tre per la prima camera. Nel luglio-dicembre 1761 e nel maggio-novembre 1762 sono documentati i lavori per quattro porte con cimase centinate per la camera da letto del ministro, identificate da Cirillo con quelle della sala denominata "dell'ex intendente di finanza", contenenti paesaggi attribuiti da lui allo specialista Giuseppe Supier. Si veda G. Cirillo, *Ennemond Alexandre Petitot* cit., p. 92.

⁵⁹³ G. Cirillo, *Ennemond Alexandre Petitot* cit., p. 92.

⁵⁹⁴ L. Gambarà-M. Pellegrini-M. De Grazia, *Palazzi e casate di Parma* cit., p. 676.

⁵⁹⁵ *Le meunier, son fils et l'âne*, favola I del libro III. Parma, Soprintendenza ai Beni Artistici, Storici ed Etnoantropologici di Parma e Piacenza, ms. 118 (si vedano: G. Cirillo, *Il giornale delle opere di Antonio Bresciani*, in "Parma nell'Arte", XIII (1981), pp. 111-126; G. Bertini, *La favola di La Fontaine nei dipinti del Bresciani*, in "Corriere di Parma", V (1987), pp. 38-40; G. Bertini, *L'Appartamento del Duca Ferdinando a Colorno dipinto da Antonio Bresciani*, Colorno (Parma) 2000).

⁵⁹⁶ G. Cirillo, *Ennemond Alexandre Petitot* cit., p.189.

⁵⁹⁷ G. Bertini, *La favola di La Fontaine* cit. p. 38.

conservava due dipinti; le due opere costituirebbero a suo avviso la testimonianza del profondo rinnovamento della cultura parmigiana per effetto dell'insediamento di una corte francese⁵⁹⁸.

Secondo Bertini sarebbero opera di Bresciani anche i due monocromi con Marte e Minerva posti negli spazi tra le finestre del salone, che andrebbero quindi datati al 1787, restituzione respinta da Giuseppe Cirillo, che data comunque i monocromi alla fine del secolo⁵⁹⁹. Nella stanza dell'ex Archivio figurano una scena con giocatori di carte, che rimanderebbe secondo Marzio Dall'Acqua, al "piacere dell'intimità domestica e del privato"⁶⁰⁰ e alcuni paesaggi; questi ultimi potrebbero a mio parere essere identificati coi "due dipinti uniformi" eseguiti nella "camera con ghirlande" da Bernardo Dal Bò in un momento antecedente il primo aprile 1772⁶⁰¹. Cirillo ha pure reperito una nota spese non datata sottoscritta da Evangelista Ferrari per l'acquisto dei colori utilizzati per decorare il vestibolo dello scalone, la galleria e la camera del ministro; un'attività confermata da una nota della moglie del pittore, Marianna Sbravati, secondo la quale Ferrari avrebbe dipinto "in architettura, ed ornati" lo scalone e il vestibolo del palazzo di Du Tillot⁶⁰².

Ma quelle che qui più interessano sono certamente le quattro sovrapporte a monocromo ocreo e a tempera su tela con paesaggi, figurine di contadini e rovine classiche, decorazione che è stata definita "abbastanza di fine '700, di carattere classicheggiante ispirata a Piranesi"⁶⁰³. Se di Piranesi questa decorazione ha a mio parere assai poco, possono invece proporsi a mio avviso confronti più convincenti con il temperismo bolognese degli anni sessanta del Settecento per l'impostazione compositiva e con il paesaggismo francese degli stessi anni per la resa atmosferica e dei cieli. Su queste basi stilistiche mi pare agevole datare le quattro sovrapporte agli anni sessanta del Settecento e non mi pare troppo azzardato ipotizzare una loro realizzazione contestualmente alle tele di Bresciani, cioè in occasione dei lavori commissionati per le nozze del 1769.

Si è detto che Palmieri è certamente in contatto con Du Tillot nel 1770, quando riceve la nomina a professore dell'Accademia per l'anno successivo; non è quindi disagevole pensare a una loro conoscenza già a partire dall'anno precedente. Sebbene manchino le prove documentarie e i confronti stilistici a sostegno di una attribuzione a Palmieri, a queste date non vi sono a Parma altri pittori ai quali si potrebbe

⁵⁹⁸ Il gusto per la bambocciata nel territorio ducale è testimoniato anche dal successo riscosso da Giorgio Giacoboni (Piacenza, 1716-Venezia, 1762) per il quale si rimanda al saggio ormai un po' datato di Ferdinando Arisi, *Dipinti di Giorgio Giacoboni, bambocciante piacentino*, in "Strenna Piacentina", 1983, pp. 4-14. Per le sovrapporte di Bresciani si veda anche C. Mambriani, scheda, in in *Guglielmo Du Tillot regista delle arti nell'età dei Lumi* cit., pp. 107-109.

⁵⁹⁹ G. Cirillo, *Ennemond Alexandre Petitot* cit., p. 189.

⁶⁰⁰ M. Dall'Acqua, *Il Palazzo dei Misteri* cit. p. 37.

⁶⁰¹ G. Cirillo, *Ennemond Alexandre Petitot* cit., p. 189.

⁶⁰² Il documento era conservato presso l'Archivio di Stato di Parma, Carteggio dell'Azienda borbonica, b. 329, settembre 1787; il fondo al quale apparteneva è andato distrutto in seguito ai bombardamenti subiti dal Palazzo della Pilotta durante la Seconda Guerra Mondiale e attualmente possono essere consultati solo nella trascrizione di Glauco Lombardi attualmente presso l'Archivio Giovanni Godi (si veda G. Cirillo, *Ennemond Alexandre Petitot* cit., p. 189).

⁶⁰³ L. Gambarà-M. Pellegrini-M. De Grazia, *Palazzi e casate di Parma* cit., p. 676.

impure la realizzazione delle tele e si è già dimostrato che Palmieri svolge sia a Parma che altrove l'attività di pittore⁶⁰⁴. Nonostante le quattro sovrapposte a monocromo risultino di qualità bassa rispetto ai disegni di Palmieri, è verosimile che il bolognese abbia prediletto la tecnica del disegno proprio perché a lui più congeniale. L'attribuzione, che va lasciata in sospeso in mancanza di appigli certi, mi pare tuttavia un'ipotesi di lavoro che vale la pena verificare⁶⁰⁵.

⁶⁰⁴ Si veda paragrafo I.3.1.1.

⁶⁰⁵ Catalogo V, schede 1-4.



Fig. 113. G. Supier (?), Parma, Palazzo dei Ministeri, sovraporte sala ex intendente



Figg. 114-115. Parma, Palazzo dei Ministeri, sovraporte dell'ex sala-studio dell'Intendente aggiunto



Figg. 116-120. A. Bresciani, sovrapporte, Parma, Palazzo dei Ministeri

III.2.2. Vincenzo Valdrè detto il Faenza

Nel censimento del 1765 si registra la presenza tra i familiari di Du Tillot nel Palazzo dei Ministeri di Vincenzo Valdrè, allora ventiquattrenne⁶⁰⁶. Pittore, architetto e scenografo difficile da seguire nei suoi numerosi spostamenti tra Faenza, Parma, Roma, Parigi, Londra e Dublino. È certamente la fase trascorsa nelle Isole Britanniche ad aver ricevuto maggior interesse da parte della critica, a partire dall'articolo pubblicato da Edward Croft-Murray nel 1957, seguito da interventi di Michael Gibbon, Edward McParland, John Gilmartin, Andrea Fabbri e, più recentemente, il contributo di Ugo Valdrè e Camille Lynch, che ha chiarito molti dei punti ancora oscuri della sua biografia e attività⁶⁰⁷.

Originario di Faenza, lasciò in giovane età la città natale per recarsi a Parma a seguito del padre Carlo, nominato Guardarobiere di Don Filippo; la data del trasferimento a Parma non è nota, tuttavia certamente il padre si trovava a servizio presso la corte nel 1758, mentre nel 1765 è registrato, come si ricorderà anche più avanti, tra i familiari di Du Tillot nel Palazzo dei Ministeri.

La critica ritiene che Valdrè abbia ricevuto la sua prima formazione a Parma, sotto la guida di Giuseppe Baldrighi in Accademia, dove fu premiato per due anni consecutivi (1764 e 1765): del periodo trascorso a Parma sono a noi note due opere attualmente conservate presso la Galleria Nazionale della città emiliana, ma provenienti dall'Accademia di Belle Arti: il disegno a chiaroscuro con *Agar nel deserto consolata dall'Angelo* aveva riportato il primo premio nel disegno di composizione nel 1764 (fig. 121)⁶⁰⁸; secondo

⁶⁰⁶ Valdrati o Waldrè, detto il Faenza. Faenza, 1740 – Dublino, 1814. Parma, Archivio di Stato, *Descrizione di tutta la popolazione della città di Parmaseguita l'anno 1765*, II, c. 729. Nel 1765 vivevano con Du Tillot, oltre al pittore Valdrè, il cinquantatreenne Michele Patè, che gestiva la ferma mista, cioè i proventi delle gabelle destinati al pubblico, il cucciniere Stefano Sigè di trentotto anni, il canditiere Pietro Bardi di quarantadue, il cucciniere Gaspare Lion che allora aveva quarantasei anni. Sono inoltre documentati Bartolomeo Eber, trentenne, Vincenzo Bocchia, ventiquattrenne, Giuseppe Dall'Olio, di quarantotto anni, Francesco Bodurzi, di quarantacinque, Antonio Conti, di trentotto, Francesco Perati, di trentadue, Pietro Borsani di trentatré, Battista Boni di trenta, Stefano Lombardi di ventisette e il guardaportone Giovan Battista Pirici, di cinquantotto anni, l'unico sposato che viveva con la moglie Rosa di un anno più giovane (si veda M. Dall'Acqua, *Liborio Bertoluzzi conservatore dell'Archivio dei rami* cit., p. 148, nota 12).

⁶⁰⁷ E. Croft-Murray, *Un decoratore faentino in Inghilterra: Vincenzo Valdrati o Valdrè (1742-1814)*, in "Studi romagnoli", VIII (1957), pp. 48-53; M.J. Gibbon, *A forgotten italian at Stowe: Vincenzo Valdrè, Architect and Painter*, in "Country Life", 4 agosto 1966, pp. 260-263; E. Mc Parland, *A note on Vincent Waldrè*, in "Apollo", XCV (1972), p. 467; J. Gilmartin, *Vincent Waldrè's ceiling painting in Dublin Castle*, in "Apollo", XCV (gennaio 1972), pp. 42-47; A. Fabbri, *Un artista faentino in Inghilterra: Vincenzo Valdrè (1742-1814)*, in "Romagna Arte e Storia", XVII, 49 (1997), pp. 43-56; U. Valdrè-C. Lynch, *Vincenzo Valdrè (Faenza 1740 – Dublino, 1814): un artista versatile in Inghilterra e Irlanda*, in "Torricelliana", 60 (2009), pp. 79-216.

⁶⁰⁸ *Agar nel deserto consolata dall'Angelo*, Parma, Galleria Nazionale, inv. 926. Disegno a chiaroscuro, 577x674 mm. Il disegno di Valdrè è uno dei pochissimi saggi di composizioni salvatisi. Il disegno di Valdrè recava la divisa "Cantum Religio potuit suadere malorum": viene premiato "per il suo grandioso carattere, per la facilità dell'esecuzione, e per certa eguaglianza, che si è scorta nel tutto insieme, non restando in essa a desiderarsi, che una miglior proporzione delle parti, e nella figura di Agar più naturale l'espressione". Gli altri due disegni in concorso recavano le divise "Non videbo morientem" e "Probitas laudatur, et alget". Si vedano: G. Cirillo-G. Godi, *I dipinti, i disegni di nudo e i disegni di composizione*, in *L'Accademia parmense di Belle Arti*, catalogo della mostra, Parma, settembre-novembre 1979, a cura

Giuseppe Cirillo “lo stile barocchetto dell’accurato saggio singolarmente non risente molto dei francesismi di Baldrighi, ma sembra piuttosto attenersi al clima della bolognese Accademia Clementina”⁶⁰⁹.

Per Monica Culatti la posa di Agar si rifà ad alcune figure di Donato Creti, in particolare alla *Fanciulla con fiore* e alla *Fanciulla in riposo* delle collezioni comunali d’arte di Bologna, mentre l’intensa espressione del volto richiama alcune *Maddalene* di Guido Reni (figg. 122-123, 127).

Ulteriori confronti vanno a mio parere proposti con la tela di Guercino con lo stesso soggetto ora in Collezione Mahon e il dipinto di Donato Creti raffigurante *Gesù nella casa di Marta e Maria*, conservato presso l’Ospizio di San Giovanni in Persiceto, nel quale la figura femminile seduta in primo piano richiama quella di Agar di Valdrè sia nella fisionomia che nella resa dei panneggi (figg. 124-125).

Tuttavia, a differenza di Cirillo, la studiosa ravvisa in Agar somiglianze con la *Carità romana* di Baldrighi (fig. 126), che mostra a sua volta un’intensa suggestione da Boucher, un dipinto che, come vedremo più avanti, Valdrè aveva certamente avuto modo di vedere in casa di Du Tillot. A Baldrighi rimanderebbe anche la maniera di trattare i panneggi e l’abilità grafica dell’artista si rivelerebbe in particolare nella capacità di rendere le differenze materiche⁶¹⁰.

Dall’analisi appena svolta risulta quindi evidente che Valdrè nel 1764 padroneggia modelli iconografici, stilistici e compositivi che rimandano inequivocabilmente all’ambiente artistico bolognese e non mi sembra troppo ardito ipotizzare che il pittore faentino abbia trascorso qualche tempo in Accademia Clementina o a bottega da un pittore ad essa legato. Nel 1764 infatti Valdrè aveva ventiquattro anni e, come dimostra anche il disegno sapientemente composto, era un artista già formato. Non mi pare quindi possibile ritenere che Valdrè abbia ricevuto la sua prima formazione a Parma presso Baldrighi, in quanto nella sua prima opera conosciuta, eseguita all’età di ventiquattro anni, l’artista si dimostra già formato su moduli stilistici che rimandano ad un ambiente molto diverso, mentre le somiglianze col maestro di Stradella risultano marginali. Del resto non sarebbe stato l’unico caso: Pietro Melchiorre Ferrari ad esempio, dopo aver appreso i primi rudimenti dal padre, fu scolaro dell’abate Peroni, che lo indirizzò poi a Bologna alla bottega di Angelo e Vittorio Bigari. Solo dopo aver ricevuto questa formazione frequentò l’Accademia di Parma sotto la guida di Baldrighi.

di M. Pellegrini, Parma 1979, p. 43, in partic. pp. 31-31; *Concorsi dell’Accademia Reale di Belle Arti di Parma dal 1757 al 1796*, a cura di M. Pellegrini, Parma 1988, pp. 49-57, in partic. pp. 55, 57; C. Travisonni, scheda, in *Guglielmo Du Tillot regista delle arti nell’età dei Lumi* cit., pp. 58-59.

⁶⁰⁹ G. Cirillo, *Valdrè, Du Tillot e il bozzetto per il concorso accademico del 1765*, in “Parma per l’arte”, n.s., I, 1 (dicembre 1995), pp. 56-66, in partic. p. 59; C. Travisonni, scheda, in *Guglielmo Du Tillot regista delle arti nell’età dei Lumi* cit., pp. 115-117.

⁶¹⁰ M. Culatti, scheda 742, in *Galleria Nazionale di Parma. Catalogo delle opere. Il Settecento* cit., pp. 145, 147.

Comunque sia avvenuta la formazione bolognese di Valdrè, risulta evidente che Du Tillot l'apprezzava, se, già prima di Palmieri, decide di tenere presso di sé un artista che ben conosce quel linguaggio. Tuttavia Valdrè studia poi la maniera di Baldrihi e fa quindi proprio il linguaggio francesizzante più in voga a corte.

Il dipinto raffigurante un *Sileno addormentato in un antro e legato con ghirlande da satiretti* vinse invece il primo premio per la pittura nel 1765, imponendosi sui saggi di altri quattro concorrenti, pure allievi di valenti maestri (fig. 128); il soggetto era tratto dalla VI Egloga di Virgilio veniva contemporaneamente trattato da Jean Baptiste Boudard nel noto gruppo statuario del giardino ducale⁶¹¹. Il dipinto di Valdrè è stato liquidato da Giuseppe Cirillo e Giovanni Godi come “una fragile e fiacca cosa, elaborata nel clima delle pastorellerie alla francese con diluite assonanze batoniane, clima a cui parteciperà più tardi anche il Ferrari, ma con più nerbo, col suo Frugoni e gli arcadi (1769 ca.; fig. 130)”⁶¹². L'opera è invece stata definita da Giuseppina Allegri Tassoni “piacevole per l'abile distribuzione interna della grotta e per il felice realismo del Sileno che contrasta con l'elegante modellato delle altre figure”⁶¹³. Giuseppe Cirillo in un secondo intervento pubblica il bozzetto preparatorio di collezione privata parmense (fig. 129); lo studioso individua, soprattutto nella pennellata larga e compendiaria della piccola opera - eseguita probabilmente al principio di quello stesso 1765 – forti riferimenti alla lezione di Baldrihi e nuovamente richiama il *Frugoni in Arcadia* dipinto pochi anni dopo da Pietro Melchiorre Ferrari. Inoltre vede nella figura bianca al centro della scena una citazione delle statue romane di Velleia, che erano state esposte a Parma nel 1761⁶¹⁴.

Il quadro della Galleria – divergente dal bozzetto per alcuni particolari soprattutto del fondo, per la pennellata minuziosa e accurata e la resa lucida degli incarnati che parrebbe ricordare la tela inviata da Batoni nel 1761 (figg. 131-132) - avrebbe invece perso di intensità e si adeguerebbe a standard più classici, legati alla maniera di Poussin, aulici, con riferimenti a Joseph-Marie Vien, che fu in stretta relazione sia con Baldrihi che con Petitot⁶¹⁵.

⁶¹¹ *Sileno addormentato in un antro e legato con ghirlande da satiretti*, Parma, Galleria Nazionale, inv. 550, Olio su tela, 93x137. Agli aspiranti era chiesto di rappresentare Sileno addormentato in un antro, incatenato con ghirlande di fiori da Cromi, Mnasilo e dalla Naiade Egle. Il dipinto recava la divisa “Hesterno, ut semper venas inflatus saccho”. Al concorso parteciparono anche Michelarcangelo Dolci di Roma, Giacomo Figuri di Desenzano, Vittorio Blancori di Torino, allievo di Beaumont, il lucchese Fedriano Dalpino, allievo di Batoni. Si vedano: G. Cirillo-G. Godi, *I dipinti, i disegni di nudo e i disegni di composizione* cit., pp. 31-32; *Concorsi dell'Accademia Reale di Belle Arti di Parma* cit., pp. 58-63, in partic. pp. 60-61.

⁶¹² G. Cirillo-G. Godi, *I dipinti, i disegni di nudo e i disegni di composizione* cit., pp. 31-32.

⁶¹³ G. Allegri Tassoni, *L'Accademia parmense e i suoi concorsi*, in *L'arte del Settecento emiliano. L'arte a Parma dai Farnese ai Borbone*, catalogo della mostra, Parma, Palazzo della Pilotta, 22 settembre-22 dicembre 1979, Bologna 1979, pp. 185-218, schede 389, 391, pp. 202-203.

⁶¹⁴ Cirillo ce ne fornisce le misure (olio su tela, 42,5x64,5 cm) e ipotizza che abbia fatto parte della collezione di Du Tillot (G. Cirillo, *Valdrè, Du Tillot e il bozzetto* cit., p. 60, nota 17). L'ipotesi risulta interessante, ma poco convincente, in quanto il dipinto non è menzionato nel catalogo di vendita della collezione del marchese di Felino del 1775 e Cirillo non fornisce elementi a sostegno della sua ipotesi.

⁶¹⁵ G. Cirillo, *Valdrè, Du Tillot e il bozzetto* cit., p. 60.

Per Marcella Culatti invece la differenza fra il disegno del 1764 e il dipinto, legato ai modelli del Rococò francese, non andrebbe giustificata sulla base di un rifarsi di Valdrè alle statue romane di Velleia o allo stile di Batoni, ma ipotizzando che l'artista abbia avuto a disposizione i bozzetti per il gruppo del giardino ducale sottoposti all'approvazione di Du Tillot, oltre allo studio dei lavori di Baldrighi e Ferrari. Secondo la studiosa "la difficoltà di Valdrè di adeguarsi a queste cadenze rococò si evidenzia nella mancanza di vivacità della narrazione, concentrata esclusivamente sui quattro protagonisti bloccati in pose poco animate e in anatomie vigorose. Vivacità che invece troviamo nel bozzetto preparatorio dell'opera, oggi in collezione privata a Parma, contrassegnato da una pennellata veloce e compendiaria"⁶¹⁶.

Recentemente Alessandro Malinverni ha invece proposto un confronto, forse non troppo convincente, tra il dipinto di Valdrè e una tela di Jean François de Troy e conservata al Getty Museum, rappresentante *Pan e Siringa*; secondo lo studioso le due opere condividerebbero la stessa morbidezza delle tinte⁶¹⁷.

Dal 1767⁶¹⁸ (o 1768⁶¹⁹) al principio del 1772 Valdrè fu inviato a spese della corte e su interessamento di Du Tillot a perfezionarsi a Roma – dove studiò anche disegno architettonico –, come *pensionnaire* dell'Infante di Parma⁶²⁰; a me pare più probabile ipotizzare che il trasferimento a Roma sia avvenuto nel 1767, sulla base di due lettere trascritte da Enrico Scarabelli Zunti trascrive due lettere da lui viste presso l'Archivio di Stato di Parma.

La prima è inviata da Roma il 6 agosto 1767 da Francesco Maria Spedalieri a Du Tillot; in essa Spedalieri informa Du Tillot di aver ricevuto dalle mani di Valdrè una lettera di Fenuelle in cui lo si pregava di procedere all'acquisto di una copia in gesso del Gladiatore di Villa Borghese. La risposta di Du Tillot a Spedalieri è inviata da Colorno il 18 agosto 1767: in essa il primo ministro approva il pagamento di 25 scudi effettuato da Scutellari a Valdrè per l'acquisto della statua⁶²¹.

Le due lettere rendono quindi noto che Valdrè a quella data si trovava già nella capitale pontificia, dove studiò architettura e pittura frequentando in qualità di uditore l'Accademia di Francia e fu forse allievo di Pompeo Batoni, notizia già riportata da Scarabelli Zunti - che però non ne rende nota la fonte - e ripresa da

⁶¹⁶ M. Culatti, scheda 743, in *Galleria Nazionale di Parma. Catalogo delle opere. Il Settecento* cit., pp. 147-148, in partic. p. 147. L'opinione è condivisa in U. Valdrè-C. Lynch, *Vincenzo Valdrè* cit., p. 106.

⁶¹⁷ A. Malinverni, *Du Tillot e la pittura a Parma 1759-1771*, in *Guglielmo Du Tillot e i ministri delle arti nell'Europa dei Lumi*, atti del convegno, Parma, 25-27 ottobre 2012, a cura di C. Mambriani, G. Fiaccadori, A. Malinverni, in corso di stampa.

⁶¹⁸ M. Culatti, scheda 743, in *Galleria Nazionale di Parma* cit., p. 147.

⁶¹⁹ J. Gilmartin, *Vincent Valdrè's ceiling painting in Dublin Castle* cit., p. 42; G. Allegri Tassoni, *L'Accademia parmense e i suoi concorsi* cit., pp. 202-203; G. Cirillo, *Valdrè, Du Tillot e il bozzetto* cit., p. 60.

⁶²⁰ La notizia della permanenza romana dell'artista può essere confermata grazie a un carteggio reso noto da Giuseppe Cirillo, sulla base del quale si è venuto a sapere che Du Tillot fece pagare il perfezionamento romano del suo giovane protetto all'amministrazione ducale: l'artista riceveva la pensione tramite l'abate Francesco Maria Spedalieri (si veda G. Cirillo, *Valdrè, Du Tillot e il bozzetto* cit., p. 61).

⁶²¹ E. Scarabelli-Zunti, *Memorie e documenti di belle arti parmigiane* cit., vol. VIII, c. 217r.

Giuseppina Allegri Tassoni (la quale ci informa, tacendo anche in questo caso la fonte, che la permanenza a Roma di Valdrè avvenne a partire dal 1768 presso l'Accademia di Francia e che seguì le lezioni di Batoni)⁶²².

Nel suo diario del periodo trascorso a Roma, l'artista tedesco Johann Christian Mannlich annota invece che Valdrè giunse nella capitale pontificia nel 1767, come protégé dell'Infante di Parma⁶²³. Come dimostra un disegno di Antoine-Esprit Gibelin del 1769-1771 (fig. 134), in questo periodo Valdrè frequentò il cenacolo dello scultore svedese Johan Tobias Sergel, insieme allo stesso Gibelin – che tra l'altro venne premiato al concorso del 1770 dell'Accademia di Parma - e al pittore inglese John Francis Rigaud⁶²⁴. Il disegno di Gibelin reca l'iscrizione:

“Baccanale eseguito a Roma in una casa di Strada gregoriana intitolata Cinthius Manzonius. Li attori furono Serg... Gib... Vald... Rig... Secondati da meretrice et da Suonatori Calabresi mercenarii”.

Ulf Cederlöf ha identificato i personaggi sulla base del confronto coi ritratti che si conoscono di alcuni di loro: Sergel è il corpulento personaggio travestito da Bacco in piedi sulla destra, mentre l'uomo che si affaccia in mezzo alle sue gambe è Rigaud; Gibelin è in secondo piano al centro della scena, impegnato con la ninfa impersonata dalla meretrice di cui parla l'iscrizione. Di Valdrè si vede spuntare poco più della testa da dietro al corpo della suonatrice e del fauno, che, secondo lo studioso, costituirebbe una delle prime rappresentazioni di quel soggetto ideato da Sergel negli anni romani.

Come ricordato da Ulf Cederlöf, Sergel stesso, in una lettera indirizzata al suo amico Hammarin a Stoccolma e datata al luglio 1769, descrive le escursioni domenicali a Villa Madama coi suoi amici, incontri che includevano la partecipazione di prostitute come nel caso più sopra descritto. Una versione certamente edulcorata della reale natura orgiastica degli incontri organizzati da Sergel nella propria abitazione, nella quale avevano luogo le riunioni di un gruppo di lavoro dedito alla pratica del disegno; tali riunioni dovevano spesso avere termine in incontri sessuali, una pratica che dette scandalo tra i contemporanei⁶²⁵.

In sintesi Valdrè a Roma ebbe modo di seguire le lezioni in Accademia di Francia e di studiare disegno architettonico, frequentò il circolo di Pompeo Batoni e il gruppo di lavoro di Sergel. Ebbe quindi modo di

⁶²² E. Scarabelli-Zunti, *Memorie e documenti di belle arti parmigiane*, X voll. mss., Parma, Soprintendenza per i beni artistici e storici per le province di Parma e Piacenza, vol. VIII, c. 216r; U. Valdrè-C. Lynch, *Vincenzo Valdrè* cit., p. 106.

⁶²³ U. Cederlöf, *On an unearthed Roman group portrait with Sergel, by Esprit Gibelin*, in “Nationalmuseum Bulletin”, 3 (1979), 3, pp. 169-178, in partic. p. 173.

⁶²⁴ U. Cederlöf, *On an unearthed Roman group portrait with Sergel, by Esprit Gibelin* cit., pp. 170, 172-173; U. Valdrè-C. Lynch, *Vincenzo Valdrè* cit., pp. 106, 183, fig. 5. Su Sergel si vedano: M. Olausson, *Sergel and his Roman circle. European terracottas 1760-1814*, in “Art bulletin of Nationalmuseum Stockholm”, 11 (2004(2005)), pp. 51-54; U. Cederlöf, *Johan Tobias Sergel*, Stoccolma 2010. Su Gibelin: M. de Savignac, *Le décor de Louis-Esprit Gibelin (1739-1813) pour l'église Saint-Louis d'Antin à Paris: 'Saint François d'Assise prêchant'*, in “Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français”, 2005 (2006), pp. 101-106.

⁶²⁵ Sergel risiede in un primo tempo in Vicolo Mancini, accanto all'Accademia di Francia e si sposta poi a Palazzo Rosa al numero 13 di Via Gregoriana.

studiare le opere classiche a Roma, mentre pare difficile accogliere il suggerimento di Ugo Valdrè e Camille Lynch, secondo i quali l'artista ha avuto la possibilità di visitare Pompei ed Ercolano, viste le ben note restrizioni imposte dai Borbone di Napoli sulle visite agli scavi⁶²⁶; inoltre, dato il gusto barocco piuttosto che raffaellesco dei quadri riportati del soffitto della Sala della Musica di Stowe House, gli studiosi hanno ipotizzato che l'artista, mentre era a Roma, si sia discostato in parte dai suoi colleghi studenti, vincitori di borse a cui era stato imposto di assorbire esclusivamente l'antichità classica, per guardare ai lavori di Guercino e di Pietro da Cortona⁶²⁷. Inoltre fu forse nell'ambiente romano che Valdrè ebbe modo di apprendere la tecnica a encausto, utilizzata poi, come si vedrà, nella decorazione della Sala della Musica di Stowe.

Sulla base di un carteggio reso noto da Giuseppe Cirillo sappiamo che Valdrè percepì la pensione fino a tutto il settembre 1771, cioè sino al momento della destituzione del primo Ministro. Il 25 gennaio 1772 l'artista gli scrisse affinché facesse in modo di fargli ottenere ancora il denaro necessario al suo mantenimento; il 18 febbraio Du Tillot scrisse quindi all'agente generale spagnolo Josè Nicolas de Azara chiedendo delucidazioni in merito e facendo presente che se Valdrè non avesse ricevuto l'emolumento, non avrebbe potuto portare a termine il quadro grande che intendeva presentare all'Infante don Ferdinando di Borbone⁶²⁸. Tuttavia Cirillo scarta l'ipotesi che Valdrè possa aver seguito il suo protettore in Spagna, dove si trattene per un periodo troppo breve.

Più difficile dipanare il problema della sua eventuale permanenza a Parigi e del trasferimento a Londra. Giuseppe Cirillo ha ipotizzato che Palmieri e Valdrè siano giunti a Parigi tra il 14 e il 29 gennaio 1773: lo suppone sulla base della nota lettera inviata da Du Tillot, che si trovava a Parigi da diversi mesi, a Liborio Bertoluzzi, che era invece a Parma, il 14 gennaio 1773⁶²⁹. In essa Du Tillot fornisce una serie di indicazioni al suo intendente; secondo Cirillo tra i compiti di Bertoluzzi vi è quello di portare a Parigi i due artisti.

Un'altra lettera inviata da Benigno Bossi (da Parma) a Bertoluzzi (a Parigi) il 29 gennaio 1773 reca i saluti dello stuccatore a Valdrè e Palmieri, che quindi avrebbero già dovuto trovarsi nella capitale francese a quella data⁶³⁰. Visto lo scarso intervallo di tempo che intercorre tra le due lettere, Ugo Valdrè e Camille

⁶²⁶ U. Valdrè-C. Lynch, *Vincenzo Valdrè* cit., p. 90. Anche le raccolte di reperti erano visitabili con difficoltà e pare più facile supporre che Valdrè abbia avuto semplicemente accesso alle raccolte di incisioni (molte opere di questo genere furono infatti pubblicate tra 1757 e 1797). Tuttavia Roma ha certamente dato la possibilità a Valdrè di studiare le antichità romane, sia quelle visibili a cielo aperto, sia quelle conservate presso le collezioni cittadine (si veda *Collezionismo e ideologia: mecenati, artisti e teorici dal classico al neoclassico*, a cura di E. Debenedetti, Roma 1991).

⁶²⁷ U. Valdrè-C. Lynch, *Vincenzo Valdrè* cit., p. 113.

⁶²⁸ Parma, Archivio di Stato, *Carteggio dell'Azienda borbonica*, febbraio-aprile 1772, cartella 194 (si veda G. Cirillo, *Valdrè, Du Tillot e il bozzetto* cit., p. 61).

⁶²⁹ Si veda Appendice 1.

⁶³⁰ Si veda Appendice 1.

Lynch le hanno ritenute insufficienti come prove dell'effettiva presenza a Parigi dei due pittori⁶³¹: Valdrè nel 1774 aveva esposto un dipinto raffigurante *Giove e Teti* alla mostra londinese della *Free Society of Artists*, aperta il 25 aprile di quell'anno, dato che secondo gli studiosi non permette di supporre che l'artista si sia trattenuto a lungo a Parigi. Inoltre gli studiosi hanno supposto che Valdrè in quello stesso anno abbia incontrato George Grenville durante il suo *Grand Tour* in Italia e che sia stato da lui introdotto allo zio Lord Temple, che l'avrebbe impiegato a Stowe⁶³². Ugo Valdrè e Camille Lynch mettono in rilievo la difficoltà di trovarsi in quello stesso anno sia a Roma che a Londra e nel frattempo realizzare il dipinto che sarebbe stato presentato alla mostra della *Free Society of Artists* (a meno che non si trattasse di quello in preparazione per don Ferdinando)⁶³³.

Ma vi sono altri dati messi in rilievo dagli studiosi: l'11 aprile 1772 la sorella di Lord Temple, Hester scrive "Mio fratello va domani a Stowe per conciliare le nuove idee di un nuovo famoso architetto italiano"; secondo Michael Bevington sta parlando di Valdrè⁶³⁴. Sulla base di queste considerazioni concludono che tra il gennaio e l'aprile del 1772 Valdrè, ormai sicuro che la sua pensione non sarebbe stata rinnovata, sia emigrato, senza mai passare per Parigi, in Inghilterra, al seguito di qualche nobile inglese in viaggio in Italia conosciuto grazie ai contatti internazionali ottenuti da Batoni a seguito della sua attività di ritrattista⁶³⁵. Secondo gli studiosi Valdrè non sarebbe mai più tornato in Italia a causa dei molti impegni affidatigli dal suo nuovo protettore e poi, dal 1794, della difficile situazione politica; tuttavia dovette mantenere dei rapporti, attestati da una lettera inviata dal suo fratellastro Ferdinando forse al marchese di Buckingham⁶³⁶. Per il momento lasciamo in sospeso il problema, che coinvolge da vicino anche la vicenda di Palmieri e sul quale si intende ritornare dopo aver esaminato dati ulteriori.

Il Inghilterra Valdrè poté godere dell'appoggio di Richard Grenville conte di Temple, che morì nel 1778, appena in tempo per vedere finita l'opera di ristrutturazione della sua dimora di Stowe House, nella quale fu impiegato anche Valdrè e ora sede di una scuola ancora circondata dal parco settecentesco. Alla sua

⁶³¹ U. Valdrè-C. Lynch, *Vincenzo Valdrè* cit., p. 146.

⁶³² J. Gilmartin, *Vincent Waldrè's* cit., p. 42.

⁶³³ U. Valdrè-C. Lynch, *Vincenzo Valdrè* cit., pp. 146-147.

⁶³⁴ M. Bevington, *Templa Quam Dilecta, Stowe*, XI, *The South Front*, Buckingham 1993, p. 17; U. Valdrè-C. Lynch, *Vincenzo Valdrè* cit., p. 147. Tuttavia recentemente gli studiosi sono ritornati sulla questione, ipotizzando che l'artista di cui si parla possa essere Giacomo Quarenghi, che si trovava a Roma nello stesso periodo di Valdrè per poi sparire proprio nel 1772 (Ringrazio Ugo Valdrè per la cortese indicazione).

⁶³⁵ A. Fabbri, *Un artista faentino in Inghilterra* cit., pp. 90, 106, 147; U. Valdrè-C. Lynch, *Vincenzo Valdrè* cit., p. 148.

⁶³⁶ Scarabelli Zunti trascrive uno stralcio di lettera reperita presso l'archivio dell'Accademia di Parma. La lettera è inviata da Londra, 18 dicembre 1787 da Gastone della Torre Rezzonico al Prevosto Luigi Scutellari, accademico d'onore e vice segretario dell'Istituzione: "Ho data la Distribuzione ed il Programma della nostra Accademia al sig. Valdrè, ossia al nostro Faenza, che qui trovasi al servizio dell'illustre marchese di Buckingham, ora dichiarato vice-re d'Irlanda; egli lo darà allo scultore Carlini che è uno dei maestri de' giovani disegnatori, e procurerà di farne concorrere alcuno de' migliori [...]" (si veda E. Scarabelli-Zunti, *Memorie e documenti di belle arti parmigiane*, ms. VIII, *Valdrè*, Parma, Soprintendenza per i beni artistici e storici per le province di Parma e Piacenza).

morte Stowe fu ereditata dal nipote, il marchese di Buckingham. Della decorazione originaria della Blue Room rimane solo il soffitto con scene bacchiche dipinto da Valdrè.

La decorazione della State Music Room, la Sala della Musica, è realizzata da Valdrè in stile pompeiano ed eseguite a encausto (figg. 135-144)⁶³⁷. Il riferimento alla pittura antica, forse più evidente nelle decorazioni delle pareti, è ben visibile anche nei tre pannelli del soffitto: quello circolare al centro, con la rappresentazione de *La danza delle Ore*, è attualmente sostituito da una copia, i due rettangolari alle estremità rappresentano una *Processione bacchica* e il *Divertimento di Sardanapalo*⁶³⁸. Il soggetto bacchico evidenzia nel sistema compositivo il debito nei confronti della Galleria Farnese di Annibale, che Valdrè può aver avuto modo di studiare durante il soggiorno romano; il modello carraccesco è tuttavia semplificato e in controparte, di conseguenza il tramite figurativo può essere in questo caso un'incisione o una derivazione⁶³⁹. Sotto l'aspetto stilistico-tecnico i tre pannelli sono eseguiti con una pennellata compendiaria e veloce (utilizzata pure sulle pareti), che rimanda ancora una volta alla pittura pompeiana. Valdrè ha probabilmente ideato anche la decorazione del soffitto della Temple Room o State Drawing Room, terminante su una delle pareti in un'abside lungo la quale sono posizionate quattro colonne corinzie antiche.

Dalla fine degli anni settanta Valdrè ricevette la protezione di George Grenville, marchese di Buckingham, che lo impiegò come architetto, pittore e scenografo nel Castello di Dublino (figg. 145-149)⁶⁴⁰. Nel 1787 Valdrè seguì il marchese – nominato per la seconda volta Lord Luogotenente d'Irlanda - a Dublino, dove rimarrà fino alla morte, lavorando per i privati e partecipando tra il 1800 e il 1804 a varie mostre, in cui espose fra l'altro un dipinto olio su tela con *Giuseppe e la moglie di Putifarre*. Valdrè fu in seguito nominato architetto del Board of Works, carica che gli permise di ricostruire la Camera dei Comuni distrutta dall'incendio del 1792 e di progettare la ricostruzione – mai eseguita - del Salone di San Patrizio, che prevedeva la realizzazione di uno scenografico colonnato semicircolare e di un affresco con la rappresentazione della *Fondazione dell'Ordine di San Patrizio*. Ma i suoi maggiori impegni erano, grazie alla protezione di Grenville, di carattere pubblico: del teatro di Crow Street e della sala da concerti di Fishamble Street non rimane traccia, mentre è ancora inalterata la decorazione del soffitto del Saint Patrick's Hall nel Castello di Dublino, eseguito prima del 1802 e definito da Croft-Murray "un compromesso fra barocco – la radice barocca è per lo studioso tipica dell'opera del Valdrè figurista – e quello che gli inglesi chiamavano

⁶³⁷ Valdrè eseguì alcuni disegni per sculture e architetture e la decorazione nella Sala della Musica, con grottesche e due quadri riportati raffiguranti *Il trionfo di Bacco* e *Il banchetto di Sardanapalo*.

⁶³⁸ *Assurbanipal*, più noto in Occidente come *Sardanapalo*, fu l'ultimo re degli Assiri vissuto attorno al 600 a.C. e la tradizione greca ce lo ha tramandato come il prototipo del sovrano orientale ricchissimo e lussurioso. Si dice che sulla sua tomba egli avesse voluto un'iscrizione che invitava i passanti a mangiare, a bere e a godersi la vita.

⁶³⁹ S. Ginzburg, *La Galleria Farnese. Gli affreschi dei Carracci*, Milano 2008.

⁶⁴⁰ Già nella stagione 1777-78 fu impiegato al King's Theatre di Haymarket come pittore e macchinista, disegnando le scene per Antonio Sacchini, Johann Christian Bach e altri; non si conoscono tuttavia bozzetti di sua mano.

«Great Style», cioè il neoclassico”. Lo scomparto ovale centrale con *Il governo liberale di Giorgio III* viene messo a confronto dallo studioso con *l’Ester e Assuero* di Veronese in San Sebastiano a Venezia, dipinto forse conosciuto attraverso Rubens e del quale parrebbe aver recuperato gli effetti di scorcio dei personaggi e delle architetture. Invece i due scomparti laterali, con soggetti tratti dalla storia d’Irlanda raffiguranti rispettivamente *San Patrizio* ed *Enrico II*, avrebbero un aspetto più neoclassico⁶⁴¹.

⁶⁴¹ Si veda E. Croft-Murray, *Un decoratore faentino in Inghilterra* cit., p. 51. Se l’artista ricevette tanti consensi e tanta protezione, lo si deve forse anche al suo buon temperamento; così infatti lo descrive Walter G. Strickland, il suo biografo irlandese: “Though somewhat vain and impulsive, his simple, unassuming manners and amiable character made him popular and procured him many friends” (si veda W.G. Strickland, *A Dictionary of Irish Artists*, II, Dublin & London 1913, pp. 494-497).



Fig. 121. V. Valdrè, *Agar nel deserto*, 1764. Disegno a chiaroscuro, 577x674 mm. Parma, Galleria Nazionale, inv. 926

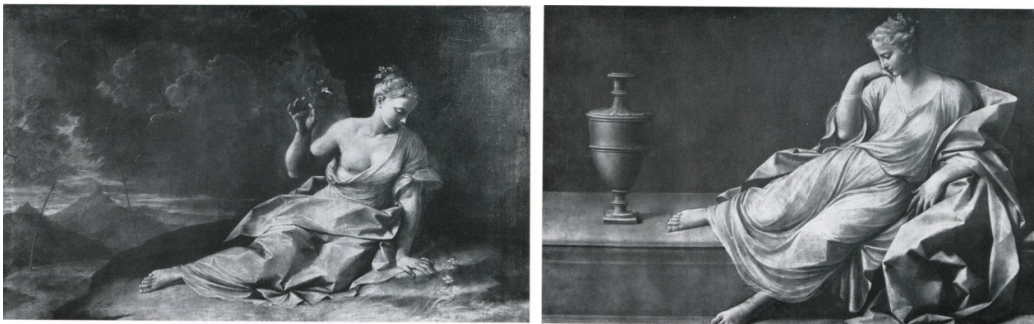


Fig. 122. D. Creti, *Fanciulla con fiore*, Bologna, Musei Civici

Fig. 123. D. Creti, *Fanciulla in riposo*, Bologna, Musei Civici



Fig. 124. Guercino, *Agar e Ismaele confortati dall'Angelo*, Londra, Collezione D. Mahon

Fig. 125. D. Creti, *Gesù nella casa di Marta e Maria*, Bologna, Ospizio di San Giovanni in Persiceto



Fig. 126. G. Baldrighi, *Carità romana*, Angers, Musée des Beaux-Arts

Fig. 127. G. Reni, *Maddalena*, Bologna, Collezione privata



Fig. 128. V. Valdrè, *Sileno addormentato*, 1765. Olio su tela, 93x137. Parma, Galleria Nazionale, inv. 550



Fig. 129. V. Valdrè, *Sileno addormentato*, bozzetto, 1765.



Fig. 130. P.M. Ferrari, *Frugoni in Arcadia*, Parma, Galleria Nazionale

Fig. 131. P.G. Batoni, *Teti affida Achille al Centauro Chirone*, Parma, Galleria Nazionale

Fig. 132. P.G. Batoni, *Ercole che libera Prometeo*, Parma Galleria Nazionale



Fig. 134. A.E. Gibelin, *Baccanale*, penna e acquerello, Stockholm, Nationalmuseum. L'iscrizione identifica tra i personaggi ritratti Sergel, Gibelin, Valdrè e Rigaud

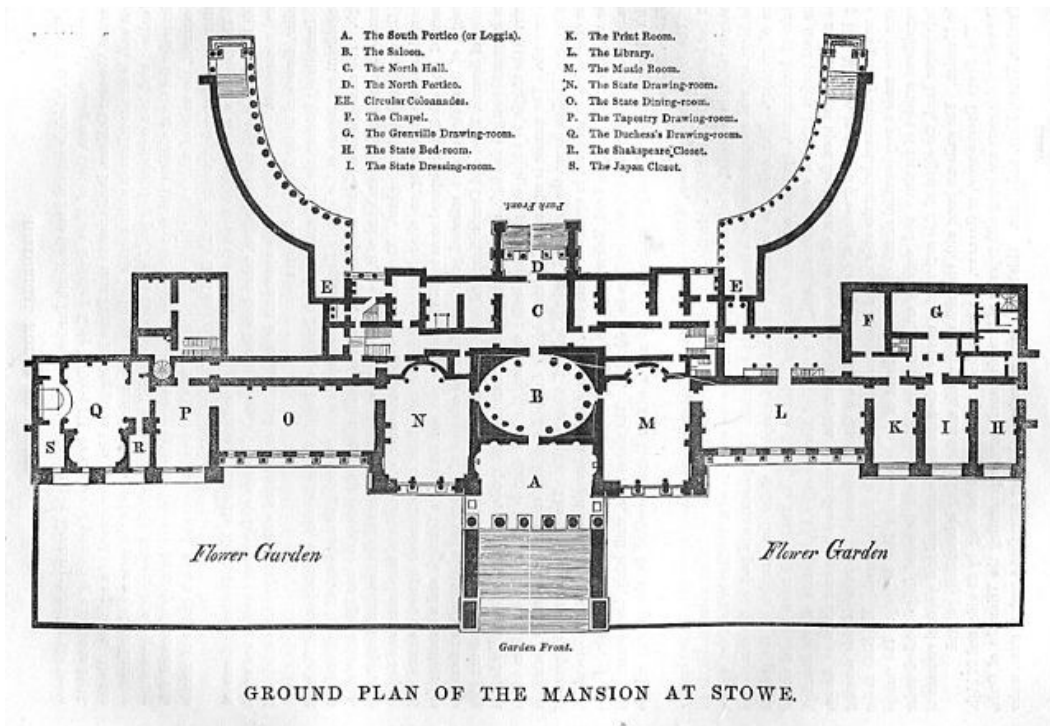


Fig. 135-136. Stowe House, Buckinghamshire, Inghilterra



Fig. 137. V. Valdrè, decorazione della Sala della Musica, Stowe House



Fig. 138. V. Valdrè, *Divertimento di Sardanapalo*, Stowe House, Sala della Musica, pannello del soffitto



Fig. 139. V. Valdrè, *Processione bacchica*, Stowe House, Sala della Musica, pannello del soffitto



Fig. 140. Annibale Carracci, *Trionfo di Bacco e Arianna*, Roma, Palazzo Farnese, Galleria



Figg. 141-144. V. Valdrè, particolari decorativi della Sala della Musica, Stowe House



Fig. 145. V. Valdrè, soffitto del Saint Patrick's Hall, Dublin Castle



Fig. 146. V. Valdrè, *San Patrizio*, scomparto laterale del soffitto del Saint Patrick's Hall, Dublin Castle



Fig. 147. V. Valdrè, *Enrico II*, scomparto laterale del soffitto del Saint Patrick's Hall, Dublin Castle



Fig. 148. V. Valdrè, *Il governo liberale di Giorgio III*, scomparto centrale del soffitto del Saint Patrick's Hall, Dublin Castle



Fig. 149. Veronese, *Ester incoronata da Assuero*, Venezia, San Sebastiano

III.2.3. Du Tillot, Valdrè e Palmieri tra Parma, Colorno e Parigi

Cerchiamo adesso di ripercorrere, attraverso l'analisi delle fonti documentarie, gli spostamenti dei personaggi legati a Du Tillot – in particolare Palmieri e Valdrè – nei suoi trasferimenti da Parma a Colorno, poi a Madrid e infine a Parigi.

In una lettera datata 25 settembre 1771 e indirizzata da Parma a Liborio Bertoluzzi, che si trovava a Colorno, Benigno Bossi scrive:

“Mi spiacerebbe che la pigrizia del s(igno)r Palmieri privasse S.E. d'un disegno che pel merito dell'originale, e p(er) valore del / copista non puol che riuscire eccellente”⁶⁴².

In chiusura Bossi chiede a Bertoluzzi di porgere i suoi saluti al maestro di casa Bovier, che si trovava quindi a Colorno insieme a Liborio⁶⁴³; il fatto che non saluti invece Palmieri può significare presumibilmente che quest'ultimo non si fosse ancora recato a Colorno ed è forse a questo che si riferisce il passo della lettera sopracitato. La pigrizia di Palmieri a raggiungere il suo protettore a Colorno potrebbe far perdere a Du Tillot la possibilità di ottenere la copia di un dipinto non meglio precisato, ma che forse si trovava di passaggio a portata di mano del Marchese di Felino.

Il passo ci suggerisce anche quella che doveva essere la mansione prioritaria di Palmieri presso Du Tillot, copiare dipinti – con la tecnica del disegno – per la collezione del marchese. Di questo si ha conferma anche da lettere successive, delle quali si parlerà più avanti. Non si trova alcun riferimento alla presenza di Palmieri a Colorno neppure nelle lettere spedite da Bossi a Bertoluzzi il 5 ottobre e il 6 novembre 1771⁶⁴⁴.

Invece Giuseppe Cirillo ha trovato prova della presenza di Palmieri a Colorno in una lettera oggi dispersa, ma ricopiata da Glauco Lombardi prima dei bombardamenti subiti dal Palazzo della Pilotta durante la seconda Guerra Mondiale⁶⁴⁵: il 25 gennaio 1772 Vincenzo Valdrè scriveva da Roma a Du Tillot, affinché si preoccupasse della continuazione dell'emolumento che aveva percepito fino al settembre 1771 per portare avanti i suoi studi nell'Urbe. Il 28 febbraio il marchese di Felino scriveva all'agente generale spagnolo José Nicolas de Azara, affinché provvedesse a trovare una soluzione. Quest'ultimo rispondeva a Du Tillot il 19 marzo riallegando la lettera di Valdrè.

⁶⁴² Parma, Archivio di Stato, Archivio del Comune, *Autografi illustri*, b. 4394, fasc. 40, Bossi Benigno comasco. Si veda Appendice 1.

⁶⁴³ M. Dall'Acqua, *Liborio Bertoluzzi conservatore dell'Archivio dei rami* cit., p. 138.

⁶⁴⁴ Parma, Archivio di Stato, Archivio del Comune, *Autografi illustri*, b. 4394, fasc. 40, Bossi Benigno comasco. Si veda Appendice 1.

⁶⁴⁵ Parma, Archivio Giovanni Godi, mss. Glauco Lombardi: *Carteggio dell'Azienda borbonica*, febbraio-aprile 1772, cartella 194.

Palmieri realizza due disegni che raffigurano vedute ideate di Colorno, uno con la Reggia e l'altro col *Ponte di San Liborio*: Tiziana Testi ha messo in evidenza il contrasto esistente tra l'asciuttezza disegnativa e il tratto chiaro col quale Palmieri delinea l'edificio e l'andamento variato, che fa uso di incroci e puntinature, come se si trattasse di un foglio preparatorio per incisione, utilizzato per le casupole circostanti⁶⁴⁶.

I due fogli sono serviti alla studiosa per stabilire un termine *ante quem* per la presunta permanenza di Palmieri a Parma; infatti i due disegni in questione rappresentano la Reggia di Colorno e il Ponte di San Liborio in modo insolitamente realistico – anche se all'interno di una veduta ideata, dato che la Reggia era in realtà circondata dal parco - nell'aspetto che assunsero dopo il 1768, quando l'edificio fu restaurato e il ponte costruito in occasione del matrimonio di Don Ferdinando di Borbone e Maria Amalia d'Asburgo. Il soggiorno dell'artista nella città ducale andrebbe dunque collocato, secondo la studiosa, tra il 1768 e il 1771, o poco dopo, quando, caduto Du Tillot, lo seguì a Parigi.

Se l'ipotesi della Testi potesse essere ritenuta accettabile, si potrebbe datare la realizzazione dei due fogli al periodo dell'esilio colornese di Du Tillot, quando Palmieri lo raggiunse a Colorno⁶⁴⁷. Tuttavia l'ipotesi della Testi mi pare difficilmente accettabile per varie ragioni: innanzitutto la Reggia è troppo lontana per poter dire se sia effettivamente rappresentata nell'aspetto che assunse dopo i restauri del 1768. È pure inesatta la dichiarazione della Testi secondo la quale la Reggia era interamente circondata dal giardino.

Per quanto la realtà sia in entrambi i fogli trasfigurata in una veduta ideata, è possibile individuare il punto di vista dell'osservatore nella zona a sud-ovest dell'abitato, presumibilmente sull'argine della Parma. Con varie licenze vengono ritratti a partire da sinistra: la torre e l'abside di Santa Margherita, la facciata su piazza (riconoscibile perché è l'unica con balaustra a sole quattro statue intervallate a vasi e alzata centrale) e la facciata sul giardino, di scorcio e in parte celata dall'albero. Il ponte inoltre non appare costruito di nuovo, bensì molto vetusto; Giuseppe Bertini sostiene che il ponte di Colorno fu rifatto in pietra – cioè così come lo raffigura Palmieri – nel 1683 e sostituito dall'attuale, realizzato in mattoni da Giuseppe Cocconcelli, solo nel 1796⁶⁴⁸.

Non è possibile quindi affermare che Palmieri abbia realizzato questi disegni proprio a Colorno, in quanto si tratta di vedute ideate; certamente però il soggetto permette di collocare la realizzazione dei due fogli durante il periodo parmense, e verosimilmente alla fase in cui Du Tillot si trovava ancora nei Ducati, dato che non avrebbe avuto senso ritrarre questi soggetti, se non su invito del Marchese di Felino.

⁶⁴⁶ T. Testi, *I rapporti con Parma di Pietro Giacomo Palmieri disegnatore bolognese del Settecento*, in "Parma nell'Arte", II (1982), pp. 7-24, in partic. pp. 14-15.

⁶⁴⁷ Si veda Appendice 1.

⁶⁴⁸ G. Bertini, *Colorno. Una guida*, Parma 1979, p. 20.

L'unica fonte che abbiamo per datare l'arrivo di Palmieri a Parma è la nomina accademica per l'anno 1771. In mancanza di altri elementi mi pare discutibile una datazione del suo arrivo a Parma in date molto precedenti. Ad una data intorno al 1771 si giunge anche attraverso l'analisi stilistica dei due fogli: il tratto a penna incrociato e minuto che si è visto già nei lavori di Palmieri del periodo bolognese. Ai paesaggi di quel periodo rimanda pure la struttura compositiva, costruita su tre piani di profondità resi attraverso un aumento progressivo della luminosità verso il fondo, dove il cielo è pervaso di luce. Una caratteristica che si è visto dipendere dallo studio del paesaggismo bolognese contemporaneo e in particolare di Ludovico Mattioli, nella rilettura che dà dei modelli olandesi. Tutti elementi, quelli descritti, che si ritrovano ancora nei fogli della Cini datati al 1772, nei quali non compaiono i cieli alla maniera di Vernet caratteristici della fase in cui Palmieri si lega a Du Tillot⁶⁴⁹.

Alla fine del 1771 Du Tillot, dopo i quasi due mesi di esilio colornese, trova rifugio alla corte di Madrid⁶⁵⁰. Il 10 giugno 1772 si è stabilito a Parigi come pensionato del re di Francia⁶⁵¹: nei primi mesi risiede in Rue Jacobe nella parrocchia di Saint-Sulpice, poi prende in affitto dall'architetto e imprenditore François-Victor Perrard de Montreuil e da suo padre un palazzetto situato al numero 6 di Rue de la Ville-L'Evêque in Faubourg Saint-Honoré, che lo stesso Perrard figlio si incarica di rimodernare⁶⁵².

In una lettera inviata da Parma a Liborio Bertoluzzi l'11 luglio 1772, Bossi prega l'amico, appena giunto nella capitale francese, di

“[...] abbracciare cordialmente i sig(nor)i Martini e Bettoli, il primo anche in nome di Ferrari e del s(igno)r abate Pettazini”⁶⁵³.

⁶⁴⁹ Si veda Catalogo II, schede 15-16.

⁶⁵⁰ Du Tillot abbandona Parma il 19 novembre 1771 e viene accolto a Madrid da Carlo III, il quale gli concede una pensione di 9.000 franchi, che va a sommarsi a quella concessa da don Ferdinando di 24.000 lire di Parma (equivalente a 6.000 franchi), alle quali si assommerà una pensione della stessa entità concessa da Luigi XV (C. Nisard, *Guillaume Du Tillot* cit., p. 248; *Guglielmo Du Tillot regista delle arti nell'età dei Lumi* cit., p. 135).

⁶⁵¹ Sulla decisione di Du Tillot di trasferirsi a Parigi devono aver influito le offerte di ospitalità del duca D'Aiguillon, che aveva sostituito Choiseul nella direzione degli Affari Esteri, e la necessità di porre rimedio alla grave situazione finanziaria lasciata da Claude Bonnet (che il 20 gennaio 1772 si era suicidato con un colpo di pistola a causa della bancarotta), tesoriere dell'Infante, che gestiva inoltre gli investimenti in Francia di Du Tillot (si vedano: U. Benassi, *La casa privata di un ex ministro riformatore del secolo XVIII*, in *"Aurea Parma"*, VII (1923), pp. 151-159; G. Cirillo, *Ennemond Alexandre Petitot, Lyon 1727-Parma 1801*, Parma 2002, pp. 226-228; *Guglielmo Du Tillot regista delle arti nell'età dei Lumi* cit., p. 135).

⁶⁵² (? – 1818). Il palazzo di Rue de la Ville-L'Evêque è stato demolito, mentre il ben più lussuoso palazzo di Boullè che gli stava affianco è oggi inglobato in un edificio moderno a vetri che ne lascia intravedere la facciata e che occupa anche l'area prima dedicata al palazzetto di Du Tillot. La notizia della posizione dell'abitazione di Du Tillot prima del trasferimento in Rue de la Ville-L'Evêque si ritrova nel contratto d'affitto stipulato tra Perrard e Du Tillot, del quale si parlerà a breve.

⁶⁵³ Parma, Archivio di Stato, Archivio del Comune, Autografi illustri, b. 4394, fasc. 40, Bossi Benigno comasco. Si veda Appendice 1.

Dalla lettera inviata da Du Tillot a Bertoluzzi il 14 gennaio 1773, risulta chiaro che l'ex primo ministro a quella data stava attendendo l'arrivo imminente a Parigi di Valdrè e Palmieri:

“Sarà bene il procurar aver gli conti delle spese di viaggio di Valdrè, e Palmieri. Credo che il Valdrè abbia il borsiglio vuoto. Ho pensato già con proprietà, ma con sobrietà ad una somma per mese per il di lui necessario mantenimento e l'istesso per Palmieri. Ma aspetto di sapere lo stato delle loro cose, ed equipaggio. Cosa fa Valdrè adesso nell tempo di questo ozio. Gli mando 8 lettere di raccomandazione. [c.2r] Va bene raccomandato”⁶⁵⁴.

Nella stessa lettera:

“Molte cose a Palmieri, che si conservi con questi freddi. Le ragazze di Parigi hanno ancora dil francese come quelle di Bologna”.

Sembrerebbe una frase di tono scherzoso e affettuoso indirizzata a Palmieri, che, ancora scapolo, faceva forse divertire il suo protettore con le sue avventure amorose. La stessa lettera fornisce elementi per capire che Du Tillot si preoccupava di approntare l'alloggio per i pittori in arrivo nella nuova dimora.

“M^f. Duprè rimane sempre costante nel voler alloggiare di sopra: in tal caso si potrebbe riservar da basso qualche cosa più estesa per Valdre. Con tutto ch'io suppongo che mediante la proposta ch'ho fatto di levar il transito per andar alla galleria, gli due appartamentoini acquisterebbero un poco di comodo. Ma temo che Valdrè sia strettamente per de quadri grandi principalmente se deve dormire nell'istessa camera nella quale dipingerebbe abbisogna per lavorare d'un retiro chiuso alla sua libertà”⁶⁵⁵.

In particolare quindi la sua preoccupazione sembra essere quella di fornire a Valdrè una sistemazione con uno studio separato dalla camera da letto, adatto ad ospitare quadri di grandi dimensioni, mentre non sembra nutrire le stesse preoccupazioni riguardo a Palmieri, verosimilmente perché, facendo disegni poteva anche risiedere nella stessa camera dove lavorava.

Du Tillot sembra deciso a riservare un appartamento a Valdrè:

“Per altro vedo che bisogna un uomo per spazzare il cortile, pulire le scale, accendere le lampade, aver cura dei appartamenti di Valdrè, Duprè”.

Il contratto d'affitto stipulato dal notaio Morin il 16 novembre 1772 tra il marchese di Felino e i comproprietari imprenditori e architetti padre e figlio, Nicolas-Antoine e François-Victor Perrard, permette

⁶⁵⁴ Parma, Soprintendenza per i beni artistici e storici per le province di Parma e Piacenza, E. Scarabelli-Zunti, *Memorie e documenti di belle arti parmigiane*, ms. VIII, Valdrè. Si veda Appendice 1.

⁶⁵⁵ Parma, Soprintendenza per i beni artistici e storici per le province di Parma e Piacenza, E. Scarabelli-Zunti, *Memorie e documenti di belle arti parmigiane*, ms. VIII, Valdrè. Si veda Appendice 1.

di seguire le modifiche apportate all'abitazione di Du Tillot. Nel contratto - reperito da Carlo Mambriani presso gli Archives nationales di Parigi⁶⁵⁶ - si afferma che Perrard doveva ristrutturare l'edificio in fondo al cortile, coronandolo con una balaustra con motivo a *entrelac* e trasformarlo da scuderia ad abitazione, dividendolo in due piccoli alloggi, il più ampio dei quali sarebbe stato destinato a un pittore⁶⁵⁷. Quest'ultimo (della destinazione dell'altro il contratto non fa alcun cenno) sarebbe stato dotato di due piccole stanze (anticamera e camera da letto) e di un atelier rischiarato da una finestra inclinata al posto del tetto, da demolirsi e rialzare per guadagnare spazio e ottenere una migliore illuminazione. L'altro alloggio sarebbe stato composto di una piccola anticamera, una camera con camino con specchiera, un soffitto decorato da cornice e un piccolo *cabinet* affacciato sul cortile⁶⁵⁸.

Tuttavia nella già citata lettera del 14 gennaio 1773 Du Tillot afferma:

“Mi viene qualche volta in pensiero di non dar la tavola alli domestici ma di dare loro il denaro. Credo che per molti motivi sarebbe meglio, per la proprietà della cucina , per comodo dil cuoco, per tranquillità, ed anche per risparmio, anche in luogho di 25 soldi ché il universale ed il solito la dessi a tutti con que soldi di più per via di generosità. Saranno 3 servitori, il portiere e così credo in tutto quattro. Temo sempre il fuochio in queste camerate sopra il appartamento di Valdrè”.

Sembra quindi che Du Tillot abbia già mutato opinione e abbia deciso di far alloggiare Valdrè nel palazzo.

La Biblioteca Palatina di Parma conserva quattro disegni della casa parigina del Marchese di Felino: due piante che riportano la dislocazione degli ambienti al primo, secondo e terzo piano e nel solaio, un disegno della facciata e uno che raffigura lo sviluppo del fronte cortilizio (figg. 150-153)⁶⁵⁹. La costruzione

⁶⁵⁶ Parigi, Archives nationales, *Minutier central*, Et. VI, 793. Il contratto prevedeva il pagamento di un canone triennale di 4.300 livres, rinnovabile ogni tre anni fino a un massimo di nove e da versare di tre mesi in tre mesi (C. Mambriani, scheda, in *Guglielmo Du Tillot regista delle arti nell'età dei Lumi* cit., pp. 138-140; C. Mambriani, *Le strategie architettoniche e urbane di Du Tillot*, in *Guglielmo Du Tillot e i ministri delle arti nell'Europa dei Lumi*, atti del convegno, Parma, 25-27 ottobre 2012, a cura di C. Mambriani, G. Fiaccadori, A. Malinverni, in corso di stampa).

⁶⁵⁷ Una pianta catastale ottocentesca (precedente al 1860), reperita – insieme alla minuta del catasto, cioè agli schizzi realizzati in preparazione della pianta finale - da Mambriani, dà l'immagine del pianterreno, mancante nelle piante della Palatina già note: sebbene la pianta sia scarsamente attendibile per quanto concerne la distribuzione degli spazi interni, ha il merito di fornire la posizione dell'edificio in fondo al cortile di cui si parla nel contratto d'affitto. Quindi Du Tillot aveva rinunciato alla scuderia, ma aveva probabilmente tenuto un paio di cavalli; Du Tillot aveva rinunciato anche alla rimessa, perché nello stesso contratto si dice che la rimessa deve essere trasformata in cucina, quindi, dato che il palazzetto si trovava in periferia, doveva girare coi taxi o in groppa al cavallo.

⁶⁵⁸ C. Mambriani, scheda, in *Guglielmo Du Tillot regista delle arti nell'età dei Lumi* cit., p. 139.

⁶⁵⁹ Parma, Biblioteca Palatina, mss. Parm, 3715, fasc. 3/5, ff. 5, 11, 21. Le piante (a lapis, penna e acquerellature, su carta, 222x279 mm; 240x178 (piegato in due); 356x479 mm) erano state pubblicate da Cirillo, il quale accoglieva l'attribuzione a Petitot dovuta a Glauco Lombardi, il quale ha lasciato una nota autografa a matita sul verso del f. 11 (si vedano: G. Cirillo-G. Godi, *Tecnica e stile nella grafica di Petitot*, in *Feste Fontane Festoni a Parma nel Settecento. Progetti e decorazioni disegni e incisioni dell'architetto E. A. Petitot (1727-1801)*, catalogo della mostra, Roma-Parma-Lione, maggio-ottobre 1989, a cura di P. Bedarida, Roma 1989, pp. 35-38; G. Cirillo-G. Godi, *I disegni della Biblioteca Palatina di Parma*, Parma 1991, schede 242-243, pp. 160-161; G. Cirillo, *Ennemond Alexandre Petitot* cit., fig. 161). L'attribuzione a Petitot viene invece respinta da Carlo Mambriani, il quale restituisce le piante a Perrard sulla base di tre motivazioni: il reperimento del contratto d'affitto nel quale si stabiliscono le miglione che quest'ultimo doveva

dell'edificio veniva attribuita da Giuseppe Cirillo a Petitot, sulla scorta di una nota manoscritta sul verso del f. 11 dovuta a Glauco Lombardi; per Mambriani si tratta invece di disegni di lavori già eseguiti, che dovevano servire all'architetto, Perrard figlio, per eseguire alcune migliorie richieste da Du Tillot⁶⁶⁰.

Il primo piano doveva ospitare l'appartamento di Du Tillot e la parte più rilevante della collezione artistica del marchese di Felino: infatti, tra le migliorie stabilite nel contratto di affitto, si richiede a Perrard di trasformare la terrazza sulla quale affacciava il *bodoir* o *cabinet* presso la camera da letto padronale in un *cabinet en lanterne*, cioè in una sala abbondantemente illuminata su due lati da finestre a doppio telaio sul lato nord e da un lucernario a quattro finestre⁶⁶¹.

Al secondo piano sono raffigurati due appartamenti con meno camere di rappresentanza ma una struttura simile e per entrambi una stanza dedicata al *valet de chambre*; quello in alto nella pianta è collegato con una scala (che si ritrova anche di sopra e anche al piano terra nella pianta ottocentesca reperita da Mambriani, quindi è collegata alla cucina) al piano inferiore abitato dal marchese di Felino. Quindi è possibile che i due appartamenti del secondo piano fossero destinati al nipote – un nipote acquisito, Jean-Baptiste de Levedan - e a Bertoluzzi; quest'ultimo occupava forse la parte collegata con la scala al piano inferiore. Al terzo piano ci sono molti letti distribuiti in varie stanzette e destinati alla servitù; tre di queste sono migliori delle altre per l'ampiezza, la posizione e il minor numero di letti (in questo caso in alcova). Inoltre allo stesso piano si trovava anche un piccolo appartamento di due stanze che forse ospitava una famiglia e che è collegato alla stessa scala di cui si parlava prima, quindi forse è destinato a un servitore direttamente al servizio del Du Tillot. All'ultimo piano è situato il granaio.

La più volte menzionata lettera del 14 gennaio 1773 può aiutare - nonostante la confusione con la quale il marchese affronta i problemi, tornando più volte sulle questioni e mutando opinione in più di un'occasione – a capire quante persone dovevano essere ospitate nel palazzo. Alla fine infatti Du Tillot elenca le lenzuola di cui ha bisogno:

“Gli lenzuoli che credo avere, ammettendo quelli che avete comprati sono gli seguenti: Grandi da padrone 7 paia, piccoli da padrone 3 paie, per servitori 5 paia.

approntare al palazzetto; l'identità del tratto, della grafia e dei colori con altri fogli dello stesso autore; l'inverosimiglianza di una missione di Petitot fuori dai confini ducali in un momento di tale tensione politica (C. Mambriani, scheda, in *Guglielmo Du Tillot regista delle arti nell'età dei Lumi* cit., p. 138).

⁶⁶⁰ Il contratto d'affitto dimostra quindi che Petitot non è l'architetto del palazzo parigino, che Petitot non era a Parigi e che i pagamenti da lui ricevuti e che Cirillo cita a sostegno di queste tesi dovevano essere pagamenti in conto estero.

⁶⁶¹ Il nuovo *cabinet* doveva essere pavimentato a parquet e riscaldato da un camino in marmo con caminiera a specchi e accessibile tramite due porte a doppio battente, una delle quali finta ma dotata di un battente ridotto verso il petit cabinet de toilette posteriore e sormontato da sovrapporte dipinte. Nel salone del piano nobile Du Tillot chiedeva che le boiserie fossero intagliate e dorate, che venissero inseriti specchi nella parte inferiore e superiore dei pannelli, sui quali dovevano essere inseriti sostegni destinati alla sistemazione dei quadri per mezzo di cordoni e nastri, mentre altri dipinti avrebbero dovuto essere collocati sopra le porte (si veda C. Mambriani, scheda, in *Guglielmo Du Tillot regista delle arti nell'età dei Lumi* cit., pp. 138-140).

Ecco quelli che occorrerebbe fra tutto quel che ho o che avete comprato da padrone: lenzuoli grandi per me 7 paia credo avergli, piccoli per me 6, piccoli pel nipote 5, per m^f. Herbin 5, per l'appartamento di forestiere 4. Tutti questi uguali più stretti e da padrone. Per m^f. Dupre de buoni o simili o poco diversi più stretti 4 paia per m^f. Valdrè 3, per il sig^f. Palmieri 3, per voi 3 per il cuoco 3, per una donna o officier 3 15 di più di risposta per caso d'infirmità 4 [per un totale di] 19. [c. 5v] Per 8 servitori di tela che al lavarsi in bianchera paia 16 e di risposta per malattia 6 [per un totale di] 22. Così in tutto: da padrone grandi 7 paia, da padrone stretti 24 paia di minor qualità 19 paia, per servitù 22 paia”.

Quindi la casa di Du Tillot al numero 6 di Rue de la Ville-L'Evêque in Faubourg Saint-Honoré doveva ospitare l'ex primo ministro, suo nipote, un tale Herbin, per i quali Du Tillot riserva un trattamento migliore, visto che tutti, oltre al “forestiere”, cioè chi andava a occupare la stanza degli ospiti, era riservata la biancheria di qualità più elevata. Un buon trattamento, parlando della biancheria, viene riservato anche a Duprè, Valdrè, Palmieri, Bertoluzzi, il cuoco e la “donna” o l’“officier”, una sorta di capo della servitù, di maggiordomo, per i quali vengono ordinate lenzuola di media qualità. Infine vi sono gli otto servitori.

Abbiamo detto che la casa disponeva di un appartamento grande al primo piano, due al secondo, uno al terzo e due nel padiglione di fondo. Si può supporre agevolmente che l'appartamento grande fosse riservato a Du Tillot e uno dei due al secondo piano a suo nipote; si parla poi di un appartamento per gli ospiti e di appartamenti per Valdrè e Duprè. Verosimilmente anche a Herbin doveva essere riservata una sistemazione più comoda, visto che a lui sono riservate le lenzuola di migliore qualità, quindi forse l'altro appartamento del secondo piano.

Al terzo piano abbiamo detto che vi erano - oltre a un piccolo appartamento sprovvisto di camera per il *valet de chambre* - tre stanze con letto in alcova e cinque stanzette con due letti ciascuna; quattro stanzette dovevano presumibilmente ospitare gli otto servitori; due delle tre con l'alcova erano forse destinate a Palmieri e Bertoluzzi, mentre al cuoco e la “donna” o l’“officier” dovevano prendere uno la stanza con l'alcova e l'altro una delle stanzette più piccole. Infatti gli appartamenti rimanenti dovevano servire per l'ospite, per Duprè e per Valdrè; nella lettera si è detto che per Valdrè si parla di un appartamento sotto le camerate dei domestici, quindi forse in quel momento Du Tillot pensava di affidargli uno dei due appartamenti al secondo piano. Tuttavia il contratto d'affitto reperito da Mambriani dà notizia di modifiche apportate al “padiglione di fondo” per ospitarvi un pittore ed è ragionevole pensare che si riferisca a Valdrè. Al di là della ricostruzione della dislocazione degli ospiti nei vari ambienti della casa, questa analisi permette di capire che Palmieri rivestiva una posizione importante tra i familiari di Du Tillot, in quanto gli era riservato un trattamento al pari di Bertoluzzi, di Duprè e del cuoco.

Un'ulteriore lettera testimonia che Palmieri e Valdrè erano giunti a Parigi insieme a Bertoluzzi poco prima del 29 gennaio 1773. Infatti a quella data Benigno Bossi scriveva da Parma all'amico Liborio che si trovava da poco nella capitale francese e lo pregava di porgere i propri saluti ai due pittori⁶⁶².

Puntualmente nella lettera successiva del 2 marzo 1773, Benigno Bossi, dopo aver aggiornato il corrispondente su questioni riguardanti alcuni dipinti che Du Tillot l'aveva incaricato di procurargli, chiede a Liborio di salutargli Bovier, Duprè, Valdrè e Palmieri; non mi sembra vi sia motivo di dubitare che i due pittori fossero a Parigi, dato che mi pare verisimile pensare che entrambi siano ripartiti da Parma alla volta della capitale francese insieme a Bertoluzzi e mi pare quindi di poter affermare che l'ipotesi di Valdrè e Lynch, secondo la quale, sulla base di elementi poco convincenti, nel 1772 Valdrè si trovava già in Inghilterra non possa reggere. Non vedo infatti per quale ragione Bossi, che si dimostra a queste date perfettamente informato sulle vicende riguardanti Du Tillot e i suoi a Parigi, abbia dovuto porgere i suoi saluti ai due pittori, saluti che rinnova nella lettera successiva indirizzata a Bertoluzzi a Parigi. Il documento è privo di data, ma, visto che riprende argomenti trattati nella lettera del due marzo, si può supporre vada datata al mese di aprile⁶⁶³.

L'ultima lettera a me nota di questa corrispondenza è di nuovo priva di data, ma dovrebbe essere databile verso gli ultimi mesi del 1774, visto che si fa riferimento ad una spedizione che dovrebbe avvenire per l'anno nuovo. In riferimento poi ad un quadro di Simonini che Bossi intenderebbe inviare a Bertoluzzi su commissione di Du Tillot, l'incisore afferma:

“Palmieri ne farebbe 2 bei disegni. S'egli è in Parigi abbracciatelo in mio nome e diteli che lo amo e venero moltiss(im)o”⁶⁶⁴.

A queste date quindi Bossi è certo che Valdrè non si trovi più a Parigi, dato che manca di inviargli i propri saluti. Come sottolineato da Ugo Valdrè e Camille Lynch, il faentino nel 1774 aveva esposto un dipinto (non reperibile) raffigurante *Giove e Teti* alla mostra londinese della *Free Society of Artists*, aperta il 25 aprile di quell'anno⁶⁶⁵.

Se bisogna escludere, per l'evidenza delle lettere summenzionate, l'ipotesi degli studiosi secondo la quale Valdrè non giunse mai a Parigi e si trasferì direttamente da Roma a Londra, è invece plausibile che il pittore si sia recato nella città inglese prima dell'aprile 1774, nella speranza di raccogliere maggior fortuna. L'allontanamento di Valdrè da Du Tillot non va visto come il segnale di una crisi tra il pittore e il suo protettore: infatti, nella già citata lettera del 14 gennaio 1773, l'ex primo ministro riferiva a Bertoluzzi che

⁶⁶² Parma, Biblioteca Palatina, Epistolario parmense, cass. 152, Carteggio frammentario. Si veda Appendice 1.

⁶⁶³ Parma, Archivio di Stato, *Autografi illustri*, b. 4394, fasc. 40, *Bossi Benigno comasco*.

⁶⁶⁴ Parma, Archivio di Stato, *Autografi illustri*, b. 4394, fasc. 40, *Bossi Benigno comasco*.

⁶⁶⁵ U. Valdrè-C. Lynch, *Vincenzo Valdrè cit.*, p. 146.

aveva preparato otto lettere di raccomandazione a beneficio di Valdrè, quindi la sistemazione a Parigi doveva essere per il faentino solo una situazione temporanea. Fu forse grazie a questa azione di sponsorizzazione che Valdrè ottenne la protezione di Richard Grenville, conte di Temple e in seguito del nipote, George Grenville, marchese di Buckingham, a seguito del quale si recò a Dublino e ricevette importanti commissioni pubbliche.

Bossi non è invece certo che Palmieri si trovi a Parigi, forse perché in viaggio; come si vedrà infatti, le fonti attestano che l'artista, prima di trasferirsi a Torino, viaggiò in Spagna, Inghilterra e Svizzera. Forse intorno a quelle date si era recato a Londra, in visita al suo vecchio compagno Valdrè, magari nella speranza di trovare qualche ingaggio. Ma, in mancanza di dati ulteriori, si tratta di pure ipotesi.

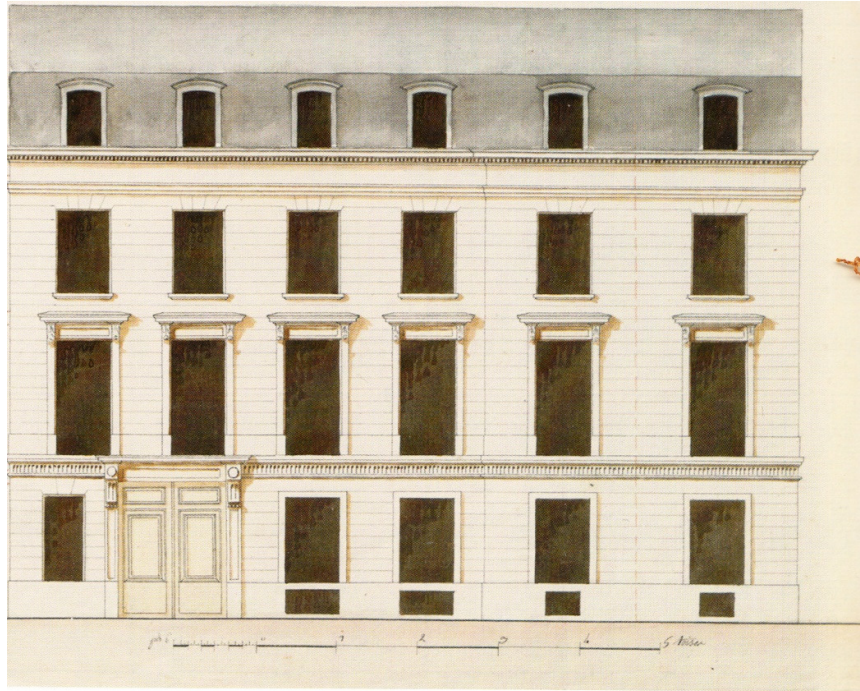


Fig. 150. F.-V.Perrard de Montreuil, *Facciata del palazzo di Du Tillot a Parigi*, Parma, Biblioteca Palatina

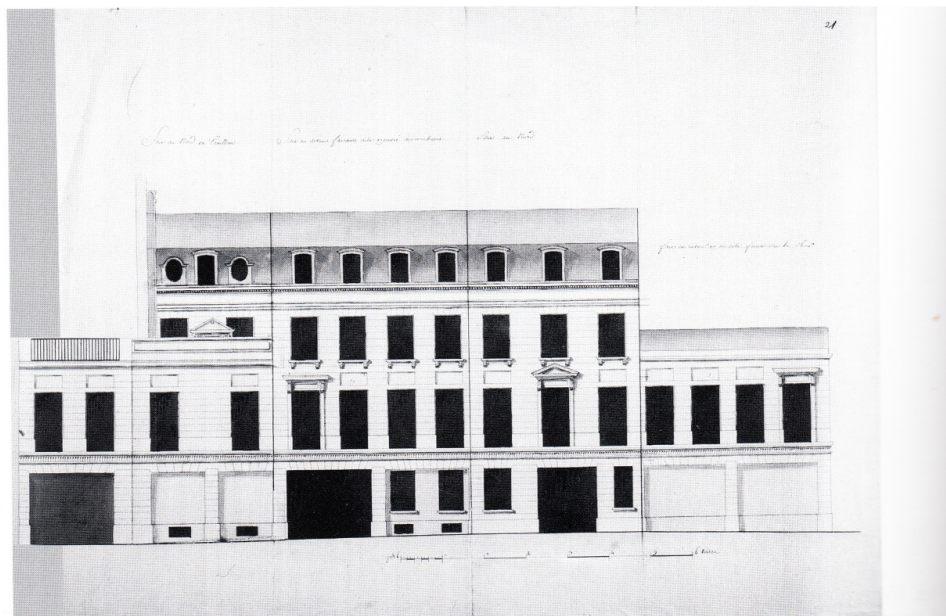


Fig. 151. F.-V.Perrard de Montreuil, *Sviluppo della fronte cortilizia del palazzo di Du Tillot a Parigi*, Parma, Biblioteca Palatina

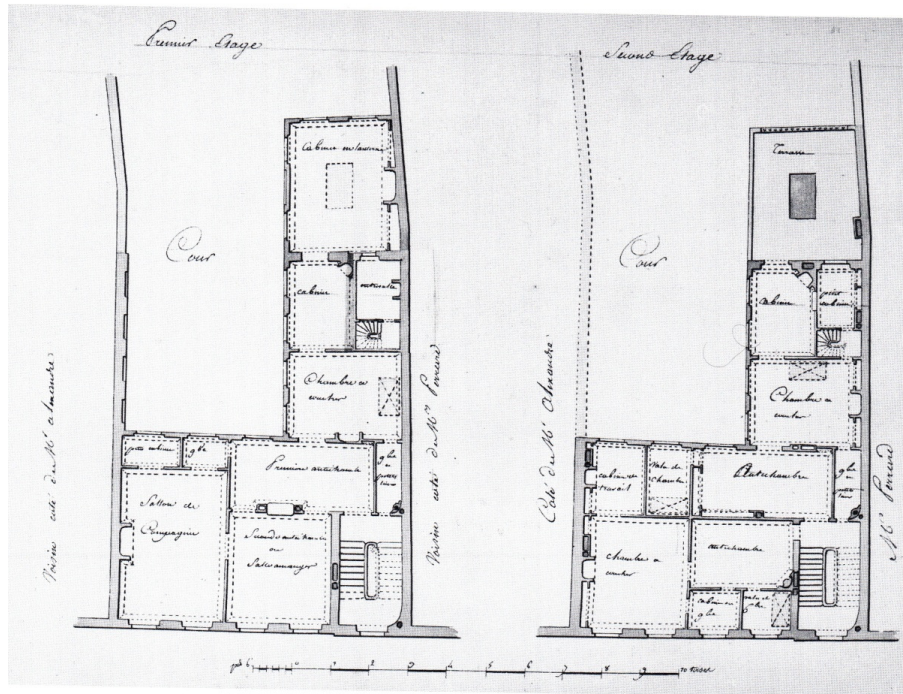


Fig. 152. F.-V.Perrard de Montreuil, *Pianta del primo e del secondo piano del palazzo di Du Tillot a Parigi, Parma, Biblioteca Palatina*

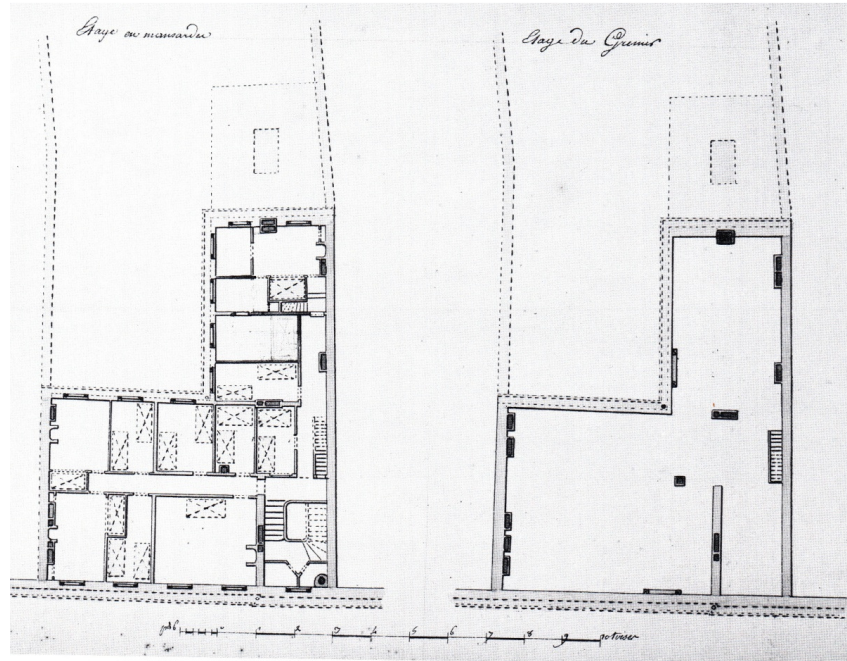


Fig. 153. F.-V.Perrard de Montreuil, *Pianta del terzo piano e del granaio del palazzo di Du Tillot a Parigi, Parma, Biblioteca Palatina*

III.2.4. La collezione Du Tillot

Il Palazzo dei Ministeri, con gli arredi, le decorazioni, i camini, le sovrapporte e gli affreschi che ancora vi si conservano, grazie alla continuità della destinazione d'uso di quegli ambienti, testimoniano dei gusti artistici del ministro, ma attestano soprattutto quale immagine voleva dare di sé: le sovrapporte in particolare mettono in evidenza l'attenzione di Du Tillot per la pittura di paesaggio e per la scena di genere, un gusto che rimanda alla cultura francese contemporanea e quindi implicitamente lascia trapelare l'immagine di un mecenate colto e aggiornato secondo i gusti più raffinati e all'avanguardia.

Alla stessa maniera possono essere lette le scelte operate nel campo del collezionismo, scelte che possiamo conoscere, anche se solo in parte, attraverso il catalogo della vendita degli oggetti artistici presenti nella casa parigina dell'ex primo ministro parmense e l'inventario stilato nel 1790 dei dipinti presenti in casa di Liborio Bertoluzzi, erede parziale del Ministro, che presumibilmente trattene presso di sé parte delle opere d'arte che Du Tillot decise di non portare a Parigi insieme al resto della collezione; diverse opere erano infatti rimaste a Parma e sono oggi in parte rintracciabili.

Alla collezione Du Tillot apparteneva, prima del trasferimento da Parma, il bozzetto a olio di Giovanni Battista Merano per l'affresco con *l'Incoronata e Santi* già in Piazza Grande, forse donato al ministro dagli Anziani (che conservavano anche il cartone per l'opera nel palazzo del Comune) nel 1760, anno del rinnovo della piazza ad opera di Petitot e della conseguente distruzione dell'affresco. La notizia è attestata dal biografo genovese Ratti nel suo volume *Delle vite de' pittori, scultori, ed architetti genovesi*⁶⁶⁶, la cui prima edizione uscì nel 1768, quindi in tempo per ritenere che l'opera sia stata vista da Ratti proprio in casa del ministro. Come ipotizzato da Cirillo, Du Tillot non portò con sé l'opera quando si trasferì a Parigi e questa rimase probabilmente nel guardamobile ducale fino agli ultimi Borbone, come attestato dai marchi ottocenteschi sul retro del dipinto⁶⁶⁷.

Giuseppe Cirillo propone inoltre l'ipotesi, affascinante ma attualmente non documentabile, che il bozzetto da lui rintracciato in collezione privata parmense per il dipinto di Valdrè con *Sileno addormentato* oggi in Galleria Nazionale a Parma fosse rimasto in casa del Ministro⁶⁶⁸.

L'inventario stilato nel 1790 dei beni dell'appena defunto Bertoluzzi, erede parziale ed esecutore testamentario dell'ex Ministro, conta numerosi quadri e disegni, che appartennero forse al Marchese di

⁶⁶⁶ C.G. Ratti, *Delle vite de' pittori, scultori, ed architetti genovesi*, Genova 1797, p. 64.

⁶⁶⁷ Parma, Galleria Nazionale, inv. n. 1191. Si vedano: A. Toncini Cabella, scheda 568, in *Galleria Nazionale di Parma. Catalogo delle opere. Il Seicento*, a cura di L. Fornari Schianchi, Parma 1999, pp. 142-143; G. Cirillo, *Dipinti inediti del Seicento e del Settecento parmense a proposito del nuovo catalogo della Galleria Nazionale*, in "Parma per l'Arte", VII, 1-2 (2001), pp. 7-68, in partic. pp. 25-26.

⁶⁶⁸ G. Cirillo, *Valdrè, Du Tillot e il bozzetto per il concorso accademico del 1765*, in "Parma per l'arte", n.s., I, 1 (dicembre 1995), pp. 56-66, in partic. p. 60.

Felino: tra gli autori compaiono i nomi di Palmieri, Baldrighi, Bossi, Valdrè, Robert, Doyen, Simonini e Boselli⁶⁶⁹.

Alessandro Malinverni ha inoltre a questo proposito suggerito la verisimile ipotesi che dal catalogo della vendita dei beni di Du Tillot, del quale si tratterà a breve, manchino delle opere che dovevano certamente fare parte della sua collezione, come ad esempio alcuni ritratti del primo ministro e dei duchi di Parma, che potrebbero a suo avviso essere state trattenute dagli eredi per ragioni affettive e di prestigio⁶⁷⁰.

Il Catalogue des Tableaux, Peintures à gouasse et au pastel, Dessins précieux, montés et non montés, Estampes en feuille et sous verre, Sculptures, Porcelaines et autres objets de curiosité, composant le Cabinet de feu M. le Marquis de Felino [...] MDCCLXXV, che elenca ben 1122 oggetti, suddivisi in 199 lotti⁶⁷¹, fornisce vari spunti di riflessione, che, come spero avrò modo di dimostrare, risulteranno utili anche alla comprensione del percorso artistico di Palmieri.

Il marchese di Felino è celebrato nella nota introduttiva quale cultore delle arti, a tal punto che artisti come Vernet e Robert si prodigarono per offrire propri disegni e dipinti a un uomo che sarebbe stato in grado d'apprezzarne i meriti⁶⁷². L'introduzione dà quindi modo di comprendere che Du Tillot intrattenesse

⁶⁶⁹ Parma, Soprintendenza ai Beni Artistici, Storici ed Etnoantropologici di Parma e Piacenza, E. Scarabelli Zunti, ms. 116, n. 54, *Lista dei Mobili di Camera, e di Cantina degli Eredi Bertoluzzi riconosciuti, e prezziati a stima di, Lista dei quadri, Stampe e Disegni*, cc. 67r e 67v. (Il documento è citato in: G. Cirillo, *Valdré, Du Tillot e il bozzetto per il concorso accademico del 1765* cit., p. 62; G. Cirillo-G. Godi, *I disegni della Biblioteca Palatina di Parma*, Parma 199, p. XVII, nota 34). Nell'inventario Bertoluzzi sono elencati: Un ritratto di Du Tillot stimato 180 lire; Due piccoli quadri di Fidenza stimati 90 lire ciascuno; Tre quadri di Ruta stimati 9, 5 lire i due più piccoli e 18 il più grande; Due teste di Baldrighi a pastello stimate 6 lire ciascuna; Due quadri di Ruina, il primo dei quali precedentemente attribuito a Pannini, stimati 60 lire ciascuno; Tre disegni all'acquerello di Palmieri stimati 18 lire ciascuno; Due quadri di Simonini stimati 30 lire ciascuno; Due quadri di Caccianiga (30 lire ciascuno); Due piccoli quadri di Bossi stimati 4 lire ciascuno; Un piccolo quadro dello Stregozio (6 lire); Il Cristo degli Angeli di Edelink (135 lire); Due disegni di Robert (20 lire ciascuno); Due quadri di Valdrè uno dei quali raffigurante le Vestali (12 lire ciascuno); Due teste di vecchio incise a lapis (4 lire ciascuna); Due quadretti di Sguardoli (10 lire ciascuno); Una testina creduta di Vandick valutata 6 lire; Due quadri bislungi di putti a chiaroscuro di Doyen valutati 8 lire ciascuno; Il piano di Bordeaux (10 lire); Un altro piano grande di Madrid (5 lire); 9 carte di disegni di palazzi (28 lire); Due piccoli paesi a olio (4 lire); Un paesetto in osso (2 lire); Un busto rappresentante una Madonna (1 lira); Due ovali di Boselli con pesci (2 lire l'uno); Un Cristo d'avorio con cornice intagliata e dorata a oro fino (900 lire); Quattro quadretti in disegni parte a penna, parte ad acquerello (16 lire); Un ritratto del principe nostro (20 lire); Un ritratto della Madama Reale (6 lire); Le quattro stagioni credute del Baldrighi (8 lire); Due quadretti a lapis rosso (2 lire); Un ritratto di Don Filippo (20 lire); Un Cristo copia dal Trevisani (20 lire); Un ritratto di Paciaudi (8 lire); Un bozzetto di bestiami (8 lire); Un disegno a penna del Trombara rappresentante la morte di Patroclo (4 lire).

⁶⁷⁰ Si vedano: *Guglielmo Du Tillot regista delle arti nell'età dei Lumi* cit., pp. 110-112; A. Malinverni, *Du Tillot e la pittura a Parma 1759-1771*, in *Guglielmo Du Tillot e i ministri delle arti nell'Europa dei Lumi*, atti del convegno, Parma, 25-27 ottobre 2012, a cura di C. Mambriani, G. Fiaccadori, A. Malinverni, in corso di stampa.

⁶⁷¹ Al momento della morte Du Tillot possedeva 124 dipinti, 4 caminetti, 69 disegni sotto vetro con cornice dorata, 44 disegni sciolti, 57 disegni di maestri differenti, 17 guaches e 12 pastelli, 35 stampe montate e più di 700 sciolte, 3 volumi di stampe rilegate, 1 busto di marmo, 1 terracotta, 1 bronzo, 4 gessi, 19 vasi, 6 consolle, 1 servizio di Sèvres.

⁶⁷² *Catalogue des Tableaux, Peintures à gouasse et au pastel, Dessins précieux, montés et non montés, Estampes en feuille et sous verre, Sculptures, Porcelaines et autres objets de curiosité, composant le Cabinet de feu M. le Marquis de*

rapporti personali con questi due artisti, dei quali, come si vedrà meglio in seguito, conservava nella sua collezione diverse opere. Si conosce infatti una lettera di Robert nella quale l'artista dichiara di aver eseguito presso Frascati dei disegni per Du Tillot⁶⁷³.

Come ha ben sottolineato Charlotte Guichard, in genere questi elogi sono costituiti da un insieme di stereotipi che definiscono la figura dell'amatore e sono quindi importanti per comprenderla, tuttavia gli elogi dell'amatore a introduzione dei cataloghi di vendita sono rari: solo il 15% dei proprietari delle collezioni in vendita ne hanno beneficio e solo il 6,5% dei cataloghi parlano nell'introduzione della figura di un "amateur"⁶⁷⁴. Ciò significa che il solo fatto di possedere una collezione, per quanto importante, non è un elemento sufficiente a considerarne il proprietario un *amateur*.

Vale allora qui la pena riportare l'elogio concesso a Du Tillot nell'introduzione del catalogo di vendita:

"AVERTISSEMENT.

Nous annonçons cette Collection au Public en nous reposant sur le nom & le mérite de l'Amateur qui s'est plù à la ressembler, pour en donner une juste idée. M. le Marquis de Féline, longtemps Ministre à Parme, ne s'occupa pendant tout séjour qu'il fit en Italie, qu'à satisfaire son goût pour les Arts: ses lumieres & ses connaissances dans cette partie, le sirent rechercher de nos meilleurs Artistes, qui se plurent à orner son Cabinet de leurs Ouvrages. MM. Vernet & Robert s'empresserent particulièrement d'offrir leurs Dessins ou Tableaux à un homme qui savoit apprécier tout leur mérite: d'après le soin que nous avons pris à exposer les sujets & les mesures des Tableaux, nous laissons aux Amateurs celui de leur rendre la justice qu'ils méritent, & d'en découvrir les beautés que nous ne pouvons jamais détailler nous-mêmes, sans paroître le plus souvent suspects. [...]"⁶⁷⁵.

Stando quindi allo studio della Guichard, si tratta di un elogio straordinario dell'ex ministro di Parma, che viene definito "amateur" e lodato per la sua capacità di ricercare gli artisti migliori e per i suoi rapporti con i più celebri pittori del periodo, Vernet e Robert. Come sottolineato infatti ancora dalla studiosa, la figura dell'*amateur* non si riduce alla mera cumulazione di oggetti, ma si costruisce nello spazio sociale che fornisce un senso e una storia alle opere presentate nel corso della vendita e ne aumenta il valore commerciale; nell'ottica del mercante-esperto che stila l'elogio e il catalogo che segue, il *topos* dell'amicizia tra amatore e artisti si fa garanzia, in una logica di *expertise*, di autenticità delle opere⁶⁷⁶.

Felino. Dont la Vente se fera le Lundi 27 Mars 1775, en son Hotel, rue de la Ville-l'Evêque, N°. 6, trois heures de relevée, et jours suivans. Se distribue a Paris chez M°. Guillaumon, Huisser-Commissaire Priseur, cul-de-sac de l'Oratoire. M. Paillet, Peintre, rue Thibautodé MDCCLXXV.

⁶⁷³ A. Malinverni, *Du Tillot e la pittura a Parma 1759-1771* cit.

⁶⁷⁴ C. Guichard, *Les amateurs d'art à Paris au XVIIIe siècle*, Seyssel 2008, p. 109.

⁶⁷⁵ *Catalogue des Tableaux* cit.

⁶⁷⁶ C. Guichard, *Les amateurs d'art à Paris au XVIIIe siècle* cit., pp. 111-113.

Mi pare necessario far precedere all'analisi del catalogo una breve premessa: bisogna innanzitutto notare che il *Catalogue*, non è diviso per scuole pittoriche. Sulla base degli studi condotti da Krzysztof Pomian invece tale classificazione doveva essere negli anni settanta piuttosto diffusa a Parigi e andare di pari passo con una descrizione sempre più precisa e particolareggiata delle opere⁶⁷⁷. Nella prima metà del Settecento infatti i cataloghi di Gersaint evitavano di classificare le opere secondo scuole e cronologia, le opere di attribuzione relativamente sicura – attribuzione che doveva essere fornita a suo avviso dal conoscitore e non dal mercante – venivano elencate vicino a quelle incerte o anonime e la sola gerarchia pertinente riguardava la bellezza dei dipinti e si esplicitava attraverso la lunghezza e il contenuto delle note sulle opere. La rottura con questo tipo di atteggiamento avvenne a partire dai cataloghi stilati da Mariette per le vendite delle collezioni Tugny e Crozat, dove comparve per la prima volta la classificazione per scuole e venne in certi casi fornita giustificazione alle attribuzioni. Un atteggiamento che diventerà norma nei cataloghi di Remy, a partire dalla vendita Pasquier del 1755, dove il mercante comincerà ad assumersi la responsabilità delle proprie autentiche e a presentare i criteri da lui adottati⁶⁷⁸.

Nella seconda metà del secolo il problema dell'attribuzione era diventato infatti fondamentale e l'attribuzione a un autore importante faceva salire il prezzo del dipinto; compito prioritario del conoscitore diventava quindi quello di saper distinguere le copie dagli originali. L'esperto si andava a trovare nel mezzo degli opposti interessi del mercante e del compratore, che doveva avvalersi dell'aiuto di qualcuno che soprattutto si intendesse di valutazioni di mercato. Persino Diderot ebbe necessità di rivolgersi a Tronchin negli acquisti per Caterina II di Russia; soprattutto nell'ultimo quarto del secolo il professionista – mercante o pittore –, conclude Pomian, era ormai più preparato dell'amatore ad affrontare il problema delle attribuzioni ed era quindi considerato il vero conoscitore⁶⁷⁹.

In questo il catalogo della vendita Du Tillot si dimostra frutto dei tempi nei quali viene stilato: il mercante-esperto è il pittore Alexandre Joseph Paillet, il commissaire-priseur e Guillaumon⁶⁸⁰. Come già rilevato, manca in esso la suddivisione per scuole: tuttavia mi pare probabile che l'elenco sia stato stilato seguendo l'ordine col quale i quadri erano esposti nella casa dell'ex ministro, dove peraltro si svolgeva la vendita. Anche se la vendita si svolge in casa del defunto, proprio in questi anni inizia a diffondersi la consuetudine dei mercanti di dotarsi di una sala specifica per la vendita e proprio nel 1775 Paillet si installerà all'hôtel

⁶⁷⁷ K. Pomian, *Collectionneurs, amateur set curieux, Paris, Venise: XVIe – XVIIIe siècle*, Parigi 1987, ed. cons. Milano 1989, pp. 185, 187.

⁶⁷⁸ K. Pomian, *Collectionneurs, amateur set curieux* cit., pp. 191-196.

⁶⁷⁹ K. Pomian, *Collectionneurs, amateur set curieux* cit., pp. 198-205.

⁶⁸⁰ I repertori lo definiscono "pittore ed esperto d'arte" attivo a Parigi tra 1778 e 1789 (si vedano: Benezit, VI, p. 485; ThB, XXVI (1932), p. 146). Il mercante-esperto redige il catalogo e espertizza la collezione, mentre la figura del commissaire-priseur ha la funzione di assistere il mercante e di conferire valore legale alla vendita (si veda C. Guichard, *Les amateurs d'art à Paris au XVIIIe siècle* cit., p. 124).

d'Aligre in rue Saint-Honoré, per poi trasferirsi nel 1778 presso l'hôtel de Bullion⁶⁸¹. Di conseguenza la mancata distinzione per scuole dei dipinti elencati non è il sintomo di un ritardo da parte degli autori rispetto alle consuetudini dei tempi, ma una scelta pratica volta a consentire ai visitatori di prendere visione delle opere e contemporaneamente consultare il catalogo.

La gerarchia tra i quadri si rispecchiava nella diversa attenzione dedicata alla descrizione dei dipinti migliori e negli aggettivi usati per descriverli, altro elemento che abbiamo visto essere tipico dei cataloghi della prima metà del secolo.

Giuseppe Bertini ha sottolineato come i bassi prezzi di aggiudicazione delle opere di antichi maestri, siano presumibilmente indice della bassa qualità dei dipinti o di attribuzioni poco credibili⁶⁸²; inoltre le descrizioni delle opere non includono mai delle motivazioni tecniche volte a giustificare la restituzione di un'opera a un artista. Tuttavia, se nella maggior parte dei casi risulta impossibile verificare l'attendibilità delle attribuzioni, mi pare necessario rilevare che il redattore del catalogo appare abbastanza preciso nel distinguere tra opere restituibili a un artista o a una scuola, tra le copie e i lavori "alla maniera di".

Come ci si può facilmente aspettare da un collezionista della sua epoca e della sua cultura, la sua casa conservava testimonianza dei grandi classici italiani: di Tiziano una copia su tela della Venere di Urbino e una della Danae e due piccoli ritratti su legno attribuiti alla scuola dello stesso maestro, oltre a una stampa di riproduzione di Robert Strange da un'opera non specificata del pittore veneto⁶⁸³. Altre stampe di riproduzione eseguite da Robert Strange assicurano la presenza di Raffaello, in particolare con la *Santa Cecilia*, e Correggio, di Guido Reni, con il *Ritratto di Carlo I* e la *Maddalena* e di Guercino con la *Cacciata di Agar*⁶⁸⁴. Ma i grandi artisti del Seicento bolognese sono ben testimoniati dai dipinti: il catalogo di vendita menziona una copia su tela della *Pietà* ora a Capodimonte di Annibale Carracci, che è stata recentemente rintracciata, grazie alla corrispondenza delle misure, da Alessandro Malinverni al Museo di Valenciennes⁶⁸⁵.

⁶⁸¹ Anche dopo tuttavia molte vendite continuano a svolgersi nella casa del proprietario. Si veda C. Guichard, *Les amateurs d'art à Paris au XVIIIe siècle* cit., p. 123.

⁶⁸² Nella copia conservata presso la Biblioteca Palatina di Parma sono annotati i prezzi di aggiudicazione delle opere. G. Bertini, *Il collezionismo d'arte a Parma dal XVI al XVIII secolo: rassegna di studi e conclusioni preliminari*, in *Geografia del collezionismo. Italia e Francia tra il XVI e il XVIII secolo*, atti delle giornate di studio dedicate a Giuliano Briganti, Roma, 19-21 settembre 1996, a cura di O. Bonfait, M. Hochmann, L. Spezzaferro, B. Toscano, Roma 2001, pp. 109-128, in partic. p. 125.

⁶⁸³ *Catalogue des Tableaux* cit., pp. 6, 28, nn. 6-8, 144. L'incisore inglese Robert Strange si forma in Francia presso la bottega di Jacques Philippe Le Bas, specializzato nella riproduzione di opere fiamminghe e maestro, come si è detto, dell'incisore parmigiano Martini. Strange, che trascorre anche un breve tempo a Parma, si dedica invece in modo particolare alla pittura italiana (si veda E. Borea, *Lo specchio dell'arte italiana. Stampe in cinque secoli*, Pisa 2009, pp. 531-532).

⁶⁸⁴ *Catalogue des Tableaux* cit., p. 28, nn. 141, 143-146.

⁶⁸⁵ *Catalogue des Tableaux* cit., p. 5, n. 1. A. Malinverni, *Les commandes d'art publiques et privées de Guillaume Du Tillot un ministre français en Italie 1749-1774*, in *Les ministres et les arts sous Louis XV*, atti del convegno, Tours e Blois, 3-4 luglio 2012, a cura di C. Michel, in corso di stampa; A. Malinverni, *Du Tillot e la pittura a Parma 1759-1771*, in

L'ex primo ministro possedeva anche una copia su tela dal *Martirio di santa Cecilia* di Domenichino, mentre al numero 2 del catalogo è elencato un piccolo dipinto su rame attribuito a Guido Reni e raffigurante il *Cupido addormentato*⁶⁸⁶: dell'opera, riprodotta pure in incisione da Robert Strange, si conoscono diverse versioni, copie e varianti di studio, ma nessuna di quelle elencate da Stephen Pepper parrebbe identificabile con l'esemplare su rame della collezione Du Tillot⁶⁸⁷.

La tela con *Giove allevato dai Coribanti* di Carlo Cignani potrebbe essere una versione autografa o una copia di qualità (perché attribuita al maestro) del dipinto conservato presso l'Alte Pinakothek di Monaco di Baviera raffigurante l'*Infanzia di Giove*⁶⁸⁸. Tra i grandi classici italiani figura anche un non meglio specificato busto di giovane di piccole dimensioni dipinto da Luca Giordano⁶⁸⁹.

Sono attribuiti alla scuola di Rubens due dipinti di soggetto mitologico raffiguranti *Giove e Antiope* e *Diana ed Endimione*⁶⁹⁰. Del primo dipinto Du Tillot commissionò l'incisione di riproduzione a Ravenet, eseguita ad acquaforte e bulino e datata per ragioni stilistiche da Massimo Mussini tra 1765 e 1770; la stampa viene venduta, come altre incisioni di cui si parlerà in seguito, sia a Parma che a Parigi presso Basan (fig. 154)⁶⁹¹. Il dipinto è stato recentemente restituito ad Anton Van Dyck, autore di due versioni: una è conservata al Wallraf-Richartz-Museum di Colonia⁶⁹², l'altra, dall'inquadratura più larga, al Museum voor Kunsten di Gand (figg. 155-156)⁶⁹³. L'incisione di Ravenet presenta la stessa inquadratura stretta del dipinto di Colonia, con l'ala dell'aquila tagliata, ma alcune caratteristiche riferibili invece a quello di Gand; tuttavia, come ha sottolineato Malinverni, il dipinto posseduto da Du Tillot e che ha meritato una riproduzione incisa da parte di Ravenet non può essere lo stesso venduto nel 1775, in quanto le note a margine dell'esemplare del *Catalogue* posseduto dalla Biblioteca Palatina ne danno un prezzo di realizzo troppo basso. Malinverni ha

Guglielmo Du Tillot e i ministri delle arti nell'Europa dei Lumi, atti del convegno, Parma, 25-27 ottobre 2012, a cura di C. Mambriani, G. Fiaccadori, A. Malinverni, in corso di stampa.

⁶⁸⁶ *Catalogue des Tableaux* cit., p. 17, n. 71 (Domenichino), p. 5, n. 2 (Guido Reni).

⁶⁸⁷ S. Pepper, *Guido Reni. L'opera completa*, Novara 1988, pp. 333-334.

⁶⁸⁸ *Catalogue des Tableaux* cit., p. 5, n. 4. Per l'opera di Monaco si veda B. Buscaroli Fabbri, *Carlo Cignani. Affreschi, dipinti, disegni*, Milano 2004, p. 201.

⁶⁸⁹ *Catalogue des Tableaux* cit., p. 6, n. 5 (Luca Giordano), p. 11, nn. 38-39.

⁶⁹⁰ Del secondo dipinto esiste una versione al Musée Bonnat di Bayonne, appartenuta al duca di Infantado a Madrid e poi a Bernard Derrecagaix, la cui vedova lo donò alla sede odierna (si veda M. Jaffé, *Rubens. L'opera completa*, Milano 1989, cat. 1262). Si veda S.J. Barnes, *Van Dyck. A complete catalogue of the paintings*, Londra 2004, pp. 81 e segg. La tavola a olio misura 26,5x28,2 cm e non corrisponde quindi ne' nei materiali ne' nel formato alla tela appartenuta a Du Tillot, che misura 2 pieds e 3 pouces x 2 pouces, quindi 73x65 cm.

⁶⁹¹ M. Mussini, *La grafica di riproduzione* cit., scheda 750, pp. 371-372, fig. 292. L'esemplare della Biblioteca Palatina di Parma (Ortalli, n. 24304, 361x428 mm) reca le seguenti iscrizioni: (in basso a sinistra) "P.P. Rubens Pinx.t"; (in basso a destra) "Ravenet filius Sculp."; (sotto) "Iupiter et Antiope / Gravé d'après le tableau Original de Rubens qui est dans le Cabinet de Monsieur Le Marquis de Felino."; (sotto a sinistra) "a Parme Chez le freres faures"; (a destra) "et a paris chez Basan rue du foin".

⁶⁹² Inv. Dep. 278; 112x151 cm. La versione di Colonia apparteneva a Rubens, ragione per la quale verosimilmente è stata attribuita a lui per lungo tempo. Inoltre il *Catalogue* menziona al numero 33 un Busto d'uomo con turbante di Ferdinand Bohl, allievo di Rembrandt.

⁶⁹³ Inv. 1900-D; 150x206 cm.

quindi ipotizzato che Du Tillot avesse tenuto presso di sé a Parigi una copia di bassa qualità del dipinto, dopo aver alienato la versione “originale” che aveva fatto incidere da Ravenet⁶⁹⁴.

Il suo interesse si rivolge quindi sia all’arte classica che a quella barocca, come se Du Tillot condividesse quella certa ansia catalogatoria propria del suo secolo. In una lettera indirizzata a Bertoluzzi il 14 gennaio 1773, Du Tillot si informa a proposito dell’acquisto di una copia da Correggio e di qualche opera da Parmigianino, ma anche di Murillo e Velasquez:

“Ricordate lui [Bossi] ch’io l’avevo pregato di procurarmi una fedele ed eccellente copia dil quadro dil Corregio, ma a buon conto. Io so che ve ne corre una in Parma: se mi potesse trovar un Parmigianino che non fosse Madona e Bambino, ed ancora un quadro di quelli espressivi, e figure ridenti dil Morillo, o Velasquez quelli spagnuoli. Ma senza l’habilità dil Bosi voglio dire, molto risparmio non ne voglio”⁶⁹⁵.

Dipinti di Parmigianino vengono poi effettivamente acquistati da Bossi per conto di Du Tillot, ma non ve n’è traccia nel *Catalogue*:

“La poltroneria del mio stampatore e qualche comissione avuta da mil(an)o che era di premura m’han fatto ritardare la spedizione dei Parmigianini e dei Simonini in conseguenza, quali però nell’entrante settimana spedirò senza fallo”⁶⁹⁶.

Sebbene la collezione del Marchese di Felino conservasse solo un dipinto di Lorrain e uno di Poussin, la qualità dei quadri – testimoniata dagli aggettivi spesi dal redattore del catalogo per descriverli e dal prezzo di realizzo vergato a mano nel margine destro della copia del volumetto conservata presso la Biblioteca Palatina di Parma – rende evidente la sua predilezione per il classicismo francese del Seicento: del dipinto di Poussin, con *Teseo che ritrova le armi del padre* e definito nel catalogo “tableau capital, & l’un des beaux de ce Maître”, esistono due versioni conservate rispettivamente al Musée Condé di Chantilly e agli Uffizi di Firenze. Le dimensioni di entrambe le tele risultano compatibili con quelle fornite dal catalogo e la loro storia collezionistica non aiuta molto a capire quale delle due fosse l’opera posseduta da Du Tillot⁶⁹⁷.

⁶⁹⁴ A. Malinverni, scheda, in *Guglielmo Du Tillot regista delle arti nell’età dei Lumi* cit., p. 121.

⁶⁹⁵ Parma, Soprintendenza per i beni artistici e storici per le province di Parma e Piacenza, E. Scarabelli-Zunti, *Memorie e documenti di belle arti parmigiane*, ms. VIII, Valdrè, c. 1v.

⁶⁹⁶ Parma, Archivio di Stato, *Autografi illustri*, b. 4394, fasc. 40, *Bossi Benigno comasco*, senza data ma subito dopo il 2 marzo 73 (aprile?).

⁶⁹⁷ Prima di essere venduta all’asta, l’opera fu offerta a Luigi XV (si veda A. Blunt, *The paintings of Nicolas Poussin: a critical catalogue*, London 1966, n. 182, pp. 129-130). Nel *Catalogue* si dichiara che le misure della tela di proprietà di Du Tillot sono 3 pieds di altezza e 4 pieds e un pouce di larghezza, vale a dire 97,452x132,643 cm. Chantilly, Musée Condé, *Thésée retrouve l’épée de son père*, Olio su tela, 98x134 cm: il dipinto si data intorno al 1638, mentre l’architettura è forse, come suggerisce Mariette, opera di Jean Lemaire, collaboratore di Poussin in più di un’occasione. Firenze, Galleria degli Uffizi, *Teseo trova la spada e i calzari del padre Egeo sotto un masso*, Olio su tela, 98x129 cm. Anche per questa versione del dipinto, datata da Mina Gregori 1633 (M. Gregori, *Uffizi e Pitti. I dipinti delle gallerie fiorentine*, Udine 1994, p. 576, n. 743), è stata ipotizzata un’attribuzione delle architetture a Lemaire (A. Merot, *Poussin*, Milano 1990). La versione di Chantilly presenta numerosi pentimenti che sono invece assenti nella tela

Mariette ricorda l'offerta di acquistare il dipinto fatta a Du Tillot, il quale lo comprò certamente prima del 1761, dato che Fragonard ne ha tratto un disegno dopo averlo visto nella collezione del marchese di Felino in quella data⁶⁹⁸. Dell'opera esiste inoltre una stampa di riproduzione realizzata dall'incisore di corte dei duchi di Parma Ravenet, assegnata da Massimo Mussini agli anni 1760-65, per "lo stile rigorosamente accademico, caratteristico delle stampe di traduzione che Ravenet opera nel suo primo periodo parmense"⁶⁹⁹. La datazione – già verimile in quanto Ravenet giunge a Parma nel 1759 e l'incisione è dedicata a Caylus, morto nel 1765 – trova conferma nel recente ritrovamento del conto presentato da Ravenet a Du Tillot relativo all'incisione, recante la data 17 dicembre 1764⁷⁰⁰. Grazie all'incisione di Ravenet Sandra Pinto ha potuto identificare la tela appartenente a Du Tillot con quella Chantilly; infatti la stampa e il dipinto del museo francese condividono la presenza di due sbrecciature, posizionate sull'arco sinistro e sulla prima colonna, che mancano nell'opera conservata agli Uffizi (figg. 157-158)⁷⁰¹.

Du Tillot dimostra di apprezzare anche la pittura contemporanea di soggetto storico, in quanto la sua collezione conservava cinque dipinti di soggetto storico o sacro attribuiti alla scuola di Solimena⁷⁰². Al numero 60 del *Catalogue* è menzionato un dipinto di Doyen intitolato *La mort d'Eugénie*; la tela è stata identificata da Jean-Claude Serre e Jaques Leegenhoek con il bozzetto per la *Morte di Virginia* della Galleria Nazionale di Parma, bozzetto attualmente di proprietà del Musée des beaux-arts di Rennes (fig. 159)⁷⁰³.

degli Uffizi. L'opera di Chantilly presenta numerosi pentimenti che risultano invece assenti nella versione degli Uffizi; di conseguenza la critica tende a datare la tela del museo francese a un momento precedente rispetto all'altra. Come ricordato da Mina Gregori, il quadro degli Uffizi fu acquistato a Parigi nel 1793 da Francesco Favi per conto del Granduca Ferdinando III di Lorena; proviene quindi dal mercato parigino a una data assai vicina a quella della vendita della collezione del Marchese di Felino. Tuttavia anche la storia collezionistica della versione di Chantilly è compatibile con una provenienza dalla vendita Felino (A. Blunt, *The paintings of Nicolas Poussin* cit., n. 182, p. 130).

⁶⁹⁸ A. Blunt, *The paintings of Nicolas Poussin* cit., n. 182, p. 129.

⁶⁹⁹ M. Mussini, *La grafica di riproduzione* cit., p. 371, n. 748, fig. 291. La stampa, di cui si conosce una copia conservata presso la raccolta Ortalli della Biblioteca Palatina di Parma (n. 6906), è realizzata ad acquaforte e bulino e misura 525x655 mm. In basso reca la seguente iscrizione: "ETHRA Mere de THESEE lui decouvre le secret da sa naissance per le moyen de L'Epee, et de Sandales, qu'EGEE' son Pere avoit cache dans les ruines sous une tres grosse pierre Plutarque vie de Thésés. / Dedié a Messire Philippe Tubiers, de Grimoard, de Pestels, de Levy, Comte de Caylus / Conseiller né d'honneur au Parlement de Toulouse, ey devant Colonel d'un Regiment de Dragons. / Tableau original du Poussin, qui est dans le Cabinet de / Mounsier Du Tillot Ministre, et Secretaire d'Etat de S.A.R. Monseigneur l'Infant Dom Philippe / Gravé par Ravenet le fils, Graveur de l'Infant, et Professeur en son Academie Royale de Peinture, et Sculpture".

⁷⁰⁰ Parma, Archivio di Stato, *Computisteria borbonica*, b. 1114a. A. Malinverni, scheda, in *Guglielmo Du Tillot regista delle arti nell'età dei Lumi* cit., pp. 119-120.

⁷⁰¹ S. Pinto, *La promozione delle arti negli Stati italiani dall'età delle riforme all'Unità. Parte prima. L'Età delle riforme*, in *Storia dell'arte italiana*, vol. VI, tomo II, Torino 1982, pp. 794-916, in partic. p. 814; A. Malinverni, scheda, in *Guglielmo Du Tillot regista delle arti nell'età dei Lumi* cit., pp. 118-119; A. Malinverni, *Du Tillot e la pittura a Parma 1759-1771* cit.

⁷⁰² *Catalogue des Tableaux* cit., p. 8, nn. 17-20.

⁷⁰³ J.-C. Serre-J. Leegenhoek, scheda 17, in *Tableaux des XVIIe et XVIIIe siècles*, catalogo della mostra, Parigi, Société Labatut, 21 settembre-20 dicembre 1988, Parigi 1988, pp. 54-57. Secondo la ricostruzione dei due antiquari l'opera sarebbe passata, dopo la vendita del 1775, alla vendita parigina del 2 aprile 1794, dove viene menzionata al numero 23 («esquisse terminée pour la mort de Virginie, toile 28x48 pouces»); dopo essere stata esposta al *Salon de la Correspondance* organizzato da Pahin de la Blancherie nel 1783, sarebbe passata in varie collezioni private, prima in Russia, poi di nuovo in Francia nel 1946 (si vedano: M. Pahin de la Blancherie, *Essai d'un tableau historique des*

L'ipotesi è generalmente accettata dalla critica successiva, in quanto le misure corrispondono⁷⁰⁴ e l'apparente discrepanza nel soggetto dipende verosimilmente da un errore di trascrizione del titolo dell'opera al momento della stesura dell'elenco dei beni presenti in casa del Marchese di Felino, ma vi sono ulteriori elementi a sostegno dell'identificazione: la grande tela oggi conservata presso la Galleria Nazionale di Parma fu presentata al Salon parigino del 1759. Pare che prima di quella data, Doyen, dopo i suoi studi presso l'Accademia di Francia a Roma e durante il tragitto di ritorno in patria, sia passato da Parma nel 1756 per studiare gli affreschi di Correggio. Negli anni successivi continuò a lavorare al quadro, come testimoniano i numerosi schizzi che ancora se ne conservano⁷⁰⁵. Nella recensione al Salon Diderot ne lodò "le beau choix des figures", "le moelleux des draperies", "la richesse suprenante du coloris". L'apprezzamento accordato all'opera da Diderot – apprezzamento che venne meno, almeno da parte sua, in tempi successivi - fu senz'altro dovuto anche al soggetto storico dell'opera, da lui inteso come *exemplum virtutis*, non trattandosi però, come ben chiarito da Jean Starobinski, di una lezione morale, "ma piuttosto dell'intensità dell'emozione, che costituisce l'elemento etico a cui Diderot è legato"⁷⁰⁶. Il successo conseguito valse al giovane artista l'ingresso all'Académie parigina e a quella parmense; la corte emiliana, tramite la mediazione del conte di Caylus, acquistò il dipinto, che fu il primo acquisto per la galleria di Parma, ulteriore indicazione di una politica culturale volta all'internazionalizzazione, naturalmente in direzione della Francia⁷⁰⁷. L'acquisto del grande quadro di Doyen fu quindi, almeno per quanto riguarda la galleria, il primo atto di una politica culturale mirata a rispecchiare una nuova immagine del Ducato ed è quindi presumibile che proprio in quell'occasione Du Tillot abbia voluto trattenere per sé il bozzetto del dipinto e che in seguito l'abbia voluto portare a Parigi.

peintres de l'École Française, depuis Jean Cousin en 1500 jusqu'en 1783 inclusivement, Paris 1783, ed. cons. Genève 1972, p. 242, n. 117; G. Grappe, *Fragonard*, Monaco 1946, pp. 17, 22, 65).

⁷⁰⁴ Il dipinto citato nel catalogo di vendita parigino misura 2 pieds e 4 pouces di altezza e 4 pieds di larghezza, cioè 76,8x132 cm, e la tela di Rennes misura 77x129 cm .

⁷⁰⁵ Per i riferimenti ai disegni preparatori e in generale sulla questione del dipinto si veda il recente articolo: A. Loda-L. Pierre, *La Morte di Virginia di Gabriel François Doyen: una rilettura storica ed iconografica*, in "Parma per l'arte", XVIII (2012), 2, pp. 73-111.

⁷⁰⁶ J. Starobinski, *Diderot dans l'espace des peintres*, Parigi 1988, ed. cons. Milano 1995, p. 40.

⁷⁰⁷ M. Sandoz, *Gabriel François Doyen 1726-1806*, Parigi 1975; P. Rosemberg, scheda 303, in *L'arte del Settecento emiliano. L'arte a Parma dai Farnese ai Borbone*, catalogo della mostra, Parma, Palazzo della Pilotta, 22 settembre-22 dicembre 1979, Bologna 1979, p. 154; L. Viola, scheda 712, in *Galleria Nazionale di Parma. Catalogo delle opere. Il Settecento*, a cura di L. Fornari Schianchi, Parma 2000, pp. 111-112; G. Cirillo, *Dipinti inediti del Seicento e del Settecento parmense a proposito del nuovo catalogo della Galleria Nazionale*, in "Parma per l'Arte", VII, 1-2 (2001), pp. 7-68, in partic. p. 47; L. Pierre, *Le fonds d'estampes de Gabriel-François Doyen*, in *La gravure: quelles problématiques pour les temps modernes?*, actes des journées études organisées par le Centre Ledoux, Département des Estampes de la Bibliothèque Nationale de France, 11 - 12 juin 2004, Parigi 2009, pp. 143- 154; L. Pierre, *Le costume des anciens peuples de M.-F. Dandré-Bardon et ses enjeux dans l'œuvre de G.-F. Doyen*, in *Le public et la politique des arts au siècle des lumières. Célébration du 250e anniversaire du premier Salon de Diderot*, atti del convegno, Parigi, 17-19 dicembre 2009, a cura di C. Henry e D. Rabreau, Parigi 2011, pp. 51-62. L'Infante commissionò inoltre a Doyen un ulteriore dipinto raffigurante la *Morte di Astianatte*, opera che fu però accolta con freddezza al Salon del 1763 e non più acquistata dalla corte di Parma (oggi la tela è conservata nel castello di Arkangelskoie).

In generale Du Tillot doveva apprezzare la pittura francese settecentesca se nel *Catalogue* figurano anche una tela di Jean Baptiste Pater con *Les Amusemens champêtre*⁷⁰⁸, una di Fragonard raffigurante *Pan e Siringa*⁷⁰⁹, uno studio di Greuze avente per soggetto una *Tête de Savoyarde* descritto come uno dei migliori studi dell'artista⁷¹⁰, un mezzobusto di giovane ragazza con in mano un uccello opera di Carle Van Loo⁷¹¹ e una tela di Le Nain "composé de quatre figures, dont la principale est un Veillard assis"⁷¹² e infine una copia da Boucher di un soggetto pastorale⁷¹³.

L'apparizione della scuola francese contemporanea nella collezione Du Tillot è un'ulteriore dimostrazione dell'avanguardia dei suoi interessi e va messa in relazione con quanto sottolineato ancora da Charlotte Guichard: a Parigi infatti il fenomeno del collezionismo della pittura francese contemporanea è particolarmente rilevante nella seconda metà del Settecento ed è il frutto del "goût patriotique" difeso dai critici del Salon. A partire dal 1750 si inizia quindi a parlare di tre principali scuole: la francese, l'italiana e la fiamminga⁷¹⁴.

Come facilmente prevedibile Du Tillot conservava alcune opere di artisti che avevano intrattenuto con lui rapporti particolari durante il lungo periodo parmense: di Petitot elenca in tutto quarantacinque disegni⁷¹⁵ e numerose incisioni da sue invenzioni⁷¹⁶: tra i disegni compaiono al numero 92 due fogli acquerellati all'inchiostro di china rappresentanti il primo un arco di trionfo, l'altro diversi monumenti egizi. Al numero 93 un progetto per un caffè, sulla sommità del quale si vedono uomini e donne sotto un baldacchino; in seguito vengono elencati un progetto per un monumento funebre acquerellato all'inchiostro di china e un progetto di colonna per una piazza pubblica a Parma⁷¹⁷. Seguono poi nove disegni a sanguigna per la *Mascarades à la Grecque* e trentuno disegni eseguiti con la medesima tecnica per la *Suite de Vases*, cioè i disegni preparatori per le due note serie incise da Benigno Bossi rispettivamente nel 1771 e nel 1764⁷¹⁸, incisioni conservate pure nella collezione parigina di Du Tillot.

⁷⁰⁸ *Catalogue des Tableaux* cit., p. 12, n. 43. Tela, 65x81 cm ca.

⁷⁰⁹ *Catalogue des Tableaux* cit., p. 17, n. 69. Il catalogo indica le misure di 21 x 17 pouces (ovale, su tela) corrispondenti a 56,847x46 (bxh) cm.

⁷¹⁰ *Catalogue des Tableaux* cit., p. 17, n. 79. Le misure indicate per la tela sono di 14 x 16 pouces.

⁷¹¹ *Catalogue des Tableaux* cit., p. 12, n. 44. La tela misura 15 x 18 pouces.

⁷¹² *Catalogue des Tableaux* cit., p. 12, n. 42. La tela misura 3 pieds x 2 pieds e 7 pouces.

⁷¹³ *Catalogue des Tableaux* cit., n. 75.

⁷¹⁴ C. Guichard, *Les amateurs d'art à Paris au XVIIIe siècle* cit., pp. 146-149.

⁷¹⁵ *Catalogue des Tableaux* cit., pp. 21-22, nn. 92-98.

⁷¹⁶ *Catalogue des Tableaux* cit., pp. 29-31.

⁷¹⁷ Potrebbe forse riferirsi all'*Ara Amicitiae*.

⁷¹⁸ Si vedano: G. Cusatelli, *Petitot: quasi un illuminista*, in *Petitot. Un artista del Settecento europeo a Parma*, catalogo della mostra, 6 aprile 1997-29 giugno 1997, a cura di G. Cusatelli e G. Cirillo, Parma 1997, pp. 11-20; A. Malinverni, scheda, in *Guglielmo Du Tillot regista delle arti nell'età dei Lumi* cit., pp. 124-129.

Il *Catalogue* menziona inoltre due dipinti di Giuseppe Baldrighi, una tela rappresentante un *Déjeuné* e una versione della *Carità romana*⁷¹⁹; quest'ultimo non può essere identificato con quello di analogo soggetto dipinto nel 1756 e oggi al museo di Angers in quanto le misure non corrispondono⁷²⁰. Inoltre della tela di Angers si conosce la vicenda collezionistica: il dipinto fu infatti realizzato dall'artista durante il soggiorno parigino, svoltosi tra il 1752 e il 1756 a seguito dell'appoggio di Du Tillot che intercedette presso Don Filippo al fine di fargli ottenere una rendita per il perfezionamento degli studi⁷²¹. Il quadro di Angers fu realizzato nel 1756, procurando all'artista la nomina a professore dell'Accademia Reale e, al suo ritorno a Parma, il titolo di pittore di corte; dall'Accademia francese - dove rimase dopo il 1756 - passò ai depositi del Louvre e nel 1872 al museo di Angers⁷²².

È possibile che al rientro a Parma Baldrighi abbia eseguito una copia del dipinto destinata a Du Tillot come ringraziamento per il sostegno accordatogli e che essa sia rimasta nella collezione del Marchese di Felino fino alla morte, tuttavia l'opera risulta ad oggi irreperibile. Presso la Galleria Nazionale di Parma esiste una copia a pastello su carta tradizionalmente attribuita a Isabella Maria Luisa di Borbone e da lei donata all'Accademia nel 1759; da questa copia, per la quale Innocenzo Frugoni scrisse un sonetto elogiativo, fu tratta l'incisione in controparte di Ravenet, databile, come suggerito da Massimo Mussini, prima della morte di Don Filippo avvenuta nel 1765 e, per ragioni stilistiche, intorno al 1760, anno del matrimonio di Isabella di Borbone con l'Arciduca d'Austria Giuseppe (fig. 160)⁷²³. La data viene confermata grazie al recentissimo reperimento da parte di Alessandro Malinverni della ricevuta di Ravenet per l'intaglio del rame, datata 14 novembre 1760⁷²⁴.

⁷¹⁹ *Catalogue des Tableaux* cit., p. 9, nn. 28-29. Le misure indicate per la tela al n. 28 sono di 11 pouces e 6 lignes x 15 pouces.

⁷²⁰ Il quadro conservato da Du Tillot misura 4 piedi d'altezza e 3 di larghezza, cioè 106x79,5 cm circa, mentre quello conservato oggi ad Angers ha proporzioni diverse ed è di dimensioni alquanto maggiori, misurando 157x131 cm.

⁷²¹ Su Baldrighi si vedano soprattutto: *Giuseppe Baldrighi: Stradella 1722 – Parma 1803*, catalogo della mostra, Stradella, Palazzo Isimbardi, 18-25 novembre 1984, Broni (Pavia) 1984; M. Giusto, *Baldrighi Giuseppe*, in *La pittura in Italia. Il Settecento*, II, Milano 1989, pp. 610-611; M.C. Chiusa, *Baldrighi, Giuseppe*, in *Saur*, 6 (1992), p. 431.

⁷²² *Giuseppe Baldrighi: Stradella 1722 – Parma 1803* cit., scheda 1.

⁷²³ M. Mussini, *La grafica di riproduzione* cit., nn. 746-747, pp. 370-371. Acquaforte e bulino. La Biblioteca Palatina di Parma ne conserva un esemplare in primo stato (Ortalli, n. 3359, 444x336 mm) recante la firma "S. f. Ravenet filius sculp." e una in secondo stato (Ortalli, n. 3360, 514x336 mm), nella quale scompare la firma e variano alcuni dettagli figurativi ben descritti da Massimo Mussini, mentre viene aggiunta la scritta dedicatoria: (in basso a sinistra) "I. le M. ie L. se de B. on pinx."; (sotto, ai lati dello stemma araldico dei Borbone di Parma) "à S.A.R. l'Infant Dom Philippe / Duc de Parme, Plaisance, et Guastalla, etc., etc., etc. / A la Divinité / Dont le burin retrace icy l'Ouvrage. / Le ciel donna, naissance, esprit, beaute, / Mais ses vertus, ses talents, sa bonté / Pour Elle ont fait bien davantage, / Elle leur doit son immortalité"; (sotto a sinistra) "à / Parme chez Ravenet graveur de l'Infant, et Professeur en son Academie Royale / de Peinture et Sculpture a / Paris chez Basan rue du foin"; (a destra) "Par son très humble très obeissant et très fidelle sujet, / Ravenet le fils". Per il pastello si veda E. Frattarolo, scheda 709, in *Galleria Nazionale di Parma. Catalogo delle opere. Il Settecento* cit., p. 106.

⁷²⁴ Parma, Archivio di Stato, *Computisteria borbonica*, b. 1086. A. Malinverni, scheda, in *Guglielmo Du Tillot regista delle arti nell'età dei Lumi* cit., pp. 117-118. Ravenet eseguì anche un'altra stampa di riproduzione da Batoni, datata per ragioni stilistiche da Mussini tra 1765 e 1770, *Teti affida Achille al centauro Chirone*, riproduzione del dipinto acquistato per le collezioni ducali nel 1761. Acquaforte e bulino, 560x658 mm. Iscrizioni: (in basso a sinistra) "Pompeo

Nel *Catalogue* è menzionata una tela di Julien de Parme, uno studio raffigurante un giovane di profilo, difficilmente rintracciabile allo stato attuale delle ricerche⁷²⁵. Dalla corrispondenza pubblicata da Pierre Rosenberg sappiamo che Julien aveva donato a Du Tillot un dipinto raffigurante *Telemaco e Termosiride* e realizzato dall'artista nel 1774 per il Marchese. Il quadro, perduto, è citato in una lettera del 7 gennaio 1774⁷²⁶.

“Il piccolo quadro che ho dipinto è per il Signor Marchese di Felino, il mio protettore, cui l’ho inviato solo ieri, non so ancora cosa succederà. Il soggetto è tratto dalle avventure di Telemaco. È il momento in cui costui è fatto schiavo nel deserto della Tebaide e incontra improvvisamente Termosiride, sacerdote di Apollo, in una foresta. Sono solo due figure di due piedi di proporzione. Il Signor Marchese è molto contento, ma io non lo sono affatto”.

Tuttavia non v'è traccia del dipinto nel catalogo della vendita della collezione del Marchese di Felino del 1775; in essa infatti compare un solo quadro riferito all'artista, così descritto:

«Le Buste d'un jeune homme, vu de profil, bonne étude de ce Maître: largeur 17 pounces 6 lignes, hauteur 23 pounces. T.»⁷²⁷.

Esso viene identificato dalla critica con un ulteriore dipinto perduto, *Il giovane Alcibiade che si reca a scuola*. Tuttavia l'ipotesi d'identificazione risulta poco plausibile dato che il titolo non corrisponde alla descrizione fornita dal *Catalogue*. L'opera fu riacquistata per una cifra irrisoria dallo stesso Julien, che un anno dopo la vendette a Nivernais⁷²⁸.

Sulla base di quanto emerge dalla lettura dall'elenco di opere fornito dal *Catalogue*, Du Tillot dimostra di nutrire una particolare predilezione per la pittura di genere: la collezione conservava infatti due opere

Battoni pinxRomae”; (in basso a destra) “Ravenet filius Sculp.”; (sotto, ai lati dello stemma ducale) “Thetis comfiant l’education d’Achile au Centaure Chiron. / Dedié a S.A.R. L’Infant Dom Ferdinand Duc de Parme Plaisance et Guastalla etc. etc. etc.”; (sotto a sinistra) “a Parme chez l’Auteur et chez les freres Faures / a Paris chez Basan et a Londre chez Picault”; (a destra) “par son tré-humble et très-obeissant Serviteur Ravenet le fils Graveur / de S.A.R. et Professeur en son Academie Royale de Peinture et Sculpture”. Un esemplare è conservato presso la Biblioteca Palatina di Parma (Ortalli, n. 10). Si veda M. Mussini, *La grafica di riproduzione* cit., n. 751, p. 372. Per il dipinto si veda L. Viola, scheda 711, in *Galleria Nazionale di Parma. Catalogo delle opere. Il Settecento* cit., pp. 107-108.

⁷²⁵ *Catalogue des Tableaux* cit., p. 9, n. 24. La tela misura 17 x 23 pounces.

⁷²⁶ P. Rosenberg, *Julien de Parme 1736-1799* cit., lettera XXII, pp. 114-116, in partic. p. 115; *Julien de Parme 1736-1799* cit., p. 155.

⁷²⁷ *Catalogue des Tableaux* cit., p. 9, n. 24.

⁷²⁸ J. Meyssard, *Biografia*, in *Julien de Parme 1736-1799*, catalogo della mostra, Rancate, 19-settembre-28 novembre 1999, Mamiano di Traversetolo (Parma), 12 febbraio-30 aprile 2000, a cura di P. Rosenberg, Milano 1999, pp. 33-39, in partic. p. 37.

attribuite a Giacomo Ceruti, una tela raffigurante una giovane abbigliata “à l’Arménienne” e una cucina⁷²⁹. Tra le nature morte si elencano inoltre due dipinti e un frammento di quadro di Michelangelo Cerquozzi⁷³⁰.

Anche il genere battaglista doveva interessare Du Tillot, come dimostra la nutrita presenza di lavori di Simonini – dipinti e disegni - raffiguranti battaglie, soste di soldati e cavalieri, di Anthonie Palamedes e di due dipinti di Jean-Baptiste Masse con soste di cavalieri alla maniera di Wouvermans. Inoltre un dipinto alla maniera di Borgognone con un cavaliere armato e sullo sfondo una battaglia e due quadri di scuola veneziana con soggetti di battaglie⁷³¹.

Anche le fonti documentarie attestano l’interesse di Du Tillot per Simonini, un interesse che mantiene dopo la partenza da Parma⁷³², ma che probabilmente aveva cominciato a coltivare durante gli anni di Parma (nell’inventario dei beni presenti in casa di Liborio Bertoluzzi sono infatti presenti due dipinti di Simonini), dove gli inventari di palazzi e ville consentono di documentare il successo dei generi delle battaglie e delle nature morte⁷³³. Sulla base di queste considerazioni, si può presumere che tra i motivi che hanno spinto Du Tillot a prendere Palmieri sotto la sua protezione abbia pesato l’attenzione rivolta dall’artista al genere durante gli anni della sua formazione, quando realizzò la serie incisa delle battaglie per Luigi Guidotti.

Ma soprattutto il Marchese di Felino doveva ammirare la pittura di genere e paesaggio, cui Palmieri era particolarmente versato fin dagli anni bolognesi: il catalogo di vendita menziona due opere alla maniera di Paul Brill e Teniers, presumibilmente di fattura piuttosto corsiva, vista la scarsa attenzione dedicata loro⁷³⁴. Inoltre il *Catalogue* menziona al n. 83 una tela raffigurante “Une vieille femme comptant de l’argent, près d’elle un jeune homme vêtu à l’Espagnole, figures fortes comes nature”. Il dipinto non è rintracciabile, ma, come notato da Elisabetta Fadda, è verosimilmente opera di Willelm Van Mieris⁷³⁵ e identificabile con

⁷²⁹ *Catalogue des Tableaux* cit., pp. 9, 17, nn. 30, 67.

⁷³⁰ *Catalogue des Tableaux* cit., p. 7, nn. 14-15. Inoltre sono menzionate le seguenti opere di genere: al n. 63. J. B. Oudry, 2 dipinti: un cane che ferma un’anatra; una lepre e una pernice attaccate per una zampa su un tavolo dove si vedono limoni e arance; ai n. 64 e 65 un dipinto su tela di Blanchet raffigurante una stanza con una giovane che ricama e due pendants ovali con interno di stanza e vari oggetti. Ai nn. 73 e 78 due tele anonime raffiguranti una ragazza di tre quarti con in mano una colomba e l’interno di una galleria ornata di quadri.

⁷³¹ *Catalogue des Tableaux* cit., pp. 8-10, 17-18, 24 nn. 21-23, 34-35, 72, 80, 111-112.

⁷³² Le fonti documentarie danno modo di seguire in parte le trattative per l’acquisto a Parma di dipinti di Simonini. Si veda: Parma, Soprintendenza per i beni artistici e storici per le province di Parma e Piacenza, E. Scarabelli-Zunti, *Memorie e documenti di belle arti parmigiane*, ms. VIII, *Valdrè*, lettera di Du Tillot a Bertoluzzi, 14 gennaio 1773, c.1v. Si veda Appendice 1. Inoltre nella lettera del 29 gennaio 1773 Bossi scrive a Bertoluzzi: “Vi ringrazio d’aver prevenuto S(ua) E(ccellenza) su i quattro miei Simonini e, se li faranno piacere, ve li adriizzerò con varie stampe che devo trasmettere a Parigi” (Parma, Biblioteca Palatina, Epistolario parmense, cass. 152, Carteggio frammentario, si veda Appendice 1), una questione sulla quale Bossi ritorna nella lettera del 2 marzo 1773 e in quella successiva (Parma, Archivio di Stato, *Autografi illustri*, b. 4394, fasc. 40, *Bossi Benigno comasco*) Si veda Appendice 1.

⁷³³ G. Bertini, *Il collezionismo d’arte a Parma* cit., p. 127.

⁷³⁴ *Catalogue des Tableaux* cit., pp. 11, 18, nn. 32, 76. Al n. 77 sono elencati altri due paesaggi italiani con figure.

⁷³⁵ Leiden, 1662-1747 (figlio del più noto Frans). Nel 1684 il pittore olandese eseguì diversi dipinti moraleggianti, come la *Meretrice superba* o il *Vecchio lussurioso* (attualmente al Kunsthistorisches Museum di Vienna).

quello riprodotto in un'incisione di Ravenet, datata da Mussini tra 1765 e 1769 e dedicata al duca Ferdinando, *La vecchia insensata* (fig. 161)⁷³⁶.

Di particolare interesse due opere di Nicolas Berchem definite "précieux" e descritte con estrema cura; accanto ad esse sono menzionate due copie dallo stesso autore; un genere, quello del paesaggio con animali testimoniato anche dalla presenza di due *pendant* di Rosa da Tivoli⁷³⁷.

Vanno forse riferiti a questo periodo due disegni di Palmieri da modelli di Berchem conservati presso la GAM di Torino⁷³⁸; i fogli, assegnati da Vittorio Natale al primissimo periodo torinese (1778-1780), rivelano a mio parere tratti stilistici – come la resa dei cieli alla maniera di Vernet e la morbidezza dei contorni, in particolare nel secondo piano – che mi fanno propendere per una datazione agli anni parigini. Come dimostrano i cataloghi di molte vendite d'asta parigine, è nel periodo francese che Palmieri si specializza nell'operazione di copia o di citazione dai modelli dell'artista olandese, una pratica che contribuirà a renderlo celebre nel periodo torinese, dove, come si vedrà meglio nel Capitolo IV, la tradizione di collezionismo di opere nordiche aveva solide radici, soprattutto dopo l'arrivo nella capitale sabauda della collezione del Principe Eugenio di Savoia⁷³⁹.

Rimonta al periodo francese, anche se forse databile per ragioni stilistiche ad un momento successivo alla morte di Du Tillot, anche il foglio oggi conservato presso la Graphischen Sammlung des Stadtmuseums Linz-Nordico che replica con alcune varianti una stampa di Jan Vischer a sua volta ripresa da un'invenzione di Nicolaes Berchem⁷⁴⁰.

Vitali per il successo di Berchem tra collezionisti e *connaisseurs* francesi settecenteschi fu il ruolo di promozione giocato da Gersaint e Gabriel Huquier, tanto che la Francia fu il primo paese fuori dall'Olanda dove, nel 1734, apparve una stampa di riproduzione dall'artista di Haarlem ad opera di Pierre Aveline e pubblicata da Huquier, il quale racconta di aver portato con sé il dipinto originale dall'Olanda l'anno

⁷³⁶ M. Mussini, *La grafica di riproduzione* cit., n. 749, p. 371. La Biblioteca palatina di Parma ne conserva un esemplare (Ortalli, n. 3366). Acquaforte e bulino, 389x275 mm. Iscrizioni: (in basso a destra) "Ravenet filius Sculp."; (sotto, ai lati dello stemma araldico dei Borbone di Parma) "Vieille insensée en vain tu comptesplaire / A la jeunesse, en prodiguant ton or. / Pour la charmer tâche de te défaire / De soixante anse t garde ton tresor. / Dedié a Monsieur de Kalio Chevalier de l'Ordre Royal, et Militaire / de St. Louis, Sous gouverneur, et gentilhomme de la Chambre / de S.A.R. L'Infant D. Ferdinand ; Duc de Parme, Plais.ce, et Guastalle / a Parme chez le freres Faures et a Paris chez Basan"; (a destra) "Ravenet filius Sculp. / Par Son très-humble et très / obeissant Serviteur Ravenet". Si veda E. Fadda, scheda, in *Guglielmo Du Tillot regista delle arti nell'età dei Lumi* cit., pp. 121-123.

⁷³⁷ *Catalogue des Tableaux* cit., pp. 7, 10, nn. 12, 31-32.

⁷³⁸ Si veda Catalogo II, schede 118-119.

⁷³⁹ Per le vendite parigine con lotti relativi a disegni di Palmieri da modelli di Berchem si veda l'Appendice 2: 26 novembre 1776, lotto148; 27-28 maggio 1777, lotto 17.

⁷⁴⁰ Si veda Catalogo II, scheda 85.

precedente⁷⁴¹. Quella di Aveline rimase l'unica stampa di traduzione da Berchem realizzata fuori dall'Olanda fino agli anni quaranta, quando Jacques-Philippe le Bas, tra 1740 e 1742, riprodusse *Le matin*, *Le midy*, *L'après dinee* e *Le soir*, stampe esposte ai Salon e che stimolarono discussioni su riviste critiche riguardanti sia l'incisore che l'inventore. Dalla prima delle stampe citate deriva un disegno di Palmieri conservato presso la GAM di Torino⁷⁴². Intorno alla metà del secolo gli incisori che riprodussero maggiormente opere di Berchem furono Huquier, le Bas e Jacques Aliamet (che fu chiamato "le Vischer moderne"); la maggior parte delle loro stampe fu pubblicata individualmente o con un *pendant*. Contemporaneamente l'interesse per Berchem si diffuse in Inghilterra, dove ne 1744 Thomas Major

⁷⁴¹ G. Wuestman, *Nicholaes Berchem in print: fluctuations in the function and significance of reproductive engraving*, in "Simiolus", 24 (1996), pp. 19-53. Si veda A.-J. Dezallier D'Argenville, *Lettre sur le choix et l'arrangement d'un cabinet curieux*, in «Mercure de France», giugno 1727, ripubblicato in «Revue Universelle des Arts», 17 (1863), pp. 163-178. D'Argenville si esprimerà positivamente nei confronti di Berchem anche più tardi A.-J. Dezallier D'Argenville, *Abrégé de la vie des plus fameux peintres avec leur portraits gravés en taille douce, les indications de leurs principaux ouvrages. Quelques Réflexions sur leur caractère et la manière de connoître les desseins des grandes maîtres*, Paris 1745. Le stampe di riproduzione da modelli di Berchem realizzate nel corso del Seicento sono in totale 127, senza contare frontespizi e illustrazioni di libri e di mappe che recuperano più o meno liberamente idee di Berchem. Quasi tutte le incisioni di riproduzione seicentesche possono essere imputate a Cornelis Visscher (1628/29-1658), al suo fratello più giovane Johannes (1633-post 1692), a Dancker Danckerts (1634-1666) e, alcuni decenni più tardi, Johannes Groensvelt (1660-1728). Come sottolineato da Gerdien Wuestman, l'alta qualità delle stampe di Cornelis Visscher, appartenente alla gilda di San Luca di Haarlem come Berchem, induce a ritenere che il pittore ne controllasse le fasi di realizzazione, mentre generalmente si assiste ad una più o meno elevata libertà nella ripresa dei suoi modelli nelle incisioni. Raramente si tratta di incisioni singole, solitamente sono a gruppi di due o serie di quattro, sei o otto stampe di riproduzione, nelle quali molto spesso è difficilmente individuabile l'opera pittorica originaria, a causa della libertà con la quale gli elementi vengono assemblati: talvolta infatti l'incisione modifica solo l'orientamento del dipinto, modificandolo ad esempio da un andamento verticale a uno orizzontale. In altri casi i gruppi di figure risultano assemblati in modo diverso, fino ad arrivare a stampe nelle quali l'opera pittorica originale è difficilmente rintracciabile, una discrepanza che lo studioso spiega con il metodo di lavoro dell'incisore, che a suo avviso non parte direttamente dal dipinto, ma da una copia grafica fornitagli dall'editore o dal pittore stesso; una pratica che sta a significare evidentemente una certa indifferenza da parte del pubblico del XVII secolo alla fedeltà dell'incisione all'opera originale. Per lo più le incisioni seicentesche riproducono gruppi di animali e paesaggi con pescatori, pastori e cacciatori – per la maggior parte degli anni tra 1652 e 1657 -, mentre gli altri generi praticati da Berchem vengono quasi ignorati; secondo Wuestman si tratta di un gruppo di disegni che l'artista di Haarlem aveva venduto a qualche editore. La popolarità riscossa da questo genere praticato dall'artista si riscontra non solamente nella quantità di stampe di riproduzione, ma anche nel gran numero di copie seicentesche da tali incisioni, copie non ancora sistematicamente catalogate e individuate e realizzate a loro volta con la tecnica dell'incisione, ma anche del disegno, in veste pittorica e talvolta con riflessi nelle arti applicate. La maggior parte dei dipinti che riprendono o copiano modelli di Berchem non sono firmati e vengono attribuiti a suoi allievi o seguaci, come Begeyn, Willelm Romeyn e Dirck van Berghen, fatto che naturalmente induce a domandarsi quanto di questi dipinti dipenda dalla riproduzione delle incisioni e quanto derivi invece semplicemente da modelli di bottega. In molti casi il dipinto è strutturato in maniera assai diversa rispetto al sistema compositivo della stampa, oppure ne riprende solamente una parte (si veda G. Wuestman, *Nicholaes Berchem in print* cit., pp. 25-31). Gerdien Wuestman nota che il successo riscosso da Berchem nel Seicento, riscontrabile nel gran numero di riproduzioni incisorie - e non solo - di suoi modelli, non si riflette nella letteratura artistica, dove non viene menzionato tra i pittori (solo talvolta come disegnatore di preparazioni per incisioni) fino al 1727, quando Dézallier D'Argenville scrive un articolo sul *Mercure de France* nel quale descrive la sua collezione d'arte ideale: tra i "maître flamands" cita Rembrandt, Gerard Dou, van Mieris, Netscher, Breenberg, Wouwerman e Berchem.

⁷⁴² Si veda Catalogo II, scheda 162.

pubblicò *Morning e Evening*; in Germania ciò avvenne abbastanza tardi, mentre in Italia e Olanda solo pochi incisori ne riprodussero le opere durante il Settecento⁷⁴³.

L'interesse per Berchem raggiunse il suo apice nella seconda metà del Settecento ed è testimoniato, oltre che dalla letteratura artistica, dai prezzi altissimi raggiunti dalle opere del pittore olandese nelle vendite; un fatto che si riscontra del resto nel caso della vendita del marchese di Felino del 1775⁷⁴⁴. Come sottolineato ancora da Wuestman, la distinzione principale tra le stampe di riproduzione seicentesche e quelle del secolo successivo risiede nel fatto che queste ultime recano sempre indicazioni che si riferiscono esplicitamente al quadro originale, fatto che testimonia della fortuna non solo di Berchem ma in generale della pittura olandese nel XVIII secolo. Altra differenza fondamentale sta nel fatto che, mentre gli incisori seicenteschi, come ad esempio Visscher, prestavano attenzione soprattutto alla composizione dell'originale, quelli settecenteschi tentavano anche di imitare attraverso l'incisione la tecnica disegnativa; inoltre i soggetti da Berchem riprodotti dagli incisori non sono più quasi esclusivamente le scene pastorali, ma anche i paesaggi invernali e le vedute di porti, un interesse quest'ultimo stimolato certamente dall'interesse riscosso dalle analoghe vedute di Lorrain e soprattutto di Vernet⁷⁴⁵.

La riproduzione incisoria di dipinti e disegni di Berchem è naturalmente influenzata dagli interessi di mercato, in quanto molto spesso gli editori commerciavano anche in dipinti e disegni e l'esistenza di una riproduzione di quelle opere era concepita come una sorta di garanzia d'autenticità delle opere, aumentandone di conseguenza il valore economico⁷⁴⁶.

A sua volta l'ampia circolazione di opere di Berchem e della sua cerchia in Europa nel Settecento influenza l'opera di numerosi paesaggisti – Philippe-Jacques Louthembourg, Francesco Casanova, Francesco Zuccarelli, Philippe Hackert, Wilhelm Kobell – che guardano sia alle incisioni di riproduzione per trarne modelli compositivi, sia ai dipinti originali, dei quali studiano il colore e la distribuzione delle luci⁷⁴⁷. Ancora nel 1792 Watelet e Levesque raccomandano l'uso delle incisioni di Berchem come modelli per la rappresentazione degli animali, mentre la tecnica dipende dal tipo di dipinto che si intende riprodurre⁷⁴⁸; l'interesse per l'artista, in voga, come si è detto, soprattutto nella seconda metà del Settecento in Francia in particolare per la sua "facilità di tocco", scioltezza nella resa pittorica – un interesse testimoniato anche

⁷⁴³ G. Wuestman, *Nicholaes Berchem in print* cit., pp. 36-38. Tra i pochi italiani va menzionato Pietro Monaco.

⁷⁴⁴ L'apprezzamento per l'opera di Berchem in Francia alla metà del Settecento è testimoniato ad esempio da J.-B. Descamps, *La vie des peintres flamands, allemands et hollandais*, vol. II, Paris 1754, p. 346.

⁷⁴⁵ G. Wuestman, *Nicholaes Berchem in print* cit., pp. 38-39. Sul problema dell'attenzione all'imitazione della tecnica grafica dell'originale nelle stampe di riproduzione del Settecento soprattutto francese si veda *Quand la gravure fait illusion. Autor de Watteau et Boucher: les dessins gravés au XVIIIe siècle*, catalogo della mostra, Valenciennes, Musée des Beaux-Arts, 11 novembre 2006-26 febbraio 2007, a cura di E. Delapierre e S. Raux, [Montreuil] 2006.

⁷⁴⁶ G. Wuestman, *Nicholaes Berchem in print* cit., p. 42.

⁷⁴⁷ G. Wuestman, *Nicholaes Berchem in print* cit., p. 46.

⁷⁴⁸ Si veda C.H. Watelet-P.C. Levesque, *Dictionnaire des arts de peinture, sculpture et gravure*, 5 voll., Paris 1792, vol. II, pp. 477-510.

dall'uso dei suoi modelli nelle arti applicate – si spegne al principio del XIX secolo, quando la moda cambia, l'interesse per la facilità della resa pittorica si spegne e aumenta invece quello per il realismo.

Berchem comincia ad essere criticato per la ripetitività dei soggetti e deve allora nel primo decennio dell'Ottocento, condividere la sua fama con artisti più attenti alla resa realistica del paesaggio come Ruisdael, Potter e van de Velde; mentre il suo repertorio di elementi pittoreschi continua a fornire spunti e modelli pittorici, vengono privilegiate nella stampa di riproduzione le composizioni nelle quali il paesaggio risulta predominante⁷⁴⁹.

Il genere vedutistico era rappresentato da due tele con scorci di Venezia di Canaletto⁷⁵⁰, ma maggiore attenzione doveva dedicare alla pittura di rovine, come dimostra la presenza dei lavori di Kobel, Kontenty e soprattutto di Huber Robert, col quale Du Tillot doveva intrattenere rapporti mentre era in vita⁷⁵¹. Ma certamente uno dei dipinti di maggiore qualità della collezione era quello di Lorrain, definito "précieux" nel catalogo: l'opera non è identificabile a causa della genericità del soggetto (un paesaggio attraversato da un fiume, occupato in primo piano da un giovane ragazzo a guardia dell'armento)⁷⁵².

Accanto all'opera di uno dei più grandi paesaggisti classici francesi del Seicento la collezione Du Tillot conservava anche una tela di Salvator Rosa, un paesaggio di montagna con fiume, una scelta che non può stupire considerando la particolare predilezione del Marchese per Claude-Joseph Vernet⁷⁵³.

Di Vernet, col quale Du Tillot doveva intrattenere anche rapporti di amicizia, se si vuole tener fede a quanto affermato nell'*Avertissement* del *Catalogue*, si contano tredici tele: se la prima in elenco, con la rappresentazione di un paesaggio italiano, è definita "un Tableau capital", tutte le opere dovevano essere di superba qualità, dato lo spazio che viene dedicato alla loro dettagliata descrizione⁷⁵⁴. Alessandro Malinverni ha proposto l'identificazione della tela citata al n. 49 con un dipinto conservato presso il Musée

⁷⁴⁹ G. Wuestman, *Nicholaes Berchem in print* cit., pp. 48-50.

⁷⁵⁰ *Catalogue des Tableaux* cit., pp. 7-8, n. 16.

⁷⁵¹ Si veda l'introduzione al *Catalogue*. *Catalogue des Tableaux* cit., pp. 9, 10-11, 17, nn. 25-27, 36, 68. Il *Catalogue* elenca inoltre al n. 66 due pendants di Le Clerc raffiguranti paesaggi, al n. 61 due pendants di A. Lebel raffiguranti paesaggi con contadini e al n. 62 un paesaggio di gusto fiammingo dello stesso autore.

⁷⁵² *Catalogue des Tableaux* cit., p. 11, n. 41.

⁷⁵³ *Catalogue des Tableaux* cit., p. 5, n. 3. Sull'argomento si veda: Ph. Conisbee, *Salvator Rosa and Claude-Joseph Vernet*, in "The Burlington Magazine", 115 (1973), pp. 789-794. Lo studioso presenta Vernet come un artista eclettico: senza dimenticare il ruolo avuto nella formazione dell'artista da parte del suo maestro Manglard e quelli di modelli come Dughet, Lorrain e i contemporanei Locatelli e Pannini, Conisbee mette pure in rilievo come Vernet abbia avuto modo, intorno al 1730, di studiare diversi dipinti di Salvator Rosa nelle collezioni di Aix-en Provence. Lo studioso conclude che Salvator Rosa ha influito sulla produzione vernettiana, soprattutto nel fomentare il suo interesse per lo studio della natura "diretta e naturale", ma anche per la natura selvaggia e che in questo si allinea alle favole pastorali di Boucher.

⁷⁵⁴ *Catalogue des Tableaux* cit., pp. 13-15, nn. 49-59.

Calvet di Avignone⁷⁵⁵: l'opera di Avignone corrisponde alla descrizione del soggetto fatta nel *Catalogue*, tuttavia si tratta di un soggetto riprodotto più volte dall'artista. Inoltre il dipinto del Musée Calvet presenta una lieve differenza di misure rispetto a quella citata nel catalogo della vendita Felino, una differenza che, in mancanza di ulteriori elementi, impone una certa cautela (fig. 162).

Il catalogo di vendita elenca anche quattro stampe montate in cornice con vedute dei porti di Francia⁷⁵⁶; si tratta di stampe di riproduzione da alcune delle tele realizzate da Vernet su commissione del marchese di Marigny, fratello della marchesa di Pompadour e *directeur générale des Bâtiments du roi* tra il 1751 e il 1773, sulla cui figura, centrale per la direzione delle scelte artistiche dutillotiane, si avrà modo di tornare più avanti. Nel 1750 Marigny, accompagnato dall'architetto Jean-Germain Soufflot e da due critici d'arte, Charles-Nicolas Cochin e l'abate Le Blanc, fa visita a Vernet; l'incontro vale al pittore la sua prima commessa reale e, tra 1753 e 1765, Vernet sarà impegnato in lunghi sopralluoghi nei principali porti commerciali e militari di Francia, onde trarne sedici tele, un'impresa che costituisce per Philippe Conisbee il più importante episodio di committenza reale sotto il regno di Luigi XV⁷⁵⁷.

Vernet esporrà al Salon fino alla sua morte, avvenuta nel 1789, riscuotendo sempre grande successo, tanto che Denis Diderot dedicherà ai suoi lavori delle pagine assai elogiative, soprattutto negli anni 1765 e 1767, nelle quali rivela di aver subito la seduzione della fedeltà al dato naturale e del dinamismo dell'arte di Vernet, ma soprattutto dell'emozione suscitata dai suoi quadri. Diderot esprimerà qualche riserva invece riguardo alle opere più tarde, nelle quali non è il solo a rilevare il ricorrere di certi schemi ripetitivi, un'osservazione meno esatta del dato naturale e uno stile troppo elegante e manierato⁷⁵⁸.

Giudizi invece negativi si hanno da parte della critica legata all'Accademia, dal cui dogmarismo teorico Vernet si trovava assai distante; il barone Melchior Grimm, nella *Correspondance littéraire*, criticherà in Vernet la troppa fedeltà al dato naturale, che comporta a suo avviso una mancanza di immaginazione e di unità compositiva⁷⁵⁹.

Vernet in generale non si interessava agli aspetti teorici, tuttavia Conisbee ritiene che l'artista condividesse le teorie naturaliste formulate da Gougenot, Cochin e Diderot; lo studioso mette inoltre in relazione l'opera di Vernet con le teorie del Bello e del Sublime formulate da Burke, un punto di vista che era stato invece in

⁷⁵⁵ A. Malinverni, scheda, in *Guglielmo Du Tillot regista delle arti nell'età dei Lumi* cit., pp. 123-124; A. Malinverni, *Du Tillot e la pittura a Parma 1759-1771* cit.

⁷⁵⁶ *Catalogue des Tableaux* cit., p. 28, n. 134.

⁷⁵⁷ Ph. Conisbee, *La nature et le sublime dans l'art de Claude-Joseph Vernet*, in *La marine à voile de 1650 à 1890*, catalogo della mostra, Rouen, Musée des Beaux-Arts, 20 giugno-15 settembre 1999, a cura di C. Pétri, Arcueil (Paris) 1999, pp. 27-43, in partic. p. 28.

⁷⁵⁸ D. Diderot, *Salons*, a cura di J. Sez nec e J. Adhémar, 4 voll., Oxford 1957-1967. Ph. Conisbee, *La nature et le sublime dans l'art de Claude-Joseph Vernet* cit., p. 29.

⁷⁵⁹ Ph. Conisbee, *La nature et le sublime dans l'art de Claude-Joseph Vernet* cit., p. 40.

precedenza escluso da Jane Ellen Howard, secondo la quale Vernet, tra l'altro più legato a committenti francesi che inglesi, non venne influenzato dall'estetica britannica⁷⁶⁰. La studiosa ricorda infatti a questo proposito che Vernet aveva iniziato a dipingere prima che venisse pubblicato il trattato di Burke nel 1757 e che le teorie sul Bello e sul Sublime interessavano in Francia ben prima di quella data⁷⁶¹.

Ma a porre le distanze tra il paesaggista francese e i suoi estimatori da una parte e l'Accademia dall'altra era pure il diverso atteggiamento nei confronti della gerarchia dei generi classica: Diderot ammetteva l'esistenza di una gerarchia artistica, ma riteneva che quella accademica ufficiale andasse rivista. A questo proposito Diderot si esprime in termini molto forti:

“Cependant je proteste que le *Père qui fait la lecture à sa famille*, le *Fils ingrat*, et les *Fiançailles de Greuze*, que le *Marines* de Vernet, qui m'offrent toutes sortes d'incidents et de scènes, sont autant pour moi des tableaux d'histoire, que le *Sept Sacrements* de Poussin, la *Famille de Darius* de Le Brun ou la *Suzanne* de Van Loo”⁷⁶².

La scelta di collezionare dipinti di genere va quindi letta come un forte atto di autorappresentazione e una presa di posizione precisa da parte di Du Tillot, che si colloca così vicino al pensiero di Diderot, ma anche, come si dirà meglio più avanti, alle scelte di Marigny.

Tornando al catalogo della vendita del 1775, anche il maestro di Vernet, Adrien Manglard è presente in elenco con ben quattordici dipinti, oltre a disegni e incisioni⁷⁶³; di Marseille figura al numero 58 una veduta di un porto di mare con barche e figure e due *pendant* raffiguranti un placido tramonto e una tempesta⁷⁶⁴. A questo stesso genere appartengono anche altri due *pendant*, questa volta anonimi, raffiguranti una marina e un incendio⁷⁶⁵.

Mi pare qui opportuno ricordare che l'interesse di Du Tillot per questo genere si riscontra fin dal periodo parmense, quando fa inserire nella Gran Sala del Palazzo Ducale di Colorno quattro grandi tele, un paesaggio e due marine, realizzate da Manglard e Marseille⁷⁶⁶.

⁷⁶⁰ E. Burke, *Philosophical Inquiry into the Origin of Our Idea of the Sublime and Beautiful*, London 1757.

⁷⁶¹ J.E. Howard, *The sublime and the beautiful in the works of Claude-Joseph Vernet*, Ph.D dissertation, Denton, Texas University, 1994.

⁷⁶² D. Diderot, *Essais sur la peinture*, in *Œuvres esthétiques*, a cura di P. Vernière, Paris 1968, p. 726. Su Vernet e Diderot si veda anche: M. Delon, *Joseph Vernet et Diderot dans la tempête*, in « *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie* », 15 (ottobre 1993), pp. 31-39.

⁷⁶³ *Catalogue des Tableaux* cit., pp. 12-13, nn. 45-49. Adrien Manglard (1695-1760).

⁷⁶⁴ Di La Croix de Marseille il catalogo elenca al n. 58 una tela descritta come una veduta di un porto di mare con barche e figure e giudicata una delle prove migliori del maestro (misure: 4 pieds e 2 pouces x 3 pieds) e al n. 59 2 dipinti raffiguranti un placido tramonto e una tempesta (11 x 8 pouces).

⁷⁶⁵ Al n. 79 sono indicate due tele raffiguranti una marina e un incendio.

⁷⁶⁶ M. Pellegrini, *Colorno Villa Ducale*, Parma 1981, pp. 95-97.

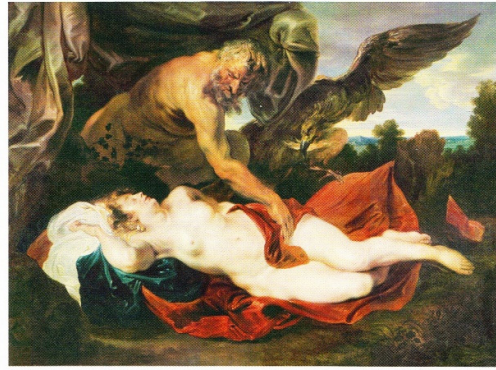
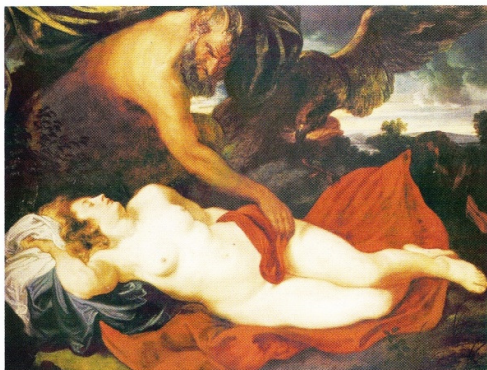


Fig. 154. S.J.-F. Ravenet da A. Van Dyck [creduto P.P. Rubens], *Giove e Antiope*, acquaforte e bulino

Fig. 155. A. Van Dyck, *Giove e Antiope*, Colonia, Wallraf-Richartz-Museum

Fig. 156. A. Van Dyck, *Giove e Antiope*, Gand, Museum voor Schone Kunsten



Fig. 157. N. Poussin, *Teseo ritrova le armi del padre*, olio su tela, Chantilly, Musée Condé

Fig. 158. S.J.-F. Ravenet da N. Poussin, *Teseo ritrova le armi del padre*, acquaforte e bulino



Fig. 159. G.-F. Doyen, *Morte di Virginia* (bozzetto), Rennes, Musée des Beaux-Arts



Fig. 160. S.J.-F. Ravenet da G. Baldrighi, *La carità romana*, acquaforte e bulino



Fig. 161. S.J.-F. Ravenet da Willelm Van Mieris (?), *La vecchia insensata*, acquaforte e bulino



Fig. 162. C.-J. Vernet, *Naufrazio*, Avignone, Musée Calvet

III.2.5. Palmieri al servizio di Du Tillot

Come si ha avuto modo di vedere e come era facile immaginare, Du Tillot possedeva diverse opere di artisti che avevano intrattenuto rapporti particolari con lui ai tempi di Parma o durante il breve periodo parigino: Baldighi, Petitot, Julien, Robert, Vernet. Nessuna opera di Valdrè è menzionata nel catalogo di vendita, tuttavia l'indice Bertoluzzi elenca due quadri del faentino - uno dei quali raffigurante delle *Vestali* - che forse potevano appartenere a Du Tillot.

Di Palmieri il *Catalogue* elenca ventisette disegni, quasi tutti derivanti da modelli che si è visto essere molto cari a Du Tillot: Simonini, Manglard, Salvator Rosa, Pater. Inoltre tre disegni acquerellati di Palmieri sono menzionati nell'indice Bertoluzzi.

Il catalogo di vendita elenca infatti due disegni “*représentant des Chocs de Cavalerie, faits à la plume, d'après des Tableaux de Simonini*”, confermando quindi ulteriormente l'interesse nutrito da Du Tillot per quel genere⁷⁶⁷. La mancata menzione delle misure dei fogli nel *Catalogue* rende impossibile una sicura identificazione dei disegni in esso menzionati, tuttavia è almeno possibile muovere alcune proposte in tal senso: un foglio a penna acquerellato con un soggetto che rimanda con chiarezza a Simonini è passato sul mercato antiquario Torinese nel 1972 presso la Galleria Zabert con la menzione della provenienza dal mercato parigino⁷⁶⁸. Al disegno – firmato “Palmerius Fecit” – si può accostare un foglio molto simile per formato, soggetto, tecnica e stile passato sul mercato newyorkese nel 1986⁷⁶⁹. Vanno riuniti nello stesso gruppo due ulteriori disegni recentemente entrati in possesso dell'antiquario milanese Mattia Jona, che, come i due succitati, si caratterizzano per la ripresa di modelli di Simonini (figg. 163-166)⁷⁷⁰: Palmieri si era cimentato nel genere della battaglia fin dagli anni bolognesi, quando, nel 1760, aveva realizzato un repertorio inciso di modelli tratti dai più importanti battaglisti del Sei e Settecento. L'interesse di Du Tillot per il genere deve aver stimolato Palmieri a recuperare quegli antichi modelli durante il periodo di permanenza a Parigi; è infatti al periodo francese che rimandano i dati stilistici dei fogli, in particolare la resa del cielo alla maniera di Vernet e le acquerellature dense interrotte da aree fortemente illuminate e dai contorni mossi.

Al numero 103 del *Catalogue* sono invece menzionate due marine “*d'après Manglard*”: Palmieri ha sempre rivolto un'attenzione particolare alla tematica del paesaggio, a partire dal suo primo lavoro documentato, la serie di paesaggi per Guidotti del 1760 – un altro dei biglietti da visita che può aver convinto l'ex primo

⁷⁶⁷ *Catalogue des Tableaux* cit., p. 23, n. 102.

⁷⁶⁸ Si veda Catalogo II, scheda 33.

⁷⁶⁹ Si veda Catalogo II, scheda 34.

⁷⁷⁰ Si veda Catalogo II, schede 31-32.

ministro francese, che come si è visto era un grande estimatore del genere paesaggistico, ad accogliere l'artista sotto la propria tutela.

Tuttavia i paesaggi del periodo bolognese e quelli riconducibili alla breve permanenza a Parma sono, come si ha avuto modo di argomentare in precedenza, fortemente legati ai modelli stilistici e compositivi bolognesi e, tramite questi, agli esempi veneziani. I due disegni da Adrien Manglard realizzati da Palmieri - verosimilmente su precisa richiesta del suo protettore - sono invece indice dell'accostamento dell'artista a modelli nuovi, cui poteva adeguare facilmente il suo stile grazie all'estrema versatilità manifestata già nel periodo bolognese.

Palmieri aveva certamente avuto modo di studiare opere di Manglard, oltre che grazie alla collezione di Du Tillot, anche a Colorno, dove si è visto che proprio per volontà del primo ministro erano presenti quattro opere di Manglard e Marseille⁷⁷¹. Non mi è stato possibile individuare nessuna marina di Palmieri attribuibile alla fase francese, tuttavia due *pendant* conservati al Louvre rimandano alla maniera dei pittori legati a Manglard, Vernet e Marseille soprattutto nei giochi delle nuvole di sapore preromantico (figg. 167-170)⁷⁷². Ai due fogli del Louvre si può accostare un gruppo di tre paesaggi analoghi tra loro per formato, struttura compositiva e modelli figurativi⁷⁷³: i cinque disegni risultano accostabili tra loro soprattutto per la resa del cielo e delle figurine che rivelano lo studio degli stessi modelli. Alla maniera di Vernet rimandano pure due fogli conservati al British Museum di Londra⁷⁷⁴. Tuttavia mi pare più probabile una datazione dei due fogli alla successiva fase torinese, non solo per la maggiore sapienza compositiva, ma anche per la presenza di alcuni dettagli stilistici che, come si vedrà, rimandano alla fase torinese della produzione dell'artista: in particolare le piante attaccate alle rocce ricordano la maniera di Hackert e rimandano ad esempio al *Paesaggio con ponte* databile agli anni novanta conservato alla GAM di Torino.

Il *Catalogue* elenca poi ben tredici disegni di Palmieri da Salvator Rosa o imitanti la sua maniera⁷⁷⁵. Anche in questo caso risulta impossibile identificare i fogli con precisione, ma mi pare in questa sede utile citare alcuni paesaggi di Palmieri che rimandano a quel modello: in particolare due disegni di grandi dimensioni conservati presso la Galleria d'Arte Moderna di Torino, che danno di Salvator Rosa un'interpretazione

⁷⁷¹ Vale inoltre qui la pena menzionare tre tele attualmente conservate presso il Palazzo Vescovile di Parma e di ignota provenienza; i tre dipinti, inventariati nel 1934 da Santangelo (p. 164) come opere eseguite alla maniera di Vernet, recano elementi di sapore bolognese. Ringrazio Giuseppe Cirillo per la cortese segnalazione.

⁷⁷² Si veda Catalogo II, schede 46-47.

⁷⁷³ Si veda Catalogo II, schede 48-50.

⁷⁷⁴ Si veda Catalogo II, schede 147-148.

⁷⁷⁵ *Catalogue des Tableaux* cit., p. 23 : al n. 104 « Deux autres Dessins, représentant chacun un Paysage ; l'un est d'après Salvator-Rosa ; le pendant est de la composition de Palmieri » ; ai numeri 106 e 107 sono invece elencati due gruppi di sei disegni ciascuno realizzati da Palmieri alla maniera di Salvator Rosa. Due di questi fogli passeranno ancora sul mercato parigino tra il 4 e l'8 aprile 1799 (esperto Jean Baptiste Prince Lebrun e commissaire-priseur Baudoin); nel catalogo si elencano infatti "Deux dessins, dans le genre de Salvator-Rosa, l'un enrichi de six figures ; l'autre de trois, à la plume, de ton bistré, sur papier blanc. Ces deux morceaux capitaux viennent de feu Felino" (si veda Appendice 2).

preromantica, ad esempio nel panneggio mosso dal vento della figurina in alto a destra nel paesaggio di cui alla scheda 106, indice di una visione emotiva della natura e che rimanda ancora una volta a Vernet (figg. 171-172)⁷⁷⁶. Il forte controluce in cui la figurina è immersa contribuisce ad accentuare la resa emotiva della composizione ed è forse memore della lezione della scuola di prospettiva bolognese; già a Bologna infatti Palmieri aveva realizzato alcune composizioni, nelle quali, rispetto agli esempi di Mattioli e di altri bolognesi, il controluce della quinta in primo piano risulta molto marcato⁷⁷⁷.

I due fogli erano già stati datati da Rosanna Maggio Serra al periodo parigino o alla prima fase torinese per la presenza di figurine di matrice guercinesca, un modello, quello del Centese, che, come si vedrà meglio in un secondo tempo, viene guardato da Palmieri soprattutto negli anni di Parigi. Condividendo le opinioni di Rosanna Maggio Serra, Vittorio Natale in un primo intervento colloca i due fogli entro l'ottavo decennio del Settecento, ipotizzando una loro realizzazione nel periodo parigino o durante i primi tempi della permanenza a Torino⁷⁷⁸, propendendo poi in un secondo tempo per una datazione tra 1771 e il 1777⁷⁷⁹, cioè più decisamente durante il soggiorno francese. La datazione si basa sul confronto con i due fogli della Fondazione Cini di Venezia⁷⁸⁰ e con l'inedito ritratto in collezione privata del principe polacco Mazzeppa, datato 1774, con i quali i due disegni in esame condividono secondo lo studioso "il tratto vibrante e il fremito"⁷⁸¹. Anche l'orizzonte chiuso fa pensare a una datazione precoce, mentre un elemento stilistico che indurrebbe a una datazione più tarda è lo schiarimento dei colori sullo sfondo, il cielo avvolgente con le nuvole così rimandano ai francesi dell'ambiente romano legati a Valenciennes⁷⁸², un modello cui Palmieri guarderà molto, come si vedrà, durante gli anni di Torino.

Non è possibile invece identificare nel catalogo di Palmieri raccolto in questa sede, alcun disegno che rimandi al modello di Pater; mi pare tuttavia qui utile ricordare che l'artista aveva avuto modo di accostarsi a modelli legati all'artista francese durante il periodo bolognese, quando aveva realizzato i disegni preparatori per le incisioni dalle boscherecce di Lancret realizzate da Lorenzo Capponi e date alle stampe da Luigi Guidotti⁷⁸³. Per quanto riguarda i restanti otto disegni, il catalogo della vendita del 1775 non parla

⁷⁷⁶ Si veda Catalogo II, schede 106-107.

⁷⁷⁷ Si veda Catalogo I, s.s. 1, 6, 7, 11, 24, 28.

⁷⁷⁸ Si veda quanto scrive Vittorio Natale in *Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea di Torino. L'Ottocento. Catalogo delle opere esposte*, a cura di R. Maggio Serra, Torino 1993, p. 59.

⁷⁷⁹ V. Natale, *Pietro Giacomo Palmieri. Bologna 1735-Torino 1804*, in *Disegni del XIX secolo della Galleria Civica d'Arte Moderna Contemporanea di Torino. Fogli scelti dal Gabinetto Disegni e Stampe*, Tomo I, a cura di V. Bertone, Firenze 2009, pp. 3-9, in partic. pp. 4, 5, n. 2.

⁷⁸⁰ Si veda Catalogo II, schede 15-16.

⁷⁸¹ V. Natale, *Pietro Giacomo Palmieri. Bologna 1735-Torino 1804*, in *Disegni del XIX secolo della Galleria Civica d'Arte Moderna Contemporanea di Torino. Fogli scelti dal Gabinetto Disegni e Stampe*, Tomo I, a cura di V. Bertone, Firenze 2009, pp. 3-9, in partic. p. 4.

⁷⁸² Si veda: A. Ottani Cavina, *I paesaggi della ragione. La città neoclassica da David a Humbert de Superville*, Torino 1994.

⁷⁸³ Si veda Catalogo III, schede 1-4.

d'altro se non della tecnica e della forma (due sono a penna, due acquerellati a inchiostro di china e altri quattro di forma rotonda)⁷⁸⁴. Nel catalogo di vendita non si fa riferimento a disegni di Palmieri da modelli fiamminghi e olandesi, tuttavia, come si vedrà più avanti, Palmieri ne realizza diversi nel periodo trascorso a Parigi sotto la protezione di Du Tillot.

Va inoltre ricondotta al periodo della frequentazione di Palmieri e Valdrè - e quindi agli anni del rapporto di protezione tra il bolognese e Du Tillot - una rara e inedita acquaforte raffigurante un'*Erma di Pan con amorini*⁷⁸⁵, nella quale l'amorino sulla destra rimanda, per la maniera con la quale l'artista rende il moto della testa, a certe figure di Valdrè, come il pastore in secondo piano nel dipinto con il *Sileno addormentato* della Galleria Nazionale di Parma (fig. 128) e la figura in fuga in primo piano sulla destra dello scomparto laterale del soffitto del Saint Patrick's Hall nel castello di Dublino, raffigurante *San Patrizio* (fig. 146). La composizione e il soggetto rimandano inoltre a modelli francesi, mentre il tratto incisivo spezzato si discosta dalla maniera incisiva regolare adottata nelle stampe bolognesi dell'artista. Di conseguenza la lastra andrà datata agli anni francesi, verosimilmente al periodo della frequentazione tra Palmieri e Valdrè, quindi intorno al 1773.

Tornando ai disegni, come si è già accennato la collezione del Marchese di Felino conservava numerosi fogli di Palmieri tratti da modelli apprezzati dal suo protettore: questo dato, insieme a quelli forniti dalle fonti documentarie, può aiutare a chiarire quali furono le ragioni che indussero Du Tillot a prendere il disegnatore sotto la sua protezione. In una lettera datata 25 settembre 1771, inviata a Liborio Bertoluzzi (Colorno), Benigno Bossi (Parma) afferma:

“Mi spiacerebbe che la pigrizia del s(igno)r Palmieri privasse S.E. d'un disegno che pel merito del'originale, e p(er) valore del copista non puol che riuscire eccellente”⁷⁸⁶.

Non essendo in possesso della lettera alla quale si dà la risposta, non sappiamo quale fosse l'opera che Du Tillot avrebbe voluto far copiare a Palmieri, ma in questo caso importa poco, in quanto, grazie a questa fonte, veniamo a sapere che l'artista aveva come compito quello di realizzare per il Marchese di Felino dei disegni che fossero copia di originali che il suo protettore apprezzava.

In un'ulteriore lettera indirizzata sempre a Bertoluzzi, Du Tillot, in data 14 gennaio 1773, scrive:

“Scrivo a Madame d'Argental per vedere se si potrebbe ottenere per qualche giorno dal duca di Praslin un quadro da far copiare da Palmieri. Sarebbe bene che fosse uno un poco grandetto, e che la scelta fosse fatta da voi e Valdrè in una hora che il duca sarebbe in un'altra camera. Vi presenterete due o tre

⁷⁸⁴ *Catalogue des Tableaux* cit., pp. 23-24, nn. 108-110.

⁷⁸⁵ L'unico esemplare rinvenuto è conservato al GDSU di Firenze, n. inv. 100836 (si veda Catalogo I, scheda 23).

⁷⁸⁶ Parma, Archivio di Stato, Archivio del Comune, Autografi illustri, b. 4394, fasc. 40, Bossi Benigno comasco. Si veda Appendice 1.

giorni dopo aver ricevuto questa lettera da Madame d'Argental ò aspetterete che vi faccia avisare per il sì, ò il no"⁷⁸⁷.

La lettera si riferisce alla collezione di Marie-Gabriel-Florent-August duca di Choiseul-Praslin, fratello del già citato del ministro degli affari esteri francese; vale qui la pena ricordare che nel 1771 l'incisore parmense Pietro Martini lavorò con Basan alla riproduzione incisa della collezione di quest'ultimo, molto ammirata e nota tra i contemporanei⁷⁸⁸. Ma anche il *cabinet* di Praslin era noto tra i contemporanei per il gusto, l'intelligenza e la magnificenza della sua composizione⁷⁸⁹.

In questo caso risulta chiaro che Du Tillot aveva la consuetudine di far copiare al bolognese dei dipinti appartenenti a collezioni altrui e che quindi non facevano parte della sua collezione personale; anche in questo caso purtroppo la fonte documentaria non fornisce gli strumenti per capire di quale opera originale si trattasse.

Ancora Bossi a Bertoluzzi in una lettera senza data, ma riferibile – per ragioni che è più utile addurre in altra sede - alla fine del 1774:

“Già che siete occupato a mobiliare a S(ua) E(ccellenza) la casa, esebiscovi [?] Simonini d'un piede e mezzo di largo su un piede di alto, belli a meraviglia e di quelli del miglior suo tempo, conservati come diamanti, d'un impasto armonico, tendente al fiamingo. Il prezzo sarebbe di 30 gigliati circa: se lo meritino o no, lascio che Petitot o qualunque professore ne giudichi! Palmieri ne farebbe 2 bei disegni. S'egli è in Parigi abbracciatelo in mio nome e diteli che lo amo e venero moltiss(im)o"⁷⁹⁰.

Si parla quindi di dipinti di Simonini – artista che, come si è visto, era molto ricercato da Du Tillot – che dovrebbero verosimilmente essere acquistati da Du Tillot, visto che si parla del loro stato di conservazione e del loro prezzo. Il fatto che si pensi anche in questo caso a farne fare dei disegni da Palmieri induce a ritenere che all'artista venisse affidato questo compito sia nel caso di opere che appartenevano alla collezione del marchese, sia nel caso – come si è visto in precedenza - di dipinti che il suo protettore non possedeva.

Si è visto come la frequentazione dell'ambiente bolognese aveva dato modo all'artista di perfezionarsi in una tecnica disegnativa sapiente ed eclettica, in grado di imitare lo stile dei maestri antichi e moderni creando tuttavia una composizione nuova, così come prescrivevano gli indirizzi artistici della Clementina. È

⁷⁸⁷ Parma, Soprintendenza per i beni artistici e storici per le province di Parma e Piacenza, E. Scarabelli-Zunti, *Memorie e documenti di belle arti parmigiane*, ms. VIII, *Valdrè*. Si veda Appendice 1.

⁷⁸⁸ Si vedano M. Mussini, *La grafica di riproduzione* cit., scheda 728 (David Teniers); R. Lasagni *Dizionario biografico dei parmigiani*, Parma 1999, vol. III, pp. 417-418. *Recueil d'estampes [...] d'après les tableaux du cabinet de Monsieur le Duc De Chiseuil*, Parigi, Basan 1771.

⁷⁸⁹ C. Guichard, *Les amateurs d'art à Paris au XVIIIe siècle*, Seyssel 2008, p. 115.

⁷⁹⁰ Parma, Archivio di Stato, *Autografi illustri*, b. 4394, fasc. 40, *Bossi Benigno comasco*. Si veda Appendice 1.

noto del resto come anche Gaetano Gandolfi, come Palmieri e circa negli stessi anni allievo di Graziani, aveva ricevuto due commissioni analoghe, in quanto gli venne affidata la riproduzione di due serie di copie disegnate da opere di maestri del Seicento da parte di due prestigiosi committenti: il bolognese Antonio Buratti e, tramite l'intermediazione del bibliotecario reale inglese Richard Dalton, Giorgio III d'Inghilterra⁷⁹¹. Mi pare che questa ragione possa aver motivato la nomina a professore dell'Accademia di Parma e soprattutto la scelta di Du Tillot di tenere l'artista presso di sé.

Alessandro Malinverni ha recentemente ipotizzato che le citate stampe eseguite da Ravenet da dipinti della collezione Du Tillot vadano intese come il segno di un più ampio progetto di riproduzione delle opere appartenute a Du Tillot, sull'esempio dell'opera eseguita da Martini per i tipi di Basan dal *cabinet* di Choiseul, un progetto nel quale a suo parere sarebbe stato a un certo punto coinvolto Palmieri⁷⁹².

Tuttavia l'ipotesi di Malinverni non mi pare accettabile per varie ragioni: innanzitutto i *Recueil* di intere collezioni private sono molto rari. In genere, come ben dimostrato da Charlotte Guichard, ci si accontentava di far riprodurre su stampe sciolte i migliori dipinti della collezione, al fine di diffondere il nome del proprietario e la fama della sua collezione⁷⁹³; a me pare che questo sia anche il caso di Du Tillot. Le tre opere fatte riprodurre da Ravenet infatti sono anche tra i dipinti ai quali viene concesso maggiore spazio nel catalogo di vendita: il Poussin, il Van Dick e il Teniers.

Mi pare poi difficile ritenere che Du Tillot abbia assunto Palmieri a questo scopo: si è infatti visto come il bolognese abbandoni sostanzialmente l'attività incisoria dopo il suo trasferimento dalla città natale. Inoltre Palmieri non realizza mai copie precise dalle opere che cita, ma, come si è visto e come si vedrà meglio in seguito, i suoi fogli si caratterizzano quasi sempre come *pastiche* e raramente come riproduzioni fedeli di un originale. Ancora meno probabile mi pare l'ipotesi che Palmieri dovesse svolgere la funzione di delineatore per incisioni poi riprodotte da altri: il bolognese ha infatti svolto questa attività – alla quale di solito si dedicavano gli artisti non troppo dotati – in rarissime occasioni: negli anni giovanili, quando ha collaborato per Luigi Guidotti alla riproduzione di quattro dipinti di Lancret e durante il periodo francese, quando ha eseguito un disegno preparatorio da un dipinto di Lenoir poi inciso da Chambar⁷⁹⁴. Inoltre, come ben chiarito da Evelina Borea, nel Settecento il desiderio di ottenere una riproduzione che posse il più possibile vicina all'originale spingeva i committenti a evitare l'ulteriore mediazione del delineatore⁷⁹⁵.

⁷⁹¹ Si vedano: O. Kurz, *Bolognese Drawings of the XVII and XVIII Century at Windsor Castle*, Londra 1955, p. 110 ; A. Emiliani-F. Varignana, *Le collezioni della Cassa di Risparmio di Bologna. I Disegni*, Bologna 1973, pp. 244-258; M.T. Caracciolo, *Dessins du Settecento bolonaise au musée des Arts décoratifs de Lyon. Œuvres inédites ou nouvellement attribuées*, in "Revue du Louvre", XLIII (1993), 4, pp. 25-43, in partic. p. 28.

⁷⁹² A. Malinverni, *Du Tillot e la pittura a Parma 1759-1771* cit.

⁷⁹³ C. Guichard, *Les amateurs d'art à Paris au XVIIIe siècle*, Seyssel 2008, pp. 100-101.

⁷⁹⁴ Si veda Catalogo III, schede 1-4, 5.

⁷⁹⁵ E. Borea, *Lo specchio dell'arte italiana. Stampe in cinque secoli*, Pisa 2009.

A mio parere invece il progetto che coinvolge Du Tillot e Palmieri va assimilato sotto alcuni aspetti a due iniziative promosse dal balivo di Breteuil – ambasciatore dell’Ordine di Malta presso la Santa Sede tra 1758 e 1777 e, come noto, fortemente legato a Du Tillot personalmente e politicamente⁷⁹⁶ -, il quale in un primo tempo commissiona a Jean-Robert Ango l’esecuzione di disegni di particolari delle pitture e sculture di Roma⁷⁹⁷. I disegni di Ango riprendono particolari da opere romane a volte difficilmente identificabili, ma, come ben sottolineato da Phyllis Dearborn Massar, sono più finiti degli schizzi. L’ipotesi proposta da Dearborn Massar è che i fogli, non destinati alla riproduzione incisoria, ma nemmeno materiale di studio di bottega, dovessero costituire una sorta di “album fotografico” per Breteuil⁷⁹⁸.

Ma è la seconda iniziativa che interessa di più in questa sede e che più si avvicina a quello che sembra il progetto di Du Tillot che coinvolge Palmieri: infatti Breteuil commissiona ad Ango anche la riproduzione, con la tecnica del disegno, delle opere componenti la sua collezione romana. Un *recueil* non destinato alla pubblicazione e alla duplicazione a stampa, un “*souvenir* visuale” che porta con sé a Parigi e che testimonia del suo attaccamento alla collezione che ha raccolto⁷⁹⁹. L’iniziativa, che conferma ancora una volta la crescita di interesse dei contemporanei per il disegno, si configura come un’operazione ben in linea con le dinamiche culturali del tempo e non mi pare improbabile che abbia fornito l’idea a Du Tillot.

Sia Valdrè che Palmieri, come in generale gli artisti coi quali i vari mecenati del tempo intrattenevano rapporti, dovevano verosimilmente fornire al loro protettore una consulenza sugli acquisti di opere d’arte⁸⁰⁰: come si vede dalla corrispondenza più volte citata, nel caso di Du Tillot rivestivano questo ruolo Petitot e Bossi. Ai due andranno certamente aggiunti Valdrè e Palmieri. Inoltre, a differenza di Valdrè, che come si è visto è stato accolto tra i familiari di Du Tillot con la prospettiva, una volta finita la sua formazione, di farlo accogliere presso qualche mecenate, Palmieri riveste un ruolo ben preciso nella casa del marchese di Felino: deve copiare con la tecnica del disegno i dipinti della sua collezione, ma anche quelli

⁷⁹⁶ Vale qui la pena ricordare che è Breteuil a raccomandare a Parma lo scultore Guyard. Inoltre, in virtù della sua posizione di ambasciatore a Roma, intrattiene stretti legami con gli artisti protetti da Caylus, contribuendo a fare della corte di Parma un luogo di forte influenza artistica e intellettuale francese. Nel 1760 Benigno Bossi incide una riproduzione da Parmigianino che reca l’iscrizione “D’après le tableau original du Parmigianino de même grandeur, tiré du cabinet de S.E.M. le Bailli de Breteuil Dedié a Son Ami M. Du Tillot, Ministre d’État de SAR: ‘Se accettai d’amistà in pegno / Il tuo Dono a me diletto, / Or ti rendo del mio affetto / Nel tuo Dono istesso segno’ dédié à son ami M. du Tillot” (si veda C. Guichard, *Les amateurs d’art à Paris au XVIIIe siècle* cit., pp. 206-210). Un’esemplare della stampa è conservata presso la Biblioteca Palatina di Parma (Ortalli, n. 21707).

⁷⁹⁷ Ango, che soggiorna a Roma dal 1759 al 1772, esegue i quattro album, attualmente conservati presso il Cooper-Hewitt National Design Museum, tra 1759 e 1751. Ph. Dearborn Massar, *Drawings by Jean-Robert Ango after Paintings and Sculpture in Rome*, in “*Master Drawings*”, 37 (1999), 1, pp. 35-46; C. Guichard, *Les amateurs d’art à Paris au XVIIIe siècle*, Seyssel 2008, p. 205.

⁷⁹⁸ Ph. Dearborn Massar, *Drawings by Jean-Robert Ango after Paintings and Sculpture in Rome* cit., pp. 35, 37.

⁷⁹⁹ C. Guichard, *Les amateurs d’art à Paris au XVIIIe siècle*, Seyssel 2008, p. 205.

⁸⁰⁰ Come sottolineato dalla Guichard, il rapporto tra protettore e artista è comunque sempre sbilanciato in favore del primo. Si veda C. Guichard, *Les amateurs d’art à Paris au XVIIIe siècle* cit., p. 189.

appartenenti ad altri *amateurs*, verosimilmente con l'obiettivo di portare a termine un progetto simile a quello che aveva coinvolto pochi anni prima il balivo di Breteuil e Ango.



Figg. 163-166. P.G. Palmieri, penna e acquerello su carta (Catalogo II, schede 31-34)



Figg. 167-168. P.G. Palmieri, Acquerello grigio e inchiostro grigio (Catalogo II, schede 46-47)



Fig. 169. C.J. Vernet (attribuito), disegno a guazzo, 359x629 mm, New York, Metropolitan Museum

Figg. 170. C.-J. Vernet (attribuito), disegno a guazzo, 365x624 mm. New York, Metropolitan Museum



Figg. 171-172. P.G. Palmieri, Penna e inchiostro bruno, inchiostro bruno acquerellato (Catalogo II, schede 106-107)

III.3. Due ministri a confronto: Du Tillot e Marigny, politica culturale e collezionismo

I tratti caratterizzanti le preferenze di Du Tillot in campo artistico non si discostano di molto sotto diversi aspetti da quelli individuati dalla critica nel caso di Marigny: Abel-François Poisson de Vandières, marchese di Marigny e di Menars, fratello della marchesa di Pompadour e *directeur générale des Bâtiments du roi* tra il 1751 e il 1773, svolse un ruolo centrale per l'arte francese, sia in qualità di committente pubblico che come collezionista privato⁸⁰¹.

Riguardo alla sua attività di collezionista, Alden R. Gordon ha sottolineato come Marigny non formò una grande collezione di disegni degli antichi maestri o di pittura italiana, ma era piuttosto un collezionista di mobili e oggetti francesi e inglesi contemporanei; in questo ambito fu anticipatore secondo lo studioso già negli anni cinquanta della popolarità di cui godrà il gusto all'antica tra gli anni settanta e ottanta del Settecento, un gusto che non vuole tuttavia mai caratterizzarsi come archeologico o imitativo e che media tra i modelli classici e il gusto francese. Aveva inoltre una grande libreria, fu un committente illuminato nel campo dell'architettura più innovativa e aveva infine una discreta collezione di pittura di genere e di paesaggio olandese, francese e fiamminga del XVII e del XVIII secolo⁸⁰².

La nutrita presenza di opere fiamminghe e olandesi nelle collezioni di Du Tillot e di Marigny rispecchia un gusto ormai consolidato a partire dagli anni venti e trenta e che aveva ricevuto la sua patente di nobiltà nell'ambiente che gravitava intorno alla contessa di Verue⁸⁰³; secondo Pomian tale preferenza del mercato fu anche dovuta al fatto che, mentre i dipinti italiani destavano perplessità riguardo all'autografia, quelli provenienti dai Paesi Bassi fornivano maggiori certezze. Lo studioso afferma dunque che la demarcazione sussiste, più che tra gli italiani e i nordici, tra pittura storica e di genere, che attiravano rispettivamente i

⁸⁰¹ A.R. Gordon, *The Houses and Collections of the Marquis de Marigny*, Los Angeles 2002; A.R. Gordon, *Abel-François Poisson de Vandières, marquis de Marigny et de Menars*, in *Le naturel exalté: Marigny Ministre des arts au château de Menars*, catalogo della mostra, Blois, 30 giugno-16 settembre 2012, a cura di C. Morin, Milano 2012, pp. 26-39. Tuttavia la netta distinzione operata da Gordon tra pubblico e privato viene respinta da gran parte della critica francese; in particolare Christophe Henry ha respinto l'impostazione metodologica dello studioso americano in occasione del recentissimo convegno di Blois e Tours (C. Henry, *Peindre l'Éros politique: le "cabinet de nudités" d'Abel-François Poisson de Vandières*, in *Les ministres et les arts sous Louis XV*, atti del convegno, Tours e Blois, 3-4 luglio 2012, a cura di C. Michel, in corso di stampa). Al convegno ha partecipato anche Gordon (A.R. Gordon, *Marigny et les arts*, in *Les ministres et les arts sous Louis XV*, atti del convegno, Tours e Blois, 3-4 luglio 2012, a cura di C. Michel, in corso di stampa).

⁸⁰² Si veda A.R. Gordon, *The Houses and Collections of the Marquis de Marigny* cit., in partic. pp. 125-130.

⁸⁰³ L'interesse del mercato per la pittura olandese del Seicento si riflette sulla pittura europea settecentesca, di genere ma non solo; sull'argomento si rimanda in particolare alla sintesi di G. Previtali, *La periodizzazione della storia dell'arte italiana*, in *Storia dell'Arte Italiana*, a cura di G. Previtali, vol. I, tomo I, Torino 1982, pp. 5-95, in partic. pp. 85-88.

conoscitori e i curiosi⁸⁰⁴. Allo stesso tempo però già Dezallier D'Argenville aveva dichiarato che ciò che conta non è il soggetto rappresentato, ma l'“abilità dell'Artigiano”

“un pittore capace di imitare a perfezione la natura, anche nella raffigurazione di una vacca [...] eccelle nel proprio genere quanto Raffaello nel suo”⁸⁰⁵.

I gusti di Marigny, mosso da passioni a tutto campo, che fanno pensare alla mentalità catalogatoria alla base del progetto dell'Encyclopédie, si caratterizzano per un classicismo che contempera grazia *rocaille* e solennità; non sono sempre le scelte della corte si trovano in linea con quelle operate in Accademia, che spesso rimane legata al gusto *rocaille*⁸⁰⁶. Si tratta di un distacco – che spesso sfocia nel conflitto aperto - tra Stato e Accademia che si ripercuote poi nella storiografia legata a quest'ultima, dove Marigny passa per un despota, in particolare per essere considerato l'autore di favoritismi nei confronti di artisti che, pur non vincendo il Grand Prix, vengono inviati a Roma come pensionati del re. Su quest'ultimo punto Amalia Papaioannou ha sottolineato come le accuse mosse a Marigny in tal senso fossero prive di fondamento, in quanto il pensionato romano era di fatto un premio elargito dal re e separato dal Grand Prix⁸⁰⁷.

Questi elementi caratterizzanti il gusto di Marigny sono stati rilevati da Carlo Mambriani anche nel caso di Du Tillot, per il quale abbiamo già sottolineato al principio del capitolo il forte orientamento filofrancese; è opportuno qui ricordare che Petitot, l'architetto di corte scelto per volontà di Du Tillot, è stato allievo di Soufflot, cui andavano le preferenze di Marigny. Secondo lo studioso il primo ministro parmense segue la svolta classicista operata da Marigny presso la corte francese, potendo operare indisturbato e quindi in maniera anche più efficace rispetto al suo omologo francese, grazie alla sua onnipotenza nel piccolo ducato borbonico⁸⁰⁸.

L'indirizzo della committenza artistica di Du Tillot pare andare in questa direzione anche all'analisi dei rapporti con artisti non pienamente legati alla corte: si è visto come la critica abbia individuato, già

⁸⁰⁴ K. Pomian, *Collectionneurs, amateur set curieux* cit., pp. 209-212.

⁸⁰⁵ A.-J. Dezallier D'Argenville, *Abrégé de la vie des plus fameux peintres avec leur portraits gravés en taille douce, les indications de leurs principaux ouvrages. Quelques Réflexions sur leur caractère et la manière de connoître les desseins des grandes maîtres*, Parigi 1745, pp. VIII-IX (citazione tratta da K. Pomian, *Collectionneurs, amateur set curieux* cit., p. 213). A Dezallier d'Argenville sono stati dedicati numerosi contributi, per i quali si rimanda al catalogo della recentissima mostra curata dall'Institut national d'histoire de l'art 1740 un abrégé du monde. Savoirs et collections autor de Dezallier d'Argenville, catalogo della mostra, Parigi, Galerie Colbert, 4 maggio-27 luglio 2012, a cura di A. Lafont, Parigi 2012.

⁸⁰⁶ D. Rabreau, *Marigny, maître d'ouvrage au nom du roi, réformateur du goût*, in *Le naturel exalté: Marigny Ministre des arts au château de Menars* cit., pp. 40-63.

⁸⁰⁷ A. Papaioannou, *Marigny et la suppression de l'envoi des architectes à l'Académie de France à Rome: Voyage et séjour italien des lauréats des Grands Prix de 1767 à 1772*, in *Les ministres et les arts sous Louis XV*, atti del convegno, Tours e Blois, 3-4 luglio 2012, a cura di C. Michel, in corso di stampa.

⁸⁰⁸ C. Mambriani, *Intendant des Bâtiments et Premier ministre : la toute puissance de Guillaume Du Tillot à la cour de Parme (1749-1771)*, in *Les ministres et les arts sous Louis XV*, atti del convegno, Tours e Blois, 3-4 luglio 2012, a cura di C. Michel, in corso di stampa.

nell'opera giovanile di Vincenzo Valdrè, riferimenti ai francesismi di Baldrighi – ravvisandovi pure forti suggestioni da Boucher, Joseph-Marie Vien e da Poussin -, a Ferrari, a Batoni, alle statue romane di Velleia, ma pure all'ambiente bolognese legato alla Clementina e in particolar modo ad artisti come Donato Creti.

Per quanto riguarda invece l'attività più tarda, Edward Croft-Murray, che giudica le grottesche di Valdrè “fra le più raffinate dell'epoca neoclassica”, ritiene i quadri riportati “di carattere più barocco” e li avvicina al modello cortonesco⁸⁰⁹. Come sottolineato dallo studioso, la raffinatezza e l'effetto luminoso dei colori delle grottesche è conseguito grazie all'uso della tecnica a encausto, notizia fornita dall'avventuriero tedesco Rudolph Eric Raspe⁸¹⁰ e che ci permette di vedere Valdrè “come uno di quegli sperimentatori che, al seguito del Conte de Caylus, tentarono di penetrare il segreto degli antichi pittori romani”⁸¹¹. Anche nel caso di Julien de Parme, si vede Du Tillot sostenere un pittore di formazione classica legato alla linea franco-romana. Palmieri invece è un artista poliedrico, di formazione Clementina, ma in grado di fondere i modelli nordici col linguaggio aulico appreso in Accademia; possiede quindi le doti per adattarsi ad ogni richiesta del suo committente, come si è visto nel caso dei disegni di riproduzione.

III.4. Palmieri e il circolo di Johann Georg Wille

Del periodo successivo alla morte di Du Tillot, avvenuta nel dicembre 1774, si sa molto poco; per circa due anni Palmieri aveva vissuto nella sua casa di Parigi, senza preoccupazioni per il proprio mantenimento, occupato ad accontentare le richieste del suo protettore e in particolare a realizzare le copie di dipinti che il marchese gli richiedeva. La più volte citata lettera inviata dal marchese di Felino a Bertoluzzi nel gennaio 1773 lascia intendere che Du Tillot doveva nutrire una sorta di affetto paterno per questo pittore quasi quarantenne, ma ancora scapolo e attratto dagli incontri galanti più che dalla ricerca di una sistemazione stabile.

⁸⁰⁹ E. Croft-Murray, *Un decoratore faentino in Inghilterra* cit., p. 48.

⁸¹⁰ R.E. Raspe, *A Critical Essay on Oil Painting, Proving That the Art of Painting in Oil Was Known Before the Pretended Discovery of John and Hubert van Eyck; to Which Are Added Theophitus de Arte Pingendi, Eraclius de Artibus Romanorum, and a Review of Farinator's Lumen Animae*, London 1781, p. 33.

⁸¹¹ E. Croft-Murray, *Un decoratore faentino in Inghilterra* cit., p. 48. Sull'interessamento di Valdrè all'encausto, argomento sul quale si tornerà in seguito, dato che la tecnica viene sperimentata anche da Palmieri, si veda anche D. Rice, *Encausting Painting*, Dictionary of the art, a cura di Turner, 1996, pp. 196-199. Secondo Croft-Murray va restituita a Valdrè, per ragioni stilistiche, anche la decorazione del salone di un'altra villa appartenente al marchese di Buckingham, Avington Park.

L'amicizia di Du Tillot, collezionista alla moda e raffinato, amico di pittori come Vernet e Robert, deve aver dato modo a Palmieri non solamente di aggiungere alla sua già ricchissima cultura d'immagine nuovi modelli di riferimento, in particolare, come si diceva il paesaggio vernettiano, ma anche di conoscere e frequentare illustri personaggi del mondo artistico parigino.

Ne fornisce testimonianza il diario di Johann Georg Wille, il quale in data 1 gennaio 1775 scrive:

“M. Palmieri, Italien, m’a fait deux dessins, un peu dans le goût du Guercin. Je les lui ay payés un louis pièce”⁸¹².

Mi pare valga anche la pena ricordare che nella vendita della collezione Wille del 1784 viene descritto un lotto comprendente due disegni di Palmieri che in base al soggetto non possono essere identificati con quelli guercineschi di cui l'incisore fa menzione nel suo diario:

Deux paysages, avec divers chevaux & figures, à la plume & au bistre, par Palmieri⁸¹³.

Il soggetto rimanda a modelli olandesi del Seicento e non fa pensare a soggetti guercineschi: si tratta quindi o di due fogli diversi da quelli ricordati nel diario di Wille, oppure i due commissionati dall'incisore tedesco sono esempi di quella particolare produzione di fogli palmiereschi nei quali i modelli olandesi (ma non solo) del Seicento vengono resi con un tratto tipicamente guercinesco.

Disegnatore e incisore tedesco installatosi a Parigi dopo il 1736, fu uno dei principali fautori dell'importazione della cultura tedesca in Francia; la sua casa fu luogo di scambio tra la cultura francese e quella tedesca e in generale europea. Nella scuola di disegno della quale fu direttore formò artisti provenienti principalmente dalla Germania, dalla Svizzera e dall'Austria, i quali, una volta rientrati in patria, giocarono un ruolo centrale nelle loro accademie e conservarono spesso un rapporto epistolare con lui. Divenuto famoso in tutta Europa per la sua maniera brillante e leggera di ottenere vivaci effetti nelle sue stampe, divenne incisore di corte del re di Francia Luigi XV, di Federico II di Prussia e di Federico V di Danimarca.

Nella sua attività di collezionista di dipinti e agente d'arte, Wille rivolse sempre la sua attenzione alla promozione dei pittori tedeschi presso il pubblico francese, come nel caso del sassone Christian Wilhelm Ernst Dietrich e collaborò alla creazione di collezioni private di amatori tedeschi come Gottfried Winckler e

⁸¹² Johann Georg Wille (Giessen, 5 novembre 1715- Parigi, 5 aprile 1808). *Mémoires et journal de J.-G. Wille, graveur du roi*, a cura di G. Duplessis, Paris 1857, p. 1. Su Wille si vedano in particolare: H.-Th. Schulze Altcappenberg, «Le Voltaire de l'Art». *Johann Georg Wille (1715-1808) und seine Schule in Paris*, Münster 1987; *Johann Georg Wille. Briefwechsel*, a cura di É. Décultot-M. Espagne-M. Werner, Tübingen 2007; *Johann Georg Wille (1715-1808) et son milieu. Un réseau européen de l'art au XVIIIe siècle*, atti del convegno, École du Louvre, 19-20 gennaio 2007, a cura di É. Décultot-M. Espagne-F.-R. Martin, Parigi 2009.

⁸¹³ Si veda Appendice 2: 1784, 6-11 dicembre, Parigi, lotto 92.

Johann Zacharias Richter a Lipsia. Personalità dalla cultura poliedrica, a metà strada tra l'illuminismo di stampo francese e l'Aufklärung tedesco, grazie anche alla frequentazione di traduttori, librai e uomini di lettere parigini, s'impegnò nella diffusione in Francia di autori di lingua tedesca come Winckelmann e Lessing, ma anche altri, ad esempio Christian Felix Weisse e Salomon Gessner⁸¹⁴.

Heinrich Thomas Schulze Altcapenberg ha ritenuto i disegni di Wille e in particolare quelli di paesaggio, elementi essenziali per definire l'apporto dell'artista alla cultura artistica contemporanea e successiva, valutandone soprattutto l'incidenza sulla produzione dei fratelli Hackert a Roma, di Adrian Zingg a Dresda – a sua volta ispiratore di Caspar David Friederich e Ludwig Richter – di Franz Edmund Weirötter a Vienna e di quei "piccoli maestri svizzeri" quali Dunker, Aberli e Freudenberger⁸¹⁵.

Secondo lo studioso, come Watelet, Saint-Non e Lempereur e contrariamente a coloro che, come Boucher e Guillard, si collocano come successori di Watteau, Wille e gli artisti della sua cerchia non cercano nelle loro composizioni di applicare necessariamente il principio di varietà decorativa, né di nobilitarle attraverso l'introduzione di motivi pittoreschi tratti dall'architettura o dai parchi di corte. Sulla base di una rappresentazione precisa, benché talvolta erronea, della virtù e della borghesia olandesi, essi prendono a modello i disegni dei Paesi Bassi del Seicento. Sono quindi di centrale interesse le scene di genere e, per quanto riguarda il paesaggio, le vedute caratteristiche, la realtà di paese e rurale, i particolari topografici, i soggetti che si organizzano in composizioni particolarmente suggestive e formano una totalità; invece i motivi dei repertori da schizzo o gli studi accademici dei dettagli – quelli di piante, di animali, di rocce – sono assenti dall'opera di Wille e della sua cerchia.

I paesaggi di Wille prendono a modello sia direttamente la natura, sia i dipinti: contrario alle opere concepite sulla base di modelli artificiali all'interno dell'atelier o in Accademia, ritiene che compito dell'artista sia quello di realizzare disegni che lo rendano in grado di selezionare, tra gli infiniti motivi della natura, forme o vedute particolarmente caratteristiche e di trasferirle nei dipinti⁸¹⁶.

⁸¹⁴ Sull'argomento si veda in particolare É. Décultot, *Wille et les livres: choix et stratégies d'un importateur d'ouvrages allemands en France*, in *Johann Georg Wille (1715-1808) et son milieu* cit., pp. 109-123.

⁸¹⁵ H.-Th. Schulze Altcapenberg, *Jean-Georges Wille dessinateur. La collection du Kupferstichkabinett de Berlin*, in *Johann Georg Wille (1715-1808) et son milieu* cit., pp. 21-35. Si veda anche: H.-Th. Schulze Altcapenberg, *Quelques paysagistes allemands à Paris: Jean-Georges Wille, Jacob Philipp Hackert, Balthasar Anton Dunker et Adrian Zingg*, in *Le Paysage en Europe du XVIe au XVIIIe siècle*, atti del convegno, Musée du Louvre, 25-27 gennaio 1990, a cura di C. Legrand, J.-F. Méjanès e E. Starcky, Parigi 1994, pp. 231-254. Wille fu il primo editore dell'opera di Hubert Robert; anche Jacob Philipp Hackert - giunto a Parigi nel 1765 e lì rimasto fino al 1768 – entrò nei più importanti circoli artistici e culturali locali grazie alle credenziali che Dunker portava con sé e, insieme al compagno, frequentò per qualche tempo il circolo di Wille, non parendone tuttavia soddisfatto e rivolgendosi invece con maggiore attenzione all'ambiente gravitante intorno a Vernet (si veda: C. De Seta, *Hackert*, catalogo di C. Nordhoff, Napoli 2005, in partic. pp. 12-13).

⁸¹⁶ I disegni di Wille sono quasi sempre firmati e datati e molto spesso sono anche provvisti di indicazioni topografiche.

Delle situazioni naturali osservate si interessa soprattutto al carattere fuggitivo dei fenomeni naturali osservati, come i giochi di ombra e luce, la visione ravvicinata e quella a distanza, la linea precisa o fluida; l'incisore deve a suo avviso restituire il colore naturale attraverso il chiaroscuro e diverse formule grafiche, quindi deve anche essere in grado, per esercitare quell'arte, di rendere tali effetti attraverso il disegno.

Norberto Gramaccini ha indagato le incisioni di Wille, realizzate tra il 1738 e il 1777: i paesaggi comprendono soggetti che vanno dalle rovine (solo quattro fogli e tutti databili al primo periodo), ai motivi pittoreschi – formazioni rocciose, alberi, corsi d'acqua – alle scene di genere che rappresentano paesani nelle loro capanne⁸¹⁷. Lo studioso ricorda che, se è noto dal carteggio dell'artista che Wille studiava direttamente la natura, questo avveniva solamente per i disegni, mentre le incisioni sono lavori svolti in atelier; tuttavia Gramaccini rileva la ricorrenza di medesimi soggetti (tronchi d'albero o rocce) in fogli differenti e mette questo dato in relazione con l'abitudine in uso nella bottega dell'artista di raccogliere oggetti naturali durante le escursioni di studio compiute da Wille coi propri allievi e di conservarli.

I paesani che si trovano in tutte le incisioni di paesaggio di Wille, non sono mai rappresentati intenti al loro lavoro, in azione, ma per lo più sono ripresi in situazioni "private" e senza testimoni, come se, afferma lo studioso, qualcuno li osservasse alle spalle. Si tratta di un elemento che in molti casi può essere riscontrato anche nei disegni di Palmieri e che deriva in grande misura dai comuni modelli di riferimento.

Grazie alla loro presenza la scena non appare solamente più viva, ma anche più reale e attuale; infatti, come Wille stesso sostiene, l'artista deve sempre studiare la gente del luogo, in modo da essere in grado di rappresentarla nelle sue opere e di evitare di inserirvi invece figure fuori contesto, una rottura rispetto al paesaggio ideale alla Rubens o alla Poussin della quale l'incisore è ben consapevole⁸¹⁸. Allo stesso tempo però Wille non accetta le lagnanze mosse dai suoi colleghi in nome del *grand goût* classicheggiante, perché l'artista deve ai suoi occhi essere in grado di fornire qualsiasi soggetto, anche il più ordinario, di un fascino che altri non saprebbero dargli. La natura, anche la più semplice, deve cioè essere nobilitata dall'immaginazione, non nel senso idealista del termine, ma in quello realista; gli esempi in tal direzione devono essere a suo avviso tratti dall'arte olandese del Seicento, in primo luogo Adriaen van Ostade. Un'idea, quella della semplicità, che va messa secondo lo studioso in relazione con le teorie analoghe applicate da Winckelmann – la cui opera era ben conosciuta da Wille - al passato classico⁸¹⁹.

Gramaccini individua poi negli ultimi paesaggi all'acquaforte incisi da Wille, una virata in senso preromantico, che mette in relazione con il successo riscosso al Salon del 1765 dall'incisione eseguita da

⁸¹⁷ R. Gramaccini, *Wille et la gravure de paysage*, in *Johann Georg Wille (1715-1808) et son milieu* cit., pp. 37-57.

⁸¹⁸ Wille lo afferma in una lettera datata 18 ottobre 1765 e indirizzata a Christian Ludwig von Hagedorn; in essa parla al corrispondente dei consigli da lui forniti al pittore paesaggista di Dresda Johan Georg Wagner (si veda R. Gramaccini, *Wille et la gravure de paysage* cit., p. 40).

⁸¹⁹ R. Gramaccini, *Wille et la gravure de paysage* cit., pp. 40-41.

Jean-Jacques Flipart dalla *Tempesta* di Vernet. Il *pathos* viene però trovato da Wille non in una scena eroica, ma in un paesaggio campestre, un motivo rurale che conosceva bene⁸²⁰.

Come ben sottolineato da Patrick Michel, Wille era anche un collezionista particolarmente esigente e attento, interessato a dipinti, disegni e incisioni, ma anche alla numismatica; le opere, soprattutto i disegni e le stampe, entravano spesso nella sua collezione tramite scambi e donazioni⁸²¹.

Come dà modo di vedere l'incrocio dei dati forniti dal *Journal* dell'artista, dal suo carteggio e dai cataloghi delle vendite del 1784 (dipinti) e del 1786 (stampe), Wille collezionava, come altri parigini quali ad esempio l'abate Le Brun, soprattutto quadri, disegni e stampe fiamminghi e olandesi; nel suo diario si dimostra ad esempio entusiasta per l'acquisto, avvenuto nel 1769, di due dipinti di Berchem di ottima qualità dalla collezione Gaignat⁸²².

Ma il suo interesse va anche agli italiani: lo testimonia ad esempio il fatto che nel 1776 riceva in dono da Nicolas de la Pinte de Livry, il dipinto di Pompeo Batoni con *La morte di Cleopatra* ora a Brest⁸²³. Nel 1784 Wille possedeva novantacinque dipinti, due dei quali di scuola italiana: il Batoni e un'opera di Andrea del Sarto⁸²⁴.

Le commissioni a pittori contemporanei si rivolgono soprattutto a Greuze, ma vi sono testimonianze di rapporti anche con Vien, Francesco Casanova e Boucher. I dipinti di scuola francese posseduti dall'incisore nel 1784 erano diciassette: cinque Greuze, due Le Prince, un Lagrenée, uno Chardin, un Guérin, due Casanova e quattro di suo figlio Pierre-Alexandre Wille. Ma naturalmente Wille collezionava moltissimo i pittori tedeschi, in particolare Dietrich e il suo allievi Johann Eleazar Zeissig, detto Schenau⁸²⁵.

La casa di Wille – centro di incontro e diffusione della cultura tedesca nella Parigi del Settecento - e il suo gabinetto di disegni e stampe erano a disposizione non solo degli allievi che teneva presso di sé, ma anche dei più svariati visitatori, quali artisti, collezionisti, conoscitori e teste coronate. Si trattava, secondo Michel,

⁸²⁰ R. Gramaccini, *Wille et la gravure de paysage* cit., pp. 44-45.

⁸²¹ P. Michel, *Johann Georg Wille: collectionneur désintéressé ou agent d'art?*, in *Johann Georg Wille (1715-1808) et son milieu* cit., pp. 125-147.

⁸²² P. Michel, *Johann Georg Wille: collectionneur désintéressé ou agent d'art?* cit., pp. 127, 129, 133. Per il gusto per l'arte fiamminga e olandese a Parigi si veda G.C. Sciolla, *La collezione di disegni fiamminghi e olandesi della Biblioteca Reale di Torino e il gusto per l'arte nordica alla corte sabauda tra Settecento e Ottocento*, in G.C. Sciolla, *I disegni fiamminghi e olandesi della Biblioteca Reale di Torino con un saggio sulle carte e filigrane di Piera Giovanna Tordella*, Firenze 2007, pp. XIII-XXIV, in partic. pp. XVIII-XX.

⁸²³ P. Michel, *Johann Georg Wille: collectionneur désintéressé ou agent d'art?* cit., p. 130.

⁸²⁴ P. Michel, *Johann Georg Wille: collectionneur désintéressé ou agent d'art?* cit., p. 132.

⁸²⁵ P. Michel, *Johann Georg Wille: collectionneur désintéressé ou agent d'art?* cit., p. 132.

di una sorta di esposizione-vendita, che contribuì a diffondere la conoscenza della grafica e della pittura olandese e tedesca in particolare⁸²⁶.

È assai probabile quindi che la casa dell'incisore sia stata visitata anche da Palmieri e forse dallo stesso Du Tillot e mi pare plausibile che il comune interesse dei tre personaggi per l'arte olandese e fiamminga abbia spinto il disegnatore bolognese e il suo protettore a recarvisi almeno una volta; forse questo comune interesse può aver creato un qualche rapporto di amicizia o di scambio tra i due artisti.

III.4.1. *I disegni palmiereschi di gusto olandese del periodo parigino*

Risalgono al periodo francese due dei cinque fogli di Palmieri conservati presso il Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique di Bruxelles: *Il passaggio del fiume*, firmato e datato 1773, e il *pendant* del primo, *La fontana*, rispondono ai gusti olandesizzanti in voga a Parigi in quel giro d'anni (figg. 41, 173)⁸²⁷. Un gusto che non apparteneva solo a Wille e alla sua cerchia, ma che, come si ha avuto modo di vedere in precedenza, era condiviso anche da Du Tillot.

È possibile che siano stati realizzati da Palmieri proprio per il suo protettore alcuni disegni che denunciano gli stessi modelli di riferimento e databili alla fase parmense: i due fogli del Glauco Lombardi e un disegno passato sul mercato londinese nel 1988⁸²⁸. Quest'ultimo reca la data 1772 e la menzione del titolo di professore dell'Accademia di Parma e presenta indiscutibili somiglianze stilistiche e iconografiche con il foglio del Glauco Lombardi con *Scorcio urbano con lavandaie*, già da Tiziana Testi accostato ai due disegni di Bruxelles appena menzionati e databile a mio parere al 1772 (fig. 174)⁸²⁹.

A questo gruppo vanno pure avvicinati due disegni conservati presso il Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi: *il Casolare rustico con figure di animali, con effetto di luna e fuoco* e *il Paese traversato da fiume e diversi animali*⁸³⁰, entrambi imitanti la maniera degli olandesi italianizzanti, in particolare di Jan Both e recanti, accanto alla firma, la menzione del titolo di professore dell'Accademia di Parma (fig. 175). Quest'ultimo indizio induce a datare i fogli a un momento non troppo distante dalla nomina avvenuta nel 1771. La resa del cielo alla maniera di Vernet, evidente soprattutto nel primo dei due fogli potrebbe indurre a ritenere corretta una datazione intorno al 1773, momento in cui Palmieri si trovava già a contatto con l'ambiente parigino, fortemente legato a quel modello e il legame tra l'artista e Du Tillot era più stretto.

⁸²⁶ P. Michel, *Johann Georg Wille: collectionneur désintéressé ou agent d'art?* cit., pp. 137-143.

⁸²⁷ Si veda Catalogo II, schede 23-25.

⁸²⁸ Si veda Catalogo II, schede 20-22.

⁸²⁹ Si veda Catalogo II, scheda 21.

⁸³⁰ Si veda Catalogo II, schede 51-52.

I due fogli provenienti dalla collezione Certani di Bologna, nei quali compare, accanto alla firma, la menzione del titolo di professore dell'Accademia di Parma, sono eseguiti prima della partenza per Parigi secondo Renato Roli e durante la permanenza nella capitale francese per Vittorio Natale⁸³¹. Tuttavia quest'ultima ipotesi non è verisimile, in quanto i fogli recano la data 1772, anno in cui, come si è visto, Palmieri si trovava ancora a Parma.

Roli sottolinea i riferimenti alla tradizione grafica di paesaggio da Guercino a Marco Ricci, dai seicentisti olandesi a Vernet; Mario Di Giampaolo, mettendo in relazione i due fogli qui esaminati con i paesaggi sullo sfondo dei due fogli Luzzetti, mette in rilievo come i disegni Certani diano prova della conoscenza da parte di Palmieri dei grandi maestri della tradizione paesistica da Guercino a Marco Ricci, interpretata in modo personalissimo⁸³². Nel *Paesaggio con lavandaia sulla riva del fiume* della Collezione Franchi di Bologna, come sottolineato da Davide Dotti, sono ravvisabili le principali caratteristiche della produzione palmieresca: l'atmosfera placida e il soggetto, in particolare il *topos* della lavandaia e della donna col fuso, provano i contatti con i paesisti veneziani del XVIII secolo – Marco Ricci, Francesco Zuccarelli, Giuseppe Zais – mentre la calligrafica precisione nell'annotare i dati oggettivi del paesaggio (la corteccia degli alberi, le foglie, i riflessi dell'acqua) rimanda ad una cultura di marca illuminista, già in parte ravvisabile nell'opera tarda di Carlo Lodi. Nel disegno si individuano inoltre i tratti distintivi del lessico espressivo dell'artista, in particolare nelle "ombreggiature rese con una fitta serie di tratteggi paralleli a penna e inchiostro nero ben visibili sulla parete rocciosa che occupa la destra del foglio, la fluida modulazione delle stesure all'acquerello, nonché la doppia fonte di illuminazione"⁸³³. Davide Dotti data il foglio verso lo scadere del settimo decennio sulla base del confronto con il disegno datato 1762 della Pinacoteca Nazionale di Bologna⁸³⁴ e della coppia di paesaggi di collezione privata torinese datati 1783⁸³⁵, ritenuti più tardi rispetto al disegno in esame per l'impaginazione più lineare e schematica e perché "connotati da una pulizia formale e da un'atmosfera pacata di sapore già neoclassico"⁸³⁶. A mio avviso invece la datazione va spostata verso l'inizio dell'ottavo decennio: l'impostazione compositiva infatti ricorda uno dei paesaggi della Fondazione Cini, la tecnica rimanda al foglio con *Interno di stalla*, sempre datato 1772, il cielo infine si differenzia da quelli sereni e pervasi di luce del periodo bolognese, caratterizzandosi per la presenza di

⁸³¹ Si vedano ivi Catalogo II, schede 15-16 e quanto afferma Renato Roli in R. Roli-G. Sestieri, *I disegni italiani del Settecento. Scuole piemontese, lombarda, genovese, bolognese, toscana, romana e napoletana*, Treviso 1981, p. 10; V. Natale, *Pietro Giacomo Palmieri* cit., p. 4.

⁸³² Si vedano ivi Catalogo II, schede 112 e 113 e le due schede di Mario Di Giampaolo in *Collezione Gianfranco Luzzetti. Dipinti, sculture, disegni XIV-XVIII secolo*, catalogo della mostra, Firenze, 18 settembre-6 ottobre 1991, a cura di A. Tartuferi, Firenze 1991, p. 146.

⁸³³ *Vedute e paesaggi acquerellati dal XVII al XIX secolo. Opere dall'Accademia Carrara di Bergamo e dalla Collezione Franchi*, a cura di D. Dotti, Milano 2009, n. 41.

⁸³⁴ Si veda Catalogo II, scheda 1.

⁸³⁵ Si veda Catalogo II, schede 122-123.

⁸³⁶ *Vedute e paesaggi acquerellati dal XVII al XIX secolo* cit., n. 41.

masse di nuvole che ricordano Vernet, un modello di riferimento per Palmieri soprattutto nel periodo in cui è più strettamente legato a Du Tillot⁸³⁷.

⁸³⁷ Si veda Catalogo II, schede 16, 19, 46-50.



Fig. 173. P.G. Palmieri, penna e inchiostro ferrogallico, 1773 (Catalogo II, scheda 25)



Fig. 174. P.G. Palmieri, inchiostro acquerellato, 1772 ca. (Catalogo II, scheda 21)



Fig. 175. P.G. Palmieri, penna e inchiostro acquerellato, (Catalogo II, scheda 51)

III.4.2. Palmieri e la fortuna di Guercino a Parigi

Tornando a Wille, il fatto che l'incisore, alla cui esigenza di collezionista si è già accennato, abbia richiesto a Palmieri due disegni mi pare un fatto assai indicativo quantomeno del raggiungimento di una certa stima nei confronti del bolognese da parte dell'ambiente artistico parigino, o almeno di quello legato a Wille stesso. Si è visto infatti che generalmente le commissioni dell'incisore si rivolgevano ad alcuni artisti francesi di grande fama e a suoi connazionali; inoltre generalmente, come si diceva in precedenza, i disegni e le stampe venivano acquisiti da Wille soprattutto tramite scambi e donazioni. Va inoltre ricordato che la collezione dell'incisore non contava alcuna opera di Guercino; si può forse ipotizzare che quella di imitare la maniera guercinesca fosse diventata una sorta di specializzazione di Palmieri, dato che proprio a questo periodo si può datare la maggior parte dei disegni da lui eseguiti in questo stile.

Mi pare utile in questa sede ripercorrere alcune tappe essenziali della fortuna di Guercino in Francia, testimoniato dalla presenza di opere autografe giunte in modi e tempi diversi e dalla realizzazione di copie da parte di artisti francesi, concepite a vari scopi e in momenti differenti. Un fenomeno indagato in particolare in occasione della mostra tenuta al Louvre nel 1990 a cura di Stéphane Loire⁸³⁸.

Come ben messo in rilievo dalla critica, l'interesse per il Centese rimonta in Francia al Seicento, quando Maria de' Medici, ricevuto il rifiuto da parte di Guido Reni di eseguire la decorazione del Palais du Luxemburg, accettò la proposta di Bernardino Spada di sostituirlo con Guercino "dopo di lui [Guido Reni] il più eccellente pittore di tutta l'Italia"⁸³⁹.

Opere di Barbieri giunsero in Francia a partire dal 1634, quando Bartolomeo Lumaga gli commissionò il *Cristo appare a santa Teresa* per il convento delle Carmelitane Scalze di Lione⁸⁴⁰; si tratta del primo di una lunga lista di mecenati francesi, tra i quali compare Louis Phéliepeaux de La Vrillière, segretario di Stato di Luigi XIII e collezionista di pittura italiana moderna, che richiese a Guercino tre dipinti. Il cardinal Mazarino ricevette in dono diversi dipinti di Barbieri e Luigi XIII invitò a corte l'artista, il quale tuttavia rifiutò, forse per aver declinato un'offerta analoga giunta da Carlo I d'Inghilterra; il centese lavorò inoltre per l'ambasciatore di Francia a Venezia, Monsieur des Hameaux, e per il Maréchal de Plessis Praslin, duca di

⁸³⁸ *Le Guercin en France*, catalogo della mostra, Parigi, Musée du Louvre, 1990, a cura di S. Loire, Paris 1990. Si vedano anche: S. Loire, *Le Guercin et les peintres français au XVIIe et XVIIIe siècle*, in *Studi di storia dell'arte in onore di Denis Mahon*, a cura di M.G. Bernardini, S. Danesi Squarzina, C. Strinati, Milano 2000, pp. 237-251; V. Di Giuseppe Di Paolo, *La fortuna di Guercino in Francia e la copia del Seppellimento e Assunzione di santa Petronilla di Jean-Antoine Théodore Giroust*, in *La Copia. Connoisseurship, storia del gusto e della conservazione*, atti delle giornate di studio, Roma, 17-18 maggio 2007, a cura di C. Mazzairelli, San Casciano V.P. (FI) 2010, pp. 291-305.

⁸³⁹ Citazione tratta da M.T. Dirani, *Mecenati, pittori e mercato dell'arte nel Seicento*, in "Ricerche di Storia dell'Arte", 16 (1982), pp. 83-94.

⁸⁴⁰ S. Loire, *Le Guercin et les peintres français au XVIIe et XVIIIe siècle* cit.

Choiseul, per il quale eseguì *l'Angelica e Medoro*, mentre i suoi rami arricchivano le collezioni reali di Luigi XIV⁸⁴¹.

La fama di Guercino in Francia tra Sei e Settecento è testimoniata inoltre dai resoconti di viaggi di artisti, letterati e aristocratici francesi – tra i quali André Felibien, François-Jacques Deseine, Charles-Nicholas Cochin e Nicolas-Bernard Lépicié⁸⁴² –, dalla circolazione delle stampe, ma soprattutto dalle opere pittoriche degli artisti francesi, a partire da Le Brun e Vouet e poi in modo particolare nel Settecento. Lo studio diretto delle opere di Guercino – studio che poteva avvenire sulle opere conservate in Francia e poi durante il viaggio in Italia – risulta evidente, come ben sottolineato da Valeria Di Giuseppe Di Paolo, dall'analisi di alcuni dipinti della seconda metà del Settecento. La studiosa cita in particolare il *Belisario* di François-André Vincent, esposto al Salon del 1777, *Lo Studio arresta il Tempo* di François-Guillaume Ménageot, la produzione degli anni quaranta di Vien e quella del suo allievo Jean-Antoine Théodore Giroust⁸⁴³

Questi pochi accenni danno l'idea della fortuna di Guercino in Francia nel Seicento e nel Settecento, un contesto nel quale si collocano i disegni di Palmieri che rimandano alle opere del Centese e riconducibili al periodo parigino. Guercino aveva inevitabilmente costituito un modello di riferimento costante nella produzione dell'artista fin dagli anni bolognesi, come si è visto nel già citato caso dei due *trompe-l'oeil* di New York⁸⁴⁴. Il modello guercinesco è molto spesso presente nei fogli di Palmieri in maniera più o meno dichiarata, talvolta emergendo su tutti gli altri che si individuano nel medesimo foglio, in altri casi con un rimando più sottile.

È firmato e datato al 1774 un foglio passato sul mercato antiquario svizzero nel 1975⁸⁴⁵: la presenza dell'albero mosso dal vento in primo piano, la resa del digradare dei piani in profondità attraverso un tratto sempre più sottile e il tratteggio vivace e libero caratteristico del foglio denunciano l'intento di richiamare i disegni di paesaggio del centese. Tuttavia la presenza della firma esclude qualsiasi intento falsificatorio da parte di Palmieri (fig. 176). Ad esso va collegato un secondo foglio firmato, analogo al precedente per tecnica e caratteri stilistici e per questo databile all'incirca allo stesso 1774; il disegno, proveniente dalla collezione parigina di Émile Louis Dominique Calando (1840-1898), è oggi conservato presso il Museum of Fine Arts di Boston (fig. 178)⁸⁴⁶. A questi due disegni va accostato il *Paesaggio con figure* proveniente dalla collezione Frizzoni di Bergamo e passato sul mercato svizzero nel 1995, quando nel catalogo di vendita si è

⁸⁴¹ V. Di Giuseppe Di Paolo, *La fortuna di Guercino in Francia* cit., p. 292.

⁸⁴² *Le Guerchin en France* cit., pp. 26-29.

⁸⁴³ V. Di Giuseppe Di Paolo, *La fortuna di Guercino in Francia* cit. pp. 292-293.

⁸⁴⁴ Si veda Catalogo II, schede 2-3.

⁸⁴⁵ Si veda Catalogo II, scheda 59.

⁸⁴⁶ Si veda Catalogo II, scheda 60.

restituita la paternità a Palmieri. Infatti, nonostante sia firmato, il disegno è stato attribuito a Guercino fino al 1995⁸⁴⁷. Il Département des Arts graphiques del Louvre conserva inoltre un paesaggio a penna non firmato ma recante un'attribuzione antica (Saint-Morys) a Palmieri. Il paesaggio che reca il numero di inventario 9545 recto rivela la dipendenza dai modi guercineschi nel tratto libero, in quella "gustosa facilità" di cui parla il biografo Jacopo Alessandro Calvi e che la critica tende oggi a ridimensionare (fig. 177)⁸⁴⁸. A Guercino rimanda pure lo schema compositivo, che ricorda in particolare quella del raro esempio di composizione di paesaggio a sanguigna in collezione privata⁸⁴⁹.

La Ongpin Foolscap Fine Art conserva attualmente un foglio non firmato - dichiaratamente derivante da modelli guercineschi -, che viene attribuito a Palmieri, sulla base del confronto con il già citato *Paesaggio con figure durante una tempesta*, simile nella resa dei rami e delle foglie dell'albero in primo piano e nella diagonale dei monti sullo sfondo⁸⁵⁰. Se l'attribuzione fosse corretta, bisognerebbe restituire a Palmieri una buona parte dei disegni attualmente ancora sotto il catalogo del Falsario. Vale qui la pena aprire una breve parentesi sul problema: come si ha già avuto modo di ricordare, Prisco Bagni aveva raccolto sotto il nome del "Falsario del Guercino" un cospicuo numero di fogli di paesaggio e di figura non riconducibili alla mano del Centese, ma ad un artista anonimo operante a Bologna nel Settecento nell'ambito della bottega di Mattioli⁸⁵¹. Tuttavia il catalogo del Falsario non è omogeneo per qualità e sarebbe a mio avviso auspicabile una ricerca volta a suddividerlo tra mani diverse, tra le quali potrebbe esservi anche Palmieri. I dati in mio possesso non mi permettono tuttavia di prendere una posizione più sicura sulla questione dell'autenticità.

L'incisione di Rigaut, eseguita diversi decenni dopo la partenza di Palmieri da Parigi, è realizzata a partire da un disegno del bolognese che, pur denunciando la matrice guercinesca, va fatto risalire agli anni settanta, sulla base del confronto con i fogli appena menzionati. Da un lato quindi l'incisione testimonia della fortuna di Palmieri ancora in epoca napoleonica, dall'altro dà la misura di come alcuni fogli palmiereschi, pur non essendo finalizzati alla riproduzione incisa, si prestassero a questo scopo⁸⁵². Ai modi del Centese rimanda pure direttamente il *Busto di frate* conservato presso la Biblioteca dell'Accademia di Romania di Bucarest, tradizionalmente attribuito a Guercino e restituito a Palmieri da Marco Chiarini⁸⁵³.

⁸⁴⁷ Si veda Catalogo II, scheda 61.

⁸⁴⁸ J.A. Calvi, *Notizie della vita e delle opere del cavaliere Gio. Francesco Barbieri detto il Guercino da Cento*, in C.C. Malvasia, *Felsina Pittrice. Vite de' pittori bolognesi*, a cura di G. Zanotti, ed. cons. Bologna 1841, II, p. 298. Sull'argomento si veda M. Faietti, «gustosa facilità» e «pittorresca fantasia» nei disegni del Guercino, in *Guercino: la scuola, la maniera. I disegni degli Uffizi*, catalogo della mostra, Firenze, Gabinetto dei Disegni e Stampe degli Uffizi, 17 dicembre 2008-2 febbraio 2009, Berna, Kunstmuseum, 11 settembre-22 novembre 2009, a cura di N. Turner, Firenze 2008, pp. 7-10, in partic. pp. 7-8.

⁸⁴⁹ Si veda P. Bagni, *Il Guercino e il suo falsario. I disegni di paesaggio*, Bologna 1985, p. 54, n. 35.

⁸⁵⁰ Si veda Catalogo IV, scheda 1.

⁸⁵¹ P. Bagni, *Il Guercino e il suo falsario. I disegni di paesaggio*, Bologna 1985.

⁸⁵² Si veda Catalogo III, scheda 6.

⁸⁵³ Si veda Catalogo II, scheda 68.

Esiste poi un gruppo di disegni che rimanda ai modi di Guercino, in particolare per i caratteri stilistici del tratto a penna, ma che recupera invece strutture compositive e modelli figurativi di altro tipo: uno dei tre fogli conservati presso il Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi trae il modello figurativo da Stefano della Bella, ma lo realizza con un tratto a penna che dipende invece dai modi di Guercino (fig. 179)⁸⁵⁴.

Nel disegno Palmieri pone accanto alla firma la menzione del suo titolo di professore presso l'Accademia di Parma, quindi bisogna ipotizzare una datazione non precedente al 1771 e non più tarda del 1773; se infatti è possibile ipotizzare che nei primi tempi del soggiorno parigino Palmieri avesse ancora interesse a legittimarsi attraverso la menzione del proprio titolo accademico, mi pare poco probabile che abbia continuato a farlo a lungo. A questo proposito Renato Roli esclude che la presenza nell'iscrizione del titolo di professore dell'Accademia parmense sia argomento utile a dirimere la questione, dato che esso viene mantenuto anche più tardi, nel *trompe-l'œil* della Biblioteca Reale di Torino datato 1780⁸⁵⁵.

È però anche vero che la maggior parte dei fogli nei quali compare questo titolo sono datati 1772 o 1773. Inoltre quello della Reale si qualifica come momento particolare della produzione di Palmieri: come si è cercato di dimostrare nel capitolo precedente infatti, i *trompe-l'œil* del bolognese costituiscono una sorta di biglietto da visita dell'artista, nel quale mette in mostra le sue qualifiche e specializzazioni. Come nei fogli di New York apparivano, sovrapposti gli uni agli altri, disegni d'ornato e modelli accademici, in memoria verosimilmente della formazione ricevuta dall'artista parecchi anni prima, non mi pare difficile credere che nel disegno della Reale Palmieri abbia ripercorso quest'idea: modernizzando lo stile di un disegno realizzato anni prima, l'artista, forse in cerca di un nuovo protettore nella capitale sabauda, avrebbe voluto legittimarsi ricordando il proprio titolo accademico.

Un procedimento analogo a quello descritto per il foglio degli Uffizi e per quelli analizzati precedentemente si riscontra in un foglio oggi conservato in collezione privata inglese e datato 1774, quindi risalente al periodo in cui Du Tillot era ancora in vita⁸⁵⁶. In esso la struttura compositiva guercinesca si accompagna ad una resa degli alberi e delle fronde che ricorda Marco Ricci e insieme Claude Joseph Vernet; al paesaggista francese rimanda pure la resa del cielo. Tutti questi modelli sono poi fusi, come d'uso per Palmieri, in un'unità nuova e personale e resi in questo caso con un tratto sottile e obliquo che ricorda l'incisione (fig. 180) e che va quindi inteso nell'ottica del virtuosismo di Palmieri e del suo ben documentato gusto per lo scambio di tecniche⁸⁵⁷.

⁸⁵⁴ Si veda Catalogo II, scheda 63.

⁸⁵⁵ Si veda Catalogo II, schede 16 e 108.

⁸⁵⁶ Si veda Catalogo II, scheda 64.

⁸⁵⁷ Si veda paragrafo I.3.1.4.

Gli stessi elementi mi paiono individuabili in uno dei disegni della Graphische Sammlung der Albertina di Vienna, nel quale il corpo di *San Girolamo* e nel leone Palmieri cita con precisione un'incisione di Agostino Carracci, ma il viso ricorda prototipi propri del Centese, mentre altri elementi rendono possibile un accostamento al già citato disegno alla scheda 64: in particolare l'arbusto in alto a destra che rimanda a Marco Ricci, la quinta in primo piano e soprattutto l'uso del tratto sottile e obliquo ma morbido che conferisce la stessa atmosfera al paesaggio circostante⁸⁵⁸.

Anche il foglio con la *Famiglia di zingari* del Museo del Prado di Madrid evidenzia dei tratti guercineschi in particolare nella resa dei volti, tuttavia, come sottolineato da Alfonso Emilio Pérez Sánchez, i due gruppi di figure rappresentati nel disegno sono liberamente tratti da una stampa di Stefano della Bella che rappresenta il *Viaggio di Giacobbe in Egitto*⁸⁵⁹. Lo studioso sottolinea che la tecnica usata da Palmieri in questo foglio – “la desolata grandiosità di segno quasi goyesco, al quale contribuisce, soprattutto, l'intelligente e drammatico uso dell'acquerellatura che forza gli effetti di chiaroscuro”, isolando le figure - conferisce una drammaticità “tutta preromantica” alla composizione, che si discosta dal modello seicentesco, basato invece sulla cumolazione narrativa e la somma dei particolari.

Il *Paesaggio con cavaliere* del Fogg Museum dell'Harvard University di Cambridge - in un primo tempo attribuito a Claude Lorrain da Alphonse Kann - si ascrive oggi a Palmieri grazie all'iscrizione settecentesca presente sul verso del foglio. Gli elementi stilistici che caratterizzano il disegno – assai vicino, soprattutto per l'idea di una natura nemica che rimanda al concetto di sublime, al foglio di Montpellier⁸⁶⁰ -, in particolare la compresenza di modelli diversi fusi insieme in un'unità nuova – Lorrain nell'impostazione compositiva, Guercino nella figura del cavaliere, Marco Ricci nella resa delle fronde degli alberi mosse dal vento – permettono di accettare l'attribuzione a Palmieri.

Ma va in questo contesto soprattutto menzionato un gruppo di quattro disegni oggi conservati presso il Département des Arts graphiques del Louvre, recanti un'attribuzione antica (Saint-Morys) a Palmieri⁸⁶¹. I fogli, analoghi per formato, appartengono probabilmente tutti alla stessa commissione, in quanto condividono la medesima cornice azzurra filettata di nero, tipicamente parigina e comune negli anni Sessanta e Settanta del Settecento, ma per la quale non è possibile, allo stato attuale delle conoscenze, individuare il proprietario. Confluiti in seguito nella collezione Saint-Morys e per questa via entrati nelle collezioni napoleoniche⁸⁶², tutti i disegni presentano caratteri stilistici analoghi, in quanto le composizioni derivate da modelli del Seicento olandese sono realizzate con un tratto a penna libero derivato dai fogli di

⁸⁵⁸ Si veda Catalogo II, scheda 65.

⁸⁵⁹ Si veda Catalogo II, scheda 35.

⁸⁶⁰ Si veda Catalogo II, scheda 95.

⁸⁶¹ Si veda Catalogo II, schede 74-77.

⁸⁶² Per la collezione Saint-Morys si veda J. Labbé, *La collection Saint-Morys au Cabinet des Dessins du Musée du Louvre*, 2 voll., Paris 1987.

Guercino. L'interesse di questo gruppo di fogli sta proprio nel fatto che sono stati verosimilmente realizzati *ad hoc* per un committente francese del quale non si conosce l'identità⁸⁶³, ma che ha probabilmente richiesto a Palmieri di utilizzare proprio questa tecnica mista, che doveva essere una sua specialità e prerogativa.

Insieme al disegno di Vienna con *San Gerolamo nel deserto*, vi sono altri fogli con soggetti di figura che richiamano la maniera guercinesca e che sono tutti ascrivibili alla fase parigina: uno di questi è il *Riposo nella fuga in Egitto* della Biblioteca Reale di Torino⁸⁶⁴. Il foglio, privo di firme, è stato tradizionalmente ascritto al bolognese sulla base dell'iscrizione settecentesca che si ritrova sul lato sinistro della cornice dall'aspetto marcatamente francese, un'attribuzione accettata da Aldo Bertini sulla base del confronto con il *trompe-l'œil* della stessa biblioteca⁸⁶⁵.

La resa delle fronde degli alberi sullo sfondo ricorda quella assai pittorica individuabile ad esempio nei due fogli di Montpellier⁸⁶⁶, mentre il cielo con le nuvole appena abbozzate da linee sottili è analogo ad esempio al paesaggio datato 1774⁸⁶⁷: l'attribuzione a Palmieri può quindi essere confermata e, sulla base dei confronti stilistici con le opere del periodo parigino, deve a mio avviso essere ascritta a questa fase.

Mi pare poi che possa essere confermata anche l'attribuzione del *Compianto sul Cristo morto* passato sul mercato parigino nel 2008⁸⁶⁸: al di là della somiglianza tra l'immagine della Vergine e la figura femminile collocata al centro della composizione nel foglio di Darmstadt che raffigura la *Morte di un vecchio*⁸⁶⁹, somiglianza imputabile alla comune derivazione da modelli guercineschi, la resa pittorica delle fronde e della porzione di paesaggio che si intravede sullo sfondo del gruppo di figure mi pare accostabile a quella caratteristica dei fogli di Montpellier e di Darmstadt.

I primi casi esaminati evidenziano dunque la derivazione diretta dal modello guercinesco, pur nella scelta di adottare un tracciato più libero e *rocaille*; il secondo e più ampio gruppo di fogli si riconnette invece al gusto di Palmieri per il *pastiche*, un gusto già più volte rilevato e derivante dalla sua attitudine alla copia dei modelli dei maestri. Mi pare chiaro come anche questi disegni si adeguino in tutto alle esigenze e alle richieste dei conoscitori parigini, nella scelta del *medium* - il disegno - dello stile e dei soggetti, che riconducono ai gusti di una clientela raffinata e aggiornata.

⁸⁶³ Non è possibile infatti identificare la provenienza del montaggio (ringrazio gli studiosi del Cabinet des Dessins du Musée du Louvre per la cortese informazione).

⁸⁶⁴ Si veda Catalogo II, scheda 78.

⁸⁶⁵ Si veda Catalogo II, scheda 108.

⁸⁶⁶ Si veda Catalogo II, schede 95-96.

⁸⁶⁷ Si veda Catalogo II, scheda 64.

⁸⁶⁸ Si veda Catalogo II, scheda 79.

⁸⁶⁹ Si veda Catalogo II, scheda 142.



Fig. 176. P.G. Palmieri, Penna e inchiostro marrone, 1774 (Catalogo II, scheda 59)

Fig. 177. P.G. Palmieri, Penna e inchiostro bruno (catalogo II, scheda 62)

Fig. 178. P.G. Palmieri, Penna e inchiostro bruno (Catalogo II, scheda 60)



Fig. 179. P.G. Palmieri, Penna e inchiostro marrone e nero (Catalogo II, scheda 63)



Fig. 180. P.G. Palmieri, Penna e inchiostro nero, 1774 (Catalogo II, scheda 64)

III.4.3. Le stampe francesi e il circolo di Wille

Vanno messe in relazione al circolo di incisori legato a Wille anche alcune stampe riconducibili agli anni successivi al trasferimento di Palmieri dalla città natale: infatti è forse stata la frequentazione di quell'ambiente - del quale faceva parte Jean-Baptiste Le Prince che aveva inventato la nuova *maniere de lavis*, più morbida e libera⁸⁷⁰ - a indurre Palmieri alla realizzazione di quattro stampe ad acquatinta⁸⁷¹: *L'occupation champêtre*, *L'amour maternel*, *Le repos du berger*, *La veille laborieuse*⁸⁷².

Le iscrizioni presenti sui vari stati dell'incisione con *L'occupation champêtre*, possono suggerire alcune ipotesi di lavoro: il primo stato reca solo la firma in basso a sinistra "Palmerius I. et f."; il secondo vi aggiunge sotto a sinistra una firma ulteriore "P. Palmerius in Real. Parmen. Accadem. Professor in del et sculp" e sotto al centro il titolo "LOCCUPATION CHAMPETRE". Nello stesso stato, sempre sotto la stampa compare l'iscrizione "A Paris chéz l'Auteur, rue des Pouli vis-a-vis le Louvre, et chez Isabey, Maison d'Estampes rue de Gévres. à present chez Crépy rue St. Jaques"⁸⁷³.

L'ultima parte dell'iscrizione ("à present chez Crépy rue St. Jaques") parrebbe essere più fresca rispetto alla precedente, quindi bisogna ipotizzare la presenza di uno stato intermedio o addirittura di due: uno con la menzione del titolo accademico conseguito a Parma da Palmieri - titolo che abbiamo visto comparire nei disegni databili tra 1771 e 1773 circa - e il titolo della stampa. L'altro con la menzione dei luoghi di

⁸⁷⁰ L'ipotesi è stata suggerita da Vittorio Natale, *Pietro Giacomo Palmieri. Bologna 1735-Torino 1804*, in *Disegni del XIX secolo della Galleria Civica d'Arte Moderna Contemporanea di Torino. Fogli scelti dal Gabinetto Disegni e Stampe*, Tomo I, a cura di V. Bertone, Firenze 2009, pp. 3-9.

⁸⁷¹ La maniera à lavis non differisce negli effetti dall'acquatinta, termine che compare solamente nell'Ottocento e che contraddistingue una tecnica che nella pratica risulta assai differente. Jean-Baptiste Le Prince (o Leprince), incisore e pittore di storia, di ritratti, di paesaggio e di genere (Metz, 17 settembre 1734-Saint-Denis-du-Port, 30 settembre 1781), allievo di Boucher, riproduce à lavis diversi suoi disegni. La tecnica scelta permette di rendere l'effetto del disegno; nel 1758 parte per la Russia e, al suo ritorno in Francia nel 1763, riscuote grande successo grazie al nuovo repertorio che reca con sé dai suoi viaggi. Nel 1764 entra in Accademia, ma entra subito in polemica con l'istituzione per il rifiuto di diffondere il segreto della sua nuova tecnica incisoria. La conoscenza del suo metodo verrà diffusa solo dopo la sua morte, avvenuta nel 1781, dalla nipote, assistente ed erede dell'artista, Anne-Marie Le Prince. Si vedano: Benezit, 5, pp. 529-530; S. Raux, *La main invisible. Innovation et concurrence chez les créateurs des nouvelles techniques de fac-similés de dessins au XVIIIe siècle*, in *Quand la gravure fait illusion. Autor de Watteau et Boucher: les dessins gravés au XVIIIe siècle*, catalogo della mostra, Valenciennes, Musée des Beaux-Arts, 11 novembre 2006-26 febbraio 2007, a cura di E. Delapierre e S. Raux, [Montreuil] 2006, pp. 57-73, in particolare pp. 62-63; V. Frelin, *Biographies des graveurs*, in *Quand la gravure fait illusion cit.*, pp. 154-155.

⁸⁷² Dei disegni preparatori delle prime due incisioni si fa menzione in un catalogo di vendita (25 gennaio 1779 e giorni seguenti) espertizzata da Perrier (Antoine Claude Chariot *commissaire-priseur*). In esso si elencano "Deux autres superbes Dessins, représentant , l'un l'Occupation Champêtre ; l'autre l'Amour maternel. Ils sont gravés par l'Artiste [Palmieri], & des plus intéressans". Al lotto si aggiunge la nota seguente: "Gouaches et dessins, du Sieur Palmiéri, qui est depuis huit mois chez l'Etranger", che dà quindi notizia della data di partenza di Palmieri da Parigi, avvenuta tra l'aprile e il maggio 1778. Inoltre il catalogo ci informa che Palmieri doveva essere conosciuto e stimato dal redattore del catalogo, che può forse essere indicato in Perrier.

⁸⁷³ Si veda Catalogo I, scheda 24.

rivendita, cioè la casa o la bottega di Palmieri in rue des Pouli vis-a-vis le Louvre e la bottega di Isabey in rue de Gévres.

Se infatti Palmieri vive in casa di Du Tillot presumibilmente fino alla sua morte, bisognerà ipotizzare che si sia poi trasferito, una volta venuto a mancare il suo protettore, in una nuova abitazione che forse fungeva anche da bottega. Se quindi lo stato intermedio della stampa appena descritto andrà datato verosimilmente dopo il dicembre 1774, questa data costituisce anche il termine *ante quem* per la datazione degli stati precedenti. La menzione del titolo di professore dell'Accademia di Parma consente di collocare la stampa tra 1771 e 1773 circa; tuttavia la consonanza con le ricerche tecniche dell'ambiente parigino permette di restringere il campo ulteriormente, in quanto necessariamente Palmieri doveva essere a Parigi già da qualche tempo per sperimentarla.

La lastra andrà quindi datata al 1773 circa, un'ipotesi che trova conferma nel confronto stilistico con alcuni disegni per varie ragioni già attribuiti all'incirca a quell'anno: il musico di schiena sulla destra ricorda ad esempio i personaggi coi cappellacci a larghe falde dei disegni tratti da Palmieri da modelli di Simonini presumibilmente su commissione di Du Tillot e quindi sempre intorno a quella data⁸⁷⁴, ai quali rimanda pure la resa dei passaggi chiaroscurali, un uso dell'acquerello che si trova anche nei già citati disegni di Bruxelles del 1773⁸⁷⁵.

A questo gruppo vanno accostati altri disegni: il *Mandriano con tiro di cavalli* del Prado di Madrid, attribuito a Palmieri su base stilistica ma a mio avviso assai correttamente, il *Passaggio di un guado* dell'Albertina il *Mandriano con armento e pecore* passato in asta a Londra nel 1994⁸⁷⁶. Inoltre la figura femminile con turbante sulla destra dell'incisione ricorda da vicino quelle dei disegni dell'Albertina attribuiti a Palmieri (figg. 181-182)⁸⁷⁷.

Gli stessi elementi stilistici si possono individuare nel *Paesaggio con ponte* conservato presso la Graphische Sammlung des Hessischen Landesmuseums di Darmstadt, in particolare nella figura maschile addormentata sulla sinistra della composizione, che mi pare ben confrontabile, per la resa chiaroscurale e l'andamento dei panneggi soprattutto con il foglio con *Mandriano con armento e pecore* passato in asta a Londra nel 1994 e databile tra gli anni francesi e i primi trascorsi a Torino⁸⁷⁸. La somiglianza nella resa delle figure, con quella

⁸⁷⁴ Si veda Catalogo II, schede 32-35.

⁸⁷⁵ Si veda Catalogo II, schede 23, 25.

⁸⁷⁶ Si veda Catalogo II, schede 36, 55, 139.

⁸⁷⁷ Si veda Catalogo II, schede 66-67.

⁸⁷⁸ Si veda Catalogo II, schede 92, 139.

adottata per i personaggi che popolano i due paesaggi già citati della GAM di Torino⁸⁷⁹, è elemento ulteriore a conferma della datazione proposta.

Tornando ai due disegni di cui si parlava, essi sono accostabili pure per la maniera di rendere le fronde degli alberi, realizzate con un tratto a penna che ricorda quello guercinesco, reso però più morbido e pittorico dalle acquerellature dense⁸⁸⁰. Una caratteristica, quest'ultima, che si ritrova in un buon numero di fogli pure attribuibili a questo periodo: due di essi sono conservati presso i Musei Civici di Brescia, uno, raffigurante *Rebecca ed Eleazaro*, è oggi al Département des Arts graphiques del Louvre⁸⁸¹.

Al gruppo mi pare vadano pure accostati, per l'aspetto fortemente pittorico delle fronde i due bellissimi disegni del Musée Atger di Montpellier, il *Paesaggio con cascata* e il *Paesaggio con figure*, caratterizzati da forme, volumi e profondità spaziale che scaturiscono dal contrasto luministico, dal chiaroscuro, mentre il contorno non è mai segnato. Il cromatismo è limitato a pochi colori, quelli della natura, il bruno e il marrone in particolare, mentre il cielo è reso con l'acquerello leggero e trasparente del *plein-air*⁸⁸².

Mi pare che questi elementi stilistici vadano pure rilevati in due fogli passati sul mercato parigino nel 1985⁸⁸³ e che il gruppo di fogli qui esaminato riveli il debito da parte dell'artista nei confronti dell'esperienza culturale condotta in rapporto col circolo di Wille e Le Prince, che già l'aveva portato a sperimentare nell'incisione la nuova maniera *au lavis*.

⁸⁷⁹ Si veda Catalogo II, schede 106-107.

⁸⁸⁰ Si veda Catalogo II, schede 92, 139.

⁸⁸¹ Si veda Catalogo II, schede 89, 90, 99.

⁸⁸² Si veda Catalogo II, schede 95-96.

⁸⁸³ Si veda Catalogo II, schede 97-98.



Fig. 181. P.G. Palmieri, acquaforte e acquatinta (Catalogo I, scheda 24)

Fig. 182. P.G. Palmieri, Penna e acquerello (Catalogo II, scheda 67)

III.5. Palmieri dopo Du Tillot

Dopo la morte del suo protettore Palmieri poteva quindi contare su rapporti importanti costituiti probabilmente grazie anche all'appoggio di Du Tillot, come appunto quelli che si sono analizzati con Johann Georg Wille e il suo circolo. Inoltre si è visto dall'analisi della stampa con *L'occupation champêtre*, che Palmieri aveva aperto uno studio in rue des Pouli, di fronte al Louvre e che le sue stampe venivano pure vendute da Isabey, che aveva bottega in rue de Gévres e in seguito da Crépy, in rue St. Jaques⁸⁸⁴.

Altri lavori testimoniano della sua collaborazione con gli incisori: P. Ringuet, artista ignoto ai repertori, traduce in incisione un disegno di Palmieri di gusto guercinesco. Un'iscrizione riportata sull'esemplare della stampa conservato presso il Prints & Drawings Department del British Museum di Londra (inv. 1917,1208.829) informa che la stampa è stata depositata alla Biblioteca Nazionale, di conseguenza la stampa andrebbe datata tra il 1793 e il 1805.

In questo caso l'incisione sarebbe stata realizzata molto dopo la partenza di Palmieri da Parigi (avvenuta tra aprile e maggio 1778) e testimonierebbe di una certa fama ancora raccolta dal bolognese nella capitale francese (visto che viene mantenuta l'indicazione di responsabilità dell'inventore). Mi pare tuttavia anche possibile ipotizzare che l'iscrizione in basso al centro sia stata aggiunta solo più tardi, in occasione di una ristampa successiva.

Alla fine del periodo parigino risale la realizzazione di un disegno da un'opera di Simon-Bernard Lenoir per un'incisione eseguita da Thomas Chambars raffigurante *La mort de Turenne*⁸⁸⁵; l'incisione fu menzionata nel *Journal de Bullion* del 1778 e meritò un sonetto elogiativo da parte di Carlo Maritano ancora nel 1805⁸⁸⁶. La stampa veniva venduta "A Paris chez Lenoir, M.d du Cabinet du Roy, Demeurant au Louvre, et rue du coq S.t Honoré". Con Lenoir – che dimorava al Louvre e aveva bottega in rue St. Honoré, quindi non lontana da quella del bolognese - Palmieri doveva avere un rapporto, se non di amicizia, di stima, in quanto l'artista francese è menzionato, come si vedrà in seguito, per aver acquistato alcune opere di Palmieri passate all'asta a Parigi nel 1775 e nel 1777.

Un disegno conservato presso il Musée des Beaux-Arts di Orléans reca sul verso la seguente iscrizione: "Palmerius 1776. fait au Cabaret du Lion d'or Rue Froidmanteau sur un papier ou on avait apporté du

⁸⁸⁴ Si veda Catalogo I, schede 24-25.

⁸⁸⁵ Su Simon-Bernard Lenoir (o Le Noir) ritrattista e pastellista (Parigi, 1729-1791) si veda la voce del Benezit, 5, p. 514. Su Chambars (Chambers), Thomas (Londra, 1724 ca.-1789) si veda K. Frank, *Chambars, Thomas*, in Saur, 18 (1998), p. 112. Allievo a Londra di Andrew Miller, studia a Dublino e si trasferisce poi a Parigi; muore suicida a Londra.

⁸⁸⁶ *Alla memoria di Pier Giacomo Palmieri pittore. Epicedj*, Torino 1805, p. 12; A. Baudi di Vesme, *Schede Vesme. L'arte in Piemonte dal sec. XVI al sec. XVIII*, III, Torino 1968, p. 767.

fromage. Ce dessin servit à payer son Ecot⁸⁸⁷. Questo dato potrebbe in un primo momento far pensare che Palmieri si trovasse in difficoltà economiche, tuttavia potrebbe anche trattarsi di un caso - di una situazione imbarazzante in cui accidentalmente o per dissolutezza Palmieri si trova senza denaro - che viene risolta in maniera quasi burlesca. Va anche tenuto presente che rue Froid Manteau non si trovava lontano dal luogo in cui Palmieri aveva bottega, quindi si può anche presumere che fosse un frequentatore abituale del Cabaret du Lion d'or menzionato nell'iscrizione.

L'episodio potrebbe anche testimoniare di una certa fama raggiunta, se un disegno di poco conto dell'artista viene accettato da un oste in pagamento di una cena. Infatti abbiamo visto come Palmieri, verosimilmente alla morte di Du Tillot, avesse aperto una propria bottega di fronte al Louvre e intrattenesse rapporti con illustri personaggi legati alla corte e all'Accademia come Wille e Lenoir.

III.6.1. *L'attenzione degli amateurs parigini per la grafica di Palmieri*

Disegni di Palmieri erano peraltro conservati in illustri collezioni parigine, dato ulteriore a conferma di un certo successo raggiunto dall'artista nella capitale francese: alcuni fogli del Louvre, poi passati nella collezione di Saint-Morys e quindi al Musée Napoleòn, appartenevano a P. Lenglier, mercante d'arte attivo a Parigi nella seconda metà del secolo⁸⁸⁸. Si tratta del disegno con *Caino e Abele*, del paesaggio alla maniera di Guercino, e del *Paesaggio con tre donne e animali*.

Jacques Lenglier è registrato invece per aver acquistato in vendite parigine tenute tra il 1782 e l'anno successivo alcuni lotti comprendenti opere del bolognese; purtroppo non vengono forniti elementi sufficienti per identificare i fogli⁸⁸⁹.

La marca di François Renaud, editore che aveva bottega in Rue Feydeau a Parigi, compare su diversi fogli palmiereschi⁸⁹⁰: i due paesaggi vernettiani del Louvre, poi acquistati da Saint-Morys, e altri fogli di gusto molto simile⁸⁹¹. Renaud possedeva pure due disegni di figura: uno di essi è attualmente conservato presso la Graphische Sammlung des Hessischen Landesmuseums di Darmstadt⁸⁹², l'altro è il foglio col *Soldato davanti a un monumento in rovina* passato recentemente sul mercato⁸⁹³. Inoltre, come si vedrà in seguito,

⁸⁸⁷ Si veda Catalogo II, scheda 80.

⁸⁸⁸ Lugt 1670. Si veda Catalogo II, schede 53, 62, 86.

⁸⁸⁹ Si veda Appendice 2: 1782, 25 novembre, lotto 347.

⁸⁹⁰ François Renaud (Lugt 1042; Lugt Supp. 1042) editore che ha bottega in Rue Feydeau a Parigi e che figura ne *l'Almanach des Artistes* del 1776.

⁸⁹¹ Si veda Catalogo II, schede 46-49.

⁸⁹² Si veda Catalogo II, scheda 142.

⁸⁹³ Si veda Catalogo II, scheda 100.

Renaud acquisterà nella vendita tenutasi tra il 19 e il 24 ottobre del 1775 due paesaggi a sanguigna di Palmieri e in quella tenutasi tra il 13 e il 14 gennaio del 1778:

“Un Dessin de mérite au bistre sur papier blanc; il représente l'intérieur d'une écurie, où l'on voit une femme assise, & près d'elle un homme debout, plus loin un veau allaité par une vache, & un cheval chargé de bagage”.

Come si è già accennato, molti disegni di Palmieri oggi conservati al Louvre recano traccia del passaggio presso la ricchissima collezione di Etienne de Saint-Morys, appassionato soprattutto di disegni italiani e in particolare bolognesi; come noto la collezione fu requisita dal governo rivoluzionario e per questa ragione confluì nelle raccolte del Louvre⁸⁹⁴.

La presenza di opere di Palmieri nelle collezioni parigine settecentesche non è testimoniata solo dai disegni che ancora recano traccia di passaggi collezionistici, ma anche dai cataloghi di vendita. Nove disegni di Palmieri compaiono nel catalogo della vendita della collezione di Claude-Guillaume de Besse del 3 aprile 1775 e passano in parte nelle collezioni di Desmarests e Paillet; tra questi è pure elencato un foglio raffigurante una donna a mezzo busto di gusto guercinesco⁸⁹⁵. Tra il 19 e il 24 ottobre dello stesso anno, numerosi disegni di Palmieri passano alla vendita di Jean-Denis Lempereur, espertizzata da François Charles Joullain. Il lotto n. 39 viene acquistato da Renaud, il n. 43 da Le Noir⁸⁹⁶.

La vendita Basan iniziata il 26 novembre 1776 presso l'Hôtel d'Aligre in rue Saint Honoré a Parigi elenca diversi disegni di Palmieri, dei quali si sottolinea la derivazione da composizioni o dalla maniera di artisti come Salvator Rosa, Francesco Zuccarelli, Manglard, Berchem, Lorrain, Simonini, Jan Miel⁸⁹⁷. Basan ha anche espertizzato una vendita del 29 luglio dell'anno successivo, nella quale compare un lotto con dieci disegni di Palmieri con paesaggi e animali⁸⁹⁸.

Nel 1777 compaiono disegni dell'artista in diverse vendite parigine: quella della contessa Jeanne Bécu de Barry conta due fogli del bolognese⁸⁹⁹; un paesaggio a penna viene acquistato per 56 livre dal Marchese di Namur alla vendita della collezione di Louis-François de Bourbon principe di Conti⁹⁰⁰. La collezione Conti

⁸⁹⁴ Si veda J. Labbé, *La collection Saint-Morys au Cabinet des Dessins du Musée du Louvre*, 2 voll., Paris 1987.

⁸⁹⁵ Si veda Appendice 2.

⁸⁹⁶ Si veda Appendice 2.

⁸⁹⁷ Si veda Appendice 2. Le due teste di vecchio menzionate nel catalogo della vendita M. Pigache del 21 ottobre 1776 sono forse identificabili coi due fogli oggi conservati presso il Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique di Bruxelles (si veda Catalogo II, schede 23, 25).

⁸⁹⁸ Si veda Appendice 2.

⁸⁹⁹ Vendita del 17 febbraio 1777, si veda Appendice 2.

⁹⁰⁰ Vendita 8 aprile-6 giugno 1777, si veda Appendice 2. F. Bussmann, *Un prince collectionneur: Louis Bourbon de Conti et ses collections au palais du Temple à Paris*, Parigi 2012, p. 562.

doveva contare almeno un altro foglio di Palmieri, dato che la Moravská galerie di Brno conserva un disegno di figura alla maniera di Guercino attribuito da Mahon e Turner a Palmieri⁹⁰¹.

Anche il duca di Rohan di Chabot possedeva diversi disegni di Palmieri, alcuni dei quali raggiungono un prezzo di realizzo piuttosto alto. La duchessa di Rohan-Chabot teneva nella propria casa un'accademia di dilettanti del disegno molto conosciuta a Parigi negli anni settanta, alla quale venivano invitati a partecipare artisti e letterati, tra i quali Robert e Watelet, quindi la presenza di disegni di Palmieri nella collezione mi pare significativa per comprendere la fitta trama di rapporti che l'artista intratteneva nella capitale francese⁹⁰². Già il Vesme ricordava inoltre due paesaggi con figure per la vendita M. Varanchon del 29-31 dicembre⁹⁰³.

Va poi menzionata una vendita Le Père anonima avvenuta a Parigi tra il 27 e il 28 maggio 1777, nella quale i disegni di Palmieri, oltre ad essere numerosi, ricevono una grande attenzione da parte del redattore del catalogo e realizzano dei buoni prezzi di vendita; tra gli acquirenti è specificato solo Lenoir per il lotto n. 10. Mi pare anche rilevante notare che i lotti relativi a Palmieri sono i primi in elenco⁹⁰⁴.

Al principio del catalogo vi è una lunga nota che riguarda esclusivamente i disegni di Palmieri:

"Tous les Dessins du sieur Palmieri, joignent à leur mérite l'agrément d'être proprement montés sous verre & dans des bordures dorées. Ils sont tous de la même grandeur. Ils portent quatorze pouces six lignes sur onze pouces six lignes; & ne different seulement que les uns sont en travers, & les autres en hauteur; ce qui est expliqué à chaque numéro. Ceux qui sont annoncés par deux ensemble, sont pendant, & ne seront divisés qu'autant que quelques Amateurs pourroient l'exiger".

Nel 1778 si hanno ancora varie vendite nelle quali compaiono disegni dell'artista bolognese: la vendita Roettiers del 13 e 14 gennaio conta ben diciassette disegni di Palmieri; tra gli acquirenti vi sono Renaud, Despres, François, un certo Demoniel e il marchese de Hamure⁹⁰⁵. Disegni di Palmieri passano alla vendita M. Desmarets del 24 aprile 1778⁹⁰⁶.

Nel catalogo della vendita parigina del 25 gennaio 1779 (Perrier e Antoine Claude Chariot) è aggiunta una notazione relativa ai numerosi disegni di Palmieri: "Gouaches et dessins, du Sieur Palmiéri, qui est depuis huit mois chez l'Etranger", un punto sul quale si ritornerà in seguito, ma che merita già qui di essere accennato. Il catalogo elenca centonovanta lotti, diciannove dei quali alla voce Palmieri; in tutto si vendono

⁹⁰¹ Si veda Catalogo II, scheda 69.

⁹⁰² 21 luglio (e giorni seguenti) 1777, si veda Appendice 2. Il passaggio nella collezione Rohan Chabot di due fogli di Palmieri alla maniera di Berchem è anche ricordato da C. Guichard, *Les amateurs d'art à Paris au XVIIIe siècle*, Seyssel 2008, p. 261.

⁹⁰³ 1777. Vendita Varanchon (per la vendita, ricordata anche dal Vesme, si veda Appendice 2).

⁹⁰⁴ Nel catalogo l'artista è citato come "Palmieri, de l'Académie de Parme". Si veda Appendice 2.

⁹⁰⁵ Si veda Appendice 2.

⁹⁰⁶ Si veda Appendice 2.

trentasei disegni del bolognese, un numero davvero ragguardevole, considerando che abbiamo visto come il catalogo di vendita della collezione Du Tillot ne elencasse ventisette. Purtroppo non è noto il nome del possessore della collezione, una raccolta che evidenzia la predilezione per la pittura fiamminga e olandese del seicento e per quella francese contemporanea, ma che spazia comunque tra svariati generi pittorici⁹⁰⁷.

Tra il 5 e 20 maggio 1779 ha luogo la vendita della collezione del marchese di Calvière: del lotto 68 fanno parte due disegni di Palmieri che verranno acquistati dal conte d'Orsay. Uno dei due è stato identificato col *Paesaggio con mulattiere* del Louvre⁹⁰⁸, mentre non è attualmente possibile rintracciare il *pendant* passato alla stessa vendita descritto come "Une femme à cheval, et un homme à pied tenant un bâton"⁹⁰⁹.

Continua inoltre a trovarsi traccia di disegni di Palmieri in importanti collezioni parigine anche nel corso dell'Ottocento. Tra le altre va citata la vendita Goncourt tenuta a Parigi il 15 dicembre 1856, dove, ai lotti 69 e 70, sono segnalati due disegni di Palmieri: "Un coup de vent" e "Animaux passant un guè"⁹¹⁰.

L'elenco delle opere di Palmieri in importanti collezioni parigine non si esaurisce qui, tuttavia questi esempi mi paiono utili a comprendere come opere dell'artista fossero presenti sostanzialmente in molti dei più importanti *cabinet* parigini. I dati forniti dalle vendite parigine settecentesche e gli elementi che riconducono a collezioni antiche reperibili sui fogli dunque sono indicativi del successo conseguito dall'artista, il quale, come si è visto, aveva bottega di fronte al Louvre ed era fortemente legato a incisori/editori come Basan e a importanti personaggi dell'ambiente artistico parigino.

L'attività di Palmieri a Parigi non rimase senza conseguenze; Giuseppe Delogu si sofferma brevemente sull'influenza esercitata dall'artista su Victor Pillments, che, vissuto tra 1767 e 1814, ha lavorato tra Vienna e Parigi e che proprio in quest'ultima città deve aver avuto modo, all'età di trent'anni circa, di conoscere il lavoro di Palmieri⁹¹¹.

III.6.2. I viaggi in Europa

Tuttavia Palmieri decide di andarsene da Parigi e di trasferirsi a Torino, città nella quale, come si avrà modo di vedere, verrà accolto subito da Luigi di Carignano e riceverà importanti commissioni dalla corte sabauda.

⁹⁰⁷ Si veda Appendice 2.

⁹⁰⁸ Si veda Catalogo II, scheda 40.

⁹⁰⁹ *Les Collections du Comte d'Orsay. Dessins du Musée du Louvre*, catalogo della mostra, Parigi, Musée du Louvre, 24 febbraio-30 maggio 1983, a cura di J.-F. Méjanès, Paris 1983, n. 224, p. 162.

⁹¹⁰ E. Launay, *Le frères Goncourt collectionneurs de dessins*, Parigi 1991, pp. 85, 186.

⁹¹¹ G. Delogu, *Pietro Giacomo Palmieri* cit., p. 390.

Secondo le notizie ricordate nel Vesme, Palmieri viaggiò parecchio prima di stabilirsi a Torino nel 1778:

“[...] poscia portossi in Ispagna, nell’Inghilterra e nella Svizzera, dove fece molte vedute”⁹¹².

Una notizia che è ricordata anche negli Epicedj del 1805, nel componimento di Agostino Amoretti e nell’Elegia di D.G.A. Magnaldi:

“[...] Haec Galli, Helvetii, Hispanii, Moschi, atque Britanni

Noscunt, et Petri nomen ad astra ferunt [...]”⁹¹³

Se i “Moschi”, cioè i russi conoscono l’opera di Palmieri è perché, come si vedrà nel capitolo successivo, l’artista riceve un’importante commissione da un principe russo.

Per il resto si parla dei luoghi dove le altre fonti attestano che Palmieri si è recato, seppur per poco tempo. Infine, in nota a un sonetto pubblicato nello stesso libretto, Regis racconta di nuovo che Palmieri ha viaggiato - tra il periodo trascorso a Parigi e il trasferimento a Torino - “nelle Spagne, nell’Inghilterra, nella Svizzera ec.”⁹¹⁴.

Non vi sono a mio parere ragioni per ritenere inattendibile l’informazione fornita dalla fonte, in quanto, come si è già argomentato altrove, si tratta di notizie sostanzialmente di prima mano. Semmai si potrebbe invece supporre che questi viaggi non siano avvenuti tra il trasferimento definitivo da Parigi e il momento in cui Palmieri si stabilisce a Torino, ma negli anni precedenti e in momenti distinti.

Dal catalogo di una vendita parigina iniziata il 25 gennaio 1779, sappiamo che l’artista lasciò Parigi otto mesi prima di quella data, quindi tra aprile e maggio 1778. Si tratta di una nota, forse dovuta a Perrier ad un lotto nel quale si descrivono i disegni preparatori per due incisioni di Palmieri delle quali si è già parlato:

“Deux autres superbes Dessins, représentant , l'un l'Occupation Champêtre ; l'autre l'Amour maternel.
Ils sont gravés par l'Artiste [Palmieri], & des plus intéressans”.

Al lotto si aggiunge la nota seguente:

“Gouaches et dessins, du Sieur Palmiéri, qui est depuis huit mois chez l'Etranger”⁹¹⁵.

È impossibile pensare che Palmieri abbia viaggiato in Spagna, in Inghilterra e in Svizzera nell’arco di otto mesi, o un anno. L’artista non era privo di contatti con tutti e tre i paesi nei quali, secondo le notizie fornite dalle fonti, si sarebbe recato: in Spagna Du Tillot aveva vissuto molto tempo e forse Palmieri poteva avere

⁹¹² A. Baudi di Vesme, *Schede Vesme. L’arte in Piemonte dal sec. XVI al sec. XVIII*, IV, Torino 1982, p. 761.

⁹¹³ *Alla memoria di Pier Giacomo Palmieri pittore. Epicedj*, Torino 1805, pp. 18, 26.

⁹¹⁴ *Alla memoria di Pier Giacomo Palmieri pittore. Epicedj*, Torino 1805, p. 30.

⁹¹⁵ <http://piprod.getty.edu/starweb/pi/servlet.starweb#>.

qualche conoscenza proprio grazie al Marchese di Felino. Non è però possibile ritenere che questo viaggio sia avvenuto in compagnia del suo protettore, quando questi trovò rifugio a Madrid dopo la caduta in disgrazia presso la corte di Parma.

Infatti si è visto che Palmieri raggiunse il marchese a Parigi in compagnia di Valdrè sei mesi dopo che Du Tillot vi si era trasferito e non mi pare molto logico supporre che l'artista abbia seguito il suo protettore nel lungo viaggio verso la Spagna, per poi affrontare da solo il ritorno in Italia in attesa di essere richiamato a Parigi. Mi pare più probabile che questo viaggio sia avvenuto dopo la morte del marchese, quando forse l'artista era alla ricerca di un nuovo protettore. Come si è visto il pittore Valdrè – che con Palmieri aveva condiviso l'amicizia e la protezione di Du Tillot e per un periodo persino l'abitazione - era stato in Inghilterra prima di trasferirsi a Dublino.

Per quanto riguarda la Svizzera, forse questa volta visitata durante il viaggio di trasferimento a Torino, l'artista godeva forse dell'appoggio di qualche personaggio della cerchia di Wille – per il quale aveva lavorato -, che, come ha ben chiarito la critica, da ultima Yvonne Boerlin-Brodbeck, coltivava una fitta rete di rapporti con quel paese⁹¹⁶. Alcuni disegni di Palmieri sono inoltre confrontabili con quelli di artisti svizzeri contemporanei come Pierre-Louis De la Rive⁹¹⁷.

⁹¹⁶ Tuttavia, nonostante i documentati rapporti con artisti svizzeri che rappresentavano paesaggi alpini, Wille continua a preferire nella sua produzione la natura pacifica che prende a modello il paesaggismo olandese del Seicento, una posizione che rende conto delle differenti maniere di concepire il paesaggio da parte degli artisti della seconda metà del Settecento (Y. Boerlin-Brodbeck, *Wille et la Suisse. Un réseau et ses contours*, in *Johann Georg Wille (1715-1808) et son milieu* cit., pp. 59-74, in partic. Pp. 69-70). Lo stesso Palmieri, come si vedrà meglio nel capitolo dedicato alla lunga fase torinese della sua carriera, rappresenterà in maniera realistica le montagne solo in una fase piuttosto tarda, probabilmente per influenza del nuovo gusto determinato anche da pubblicazioni come H.B. De Saussure, *Voyages dans les Alpes, précédés d'un essai sur l'histoire naturelle des environs de Genève*, à Neuchâtel, chez Samuel Fauche 1779.

⁹¹⁷ Sull'artista svizzero si veda: P.A. Guerretta, *Pierre-Louis De la Rive ou la belle nature. Vie et œuvre peint (1753-1817)*, catalogo della mostra, *Pierre-Louis De la Rive (1753-1817) et le paysage à l'âge néoclassique*, Ginevra, Musée Rath, 7 febbraio-5 maggio 2002, Chêne-Bourg (Genève) 2002.

CAPITOLO IV: PIETRO GIACOMO PALMIERI A TORINO (1778-1804)

Secondo quanto attestato dalle fonti, nel 1778 Pietro Giacomo Palmieri si reca a Torino - di passaggio secondo il Regis - e decide di trattenerci in questa città perché attratto dalle attenzioni ricevute da parte del principe Luigi di Carignano e perché innamoratosi della vercellese Maddalena Brunetti, che sposa e dalla quale ha due figli⁹¹⁸: Pietro, che seguì le sue orme e ancora vivente quando il compilatore stendeva la sua notizia, e Giovanni, scultore e morto a diciassette anni.

La data trova conferma nella notizia fornita dalla vendita parigina anonima del 25 gennaio 1779, espertizzata da Perrier, nella quale, come ricordato nel capitolo precedente, i molti lotti relativi a Palmieri sono accompagnati da una nota:

Gouaches et dessins, du Sieur Palmiéri, qui est depuis huit mois chez l'Etranger⁹¹⁹.

Quindi l'artista parte da Parigi tra aprile e maggio del 1778 e, come si argomentava nel capitolo precedente, trascorre forse qualche tempo all'estero, verosimilmente in Svizzera, anche se il dato non trova conferma che nelle fonti.

In base alla versione fornita dal Regis – che appare tuttavia ancora una volta piuttosto romanzata - le ragioni del suo trasferimento sarebbero casuali: quella di trattenerci nella città sabauda sarebbe stata per Palmieri una scelta dettata principalmente da ragioni di cuore, cioè dall'incontro con Maddalena Brunetti e solo marginalmente si sarebbe fatto convincere dalle lusinghe del principe Luigi Vittorio di Carignano⁹²⁰, il quale lo avrebbe nominato “primo disegnatore” e fu, secondo Roberto d'Azeglio,

⁹¹⁸ A. Baudi di Vesme, *Schede Vesme. L'arte in Piemonte dal sec. XVI al sec. XVIII*, III, Torino 1968, pp. 761-772, in partic. p. 761.

⁹¹⁹ Si veda Appendice 2: 1779, 25 gennaio e giorni successivi, Parigi. Ben diciannove lotti relativi a Palmieri, per un totale di trentasei disegni dell'artista bolognese, un numero davvero ragguardevole considerando che Du Tillot, protettore di Palmieri, ne conservava ventisette al momento della vendita della sua collezione. Naturalmente nel caso della collezione di Du Tillot bisogna valutare la possibilità che Palmieri abbia ritirato e tenuto per sé alcuni dei disegni. Si vedano Appendice 2 (1775, 27 marzo e giorni seguenti, Parigi, sur les lieux, rue de la Ville-l'Evêque, N°.6) e Capitolo III.

⁹²⁰ Luigi Vittorio di Savoia-Carignano (Parigi, 25 settembre 1721 – Torino, 16 dicembre 1778) fu il quarto Principe di Carignano. Figlio secondogenito di Vittorio Amedeo e di Maria Vittoria Francesca di Savoia (figlia legittimata di Vittorio Amedeo II di Savoia), divenne erede del principato di Carignano alla morte del fratello Giuseppe Vittorio Amedeo morto a 5 mesi nel 1716. Fu tenuto a battesimo da Luigi XV re di Francia. Crebbe a Parigi dove il padre si era stabilito e conduceva una vita dissoluta sperperando gran parte dei suoi averi in giochi di azzardo. Per far fronte ai debiti contratti dal padre Luigi Vittorio dovette liquidare i beni posseduti in Francia e, fatto ritorno in Piemonte, pose la sua residenza alternativamente tra Racconigi e Torino. Sposò a Torino il 4 maggio 1740 la principessa Cristina Enrichetta d'Assia-Rotenburg^[2]. La coppia ebbe otto figli in totale tra cui l'erede al titolo Vittorio Amedeo II. Tra le figlie si ricorda Maria Teresa Luisa di Savoia, meglio conosciuta come la *Principessa di Lamballe*^[3] amica intima di Maria Antonietta di Francia. Allevato a corte dai Savoia, tenuto in gran considerazione da Carlo Emanuele III divenne capitano generale dei regi eserciti. Promosse il rifacimento della facciata del Castello Reale di Racconigi, affidando progetto e esecuzione, nel

“il primo mecenate che gli commise lavori, compiacendosi persino di vederlo disegnare, soventi visitandolo nel suo studio”⁹²¹

Tuttavia Luigi Vittorio di Carignano muore nel dicembre 1778, quindi poco tempo dopo l’arrivo di Palmieri a Torino. Nonostante questo l’artista nel 1781 si fregia ancora del titolo di primo disegnatore di Sua Altezza Serenissima, come ci informa l’iscrizione a penna che compare sotto il ritratto di Palmieri firmato in basso a destra da Pietro Visca:

“P. PALMERIUS / Né a Bologne Professeur de l’Academie de Peinture à Parme / Et Premier Dessinateur de S.A.S. Dessine par Lui en 1781”⁹²².

Si può quindi forse presumere che Palmieri rimanga al servizio del figlio di questi Vittorio Amedeo di Carignano, morto nel 1780 e ancora del suo successore Carlo Emanuele, dedito soprattutto alla carriera militare.

Mi pare tuttavia difficile accogliere in pieno la versione fornita da Regis, in quanto la decisione di trasferirsi a Torino deve essere stata in qualche modo condizionata da una serie di coincidenze favorevoli: già Giovanni Romano ritiene verosimile che i contatti tra Palmieri e Lorenzo Pécheux, direttore dell’appena fondata Accademia di Pittura e Scultura e legato all’ambiente del classicismo accademico siano stati favoriti da un possibile incontro parmense e dalla frequentazione dei medesimi ambienti. Pécheux intratteneva rapporti con Batoni, Mengs e l’accademia di Parma, eseguì ritratti di Petitot e Du Tillot, i Duchi d’Aosta e il dottor Bò possedevano sue opere⁹²³. Lo studioso presume che grazie al suo ruolo di primo disegnatore del principe di Carignano, quindi a partire dal 1781, Palmieri abbia avuto occasione di intrecciare rapporti che legano ancora una volta la sua cultura con Parma e Roma; in particolare pone l’accento su alcune coincidenze verificatesi in quel giro d’anni e che ruotano intorno ad alcune figure di artisti, soprattutto al pittore piemontese Giuseppe Mazzola⁹²⁴.

1757, all’architetto Giovanni Battista Borra. Morì nel 1778 e venne sepolto nella Basilica di Superga; alla morte gli successe il figlio Vittorio Amedeo.

⁹²¹ A. Baudi di Vesme, *Schede Vesme. L’arte in Piemonte dal sec. XVI al sec. XVIII*, III, Torino 1968, p. 161.

⁹²² Pietro Visca, *Ritratto di Pietro Giacomo Palmieri*, matita, penna a inchiostro bruno e nero, inchiostro bruno e nero acquerellato, tracce di gessetto bianco su carta vergata seppia, 361x263 mm, Torino, GAM, n. inv. fl. 1947 (A.M. 227). Assegnato a Palmieri da Franca Dalmasso (F. Dalmasso, *Trompe-l’oeil di Pietro Giacomo Palmieri e la cultura figurativa in Piemonte a fine ‘700*, in “Commentari”, 1972, pp. 131-138, in partic. p. 135, 137) e Testi (T. Testi, *I rapporti con Parma di Pietro Giacomo Palmieri disegnatore bolognese del Settecento*, in “Parma nell’Arte”, II (1982), pp. 7-24, n. 85), viene invece restituito al Visca da Vittorio Natale, che nota la sua firma in basso a sinistra (V. Natale, *Pietro Visca*, in *Disegni del XIX secolo della Galleria Civica d’Arte Moderna Contemporanea di Torino. Fogli scelti dal Gabinetto Disegni e Stampe*, Tomo I, a cura di V. Bertone, Firenze 2009, p. 32).

⁹²³ G. Romano, *Studi sul paesaggio* cit., pp. 133-134.

⁹²⁴ G. Romano, *Studi sul paesaggio* cit., p. 134.

Il Mazzola si trasferì a Parma nel 1770 per seguire le lezioni accademiche di Pietro Melchiorre Ferrari, rientrò brevemente a Torino prima di passare a Roma nel 1777 e nel 1789, anno del matrimonio del duca di Aosta – in occasione del quale il Palmieri eseguì dei lavori per Moncalieri⁹²⁵ – fece dono agli sposi di un dipinto di gusto francese, che rimanda all'ambiente culturale di Palazzo Mancini; inoltre Sofia Giordano, un'allieva di Palmieri, venne mandata a perfezionarsi a Roma presso Anton von Moron, che nel 1779 risulta in collegamento con Mazzola⁹²⁶.

Ma pare valga inoltre la pena ricordare che Padre Paciaudi, del quale si è già parlato, è stato a Parma forse il più rilevante aiuto di Du Tillot nella realizzazione del progetto del primo ministro di fare del piccolo ducato un centro di cultura di rilevanza europea. A questo scopo il teatino manteneva una fitta rete di corrispondenze con personaggi illustri di tutta Europa e continuava a intrattenere rapporti con la città di origine, Torino, dove tornò a vivere nel breve periodo trascorso fuori da Parma, tra 1774 e 1778. È proprio in questo frangente di quattro anni che Paciaudi – che per la riforma culturale attuata a Torino segue il modello di quella attuata a Parma da Du Tillot – chiama come professore di pittura della neonata Accademia Albertina (aperta proprio nel 1778) Laurent Pecheux, artista che aveva conosciuto nel piccolo ducato borbonico.

Un'ulteriore coincidenza sta nel rapporto che quasi certamente doveva esistere tra Palmieri e Carlo Antonio Porporati, inviato a Parigi a spese della corte sabauda per perfezionarsi negli studi tra 1768 e 1773; in Francia, svanita la possibilità di entrare nello studio di Wille, inizia un tirocinio presso il cognato di questi Juste Chevillet, riceve una commissione dal duca di Choiseul, che abbiamo già incontrato proprio in relazione a Du Tillot e Palmieri. Tornato a Torino, dopo la nomina accademica ricevuta a Parigi, ottiene l'incarico di direttore della scuola di incisione della città piemontese, per diventare regio incisore e, nel 1776, "Garde des dessins du Roi". Mantiene però sempre contatti con Parigi, dove continua a far stampare i suoi rami da mercanti tra i quali figura anche Basan, ancora un altro elemento in comune con Palmieri. In seguito sarà maestro, tra gli altri, di Pietro Palmieri jr. e di Arghinetti (uno degli incisori del nostro Palmieri durante il periodo torinese), otterrà l'incarico di professore di incisione in Accademia Albertina nel 1802, lo stesso anno in cui Palmieri ottiene la cattedra di professore di disegno, incarico che Porporati assumerà a sua volta nel 1805, dopo la morte del bolognese⁹²⁷.

⁹²⁵ Si veda Catalogo II, schede 143-144.

⁹²⁶ G. Romano, *Studi sul paesaggio* cit., p. 134.

⁹²⁷ Carlo Antonio Porporati nasce a Torino nel 1741, dove, dopo aver conseguito il titolo di ingegnere civile e militare, viene impiegato come disegnatore nell'Ufficio topografico. Su incarico del conte Bogino, ministro di Carlo Emanuele III, incide il primo lavoro noto, il *Piano della città di Asti*, e, sempre su interessamento del ministro, è mandato da Carlo Emanuele III a Parigi dal 1768 al 1773, con una pensione regia di 400 franchi annui per approfondire gli studi. Dopo aver tentato invano di entrare nell'*atelier* di Jean George Wille, inizia un tirocinio presso il cognato di questi Juste Chevillet e per breve tempo è allievo del bulinista Jacques Firmin Beauvarlet (i rapporti tra Porporati e Wille sono ricordati anche da Franca Dalmasso, *L'Accademia Albertina: storia e artisti*, in *L'Accademia Albertina di Torino*, a cura

Alla luce di queste considerazioni mi pare piuttosto arduo credere che Paciaudi e Porporati non abbiano svolto alcun ruolo nella decisione di Palmieri di recarsi a Torino, soprattutto perché difficilmente, senza essere introdotto da alcuno, l'artista avrebbe potuto ricevere tanta attenzione da parte dell'ambiente culturale locale. Quest'ultimo si rivela particolarmente incline ad accogliere Palmieri per varie ragioni: l'attenzione per il genere del paesaggio, la tradizionale apertura verso gli artisti bolognesi e soprattutto verso la cultura francese, cui è legato l'interesse collezionistico per l'arte fiamminga e olandese.

IV.1. L'ambiente artistico torinese e la committenza di corte

L'ambiente culturale torinese si rivela particolarmente confacente alle ricerche di Palmieri, che, come si è tentato di dimostrare, nei sette anni trascorsi a Parigi aveva adattato il proprio stile e i propri soggetti alle esigenze di quel mercato. Mi pare quindi si renda necessario accennare brevemente agli orientamenti artistici torinesi, con particolare attenzione al terzo quarto del secolo.

di F. Dalmaso, P. Gaglia, F. Poli, Torino 1982, pp. 11-79, in partic. p. 14). In breve tempo riesce a inserirsi negli ambienti artistici più importanti di Parigi, tanto che nel 1770 il duca di Choiseul gli commissiona la traduzione in incisione di un quadro di Greuze di sua proprietà, che gli vale la stima dello stesso pittore, presso il quale ha quindi la possibilità di perfezionarsi nel disegno. Nel 1773 è nominato accademico della *Académie Royale de Peinture et Sculpture* e nello stesso anno rientra a Torino, ottenendo l'incarico di dirigere la scuola di incisione in rame (che sarà annessa nel 1778 all'Accademia di Pittura e Scultura); nel 1774 è nominato Regio incisore e due anni dopo, nel 1776, "Garde des dessins du Roi". Oltre a raffinato bulinista Porporati fa uso di varie tecniche, come la maniera nera - diffusa in Inghilterra e che è tra i primi ad introdurre in Piemonte - , la maniera a lapis e la maniera a punti. Nonostante il suo rientro, mantiene sempre i contatti con Parigi, dove si reca periodicamente per controllare la qualità dell'impressione dei suoi rami, affidata a stampatori ed editori del calibro di Basan, Daudet e Joubert. A Parigi conosce Elizabeth Vigée Lebrun, ospitata dall'incisore a Torino tra il 1789 e il 1792; in tale occasione la pittrice eseguirà il ritratto della figlia di Porporati, da lui stesso riprodotto in rame e ora in Galleria Sabauda. Intanto si avvicina alla pittura romana, come dimostra la riproduzione di opere di Batoni e di Angelica Kaufmann, tratti da dipinti di proprietà dell'ambasciatore russo a Torino Nicolaj Jusupov. Tra il 1789 e il 1790 è a Roma, dove viene introdotto nella cerchia del cardinale Zelada da Clemente Damiano di Priocca, mentre tra il 1793 e il 1797 dirige la scuola di incisione istituita da Ferdinando IV a Napoli, incarico che sarà poi assunto da Guglielmo Morghen. Tuttavia i problemi di vista sopravvenuti già a partire dal 1794 lo portano a occuparsi sempre più di pittura, tralasciando l'incisione. Tornato definitivamente a Torino riprende l'insegnamento in Accademia, dove avrà tra i suoi allievi i principali incisori dell'Ottocento piemontese: Giovanni Arghinenti, Pietro Giovanni Palmieri, Giovanni Saverio Chianale, Michele Gallo, Giuseppe Ponte di Pino. Sotto il governo francese è nominato nel 1799 "Incisore Nazionale", membro della commissione per la scelta dei quadri da inviare a Parigi, prende parte ai lavori della commissione istituita per la riforma dell'istruzione pubblica. Nel 1802 riceve la nomina di "professeur de gravure à l'Athénée" e nel 1805, dopo la soppressione della cattedra d'incisione e la morte di Palmieri senior "professeur de dessin à l'Université de Turin". Muore a Torino nel 1816. Per la bibliografia su Porporati si rimanda alla scheda di M. Tomiato, *Carlo Antonio Porporati*, in P. Dragone, *Pittori dell'Ottocento in Piemonte. Arte e cultura figurativa 1800-1830*, Genova 2002, pp. 355-356.

IV.1.1. *La committenza di corte sotto Vittorio Amedeo II e Carlo Emanuele III*

Nella prima metà del secolo gli orientamenti artistici alla corte di Vittorio Amedeo II e Carlo Emanuele III⁹²⁸, dei principi di Carignano e in generale della nobiltà torinese andavano in direzione romana, con scelte che ricadevano sulla scuola di Maratta e su Francesco Trevisani⁹²⁹. Con l'arrivo di Filippo Juvarra, cui è affidato un compito progettuale globale⁹³⁰, si intensificano i rapporti con l'esterno anche nel campo della pittura. Nel 1723 il pittore Claudio Francesco Beaumont, allievo di Trevisani, viene inviato a spese della corte a perfezionarsi a Roma, dove soggiognerà più volte, entrando in contatto con l'Accademia di San Luca e l'Accademia di Francia⁹³¹. Al suo ritorno, nel 1731, viene nominato primo pittore di corte e riceve numerose commissioni che ne faranno uno dei maggiori artefici del rinnovamento delle dimore di corte, in particolare a Rivoli e a Palazzo Reale; a Torino Beaumont dà vita a una scuola pittorica locale della quale sono esponenti di spicco Mattia Franceschini, Giovanni Domenico Molinari e Vittorio Amedeo Rapus.

Allo stesso tempo però l'ambiente artistico torinese trae giovamento delle opere pittoriche di varie scuole: se della fortuna dei bolognesi in Piemonte si parlerà più diffusamente in seguito, è necessario qui segnalare l'arrivo di opere di scuola romana, in particolare, oltre a Trevisani, Sebastiano Conca, il quale, tra 1721 e 1736 riceve diverse commissioni da parte della corte tramite Filippo Juvarra, tra le quali vanno segnalate il *Trasporto dell'Arca Santa*, ora a Palazzo Reale e la *Sacra Famiglia* per Santa Teresa⁹³². Dalla scuola napoletana giunge Corrado Giaquinto, che soggiorna a Torino in due occasioni, su invito di Juvarra nel 1733 – quando realizza varie opere, tra le quali vanno in particolare segnalati i due affreschi per villa della Regina, raffiguranti *Apollo e Dafne* e la *Morte di Adone* - e tra 1740 e 1742. Durante questa seconda permanenza torinese realizza l'affresco con la *Gloria di san Giuseppe*, le due grandi tele con il *Riposo durante la fuga in Egitto* e la *Morte di san Giuseppe* per Santa Teresa e le sovrapporte con le *Storie di Enea* per Moncalieri oggi al Quirinale⁹³³. Tra 1741 e 1743 è presente nella capitale sabauda anche Francesco De

⁹²⁸ Vittorio Amedeo II, che nel 1713 aveva ottenuto il titolo regio, abdica in favore del figlio nel 1730.

⁹²⁹ Capodistria, 1656-Roma, 1746. Le opere inviate a Torino sono il *Martirio di San Lorenzo* per San Filippo Neri (1721 circa) e *l'Immacolata con il Beato Amedeo di Savoia e San Luigi* per la cappella della Venaria Reale (1724). L. Borroero, *Trevisani, Francesco*, in *La pittura in Italia. Il Settecento*, a cura di G. Briganti, Milano 1989, pp. 884-885. Tra i maratteschi, Agostino Masucci (Roma, 1691 ca. – 1758) nel 1738 realizza il *Giudizio di Salomone* per l'appartamento d'inverno del re, attualmente conservate a Palazzo Madama.

⁹³⁰ A. Griseri sottolinea come l'arrivo di Juvarra alla corte di Torino vada letto come punto d'avvio di un progetto volto al raggiungimento di una "unità delle arti" (A. Griseri, *La pittura del Settecento in Piemonte. Ornamentazione ed esotismo nell'entourage della corte*, in *La pittura in Italia. Il Settecento*, a cura di G. Briganti, Milano 1989, pp. 35-42).

⁹³¹ Torino, 1694-1766. C. Mossetti, *La politica artistica di Carlo Emanuele III*, in *Arte di corte a Torino da Carlo Emanuele III a Carlo Felice*, a cura di S. Pinto, Torino 1987, pp. 12-64; E. Ballaira, *Beaumont, Claudio Francesco*, in *La pittura in Italia. Il Settecento* cit., pp. 617-618; .

⁹³² Gaeta, 1680-1764. Sebbene abbia ricevuto una prima formazione alla scuola di Solimena, Conca è considerato uno dei maggiori esponenti della scuola romana. F. Rangoni, *Conca, Sebastiano*, in *La pittura in Italia. Il Settecento* cit., pp. 675-676.

⁹³³ Molfetta (BA), 1703-Napoli, 1766. A.M. Rybko, *Giaquinto, Corrado*, in *La pittura in Italia. Il Settecento* cit., pp. 734-735.

Mura, il quale affresca la prima camera degli Archivi di Palazzo Reale; inoltre nel 1758, invierà da Napoli delle sovrapporte per il Palazzo Reale di Torino⁹³⁴.

Il fiorentino Sebastiano Galeotti lavorò nel 1722 (durante il soggiorno nei ducati di Parma e Piacenza) per il castello di Rivoli; nel 1740-41 lavorò ancora per la corte di Torino, non riuscendo tuttavia a portare a termine la decorazione della cupola di Mondovì per il sopraggiungere della morte⁹³⁵.

Nel 1733, reduce dal soggiorno romano, Charles-André Van Loo realizza l'affresco con il *Riposo di Diana* sul soffitto della Camera della Regina nella Palazzina di Caccia a Stupinigi e, prima di rientrare a Parigi nell'anno successivo, dipinge undici storie tratte dalla *Gerusalemme Liberata* nel Gabinetto del Pregadio della Regina in Palazzo Reale e gli affreschi del coro delle monache con l'*Ultima Cena* e la *Moltiplicazione dei pani*⁹³⁶.

La corte di Torino si rivolge poi all'ambiente veneziano: Giovanni Battista Pittoni realizza una delle tele di soggetto biblico per l'appartamento d'inverno del re in Palazzo Reale⁹³⁷; Sebastiano Ricci tra 1724 e 1734 invia a Torino da Venezia, per volontà di Juvarra, diverse pale d'altare e quadri d'arredo destinati alla Venaria Reale, al castello di Rivoli, alla basilica di Superga e a Palazzo Reale⁹³⁸.

Ancora di formazione strettamente veneta e estraneo alla cultura romana, Giovan Battista Crosato è attivo a Villa della Regina e per la committenza ecclesiastica; inoltre dal 1731 è l'artista prediletto dalla Società dei Cavalieri che gli affida le scene del Teatro Regio⁹³⁹. Infine le allegorie e le "teste di carattere all'olandese", eseguite da Giuseppe Nogari negli anni quaranta, costituiscono una ulteriore testimonianza dell'apertura degli orizzonti culturali e artistici torinesi in varie direzioni⁹⁴⁰.

IV.1.2. *Le riforme culturali di Vittorio Amedeo III e la rifondazione dell'Accademia*

Lo stesso anno dell'arrivo di Palmieri a Torino, il 10 aprile 1778, viene fondata la Reale Accademia di Pittura e Scultura, uno dei primi avvenimenti a inaugurare l'epoca delle riforme di Vittorio Amedeo III - un periodo chiuso sostanzialmente nel 1789 -, volte a una politica promozionale e di aggiornamento culturale della

⁹³⁴ A. Spinosa, *De Mura, Francesco*, in *La pittura in Italia. Il Settecento* cit., p. 669; M. Di Macco, *La pittura del Settecento in Piemonte. La cultura torinese del Rococò*, in *La pittura in Italia. Il Settecento* cit., pp. 33-35.

⁹³⁵ Firenze, 1676-Mondovì (CN), 1741. S. Meloni Trkulja, *Galeotti, Sebastiano*, in *La pittura in Italia. Il Settecento* cit., p. 723.

⁹³⁶ Nizza, 1705-Parigi, 1765. F. Rangoni, *Vanloo (Van Loo), Carle (Charles André)*, in *La pittura in Italia. Il Settecento* cit., pp. 892-893.

⁹³⁷ Altre tele sono richieste a Solimena, Masucci e Francesco Monti.

⁹³⁸ M. Di Macco, *La pittura del Settecento in Piemonte. La cultura torinese del Rococò* cit., pp. 33-34.

⁹³⁹ C. Mossetti, *La politica artistica di Carlo Emanuele III* cit., in partic. p. 14.

⁹⁴⁰ C. Mossetti, *La politica artistica di Carlo Emanuele III* cit., p. 22; M. Di Macco, *La pittura del Settecento in Piemonte. La cultura torinese del Rococò* cit., pp. 33-35.

capitale piemontese⁹⁴¹. Nel 1773 il nuovo sovrano aveva costituito il Congresso degli Edili, con la funzione di regolamentare costruzioni e spazi pubblici, tre anni dopo aveva promosso la fabbrica di porcellane di Vinovo a manifattura reale, nel 1783 fonderà l'Accademia delle Scienze e due anni dopo la Società Agraria.

Come rilevato da Paola Astrua, le scelte operate da Vittorio Amedeo in campo figurativo sono in linea col carattere di internazionalità e cosmopolitismo che ha caratterizzato la sua educazione di stampo illuminista⁹⁴². Gli stretti vincoli di parentela che legavano Torino con Madrid, Parigi e Parma⁹⁴³ incisero notevolmente sulle scelte ideologiche e di gusto delle riforme di Vittorio Amedeo III, pur rimanendo ugualmente basilare la linea di tendenza romana⁹⁴⁴: come sottolineato da Franca Dalmasso, è emblematica a questo proposito la scelta come direttore dell'Accademia e delle due scuole principali, quelle del disegno e del Nudo e primo pittore di corte di Laurent Pécheux, francese, di formazione romana, che vantava forti legami con la corte borbonica di Parma, dove era stato conosciuto da padre Paciaudi, il quale ebbe un ruolo determinante nella chiamata di Pécheux a Torino⁹⁴⁵. Insieme a Paciaudi, la critica ha individuato quale intermediario privilegiato tra la corte di Parma e quella di Torino un altro piemontese, Giovanni Battista Bodoni⁹⁴⁶, mentre il ministro Perrone di San Martino - il quale, come si vedrà, sarà il proprietario della casa di residenza di Palmieri almeno a partire dal 1793 fino all'anno della morte - è considerato il vero artefice della riforma in chiave neoclassica delle tendenze di gusto della corte e il nume tutelare dell'Accademia⁹⁴⁷.

Come era avvenuto nel Seicento, l'Accademia settecentesca mantiene il forte legame di dipendenza dalla corte, di conseguenza i professori sono anche gli artisti ai quali vengono affidate le maggiori imprese di committenza reale: oltre a Pécheux, direttore delle scuole di disegno e del Nudo, Ignazio e Filippo Collino sono posti alla direzione della scuola di scultura, Carlo Antonio Porporati è direttore della scuola di incisione. Una scelta quest'ultima che ricade su artisti in grado di realizzare la svolta neoclassica voluta dal

⁹⁴¹ L.C. Bollea, *La R. Accademia Albertina delle Belle Arti e la R. Casa di Savoia*, Torino 1930; F. Dalmasso, *L'Accademia Albertina: storia e artisti*, in *L'Accademia Albertina di Torino*, a cura di F. Dalmasso, P. Gaglia, F. Poli, Torino 1982, pp. 11-79. L'Accademia risorge sulle ceneri della Accademia dei Pittori, Scultori e Architetti, fondata nel 1678 sul modello di quella di Parigi; nasce quindi come strumento utile allo Stato e di conseguenza in stretto rapporto con la corte.

⁹⁴² P. Astrua, *Le scelte programmatiche di Vittorio Amedeo duca di Savoia e re di Sardegna*, in *Arte di corte a Torino da Carlo Emanuele III a Carlo Felice*, a cura di S. Pinto, Torino 1987, pp. 65-100, in partic. pp. 66, 84.

⁹⁴³ Vanno in particolare ricordati il matrimonio tra Vittorio Amedeo e l'Infanta di Spagna Maria Antonia Fernanda (1750), quello tra la secondogenita di casa Savoia Maria Teresa con Carlo conte di Artois, fratello di Luigi XVI e futuro Carlo X, il matrimonio tra Carlo Emanuele IV principe di Piemonte e Clotilde di Francia, sorella di Luigi XVI (1775).

⁹⁴⁴ M. Di Macco, *Le corti e la promozione delle arti: il Regno di Sardegna. La corte*, in *Il Neoclassicismo in Italia da Tiepolo a Canova*, catalogo della mostra, Milano, Palazzo Reale, a cura di F. Mazzocca, E. Colle, A. Morandotti, S. Susinno, Milano 2002, pp. 307-310.

⁹⁴⁵ F. Dalmasso, *L'Accademia Albertina* cit., p. 12. V. Natale, *Pécheux à Turin*, in *Laurent Pécheux (Lyon, 1729- Turin, 1821). Un peintre français dans l'Italie des Lumières*, catalogo della mostra, Dole, 27 giugno-30 settembre 2012, Chambéry, 24 ottobre 2012-20 gennaio 2013, a cura di S. Laveissière, Cinisello Balsamo (MI) 2012, pp. 45-63.

⁹⁴⁶ M. Di Macco, *Le corti e la promozione delle arti: il Regno di Sardegna. La corte* cit., p. 307. Si veda in particolare F. Dalmasso, *Bodoni, Paciaudi e i rapporti tra Torino e Parma*, in *Vittorio Alfieri. Aristocratico ribelle (1749-1803)*, catalogo della mostra, Torino, Archivio di Stato, 5 ottobre 2003-11 gennaio 2004, a cura di R. Maggio Serra, F. Mazzocca, C. Sisi, C. Spantigati, Milano 2003, pp. 43-45.

⁹⁴⁷ P. Astrua, *Le scelte programmatiche di Vittorio Amedeo duca di Savoia e re di Sardegna* cit., pp. 98-99.

nuovo sovrano. Gli altri accademici professori sono il ritrattista Giuseppe Duprà, il paesista Vittorio Amedeo Cignaroli, il “pittore di figura” Vittorio Amedeo Rapous, il cartonista per arazzi e pittore di storia Giandomenico Molinari⁹⁴⁸, lo scultore Giovambattista Bernero, il bronzista Ladatte, l’orafo Giambattista Boucheron (nominato direttore delle Reali Oreficerie), gli scenografi e prospettici Bernardino e Fabrizio Galliari, il medaglista Lorenzo Lavy, il miniatore Giuseppe Lavy e infine il disegnatore costumista Leonardo Marini: alcuni di loro, capeggiati da Duprà, accolsero male l’affidamento della direzione dell’Accademia a Pecheux.

Gli orientamenti di gusto della corte nella direzione del classicismo batoniano trovano conferma nella protezione accordata all’allievo di Beaumont, Panealbo, recatosi a Roma nel 1772 allo studio di Batoni, godendo dell’appoggio di Vittorio Amedeo e Maria Antonia, ancora duchi⁹⁴⁹.

Elemento di rottura rispetto al passato è anche la scelta dell’architetto e ornatista Felice Piacenza, di profonda cultura teorica e storico artistica e di orientamento neoclassicista, nominato il 2 maggio 1774 Direttore dei Reali palazzi e dei Reali appartamenti; la stessa carica era ricoperta sotto il sovrano predecessore da Francesco Valeriano Dellala da Beinasco⁹⁵⁰. Insieme al Piacenza, l’ornatista di corte Leonardo Marini, di gusto ancora ancien régime, e l’ebanista di corte Giuseppe Maria Bonzanigo cambiarono il volto delle residenze di corte in direzione di gusto francesizzante⁹⁵¹.

Negli anni ottanta si forma a Roma Giuseppe Pietro Mazzola, il quale apprende una forma di classicismo “di grazia anacreontica” presso l’Accademia di Francia, diretta, negli anni del suo soggiorno da Joseph-Marie Vien e Louis-Jean-François Lagrenée, i quali divulgarono tra 1775 e 1785 uno stile determinato da modelli pompeiani ed ercolanensi, producendo opere di soggetto libertino e galante⁹⁵².

L’aggiornamento promosso da Vittorio Amedeo si riscontra anche nell’ambito che qui più interessa della pittura di paesaggio, dove, come si vedrà, si individua una doppia tendenza: da un lato l’ammodernamento in chiave autocelebrativa della pittura ancora di ascendenza arcadica di Vittorio Amedeo Cignaroli; dall’altro l’apertura a nuovi gusti. La veduta topografica di Sclopis e Bagetti, che guardano soprattutto a Vernet nella resa preromantica degli effetti luministici, e l’apertura al paesaggio franco-romano soprattutto per il tramite di Jules César van Loo⁹⁵³.

⁹⁴⁸ Molinari e Rapous sono allievi di prima generazione di Beaumont.

⁹⁴⁹ P. Astrua, *Le scelte programmatiche di Vittorio Amedeo duca di Savoia e re di Sardegna* cit., p. 83.

⁹⁵⁰ P. Astrua, *Le scelte programmatiche di Vittorio Amedeo duca di Savoia e re di Sardegna* cit., pp. 87-88.

⁹⁵¹ P. Astrua, *Le scelte programmatiche di Vittorio Amedeo duca di Savoia e re di Sardegna* cit., p. 89.

⁹⁵² P. Astrua, *Le scelte programmatiche di Vittorio Amedeo duca di Savoia e re di Sardegna* cit., p. 97.

⁹⁵³ F. Petrucci, *Giuseppe Pietro Bagetti all’Accademia*, in *Incontrare Bagetti. Acquerelli disegni incisioni dalle collezioni torinesi*, catalogo della mostra, Torino, Accademia Albertina, 11 ottobre 2011-11 gennaio 2012, a cura di A. Griseri, F. Petrucci, R. Vitiello, Torino 2011, pp. 18-23.

IV.1.3. *La pittura di genere e di paesaggio*

Se lo spazio pubblico degli ambienti di corte è decorato in particolare da Beaumont e dagli allievi della sua scuola (oltre che dai dipinti di artisti forestieri), gli spazi con funzione privata sono lasciati alla pittura di genere e di paesaggio; con la crescita delle dimore di corte e la necessità di coprire ampi spazi di pareti vuoti, la corte nella prima metà del secolo si rivolge in modo particolare a al paesaggista Scipione Cignaroli e al bambocciantone Pietro Domenico Olliviero⁹⁵⁴. Quest'ultimo nel 1726 è richiesto come figurinista per i paesaggi di Cignaroli, mentre alla fine degli anni trenta realizza una delle sue maggiori imprese, la decorazione di una delle camere degli Archivi Nuovi di Palazzo Reale; tra 1748 e 1753 è impegnato nella realizzazione di una nutrita serie di sovrapporte e quadri per Stupinigi, per poi essere impiegato nel castello di Guarene. Come sottolineato da Arabella Cifani e Franco Monetti, Olliviero trae dai suoi modelli (Adrian Van Ostade, Bolckman, David Teniers il giovane, Pieter Van Laer) numerosi motivi, senza tuttavia copiare che qualche elemento: "il pittore infatti pratica sofisticate letture di opere altrui, presentandone interpretazioni personali, in chiave italiana" e facendo tesoro degli esempi dell'arte veneto-bolognese e di quella francese, ben vivi in città⁹⁵⁵.

La pittura di genere vede a Torino la presenza di altri protagonisti, quali Angela Maria Pitteti, detta Angela Palanca, e Giovanni Michele Graneri, le cui opere denunciano un forte debito nei confronti di Olliviero⁹⁵⁶.

Scipione Cignaroli, formatosi a Milano presso Pieter Mulier, detto il Tempesta e in seguito a Roma, si colloca sulla scia della tradizione del paesaggio veneto e veronese; si dedica anche alla realizzazione di marine, "boscarecce", prospettive, animali, traendo spunto da modelli olandesi, veneziani, ma anche da autori classici⁹⁵⁷. Alla sua cerchia si ascrivono Carlo Filippo e Gioachino Bartolomeo Brambilla⁹⁵⁸, che contribuiranno alla decorazione degli ambienti di corte, ma l'eredità maggiore viene lasciata da Scipione al figlio Vittorio Amedeo Cignaroli, che lo sostituirà nel ruolo di paesaggista di corte, lasciando a sua volta una folta schiera di allievi⁹⁵⁹. Alberto Cottino ha inoltre sottolineato come Scipione Cignaroli sia l'iniziatore del genere del paesaggio marino e costiero in Piemonte, dal quale discenderà un filone fecondo di pittura

⁹⁵⁴ La pittura di genere aveva già costituito un'attrazione per la corte nei primi decenni del secolo, come dimostrano le commissioni al pittore di olandese Pietro Maurizio Bolckman. Ma l'interesse della corte torinese per la pittura di genere si manifesta anche attraverso le opere di Jan Miel (che tuttavia a Torino si occupa soprattutto di temi aulici), del fiammingo Giovanni Battista Abret, Giovanni Battista Curlando, Anna Metrano e Stefano Pasero (si veda A. Cifani-F. Monetti, *I Piaceri e Le Grazie. Collezionismo, pittura di genere e di paesaggio fra Sei e Settecento in Piemonte*, Torino 1993, pp. 71-120).

⁹⁵⁵ A. Cifani-F. Monetti, *I Piaceri e Le Grazie* cit., p. 138.

⁹⁵⁶ A. Cifani-F. Monetti, *I Piaceri e Le Grazie* cit., pp. 325-354. Sull'argomento si veda anche A. Cremonese Pastorello di Cornour, *La Torino dei bamboccianti. Memorie di strada e di palazzo*, Pinerolo (TO) 2010.

⁹⁵⁷ A. Cifani-F. Monetti, *I Piaceri e Le Grazie* cit., pp. 419-422.

⁹⁵⁸ A. Cifani-F. Monetti, *I Piaceri e Le Grazie* cit., pp. 457-468.

⁹⁵⁹ Figlio di Scipione, assume il nome di Vittorio Amedeo in onore del re, ma in realtà viene battezzato come Vittorio Giuseppe Gaetano (si veda A. Cifani-F. Monetti, *I Piaceri e Le Grazie* cit., p. 416).

decorativa in area locale, irrobustito dall'attenzione a Vernet, in particolare con Francesco e Paolo Maria Antoniani, Gaetano Ottani e sporadicamente con Vittorio Amedeo Cignaroli⁹⁶⁰.

Vittorio Amedeo Cignaroli, legato alla diffusione su scala europea della poetica del *pittoresco*, fa proprio, come molti pittori del Settecento, il paesaggio classico e idealizzato, mescolandolo con le ossessioni fantastiche e visionarie di Salvator Rosa, rivisitate attraverso Marco Ricci⁹⁶¹. Come sottolineato da Alberto Cottino, la campagna di Cignaroli è ricca di elementi presi dal vivo, ma i risultati sono lungi dall'essere realistici, in quanto i "montaggi", seguono ancora le regole del paesaggio romano classico seicentesco, che fa uso di convenzioni quali "quinte laterali, composizioni a imbuto, tre zone orizzontali che schematizzano in modo proporzionale il rapporto tra il primo piano, il secondo piano e il cielo sopra l'orizzonte"⁹⁶².

Il paesaggio di Vittorio Amedeo si colloca come tardo epigono di questa base acquisita dei paesaggisti seicenteschi, mentre nella Roma degli anni sessanta si andava in direzioni nuove: i pittori della cerchia di Valenciennes ideavano infatti un paesaggio che, contrariamente alle visioni tenebrose e preromantiche ideate negli stessi anni da Piranesi, ricerca effetti di luce chiara e realistica "una luce solare, a tutto campo, che investe gli edifici e le strade, centra gli sbalzi e le architetture di una Roma deserta, rarefatta e geometrica"⁹⁶³, una ricerca che non passerà inosservata a Torino con l'arrivo di Jules-César van Loo⁹⁶⁴ e che, come si vedrà, sarà fondamentale per Palmieri e in seguito per i pittori del primo Ottocento.

Grazie ai rapporti internazionali del conte di Canale Luigi Gerolamo Malabayla, la quadreria reale si arricchisce infatti delle marine di Manglard, dei paesaggi di Van Bloemen e delle vedute di Bellotto, che consentiranno, tra gli anni settanta e lo scadere del secolo, agli artisti locali di aggiornarsi⁹⁶⁵: mentre infatti Vittorio Amedeo Cignaroli realizza per le residenze di corte dei paesaggi arcadici che celebrano i riti della corte sugli sfondi delle residenze reali, Ignazio Sclopis di Borgostura, Giuseppe Pietro Bagetti e Jules-César

⁹⁶⁰ Vittorio Amedeo Cignaroli. *Un paesaggista alla corte dei Savoia e la sua epoca*, a cura di A. Cottino, Torino 2001, p. 24. La duchessa Maria Antonia Ferdinanda di Borbone Spagna (che aveva sposato per procura Vittorio Amedeo nel 1750) aveva bandito dai suoi alloggi gli arazzi con scene guerresche, preferendo le scene di genere, le marine e le architetture; di qui le commissioni alla Palanca e all'Antoniani, che prediligeva in modo particolare per la sua capacità di "stemperare il classicismo del genere alla «Lorrain» in effetti meteorologici idealizzati, nella linea segnata da van Bloemen e da Manglard, la cui ambita presenza alla corte torinese fu invano sollecitata e soddisfatta solo da due invii" (P. Astrua, *Le scelte programmatiche di Vittorio Amedeo duca di Savoia e re di Sardegna* cit., p. 72).

⁹⁶¹ Vittorio Amedeo Cignaroli cit., pp. 21-22. Angelo Cignaroli. *Vedute del Regno di Sardegna*, a cura di V. Natale e Fondazione Accorsi-Ometto, Cinisello Balsamo (MI) 2012.

⁹⁶² L. Salerno, *Immobilismo politico e accademia*, in *Storia dell'Arte Italiana*, a cura di G. Previtali, vol. 6, tomo I, Torino 1981, pp. 447-522, in partic. p. 473; Vittorio Amedeo Cignaroli cit., p. 23.

⁹⁶³ A. Ottani Cavina, *I paesaggi della ragione. La città neoclassica da David a Humbert de Superville*, Torino 1994, p. 6; Vittorio Amedeo Cignaroli cit., p. 23.

⁹⁶⁴ Vittorio Amedeo Cignaroli cit., p. 24.

⁹⁶⁵ Inoltre nel 1773, anno di ascesa al trono di Vittorio Amedeo, Luigi Girolamo Malabayla fa dono al nuovo sovrano di due tele di Pompeo Batoni raffiguranti *Enea che fugge da Troia* ed *Ercole al bivio*, a conferma dell'orientamento di gusto classicista romano del re (P. Astrua, *Le scelte programmatiche di Vittorio Amedeo duca di Savoia e re di Sardegna* cit., p. 83).

van Loo rinnovano la pittura di paesaggio torinese: Sclopis e Bagetti nella direzione della “veduta reale”, van Loo verso una “preromantica naturalità atmosferica”⁹⁶⁶.

Se di Bagetti, elogiato nelle pagine della *Biblioteca Oltramontana* come “secondo Vernet”⁹⁶⁷, si parlerà più tardi, lo Sclopis rientra a Torino al principio degli anni settanta dopo un prolungato servizio come rilevatore topografo per conto del governo sabaudo nel regno di Napoli e nel granducato di Toscana. Lo studio delle opere di Vernet e di Antonio Joli, che accentua in Sclopis la sensibilità luministica per la resa dei cieli perturbati in chiave preromantica, studio filtrato dalla formazione topografica dell’artista, sarà fondamentale per lo sviluppo del filone del vedutismo topografico in Piemonte, che troverà in Bagetti il migliore interprete⁹⁶⁸. Jules-César van Loo passa da Torino nel 1790 durante il suo viaggio di ritorno da Roma a Parigi e vi si trattiene fino al 1797; in questi anni trasmette a Torino la cultura figurativa del paesaggismo franco-romano, una cultura con la quale, come si vedrà, Palmieri era già entrato in contatto negli anni ottanta e che aveva già avuto modo di condividere con Bagetti.

IV.1.4. *L’interesse per l’arte bolognese a Torino tra Seicento e Settecento*

I contatti tra Bologna e Torino sono molto intensi nella seconda metà del Settecento, ma l’interesse per l’arte bolognese a Torino rimonta al Seicento: Michela Di Macco ha individuato i primi contatti tra il classicismo bolognese e la corte sabauda nella prima metà del XVII secolo, in particolare grazie alla committenza del cardinale Maurizio di Savoia⁹⁶⁹, il quale, fin dai primi anni della sua permanenza a Roma, aveva rivolto la sua attenzione alla pittura bolognese⁹⁷⁰. Grazie alla committenza del prelado giunsero quindi a Torino *l’Allegoria della Liberalità* e *La Fama* di Gian Giacomo Sementi, oggi in Galleria Sabauda e ritenute a lungo di Guido Reni.

Maurizio, grazie al rapporto intrattenuto con papa Paolo V Borghese, dal quale aveva ottenuto la porpora cardinalizia, poté frequentare la collezione di Scipione Borghese, il quale, come noto, nel 1617 aveva commissionato a Francesco Albani i tondi coi *Quattro Elementi*. Nel 1625 Maurizio richiese all’Albani un ciclo simile, che gli fu consegnato direttamente a Torino solo nel 1633 e che attualmente è conservato presso la Galleria Sabauda.

⁹⁶⁶ M. Di Macco, *La pittura del Settecento in Piemonte. L’affermazione del Neoclassicismo a Torino*, in *La pittura in Italia. Il Settecento* cit., pp. 42-45, in partic. p. 44.

⁹⁶⁷ M. Di Macco, *Le corti e la promozione delle arti: il Regno di Sardegna. La corte* cit., p. 310.

⁹⁶⁸ P. Astrua, *Le scelte programmatiche di Vittorio Amedeo duca di Savoia e re di Sardegna* cit., pp. 84-85.

⁹⁶⁹ 1593-1657. Figlio di Carlo Emanuele I e fratello di Vittorio Amedeo I.

⁹⁷⁰ M. Di Macco, *L’«ornamento del Principe»*. *Cultura figurativa di Maurizio di Savoia (1619-1627)*, in *Le collezioni di Carlo Emanuele I di Savoia*, a cura di G. Romano, Torino 1995. Si vedano anche: M. Chapman, *A diplomatic gift from Turin: Italian royal Patronage of the decorative arts*, in “Apollo”, 147 (1998), 431, pp. 3-9; M. Oberli, “*Magnificentia Principis*”: *das Mäzenatentum des Prinzen und Cardinals Maurizio von Savoyen (1593-1657)*, Weimar 1999.

Anche Domenichino e Guido Reni⁹⁷¹ ricevettero commissioni da parte del cardinale Maurizio, la cui quadreria passerà poi in eredità a Vittorio Amedeo II: mentre si è persa traccia delle opere di Guido citate nell'inventario dei beni del defunto cardinale, l'*Allegoria dell'Architettura, dell'Astronomia e dell'Agricoltura* dello Zampieri è entrata nelle collezioni sabaude dopo l'acquisto da parte di Roberto D'Azeglio nell'Ottocento⁹⁷².

A Guercino si interessarono invece nel Seicento sia i Savoia che diversi ordini religiosi, sebbene di alcune opere guercinesche citate dalle fonti in territorio piemontese non rimanga oggi più traccia: ad esempio nel 1634 il centese registra nel proprio Libro dei Conti di aver eseguito per "Sua Altezza Reale", forse il duca Vittorio Amedeo I, un *Riposo durante la fuga in Egitto*, del quale non v'è più traccia⁹⁷³.

Inoltre nell'inventario dei beni di casa Savoia del 1631 si registrano due dipinti del Barbieri: il *Figliol prodigo*, attualmente conservato presso la Galleria Sabauda, e una *Samaritana*, entrambi esposti nella Camera Reale⁹⁷⁴. Nell'inventario del 1635 quest'ultimo dipinto non compare più, mentre sono elencati altri dipinti attribuiti a Guercino: *Giove col fulmine che viene alla volta di una donna mezza ignuda* (ciò *Giove e Semele*, dipinto del quale si sono perse le tracce) e una *Testa di santa Caterina*, attualmente in Galleria Sabauda⁹⁷⁵.

Tra 1636 e 1637 Guercino realizzò, su commissione del duca Vittorio Amedeo I, la *Madonna del Rosario*, pala destinata alla cappella del Rosario in San Domenico a Torino, dove si trova ancora, mentre giungono dalle collezioni ducali due tele attualmente in Galleria Sabauda, raffiguranti *Santa Francesca Romana* – donata alla prima Madama Reale Cristina di Francia dal padre olivetano Pietro Marcellino Onofri del monastero di San Michele in Bosco a Bologna – e la *Madonna benedicente col Bambino*⁹⁷⁶.

Quest'ultima giuse a Pinerolo, nella cappella Falcobonelli della chiesa dei Gesuiti, intorno al 1651, mentre, sempre per la stessa famiglia nel 1666 venne commissionata a Guercino una pala raffigurante la *Sacra Famiglia* destinata all'altare maggiore della chiesa, probabile opera di bottega i cui tratti sono andati

⁹⁷¹ L'interesse per Guido Reni a Torino è testimoniato dal soffitto della sala delle Province (dove venivano accolti i ministri e i sovrani stranieri) che prendeva a modello l'*Aurora* Borghese di Reni (M. Di Macco, *Quadreria di palazzo e pittori di corte. Le scelte ducali dal 1630 al 1684*, in *Figure del Barocco in Piemonte; la corte, la città, i cantieri, le province*, a cura di G. Romano, Torino 1988, p. 44. Si veda anche M. Di Macco, *La pittura del Seicento nel Piemonte sabauda*, in *La pittura in Italia. Il Seicento*, a cura di M. Gregori e E. Schleier, Milano 1988, I, pp. 50-76).

⁹⁷² M. Di Macco, scheda 103, in *Diana Trionfatrice. Arte di corte nel Piemonte sabauda del Seicento*, catalogo della mostra, Torino 1989, a cura di M. Di Macco e G. Romano, Torino 1989, con bibliografia precedente.

⁹⁷³ A. Baudi di Vesme, *Schede Vesme. L'arte in Piemonte dal sec. XVI al sec. XVIII*, I, Torino 1963, p. 572; D. Mahon, *Il Guercino. Catalogo critico dei dipinti*, Bologna 1968, p. 165.

⁹⁷⁴ G. Campori, *Raccolta di cataloghi inediti di quadri, statue ecc.*, Modena 1870, pp. 76 e 82.

⁹⁷⁵ A. Baudi di Vesme, *La regia pinacoteca di Torino*, Torino 1897.

⁹⁷⁶ M. Di Macco, scheda, in *Diana Trionfatrice* cit., p. 194.

perduti a causa della ridipintura ottocentesca. Non si ha invece più alcuna notizia della *Madonna col Bambino e i SS. Salvatore, Avventore e Ottavio* commissionata al Barbieri dai Gesuiti di Torino⁹⁷⁷.

L'interesse per il Centese in area piemontese è testimoniata anche dall'attività di Bartolomeo Caravoglia, il cui orientamento artistico e culturale "parrebbe orientato in direzione napoletana e quindi verso la bottega di Guercino"⁹⁷⁸. Caravoglia, attivo nei territori sud-occidentali del ducato e richiesto dalla corte per importanti imprese torinesi, nel 1645 realizza una serie di interventi nel castello di Rivoli, dove sarà attivo a più riprese fino al 1664. Si data all'incirca allo stesso anno la *Circoncisione* di Santa Maria a Cuneo, mentre, nel 1650, riceve il pagamento per alcuni lavori di ripristino del palazzo di san Giovanni, nel 1655, anno della nomina a sottopriore della Compagnia di San Luca, gli viene commissionata la decorazione della cappella della Compagnia nel Duomo di Torino. Nel decennio successivo lavora anche come ritrattista e si afferma progressivamente come pittore di pale sacre: tra le opere dell'ultima fase vanno qui citate il *Miracolo dell'Ostia*, eseguita prima del 1667 per la chiesa torinese del Corpus Domini e, nel 1669, la pala destinata alla cappella del Sacramento del Duomo di Chieri.

Dunque l'interesse per l'arte bolognese a Torino pone le sue radici, tramite il cardinal Maurizio, nei contatti tra la capitale sabauda e Roma e si diffonde poi alla committenza di corte e a quella religiosa; tuttavia è negli anni tra la Reggenza, quelli di Vittorio Amedeo II e Carlo Emanuele I, fino alla metà del Settecento che il Piemonte, terminato il lungo periodo di conflitti, si apre ad esperienze di committenza eterogenee, che vedono coinvolte la famiglia ducale, compresi i rami secondari e in particolare i Carignano, l'aristocrazia torinese e gli ordini religiosi. In questo contesto non è irrilevante l'interesse dedicato agli artisti bolognesi.

Il primo intervento di artisti bolognesi nel XVII secolo a Torino si deve ai Carignano: nel 1688 Giovanni Antonio Burrini e Tommaso Aldrovandini sono chiamati dal medico personale del principe Emanuele Filiberto di Carignano per la realizzazione degli affreschi perduti di una cappella della chiesa carmelitana di Santa Teresa di Torino.

Il figlio di questi, Vittorio Amedeo Luigi, terzo principe di Carignano commissionò nel 1715 dei dipinti (non rintracciati) a Giuseppe Maria Crespi, come risulta da due lettere inviate a quest'ultimo dal principe in data 31 maggio e 18 settembre 1716, nelle quali si fa menzione di due tele richieste al pittore da Vittorio Amedeo Luigi durante il suo passaggio per Bologna avvenuto l'anno precedente⁹⁷⁹.

⁹⁷⁷ B. Signorelli, *I Santi Martiri. Una chiesa nella storia di Torino*, Torino 2000.

⁹⁷⁸ Crescentino o Livorno Ferraris (VC), 1620 ca. – 1691. Sull'attività del vercellese Caravoglia manca ancora uno studio sistematico. M. Perosino, *Caravoglia, Bartolomeo*, in *La pittura in Italia. Il Seicento*, a cura di M. Gregori e E. Schleier, Milano 1988, pp. 668-669.

⁹⁷⁹ Bologna, Biblioteca dell'Archiginnasio, ms. B. 15, *Lettere di diversi a G. M. Crespi e Luigi Crespi*.

Lo stesso principe ottenne da Marcantonio Franceschini le quattro grandi tele di soggetto pastorale raffiguranti le *Quattro Stagioni* attualmente conservate presso la Pinacoteca Nazionale di Bologna, giunte a Torino nel 1717⁹⁸⁰; dei due *plafonds* di soggetto mitologico per la Sala del pranzo del Palazzo Ducale di Torino si conserva attualmente solo il *Bacco e Arianna*, ancora nella collocazione originaria⁹⁸¹.

Anche Vittorio Amedeo II possedeva un dipinto di Marcantonio Franceschini raffigurante *l'Invenzione di Mosè*, opera oggi dispersa della quale fa menzione lo Zanotti⁹⁸²; ma è soprattutto la commissione della pala per l'altare maggiore di San Lorenzo a dare la misura della fortuna di Franceschini a Torino⁹⁸³. La pala, destinata a sostituire quella di Giovanni Peruzzini, fu voluta dalla Madama Reale Maria Giovanna Battista – non più alla guida del ducato ma ancora attivamente impegnata nelle opere di committenza artistica e soprattutto al cantiere di San Lorenzo –, come testimoniato dall'entrata registrata da Franceschini nel proprio Libro dei Conti in data 25 settembre 1715⁹⁸⁴.

Intorno al 1718-1719 inoltre Franceschini realizzò, dietro pagamento della famiglia Bogetti, due grandi pale per l'Eremo camaldolese di Selva Maggiore di Cherasco: le due tele, raffiguranti *Il transito di San Giuseppe e San Romualdo nel deserto con un compagno*, sono attualmente conservate presso la chiesa parrocchiale dei Santi Bernardo, Nazario e Celso di Narzole, presso Cuneo⁹⁸⁵. Infine nel 1722 il barone Ponzi, coppiere del Re di Sardegna, commissionò a Marcantonio Franceschini una Madonna col Bambino.

Ancora per San Lorenzo viene richiesta a un altro artista emiliano, Domenico Maria Muratori, una pala raffigurante *l'Immacolata con il Bambino e i Santi di casa Savoia* (Amedeo IX, una monaca di casa Savoia e Emanuele Filiberto), destinata alla cappella dedicata all'Immacolata, patrocinata, al momento della commissione della pala, da Vittorio Amedeo II e dalla consorte Anna D'Orleans⁹⁸⁶.

Nello stesso giro d'anni Aureliano Milani realizza tre tele per la chiesa parrocchiale di San Valerio a Occimiano, presso Alessandria: l'Assunta, Il transito di san Giuseppe, il Cristo che appare a san Camillo de'

⁹⁸⁰ G.P. Zanotti, *Storia dell'Accademia Clementina di Bologna*, Bologna 1739, I, p. 237.

⁹⁸¹ C. Mossetti, *Vittorio Amedeo II duca. Orientamenti artistici nella capitale sabauda*, in *Filippo Juvarra a Torino*, a cura di A. Griseri e G. Romano, Torino 1989, p. 261.

⁹⁸² G.P. Zanotti, *Storia dell'Accademia Clementina di Bologna* cit., p. 232.

⁹⁸³ Nonostante ciò Olivier Bonfait sottolinea che il pittore non ricevette dalla corte sabauda incarichi di grossa portata e che le tele che eseguì per Torino lo tennero impegnato solo per pochi anni. Quindi, secondo lo studioso, Franceschini, pur avendo raggiunto una grande notorietà, rimase, fuori dal contesto locale, privo di una clientela affezionata (si veda O. Bonfait, *Les tableaux et les pincesaux. La naissance de l'école bolonaise (1680-1780)*, Roma 2000).

⁹⁸⁴ G. Dardanello, *Cantieri di corte e imprese decorative a Torino*, in *Figure del Barocco in Piemonte; la corte, la città, i cantieri, le province*, a cura di G. Romano, Torino 1988, pp. 199-200; D.C. Miller, *Marcantonio Franceschini*, Torino 2001, p. 266.

⁹⁸⁵ D.C. Miller, *Marcantonio Franceschini* cit., p. 80; D. Benati, schede 40-41, in *Tesori del Marchesato Paleologo*, catalogo della mostra, a cura di B. Cilento e A. Guerrini, Savigliano 2003, pp. 144-147.

⁹⁸⁶ M.B. Guerrieri Borsoi, *Per la conoscenza di Domenico Maria Muratori*, in "Annuario dell'Istituto di Storia dell'Arte, Università degli Studi di Roma 'La Sapienza'", 2 (1982-83), pp. 32-45, in partic. pp. 34, 44, n. 18;

Lellis, commissionate all'artista da padre Ricciolio, Generale dei Camilliani, presumibilmente tra 1722 e 1733⁹⁸⁷.

La poco nota Lucia Casalini, che nel 1701 sposò Felice Torelli, conosciuto nella bottega di Gian Gioseffo Dal Sole, lavorò per l'ambiente piemontese, realizzando nel 1726 una pala raffigurante Maria Maddalena per la cappella dedicata alla santa a Castelrotto presso Guarene in provincia di Cuneo, identificata con la tela di analogo soggetto attualmente conservata presso il Museo Civico "Giovan Battista Adriani" di Cherasco⁹⁸⁸. Nel primo lustro degli anni venti del Settecento Girolamo Donnini realizza tre dipinti a olio su tela per la cappella di San Giuseppe nella chiesa del Corpus Domini di Torino: *Il sogno di Giuseppe*, *lo Sposalizio di san Giuseppe* e *il Transito di san Giuseppe*⁹⁸⁹.

L'interesse per l'arte bolognese è ben vivo nei decenni successivi: una tela di Francesco Monti, raffigurante *Il trionfo di Mardocheo* e attualmente in Palazzo Reale a Genova, viene infatti richiesta per il Gabinetto Primo dell'appartamento d'inverno del re. Inoltre nel 1641 Vittorio Amedeo III acquista, come si vedrà meglio in seguito, la quadreria del principe Eugenio, che accanto al prestigioso nucleo di pittura fiamminga e olandese, annovera i grandi maestri del Seicento classicista, tra cui Guido Reni. Nel 1743, si registra l'ingresso nelle collezioni reali del San Giovanni Nepomuceno che confessa la regina d'Ungheria di Giuseppe Maria Crespi⁹⁹⁰.

Ancora più interessante ai fini di questo studio è la pala con *San Carlo Borromeo che consegna il decreto di nomina a vescovo al Beato Alessandro Sauli*, realizzata nel 1745 dal maestro di Palmieri, Ercole Graziani, alla chiesa barnabita di San Paolo a Casale Monferrato, dove ancora è conservata⁹⁹¹. Sostenuto come si è visto da Papa Lambertini e avendo già lavorato per i Barnabiti di Bologna, Graziani rappresentava per l'ordine un degno sostituto del suo maestro Donato Creti. Inoltre l'artista era già conosciuto in ambito piemontese, avendo realizzato nel 1743 un dipinto raffigurante *San Girolamo in preghiera* per Carlo Emanuele III, una commissione che era stata voluta dal primo ministro, il marchese d'Ormea⁹⁹². Intorno alla metà del

⁹⁸⁷ A. Mazza, nn. LIX-LXII, in *Biblioteca comunale dell'Archiginnasio di Bologna*, a cura di P. Bellettini, Firenze 2001, p. 232; A. Mazza, *La quadreria dell'arcivescovado*, in *Domus Episcopi. Il Palazzo Arcivescovile di Bologna*, a cura di R. Terra, Bologna 2002, pp. 155, 159, n. 58.

⁹⁸⁸ B. Taricco, *Il Museo Civico "Giovan Battista Adriani" di Cherasco*, Cherasco 1992, pp. 94-95; B. Taricco, *Cherasco Barocca. Un contributo all'inventario del patrimonio artistico dei secoli XVII e XVIII*, Cherasco 2003, p. 61.

⁹⁸⁹ *Gerolamo Donnini*, catalogo della mostra, Reggio Emilia 1979, a cura di F. Rinaldi, Reggio Emilia 1979, pp. 19-20.

⁹⁹⁰ M. Di Macco, *La pittura del Settecento in Piemonte. L'affermazione del Neoclassicismo a Torino*, in *La pittura in Italia. Il Settecento*, a cura di G. Briganti, Milano 1989, pp. 42-45.

⁹⁹¹ D. Benati, scheda 43, in *Tesori del Marchesato Paleologo* cit., pp. 150-151. La data si ricava dalla firma apposta sul cartiglio retto da san Carlo Borromeo: "Hercules Gratiani Bon. 1745".

⁹⁹² L. Frati, *Quadri dipinti per il Marchese d'Ormea e per Carlo Emanuele III*, in "Bollettino d'Arte", X (settembre-ottobre 1916), pp. 279-283.

Settecento Carlo Cesare Giovannini realizza la tela collocata in controfacciata nella chiesa torinese di San Dalmazzo, raffigurante il *Crocifisso con i santi Paolo, Carlo Borromeo e Francesco di Sales*⁹⁹³.

Anche la pittura di paesaggio bolognese interessa a Torino, dove, nel 1754 e poi nel 1761-63, la corte rivolge importanti commissioni a Gaetano Ottani – di formazione clementina e legato ai modelli di Ferdinando Galli Bibiena -, richiesto pure dalla nobiltà piemontese, come attestato dalle decorazioni da lui eseguite in Palazzo Chiabrese nel 1758 e nel 1771⁹⁹⁴.

Vanno poi ricordati i fratelli Antonio e Giovanni Torricelli - di nascita luganese ma bolognesi per formazione - che, come si vedrà più tardi, decorano il palazzo di Faustina Mazzetti a Riva presso Chieri, dove la critica ha riconosciuto un profondo debito nei confronti di Palmieri⁹⁹⁵.

IV.2. Palmieri e il collezionismo di disegni e stampe alla corte sabauda

Palmieri, pur non essendo, a quanto risulta dallo spoglio dei conti della Tesoreria della Real Casa, regolarmente stipendiato dalla Corte, lavorò per Vittorio Amedeo III in diverse occasioni. Roberto d’Azeglio racconta che

“sua Maestà inoltre, a suggerimento del Palmieri, ampliò la collezione delle stampe e disegni antichi già stata incominciata dagli augusti suoi avi”⁹⁹⁶.

Pur tenendo presente l’ancora indispensabile lavoro del Vesme⁹⁹⁷, sono state le ricerche condotte da Gianni Carlo Sciolla e dagli studiosi che hanno collaborato con lui a dare un quadro del collezionismo di disegni alla corte torinese, anche per il periodo che maggiormente qui interessa, cioè l’ultimo quarto del Settecento.

⁹⁹³ Si sono invece perse le tracce della seconda pala realizzata dall’artista per la chiesa dei Barnabiti di Torino, raffigurante il *Beato Alessandro Sauli* (L. Crespi, *Vite de’ pittori bolognesi non descritte nella Felsina Pittrice*, III, Roma 1769, p. 125).

⁹⁹⁴ Bologna 1722 – Torino 1808. Formatosi con ogni probabilità all’Accademia Clementina sui modelli di Ferdinando Galli Bibiena, Gaetano Ottani ebbe una carriera lunga e poliedrica. Scenografo, pittore, musicista e cantante, iniziò a lavorare come scenografo a Bologna nel 1742 dipingendo le architetture e le prospettive per il dramma *Andromaca* rappresentato in quell’anno al teatro Formagliari. L’attività teatrale lo portò a girare per tutt’Italia prima di stabilirsi nel 1754 a Torino (si veda P. San Martino, *Gaetano Ottani “pittore e musicista del Re di Sardegna”, 1708-1801*, in “Studi piemontesi”, 19 (1990), pp. 359-366).

⁹⁹⁵ A. M. Matteucci, *Artisti di formazione bolognese per le vie del mondo*, in A.M. Matteucci, *I decoratori di formazione bolognese tra Settecento e Ottocento. Da Mauro Tesi ad Antonio Basoli*, Milano 2002, pp. 213-220, in partic. p. 219. Si dice inoltre che la Pitteti, specialista come noto nel genere della bambocciata, abbia studiato per un periodo a Bologna, ma la notizia non trova sufficienti conferme.

⁹⁹⁶ A. Baudi di Vesme, *Schede Vesme. L’arte in Piemonte dal sec. XVI al sec. XVIII*, III cit., p. 162

L'avvio di questo filone di ricerca può essere senz'altro rintracciato nella mostra *Da Leonardo a Rembrandt. Disegni della Biblioteca Reale di Torino* tenutasi a Palazzo Reale nel 1990 e accompagnata da un convegno internazionale di studi⁹⁹⁸. Se il collezionismo di disegni e incisioni risale a una tradizione ben radicata a Torino fin dal Cinquecento, Andreina Griseri ha sottolineato come sia in particolare con Cristina di Francia – che prende una rigida posizione contro la Francia per difendere i volumi di Pirro Ligorio che aveva acquistato - che esso tocca le punte più alte e va a collocarsi in un contesto europeo⁹⁹⁹. La seconda fase del collezionismo di disegni si ha al principio del Settecento con Vittorio Amedeo II e Filippo Juvarra: in questo contesto il disegno è visto come *pensiero* e progetto legato alla crescita dei cantieri torinesi. L'attenzione che aveva suggerito a Juvarra di riunire in album i suoi disegni ha suggerito nel 1766 al figlio del pittore di corte, Carlo Francesco Beaumont, di fare lo stesso coi fogli del padre e della sua scuola. La Griseri dunque, puntualizza come un importante filone del collezionismo di disegni a Torino sia soprattutto legato nel Settecento alla corte e alle botteghe ad essa connesse¹⁰⁰⁰.

In un ulteriore studio curato da Sciolla con la collaborazione di Piera Giovanna Tordella e dei conservatori preposti alle collezioni di disegni della provincia piemontese sono stati pubblicati i risultati di un lavoro di mappatura complessiva già alquanto articolata del patrimonio grafico regionale.

⁹⁹⁷ A. Baudi di Vesme, *Schede Vesme. L'arte in Piemonte dal sec. XVI al sec. XVIII*, III cit.

⁹⁹⁸ *Da Leonardo a Rembrandt. Disegni della Biblioteca Reale di Torino*, catalogo della mostra, a cura di G.C. Sciolla, Torino 1990; *Nuove ricerche in margine alla mostra: Da Leonardo a Rembrandt. Disegni della Biblioteca Reale di Torino*, atti del convegno internazionale di studi, Torino, 24-25 ottobre 1990, a cura di G.C. Sciolla, Torino 1991.

⁹⁹⁹ A. Griseri, *Fortuna del collezionismo dei disegni a Torino*, in *Nuove ricerche in margine alla mostra: Da Leonardo a Rembrandt* cit., pp. 70-82, in partic. p. 70.

¹⁰⁰⁰ A. Griseri, *Fortuna del collezionismo dei disegni a Torino* cit., pp. 72-73. Nelle collezioni della corte sabauda risulta la presenza di disegni antichi fin dal principio del XVII secolo (si vedano: M. Di Macco, *Quadreria di palazzo e pittori di corte* cit.; G.C. Sciolla, *I disegni della Biblioteca Reale: linee per una storia della collezione*, in *Da Leonardo a Rembrandt. Disegni della Biblioteca Reale di Torino*, catalogo della mostra, a cura di G.C. Sciolla, Torino 1990). Con la costituzione della Biblioteca pubblica dell'Università, avvenuta nel 1723, e degli Archivi di corte, nel 1731, la gran parte delle collezioni di grafica ducali confluisce in queste due istituzioni. All'Universitaria i disegni juvarriani e degli architetti piemontesi (P.G. Tordella, *Piemonte. Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria*, in *Il Disegno. Le collezioni pubbliche italiane*, a cura di A. Petrioli Tofani, S. Valenti Prosperi Rodinò, G.C. Sciolla, Torino 1993, pp. 19-22), negli Archivi di corte i volumi delle *Antichità romane* di Pirro Ligorio (F. Varallo, *Piemonte. Torino, Archivio di Stato*, in *Il Disegno. Le collezioni pubbliche italiane* cit., pp. 16-18). Al principio del Settecento vengono realizzate le tavole della *Iconographia taurinensis* per l'Orto botanico universitario (P.G. Tordella, *Piemonte. Torino, Istituto e Orto Botanico, Dipartimento di Biologia Vegetale dell'Università*, in *Il Disegno. Le collezioni pubbliche italiane* cit., pp. 27-29). Sotto Carlo Alberto viene poi ricostituita la Biblioteca Reale, nella quale poco dopo, nel 1839, confluisce la collezione di Giovanni Volpato (1797-1871), formata da 1585 disegni antichi (XV-XVIII secolo) suddivisi in venti scuole e acquistati soprattutto a Parigi (G.C. Sciolla, *Piemonte. Torino, Biblioteca Reale*, in *Il Disegno. Le collezioni pubbliche italiane* cit., pp. 23-26). Le collezioni dell'Accademia Albertina, costituite da principio soprattutto di disegni accademici finalizzati all'insegnamento, vengono arricchite, nell'età di Carlo Alberto, dei cartoni di Gaudenzio Ferrari e della sua scuola (P.G. Tordella, *Piemonte. Torino, Accademia Albertina di Belle Arti*, in *Il Disegno. Le collezioni pubbliche italiane* cit., pp. 13-15). Il Museo Civico, inaugurato nel 1863, viene arricchito nel corso dei decenni successivi di disegni antichi, soprattutto di scuola piemontese (P.G. Tordella, *Piemonte. Torino, Museo Civico d'Arte Antica e Palazzo Madama*, in *Il Disegno. Le collezioni pubbliche italiane* cit., pp. 30-31).

Il saggio introduttivo della Tordella segue il percorso delle collezioni grafiche di corte da Emanuele Filiberto all'età napoleonica¹⁰⁰¹, mettendo ben in luce come l'interesse del mercato piemontese per i disegni, spesso collegato a quello per le stampe, fosse già attivo a fine XVI secolo¹⁰⁰²; tale attenzione era condivisa dalla corte se Carlo Emanuele I, duca in carica dal 1580 al 1630, aveva istituito il ruolo di conservatore ducale dei dipinti e dei disegni¹⁰⁰³. La studiosa sottolinea tuttavia che è solo nella seconda metà del Settecento, e soprattutto a partire dall'ottavo decennio, che i dati e gli avvenimenti che caratterizzano il collezionismo grafico piemontese assumono maggior rilievo storico e documentario: in particolare la nomina di Carlo Antonio Porporati, già regio incisore dal 1774, a "custode dei disegni" delle collezioni reali, avvenuta nel 1776, testimonia di una "volontà di tutela di tali raccolte maturata attraverso una fruizione che si attua sia in senso squisitamente estetico che documentario"¹⁰⁰⁴.

Sempre secondo la Tordella l'interesse per il disegno che trova posto in un contesto culturale più allargato, vive un forte impulso promozionale grazie all'apertura dell'Accademia di Belle Arti nel 1778 e alla chiamata di due artisti: Lorenzo Pécheux, fatto arrivare nel 1777 ad opera del conte Malines di Bruino, e nominato primo direttore e docente di pittura dell'Accademia e Pietro Giacomo Palmieri, la cui venuta avrebbe favorito il successo del collezionismo grafico¹⁰⁰⁵.

È ancora Gianni Carlo Sciolla a mettere in rilievo il ruolo avuto da Pietro Giacomo Palmieri nell'incrementare l'attenzione dei torinesi per lo stile nordico¹⁰⁰⁶.

Come ben chiarito dalla critica, il punto di svolta per l'interesse rivolto dalla corte savoiarda alla pittura fiamminga si individua in eventi accaduti alcuni decenni prima dell'arrivo di Palmieri a Torino, cioè in particolare nell'acquisto della quadreria del principe Eugenio. I fatti sono ben noti¹⁰⁰⁷: Eugenio di Savoia,

¹⁰⁰¹ P.G. Tordella, *Il collezionismo di disegni a Torino e in Piemonte da Emanuele Filiberto all'età napoleonica*, in "...quei leggerissimi tocchi di penna o matita...". *Le collezioni di disegni in Piemonte*, a cura di G.C. Sciolla, Milano 1996, pp. 15-55.

¹⁰⁰² P.G. Tordella, *Il collezionismo di disegni a Torino* cit. p. 15.

¹⁰⁰³ P.G. Tordella, *Il collezionismo di disegni a Torino* cit. p. 17. Sull'argomento si veda anche A.M. Bava, *Carlo Emanuele I di Savoia: la rete dei rapporti internazionali*, in *Geografia del collezionismo. Italia e Francia tra il XVI e il XVIII secolo*, atti delle giornate di studio dedicate a Giuliano Briganti, Roma, 19-21 settembre 1996, a cura di O. Bonfait, M. Hochmann, L. Spezzaferro, B. Toscano, Roma 2001, pp. 145-161.

¹⁰⁰⁴ P.G. Tordella, *Il collezionismo di disegni a Torino* cit. p. 39.

¹⁰⁰⁵ P.G. Tordella, *Il collezionismo di disegni a Torino* cit. pp. 39-40.

¹⁰⁰⁶ G.C. Sciolla, *La collezione di disegni fiamminghi e olandesi della Biblioteca Reale di Torino e il gusto per l'arte nordica alla corte sabauda tra Settecento e Ottocento*, in G.C. Sciolla, *I disegni fiamminghi e olandesi della Biblioteca Reale di Torino con un saggio sulle carte e filigrane di Piera Giovanna Tordella*, Firenze 2007, pp. XIII-XXIV, in partic. pp. XVII-XVIII.

¹⁰⁰⁷ Per la collezione del principe Eugenio si vedano: A. Baudi di Vesme, *Sull'acquisto fatto da Carlo Emanuele III Re di Sardegna della Quadreria del Principe Eugenio di Savoia. Ricerche documentarie*, in "Miscellanea di Storia Italiana", XXV (1887), pp. 163-256; C. Claretta, *I reali di Savoia munifici fautori delle arti. Contributo alla storia artistica del Piemonte del secolo XVIII*, in "Miscellanea di Storia Italiana", XXX (1893), pp. 116-117; F. Haskell, *Patrons and painters. A study in the Relations Between Italian Art and Society in the Age of the Baroque*, Yale 1963, ed. cons. Firenze 1966, pp. 314-315; U. Seeger, *Nuove ricerche sugli acquisti fatti da Carlo Emanuele III re di Sardegna nelle collezioni d'arte*

quinto figlio di Eugenio di Savoia Carignano, conte di Soissons, e di Olimpia Mancini, nipote del cardinale Mazarino, nato a Parigi il 18 ottobre 1663, fu generale dell'impero asburgico, che rivestì incarichi di grande importanza per la corte di Vienna - tra i quali va messo in particolare in luce quello di governatore dell'Olanda austriaca, ricoperto fino al 1724 - ¹⁰⁰⁸, tanto da essere ritenuto il salvatore dell'impero asburgico dalla minaccia turca ¹⁰⁰⁹.

Raffinato collezionista e cultore di letteratura, dedicò il Belvedere di Vienna ad accogliere la maggior parte della sua collezione d'arte; dopo la sua morte, avvenuta a Vienna nel 1736, iniziarono le trattative per conto di Carlo Emanuele III di Savoia per l'acquisto della quadreria del Belvedere presso l'erede del principe, Vittoria di Savoia, vedova del principe Giuseppe di Sassonia-Hildburghausen. Esse furono portate avanti dal 1737 fino al 1741; i 166 dipinti del Belvedere facenti parte della quadreria del principe Eugenio giunsero a Torino il 10 agosto dello stesso anno. Tra essi figuravano importanti opere di Rembrandt, Gerrit Dou, Godfried Schalcken, Frans van Mieris, Adrien van der Werff, Philip Wouwerman, Paulus Potter, Pieter Saenredam, Cornelis de Heem, Jan Griffier, Herman Saftleven, Jan Both, Van Dyck, Teniers, Polembourg, Bruegel ¹⁰¹⁰.

Come sottolinea Sciolla, l'attenzione per l'arte nordica allo scadere del Settecento è testimoniata dalla presenza di opere fiamminghe e olandesi nelle collezioni torinesi e nelle vendite relative e dall'adesione allo stile nordico da parte degli artisti, un interesse che va messo in relazione con l'ambiente francese: tra questi ultimi lo studioso cita esclusivamente Pietro Giacomo Palmieri, che avrebbe assunto un ruolo fondamentale in questo senso, e, per gli anni successivi, il figlio Pietro Palmieri jr., che avrebbe ereditato l'interesse del padre per la grafica nordica ¹⁰¹¹.

appartenute al principe Eugenio di Savoia, in "Studi Piemontesi", XXXI, 2 (dicembre 2002), pp. 321-340; C.E. Spantigati, *Ritornando sul Principe Eugenio di Savoia Soissons*, in *Per Giovanni Romano. Scritti di amici*, a cura di G. Agosti, G. Dardanello, G. Galante Garrone, A. Quazza, Savigliano (Cuneo) 2008, pp. 178-179; S. Comoglio, *Eugenio di Savoia, condottiero collezionista. Nuovi documenti dagli Archivi Viennesi*, in "Studi Piemontesi", XXXIX, 1 (giugno 2010), pp. 109-116; *Le raccolte del principe Eugenio condottiero e intellettuale. Collezionismo tra Vienna, Parigi e Torino nel primo Settecento*, catalogo della mostra, Reggia di Venaria (TO), 5 aprile-9 settembre, a cura di C.E. Spantigati, Cinisello Balsamo (MI) 2012.

¹⁰⁰⁸ Fu comandante in capo delle truppe imperiali, presiedette al Hofkriegsrat (Concilio di Corte per la Guerra), fu governatore dell'Olanda austriaca sino al 1724 e dal 1725 fu vicario generale dei territori italiani che sarebbero entrati nel dominio austriaco.

¹⁰⁰⁹ S. Comoglio, *Eugenio di Savoia, condottiero collezionista* cit., p. 109.

¹⁰¹⁰ A metà Ottocento la quadreria di dipinti fiamminghi e olandesi del principe Eugenio verrà ulteriormente arricchita dalle vendite di Giovanni Volpato (si veda G.C. Sciolla, *La collezione di disegni fiamminghi e olandesi della Biblioteca Reale di Torino* cit.). Si vedano anche: C.E. Spantigati, *Le collezioni di pittura fiamminga e olandese della Galleria sabauda*, in *Per una storia del collezionismo sabauda*, catalogo della mostra, Torino, Galleria Sabauda 1982, a cura di C.E. Spantigati, Torino 1982; C. Bertolotto, *Il principe Eugenio di Savoia-Soissons uomo d'arte e collezionista*, in *Per una storia del collezionismo sabauda* cit.

¹⁰¹¹ G.C. Sciolla, *La collezione di disegni fiamminghi e olandesi della Biblioteca Reale di Torino* cit., p. XVII.

Tuttavia, allo stato attuale delle ricerche, è difficile stabilire se e quali opere di grafica nordica fossero presenti nelle collezioni ducali prima della vendita Volpato del 1839: se è vero infatti che i manoscritti riportati da Vesme riferiscono che Palmieri, quale grande conoscitore di grafica olandese, ha incrementato le collezioni di disegni del sovrano e che tale interesse è evidente nelle opere degli artisti, dei collezionisti e degli scrittori d'arte, si hanno indicazioni precise della presenza di disegni dei Paesi Bassi nelle collezioni sabaude solo a partire dalla vendita della collezione di "millecinquecentocinque disegni originali di grandi maestri delle più reputate scuole di pittura italiane e straniera" appartenuta a Giovanni Volpato e acquistata da Carlo Alberto nel 1839¹⁰¹².

IV.3. Palmieri nelle collezioni di grafica dell'aristocrazia torinese

Tuttavia la maggior parte dei proventi dovevano derivare a Palmieri dalla vendita di suoi disegni e forse di stampe, anche se l'attività di incisore, praticata largamente nel periodo bolognese e documentata durante quello parigino, parrebbe essere scemata durante la sua lunga permanenza a Torino, vista la mancanza di stampe riconducibili a quest'ultimo periodo.

Oltre a ricevere commissioni dalla corte e dall'aristocrazia torinese, Palmieri lavora anche per l'estero: come si vedrà più avanti infatti, le fonti ricordano un suo disegno eseguito per un principe russo, ma soprattutto l'artista mantiene rapporti con Parigi. I contatti con la città nella quale aveva precedentemente lavorato sono verosimilmente agevolati dalla continuità della presenza in loco dei personaggi cui era legato - ad esempio Basan, che vendeva nella capitale francese anche le incisioni di Porporati - e sono attestati ancora una volta dai cataloghi delle vendite delle collezioni parigine. Il lotto 127 della vendita della collezione Menneville del 2 aprile 1781 infatti descrive quattro disegni di Palmieri "dont deux dessinés à la plume, représentant des Vues de Turin, de 1 pied 5 pouces 6 lignes de large, sur 1 pied 2 pouces de haut"¹⁰¹³. Inoltre il lotto 41 della vendita della collezione Bellanger che ha inizio a partire dal 17 marzo 1788 parla di un disegno raffigurante

"Un site pittoresque des environs de Turin; un pâtre monté sur un âne, parle à une femme qui tient un enfant dans ses bras; sur le devant sont plusieurs moutons et un mulet. Ce dessin capital est à la plume,

¹⁰¹² G.C. Sciolla, *La collezione di disegni fiamminghi e olandesi della Biblioteca Reale di Torino* cit., pp. XIII, XVIII.

¹⁰¹³ Si veda Appendice 2.

lavé d'encre et de bistre, sur papier blanc. plume lavé d'encre et de bistre sur papier blanc, largeur 26 pouces, hauteur 19 pouces"¹⁰¹⁴.

Non mi pare difficile supporre che questi disegni raffiguranti vedute di Torino siano stati realizzati da Palmieri proprio nella città sabauda e che da lì siano stati inviati, presumibilmente insieme a molti altri di diverso soggetto, a Parigi, dove ancora la fama dell'artista era vivida.

Ma certamente il bolognese, una volta trasferitosi a Torino, doveva per lo più confrontarsi con la realtà locale: importanti informazioni sul mercato d'arte torinese nella seconda metà del Settecento ci giungono dal carteggio intercorso nel 1774 tra Luigi Crespi e il musico di corte e mercante d'arte Gaetano Chiambrano¹⁰¹⁵: da esso emerge che collezionisti e mercanti d'arte tendevano, sul modello parigino, a tenere in poco conto i dipinti a soggetto sacro e a ricercare i quadri di genere, in particolare le bambocciate. Sia la corte che gli acquirenti privati non ricercavano quadri costosi e di dimensioni troppo grandi; il Chiambrano poi dice a Crespi che i soggetti di animali, anche se "stupendi" non sono molto graditi e che si usano soprattutto per decorare le case di campagna. Tuttavia, come sottolineato da Arabella Cifani e Franco Monetti, Crespi continua a inviare da Bologna al musico paesaggi, vedute di città e scene di genere, poiché probabilmente le lamentele del mercante erano tese soprattutto ad abbassare il prezzo delle opere che andava ad acquistare¹⁰¹⁶.

Come ancora una volta evidenziato da Cifani e Monetti il mercato torinese non rimane toccato, prima della Rivoluzione, dai mutamenti neoclassici; gli inventari delle collezioni rivelano altresì che il mercato d'arte è molto vivace e attento, e manifesta spesso una vocazione collezionistica raffinata, che, "tesa alla ricerca di completezza conoscitiva ed erudizione", si compiace di raccogliere anche copie da autore più famoso¹⁰¹⁷. Questo clima attrae gli artisti a trasferirsi a Torino fin dai primi anni del Settecento, ma è soprattutto dalla seconda metà del secolo che il fenomeno assume proporzioni maggiori, quando vengono accolti vari artisti stranieri e in particolare pittori italiani e fiamminghi specializzati nella bambocciata, paesaggisti e animalisti, che riescono talvolta, magari tramite padrinati sui figli, a legarsi alla corte e alla nobiltà. Esempio il caso del Miel che ottenne il cavalierato¹⁰¹⁸.

¹⁰¹⁴ Si veda Appendice 2.

¹⁰¹⁵ G. Perini, *Pittura di genere nelle collezioni e nella letteratura artistica settecentesca dell'Italia settentrionale*, in "Accademia Clementina. Atti e memorie", n.s., n. 26 (1990), pp. 161-219.

¹⁰¹⁶ A. Cifani-F. Monetti, *I Piaceri e Le Grazie. Collezionismo, pittura di genere e di paesaggio fra Sei e Settecento in Piemonte*, Torino 1993, p. 46.

¹⁰¹⁷ A. Cifani-F. Monetti, *I Piaceri e Le Grazie* cit. p. 46.

¹⁰¹⁸ A. Cifani-F. Monetti, *I Piaceri e Le Grazie* cit. p. 46.

Le collezioni delle case torinesi accolgono dipinti provenienti da un ampio ventaglio di scuole, prediligendo però in particolare i bolognesi e gli emiliani, primo fra tutti Giuseppe Maria Crespi, fonte primaria di ispirazione per Pietro Domenico Olliviero e collezionato tanto dal duca quanto dai sudditi. Seguono, con alterne fortune, i dipinti di scuola romana, veneta e francese, ai quali si accosta “il basso continuo dei fiamminghi, sempre desiderati dai collezionisti torinesi”¹⁰¹⁹.

Forte l’interesse per la pittura di genere, sia di scuola locale – Olliviero e Cignaroli *in primis* – che estera; Cifani e Monetti hanno rilevato come in questo senso la natura del collezionismo torinese sia allineata al gusto delle principali città italiane, in particolare Venezia – dove si raccolgono i fiamminghi, circolano molti falsi e copie, interessa in maniera sempre crescente la pittura di paesaggio e sono poco considerati i toscani¹⁰²⁰ - , Napoli – dove pure prevalgono fiamminghi, bolognesi, romani e francesi e circolano vari falsi e copie - e le città lombarde¹⁰²¹ – nelle quali si pregiano fiamminghi, genovesi e bolognesi, mentre la scuola locale vede lo sviluppo intenso della pittura di genere. Diversi invece sarebbero secondo gli studiosi i casi di Genova – dove non è così forte la presenza di fiamminghi e bamboccianti, poiché la grande disponibilità di denaro delle famiglie mercantili consente loro di costituire collezioni che vantano i più grandi nomi dell’arte italiana ed europea - , Roma¹⁰²² e Bologna, in quest’ultima città è infatti prevalente il collezionismo di pittura locale¹⁰²³.

Secondo gli studiosi il paragone più convincente andrebbe istituito tra la capitale sabauda e Parigi: in entrambe le città si assisterebbe infatti alla consuetudine da parte della nobiltà e della ricca borghesia di possedere un palazzo di città e una villa di campagna: le residenze suburbane venivano adornate con dipinti dai temi legati alla natura, come cacce, animali, fiori e paesaggi. Tra le due città sussistono tuttavia delle differenze: a Torino manca una netta divisione tra l’appartamento maschile e quello femminile per quanto riguarda i quadri che vi si trovano e soprattutto sono meno collezionate le stampe, appannaggio soprattutto della borghesia nella capitale subalpina o dislocate nei locali riservati alla servitù di rango.

¹⁰¹⁹ A. Cifani-F. Monetti, *I Piaceri e Le Grazie* cit. p. 47.

¹⁰²⁰ Per il collezionismo lagunare settecentesco si vedano: K. Pomian, *Collectionneurs, amateurs et curieux, Paris, Venise: XVIe-XVIIIe siècle*, Paris 1987, ed. it. *Collezionisti, amatori e curiosi. Parigi-Venezia XVI-XVIII secolo*, Torino 1987, ed. cons. Milano 1989; *Il collezionismo d’arte a Venezia. Il Settecento*, a cura di L. Borean e S. Mason, Venezia 2009

¹⁰²¹ Per il collezionismo napoletano del Settecento si veda G. Labrot, *Les collections de l’aristocratie napolitaine. Le couple centre/périphérie et son évolution, XVIIe-XVIIIe siècle*, in *Geografia del collezionismo. Italia e Francia tra il XVI e il XVIII secolo*, atti delle giornate di studio dedicate a Giuliano Briganti, Roma, 19-21 settembre 1996, a cura di O. Bonfait, M. Hochmann, L. Spezzaferro, B. Toscano, Roma 2001, pp. 257-280.

¹⁰²² Sul collezionismo romano del XVIII secolo si veda L. Borroero, *Aspetti, tipologie, dinamiche del collezionismo a Roma nel Settecento: alcune proposte di lavoro a partire da uno scritto di Antony Morris Clark*, in *Geografia del collezionismo. Italia e Francia tra il XVI e il XVIII secolo*, atti delle giornate di studio dedicate a Giuliano Briganti, Roma, 19-21 settembre 1996, a cura di O. Bonfait, M. Hochmann, L. Spezzaferro, B. Toscano, Roma 2001, pp. 25-39.

¹⁰²³ A. Cifani-F. Monetti, *I Piaceri e Le Grazie* cit. p. 47.

Pure nei cataloghi di vendita torinesi, così come in quelli parigini, si riscontra la noncuranza verso il nome dell'autore dell'opera; invece le perizie, che nella capitale francese sono affidate ai mercanti, a Torino sono fatte spesso da artisti, elemento che è sempre indice dell'importanza di una collezione¹⁰²⁴.

Sarebbe stato, secondo d'Azeglio, l'interesse di Vittorio Amedeo III a stimolare la passione collezionistica di altri torinesi che non facevano mancare nelle proprie raccolte qualche lavoro di Palmieri:

“molte delle persone private più agiate si diedero eziando a formare gabinetto di quadri, di stampe, di disegni di vari autori, e quasi tutti fecero pure acquisto di qualche lavoro del nostro professore”¹⁰²⁵.

“Il signor conte Capris di Cigliero possiede di lui un grandioso disegno tutto a penna rappresentante *Diogene nella botte*, opera ricca di molte figure. Il signor marchese di Cambiano molti disegni e due quadri ad olio, che comprò a Parma. Molti altri piemontesi posseggono de' suoi lavori, i quali sono universalmente stati tenuti sempre in gran pregio. Per un principe russo fece un disegno di Pietro il Grande, che fu inviato in Russia. Fece pure il ritratto equestre di Vittorio Amedeo III, opera pregiata con altre figure rappresentanti alcune Virtù e con vari simboli caratteristici”¹⁰²⁶.

Il disegno con *Diogene nella botte* ricordato dal Regis nella collezione del conte Capris di Cigliero è stato identificato da Paola Astrua presso il Castello di Aglè; insieme al suo *pendant* raffigurante *Animali*, fu donato, come si legge sul *passé-partout*, a Carlo Felice durante la restaurazione (fig. 183)¹⁰²⁷.

Nulla si conosce a proposito del ritratto equestre di Vittorio Amedeo III, mentre il principe russo per il quale Palmieri avrebbe realizzato un disegno di Pietro il Grande poi inviato in Russia è stato variamente identificato con il granduca Paolo di Russia, ospite dei sovrani sabaudi nel 1782¹⁰²⁸, e con il principe Nicolaj Yusupov, ambasciatore a Torino tra il 1783 e il 1792¹⁰²⁹.

Modesto Paroletti fornisce testimonianza dell'esistenza di lavori di Palmieri nelle collezioni del marchese Turinetti di Cambiano; Paroletti, dopo aver enumerato gli artisti le cui opere erano ivi conservate, si sofferma, come se si trattasse della ciliegina sulla torta, sulla presenza in essa “des recueils de dessins de

¹⁰²⁴ A. Cifani-F. Monetti, *I Piaceri e Le Grazie* cit. p. 48. Per il collezionismo parigino si veda K. Pomian, *Collectionneurs, amateurs et curieux, Paris, Venise: XVIe-XVIIIe siècle*, Paris 1987, ed. it. *Collezionisti, amatori e curiosi. Parigi-Venezia XVI-XVIII secolo*, Torino 1987, ed. cons. Milano 1989, in partic. pp. 185-222, 223-244. Per i cataloghi di vendita a Parigi si veda ivi paragrafo III.2.4.

¹⁰²⁵ A. Baudi di Vesme, *Schede Vesme. L'arte in Piemonte dal sec. XVI al sec. XVIII*, III cit., p. 762.

¹⁰²⁶ A. Baudi di Vesme, *Schede Vesme. L'arte in Piemonte dal sec. XVI al sec. XVIII*, III cit., p. 761.

¹⁰²⁷ P. Astrua, *Le scelte programmatiche di Vittorio Amedeo duca di Savoia e re di Sardegna* cit. cit., pp. 86-87. Mi è stato impossibile reperire i dati dei due disegni, dei quali mancano quindi le schede di catalogo. La superficiale analisi possibile grazie allo studio della pessima riproduzione a disposizione mi consente tuttavia di dissentire dalla datazione agli anni ottanta proposta dalla Astrua, in quanto mi pare che i tagli di luce netti rimandino alla produzione più tarda di Palmieri.

¹⁰²⁸ P. Astrua, *Le scelte programmatiche di Vittorio Amedeo* cit., p. 86; M. Tomiato, *Pietro Giacomo Palmieri*, in P. Dragone, *Pittori dell'Ottocento in Piemonte* cit., p. 347.

¹⁰²⁹ P.G. Tordella, *Il collezionismo di disegni a Torino* cit. p. 40.

*Guercin, et de Palmieri, de cette heureuse hardiesse qui caracterise les oeuvres du génie*¹⁰³⁰. Bisogna aggiungere che per le opere precedentemente elencate - attribuite ad artisti del calibro di Salvator Rosa, Raffaello, Brueghel dei Velluti, Perugino, Luca Giordano, per citarne solo alcuni – Paroletti, al contrario di quanto accade per i lavori di Palmieri, non si spende in commenti, limitandosi piuttosto a dare conto della presenza di loro opere nella collezione¹⁰³¹.

Non è stato purtroppo possibile identificare i due quadri a olio che, secondo la notizia ricordata dal Vesme, sarebbero stati acquistati dal marchese di Cambiano a Parma, né sono ad oggi rintracciabili altri dipinti sicuri dell'artista. Tuttavia tale informazione sarebbe confermata ancora da Paroletti, che in *Turin et ses curiosités* ci informa che Palmieri fu anche pittore a olio e che il marchese di Cambiano possedeva uno dei suoi quadri¹⁰³².

Alcune lettere indirizzate dal marchese Turinetti di Cambiano, che si trovava temporaneamente a Parma, a Giuseppe Bertoluzzi e datate tra il 23 dicembre 1801 e il 5 giugno 1802, ci informano delle trattative svolte tra i due in merito all'acquisto da parte del primo di opere di Simonini, Palmieri e Tempesta¹⁰³³.

Tra i "molti altri piemontesi" in possesso di lavori di Palmieri bisogna citare il marchese Turinetti di Priero: nella *Descrizione delli effetti Mobili dell'Illustrissimo Signor Marchese Turinetti di Priero*, eseguita da Michele Buscaglione a partire dal 20 febbraio 1781 nel palazzo dei Priero di Piazza San Carlo è menzionata

"Una Carta Longha in Largo rappresentante paesagio con figure del Celebre Signor Palmieri con lastra avanti Cornice alla romana intagliata, e dorata e coronata d'intaglio superiormente. Lire Cente e Cinquanta"¹⁰³⁴.

Tra i collezionisti di Palmieri vanno poi ricordati il marchese Tuome¹⁰³⁵ e il conte Giambattista Bertalazzone d'Arache, nel cui inventario *post mortem* dei beni, stilato nel 1796, figurano "Due Disegni del Palmieri con cornice [...] L. 1000"¹⁰³⁶. Il conte possedeva al momento della morte anche altri disegni, tra cui due serie di

¹⁰³⁰ M. Paroletti, *Turin et ses curiosités* cit. p. 299-300. Anche in un intervento successivo Paroletti descrive nella collezione del marchese di Cambiano "dessins originaux du Guercin et de Palmieri" (si veda M. Paroletti, *Turin à la portée de l'étranger ou description des palais, édifices et monuments de science et d'art*, Torino 1826, p. 240. Si veda P.G. Tordella, *Il collezionismo di disegni a Torino* cit. pp. 40-41).

¹⁰³¹ Per la collezione si veda A. Cifani-F. Monetti, *I Piaceri e Le Grazie* cit., pp. 40-42.

¹⁰³² M. Paroletti, *Turin et ses curiosités* cit. p. 399.

¹⁰³³ Si veda Appendice 1. La corrispondenza è citata anche in G. Cirillo-G. Godi, *Collezioni di disegni a Parma fra Sette e Ottocento*, in G. Cirillo-G. Godi, *I disegni della Biblioteca Palatina di Parma*, Parma 1991, pp. XI-XLVII, in partic. pp. XXV-XXVI.

¹⁰³⁴ *Descrizione delli effetti Mobili dell'Illustrissimo Signor Marchese Turinetti di Priero* (Torino, Archivio di Stato, Sezioni Riunite, Archivio dell'Insinuazione, tappa di Torino, 1781, Libro 3, c. 887r). Si vedano A. Cifani-F. Monetti, *I Piaceri e Le Grazie* cit., p. 60; P.G. Tordella, *Il collezionismo di disegni a Torino* cit. p. 40.

¹⁰³⁵ Tordella, *Il collezionismo di disegni a Torino* cit. p. 40.

¹⁰³⁶ *Testimoniali di presentazione di consegna de mobili ed effetti lasciati in eredità dal fu sig.r conte Giambattista Bertalazzone d'Arache* (Torino, Archivio di Stato, Sezioni Riunite, Archivio dell'Insinuazione, tappa di Torino, 1796, Libro 10, vol. 3, cc.1031r-1091r, n. 410, c. 1039r). Si veda P.G. Tordella, *Il collezionismo di disegni a Torino* cit. p. 40.

bambocciate¹⁰³⁷. La presenza di opere di Palmieri in questa collezione è ricordata anche da Modesto Paroletti, il quale parla genericamente di “quelques dessins de Palmieri”¹⁰³⁸.

Opere dell'artista figurano poi nella raccolta del Cardinale Carlo Giuseppe Filippa di Martiniana, lodata anche dal Lanzi, nella quale erano presenti, oltre a Palmieri, Guercino, Raffaello, Leonardo, Perugino, Lanino, Reni, Conca, Pasinelli, Nogari, Maratta, Trevisani, Van Loo, Mayerle, Solimena, Van Dyck e altri¹⁰³⁹. Paroletti ricorda inoltre che in casa di M. Modeste Gautier, “sise in rue du Théâtre d'Angennes, où l'on peut voir une collection de beaux dessins de *Palmieri* et bustes de *Collini*, qui formoient le cabinet de feu M. Colla, jouailler de la Couronne”¹⁰⁴⁰.

Sempre dalla stessa fonte ci giunge la notizia di un'altra collezione nella quale comparivano opere dell'artista: nella casa del commendator Morelli, “qui sert de frontispice au Théâtre de Carignan”, a suo parere uno dei palazzi più belli di Torino, progettato dall'architetto Borra, Paroletti ricorda ben quaranta disegni di Palmieri “di buona qualità”. Oltre ad essi il compilatore della guida ritiene meritevoli di essere ricordati solamente dei cartoni di Borra¹⁰⁴¹. Inoltre, in un articolo apparso sulla “Gazzetta Piemontese” nel 1858, il letterato Felice Romani ricorda il contributo dato da Palmieri all'ampliamento della collezione di stampe e disegni antichi dei Regi Palazzi fu all'origine delle raccolte Priè, Castellani e Brignone¹⁰⁴².

IV.4. I disegni del periodo torinese

Alcuni fogli datati agli anni iniziali della permanenza di Palmieri nella città sabauda e altri disegni accostabili a questi, danno la misura della cifra stilistica e delle scelte artistiche compiute da Palmieri al suo arrivo a

¹⁰³⁷ P.G. Tordella, *Il collezionismo di disegni a Torino* cit. p. 40.

¹⁰³⁸ M. Paroletti, *Turin et ses curiosités* cit. p. 304.

¹⁰³⁹ A. Cifani-F. Monetti, *I Piaceri e Le Grazie* cit., pp. 65-66.

¹⁰⁴⁰ M. Paroletti, *Turin et ses curiosités* cit. p. 306; si veda anche G.C. Sciolla, *La collezione di disegni fiamminghi e olandesi della Biblioteca Reale di Torino e il gusto per l'arte nordica alla corte sabauda tra Settecento e Ottocento*, in G.C. Sciolla, *I disegni fiamminghi e olandesi della Biblioteca Reale di Torino con un saggio sulle carte e filigrane di Piera Giovanna Tordella*, Firenze 2007, pp. XIII-XXIV, in partic. p. XVII.

¹⁰⁴¹ M. Paroletti, *Turin et ses curiosités* cit. p. 302; si veda anche G.C. Sciolla, *La collezione di disegni fiamminghi e olandesi della Biblioteca Reale di Torino* cit., p. XVII.

¹⁰⁴² R. [F. Romani], *Raccolta di stampe antiche e moderne del fu Prof. Cav. Pietro Palmieri poste in vendita dagli eredi, via Nuova, N°5, casa Perracca, in Torino*, in “Gazzetta Piemontese”, n. 3, 4 gennaio 1858. Come Romani dichiara, la maggior parte delle notizie biografiche su Palmieri vengono tratte dall'autore da un manoscritto di Roberto d'Azeglio, lo stesso di cui disporrà il Vesme, dato che entrambe le fonti a stampa citano degli stessi passi. Tuttavia questa notizia non è trascritta da Vesme, quindi verosimilmente non perviene a Romani dal manoscritto di d'Azeglio, ma da qualche altra fonte ignota.

Torino: il primo foglio databile con certezza al periodo che si prende qui in esame è il *Trompe-l'œil* conservato presso la Biblioteca Reale di Torino, che reca la data 1780 e fornisce, mi pare, l'indirizzo della prima abitazione di Palmieri a Torino, Casa Marchetti in Contrada San Tommaso¹⁰⁴³. Come si vedrà più avanti, nel 1793 risulta che Palmieri risiedeva in un appartamento in casa Perrone, nella parrocchia di San Carlo.

Il procedimento di fingere la sovrapposizione di diversi fogli come se fossero adagiati alla rinfusa su un tavolo di lavoro, letto da Franca Dalmasso come un *divertissement* colto, è già stato sperimentato da Palmieri, come si è visto, negli anni bolognesi, con i due fogli ora al Metropolitan Museum di New York datati 1766¹⁰⁴⁴. Secondo la Dalmasso il disegno della Reale starebbe a dimostrare che Palmieri si mantenne, al suo arrivo nella capitale sabauda, sulle posizioni già acquisite, in quanto il foglio si differenzierebbe da quelli newyorkesi solo per la grana più grossa della carta utilizzata e per l'ombreggiatura più marcata che conferisce a suo avviso una "maggiore vibrazione", mentre il repertorio è rimasto inalterato e lo stile ha mantenuto la stessa "capillarità"¹⁰⁴⁵.

Mi sentirei invece di aggiungere qualche considerazione a quelle suggerite della studiosa, in quanto, se è vero che qui Palmieri utilizza lo stesso procedimento già sperimentato in anni giovanili, nei fogli del Metropolitan i soggetti ritratti nei fogli erano i più svariati: vi si sovrapponevano infatti disegni e finte stampe, modelli guercineschi accanto a soggetti ripresi dalle più varie scuole, disegni d'ornato, di figura, di animali e soggetti di paesaggio. In questo caso invece si sovrappongono solo esempi di paesaggi (semplici oppure con figure o animali) tratti da modelli olandesi. Se quindi si potesse proporre l'ipotesi già formulata nel Capitolo II, in base alla quale si era sostenuto che lavori di questo tipo costituissero per Palmieri una sorta di biglietto da visita grazie al quale dimostrare la propria abilità tecnica, ma anche la propria specializzazione, bisognerebbe allora qui individuare una differenza. Nei fogli di New York il disegnatore cerca di attrarre l'attenzione sulla propria capacità di "variare le maniere", dote che era particolarmente apprezzata, come si è visto, soprattutto a Bologna; in questo caso invece si presenta come specialista nella riproduzione di soggetti di genere nordici, un ambito nel quale l'artista si era esercitato molto a Parigi, come dimostra la presenza di copie da Berchem e da altri artisti olandesi in vari cataloghi di vendita parigini, tra i quali quello della collezione del marchese di Felino. Si tratta di una differenza che mi pare vada tra l'altro a confermare quanto si diceva a proposito delle ragioni che possono avere spinto Palmieri a trasferirsi a Torino, ossia l'esistenza di un ambiente per nulla estraneo al collezionismo di opere nordiche. Accanto al *Trompe-l'œil* della Reale si collocano alcuni fogli che recano le medesime caratteristiche stilistiche, in particolare nella tendenza a marcare i contorni con una linea marrone che definisce le

¹⁰⁴³ Si veda Catalogo II, scheda 108.

¹⁰⁴⁴ Si veda Catalogo II, schede 2-3.

¹⁰⁴⁵ F. Dalmasso, *Trompe-l'oeil di Pietro Giacomo Palmieri e la cultura figurativa in Piemonte a fine '700*, in "Commentari", 1972, pp. 131-138, in partic. pp. 135-136.

acquerellature e ne rinforza le ombre: il foglio con *Viandanti a riposo* del Louvre va ancora forse collocato all'ultimo periodo francese in quanto proviene dalla collezione Saint-Morys, dato tuttavia non determinante, tenuto presente che stilisticamente va collocato a ridosso del foglio della Reale¹⁰⁴⁶.

Appartengono ancora allo stesso gruppo di fogli il disegno con *Mucche a riposo presso un lago* della GAM di Torino - nel quale si cita precisamente una stampa di Paulus Potter da Berchem¹⁰⁴⁷ - il *Paesaggio con famiglia e animali* conservato presso The Courtauld Institute of Art di Londra (fig. 184)¹⁰⁴⁸ e i due *pendant* della collezione Luzzetti di Firenze¹⁰⁴⁹. Tutto il gruppo condivide infatti la tendenza a marcare i contorni con una linea marrone molto decisa e a rinforzare le ombreggiature e i contrasti chiaroscurali in maniera più marcata rispetto agli ultimi disegni del periodo francese. Per le stesse ragioni mi pare che possano essere inseriti in questo gruppo anche le due bambocciate che nel 1998 erano di proprietà della Stanza del Borgo di Milano, che tuttavia rivelano ancora fortemente la tendenza al pittoricismo evidenziato per l'ultimo periodo francese (fig. 185). Gli elementi stilistici riscontrati nel gruppo di fogli così delineato si individuano in gran parte anche nei due *pendant* della GAM di Torino datati 1781, nei quali sono pure già individuabili alcuni elementi che caratterizzeranno anche fogli più tardi come la presenza delle montagne azzurre sullo sfondo, che rendono l'idea di una ricerca atmosferica che ha forse qualche radice nella presunta permanenza in Svizzera al momento del trasferimento di Palmieri da Parigi a Torino (fig. 186)¹⁰⁵⁰.

La ricerca stilistica e compositiva sottesa ai due paesaggi palmiereschi del 1781 è già superata nei due fogli di collezione privata torinese datati 1783 (fig. 187)¹⁰⁵¹; in essi l'orizzonte non è più chiuso e il paesaggio di sapore classico è reso con una politezza formale estranea ai disegni di Palmieri analizzati fino a questo momento. Risulta qui evidente - anche nella presenza delle rocce usate come quinte laterali che ricordano le opere dei paesaggisti francesi gravitanti a Roma intorno a Valenciennes - che Palmieri sta proiettando le sue ricerche stilistiche e compositive in una direzione neoclassicista, una ricerca che diventerà ancora più evidente nei paesaggi databili agli anni novanta del secolo; questo pur mantenendo inalterati i suoi modelli figurativi di riferimento.

È ancora Roberto D'Azeglio a raccontare che

“L'esempio di Sua Altezza [Luigi Vittorio di Carignano] eccitò una nobile emulazione fra i grandi, la maggior parte dei quali volle possedere qualche opera di questo artista. Di ciò informato Vittorio Amedeo III lo fece chiamare a sé, e ordinò una collezione di disegni di generi diversi, la quale servì poi

¹⁰⁴⁶ Si veda Catalogo II, scheda 86.

¹⁰⁴⁷ Si veda Catalogo II, scheda 110.

¹⁰⁴⁸ Si veda Catalogo II, scheda 111.

¹⁰⁴⁹ Si veda Catalogo II, schede 112-113.

¹⁰⁵⁰ Si veda Catalogo II, schede 116-117.

¹⁰⁵¹ Si veda Catalogo II, schede 122-123.

a ornare il gabinetto del Duca d'Aosta in Moncalieri all'occasione del fausto imeneo di questo principe con Maria Teresa"¹⁰⁵².

Alla stessa commissione – avvenuta nel 1789, in occasione del matrimonio tra il secondogenito di Vittorio Amedeo III, Vittorio Emanuele, poi duca d'Aosta, e Maria Teresa d'Asburgo-Este - si riferisce il Regis quando afferma:

“pel Duca d'Aosta ornò un gabinetto del Castello di Moncalieri e fece altre opere per il castello di Rivoli, ma tutti questi lavori scomparvero nell'anno VII repubblicano”¹⁰⁵³.

In occasione della mostra del 1989, sono emersi due fogli firmati di Palmieri in cornici finemente intagliate da Giuseppe Maria Bonzanigo, ricondotti dalla critica ad un gruppo di 32 “disegni originali di vario genere sotto cristallo ed in cornici elegantemente intagliate da Bonzanigo” che, secondo quanto riportato dal Vesme, furono venduti a Milano nel 1825 al prezzo di mille lire (fig. 188)¹⁰⁵⁴.

In un intervento successivo Franca Dalmasso e Claudio Bertolotto hanno ipotizzato che questi 32 “disegni di vario genere” facessero parte della “collezione di disegni di generi diversi” commissionata a Palmieri da Vittorio Amedeo III in occasione del matrimonio del 1789 e che andarono ad ornare il gabinetto del duca d'Aosta a Moncalieri¹⁰⁵⁵. Scomparsi “nell'anno VII repubblicano”, quindi, secondo la loro ipotesi durante le spoliazioni napoleoniche del 1798-99, tra la fuga del duca e del fratello Carlo Emanuele IV e l'arrivo degli austro-russi, sarebbero riemersi in occasione della succitata vendita all'asta milanese del 1825. Gli studiosi ipotizzano quindi che i due fogli riemersi in occasione della mostra su Bonzanigo del 1989 facessero parte di quella serie¹⁰⁵⁶.

Sotto l'aspetto stilistico la critica ha ricondotto i fogli al gusto per il sublime-pittoresco derivante da modelli di Salvator Rosa e Claude-Joseph Vernet, modelli che abbiamo visto essere entrati nel lessico di Palmieri soprattutto nel periodo parmense-parigino, durante il quale era legato a Du Tillot. Inoltre viene rilevato il debito nei confronti del repertorio piranesiano, che Palmieri deve aver conosciuto soprattutto grazie alla mediazione petitotiana; la Dalmasso in particolare ha notato la somiglianza tra la figura del cavaliere al

¹⁰⁵² A. Baudi di Vesme, *Schede Vesme. L'arte in Piemonte dal sec. XVI al sec. XVIII*, III cit., p. 762.

¹⁰⁵³ A. Baudi di Vesme, *Schede Vesme. L'arte in Piemonte dal sec. XVI al sec. XVIII*, III cit., p. 761. La decorazione perduta del castello di Rivoli si data al 1794 (P. Astrua, *Le scelte programmatiche di Vittorio Amedeo duca di Savoia e re di Sardegna* cit., p. 86).

¹⁰⁵⁴ Giuseppe Maria Bonzanigo, *Intaglio minuto e grande decorazione*, catalogo della mostra, a cura di C. Bertolotto e V. Villani, Torino 1989, pp. 131-132. Per i due disegni si veda Catalogo II, schede 143-144; A. Baudi di Vesme, *Schede Vesme. L'arte in Piemonte dal sec. XVI al sec. XVIII*, III cit., p. 763.

¹⁰⁵⁵ F. Dalmasso-C. Bertolotto, *Palmieri in cornici Bonzanigo*, in *Il Neoclassicismo*, III, Torino 1991-1992 (“Antologia di Belle Arti”, n.s., 39-42), pp. 73-79.

¹⁰⁵⁶ Due disegni appartenenti alla stessa serie sono passati agli inizi degli anni ottanta presso l'antiquario torinese Gianni Palbert (che ringrazio per la cortese segnalazione), ma se ne sono poi perse le tracce. La questione è velocemente affrontata anche in F. Pernice, *Un castello e la sua storia*, in *Il castello di Moncalieri. Restauri 1989-1990*, a cura di F. Pernice, Torino 1990, pp. 19-38, in partic. p. 31.

centro del disegno alla scheda 143 ricordi i cavalieri piumati ideati da Petitot per il volume delle feste del 1769.

La tecnica qui adottata dall'artista risulta essere particolarmente significativa ai fini della comprensione della sua attività: come si è più volte accennato, la critica ha spesso sostenuto che la tecnica a tratti incrociati adottata da Palmieri fin dagli anni bolognesi e per tutta la sua carriera artistica in alternativa a un uso morbido dell'acquerello e della penna fosse indicativa di una destinazione dei fogli alla riproduzione incisa. Già in altre occasioni si è tentato di dimostrare come a mio avviso si tratti invece di un gioco illusorio, di un virtuosismo finalizzato a creare stupore nello spettatore, che rimane così disorientato nel tentativo di capire se quello che sta guardando sia una stampa o un disegno. Anche la firma che più volte si trova al centro del foglio è apposta allo stesso scopo¹⁰⁵⁷. Mi pare che se ne trovi conferma nel caso dei disegni destinati a Moncalieri: i trentadue fogli erano destinati ad adornare il gabinetto di lavoro del duca d'Aosta e a questo scopo sono stati montati nelle eleganti cornici preparate appositamente dal Bonzanigo. Palmieri doveva quindi essere famoso a Torino per questa sua peculiarità, se riceve una commissione di questo tipo dalla corte e in nessun caso si trova una riproduzione incisa dei disegni.

Sono datati allo stesso anno 1789 due *pendant* passati in asta a Dorotheum nel 1994, nei quali di nuovo la penna mista all'acquerello imita l'effetto dell'incisione¹⁰⁵⁸; i modelli di riferimento iconografici sono soprattutto Berchem e Londonio, tuttavia sotto l'aspetto stilistico qui Palmieri rivela l'accostamento a Valenciennes nel cielo ampio e avvolgente ricco di vapori nuvolosi e ad Hackert nella resa degli arbusti attaccati alle rocce in primo piano a sinistra e all'edificio in rovina nel disegno alla scheda 145¹⁰⁵⁹.

¹⁰⁵⁷ Si veda paragrafo I.3.1.4.

¹⁰⁵⁸ Si veda Catalogo II, schede 145-146.

¹⁰⁵⁹ Su Pierre-Henri de Valenciennes (Tolosa, 1750-Parigi, 1819) si vedano: *Pierre-Henri de Valenciennes 1750-1819*, catalogo della mostra, Spoleto, 27 giugno-4 agosto 1996, Napoli 1996; A. Ottani Cavina, *Pierre-Henri de Valenciennes*, in *La pittura di paesaggio in Italia. Il Settecento*, a cura di A. Ottani Cavina e E. Calbi, Milano 2005, pp. 306-309. Sul paesaggismo romano francese si vedano anche: A. Ottani Cavina, *I paesaggi della ragione. La città neoclassica da David a Humbert de Superville*, Torino 1994; *Un paese incantato. Italia dipinta da Thomas Jones a Corot*, catalogo della mostra, Parigi, 3 aprile-9 luglio 2001, Mantova, 3 settembre-9 dicembre 2001, a cura di A. Ottani Cavina, Milano 2001.

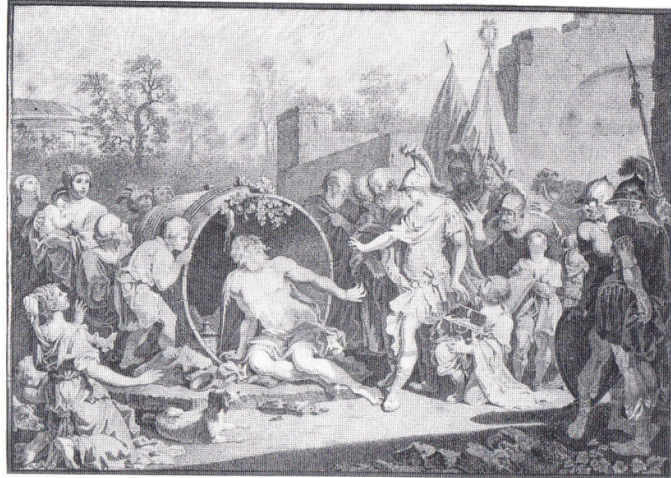


Fig. 183. P.G. Palmieri, Penna e acquerello (?), Agliè (TO), Castello



Fig. 184. P.G. Palmieri, Penna e acquerello (Catalogo II, scheda 111)

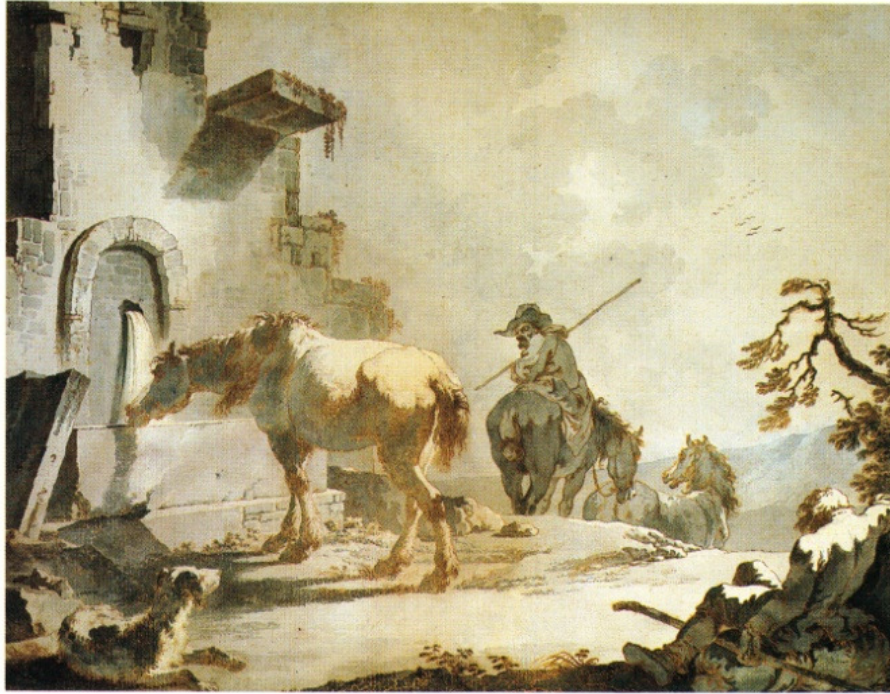


Fig. 185. P.G. Palmieri, Penna e acquerello (Catalogo II, scheda 115)



Fig. 186. P.G. Palmieri, Penna e acquerello, 1781 (Catalogo II, scheda 116)



Fig. 187. P.G. Palmieri, Penna e acquerello, 1783 (Catalogo II, scheda 122)



Fig. 188. P.G. Palmieri, Penna e acquerello (cornice intagliata di G.M. Bonzanigo), 1789 (Catalogo II, scheda 143)

IV.4.1. I disegni degli anni novanta

Lo studio di Hackert e di Valenciennes risulta evidente anche in altri fogli, tutti databili agli anni novanta del Settecento: lo stupendo disegno recentemente passato sul mercato antiquario londinese fa riferimento ad Hackert nella resa degli arbusti attaccati alle rocce e alle rovine, mentre il cielo vaporoso ricorda i paesaggi di Valenciennes e dei pittori francesi legati al suo circolo romano (fig. 189)¹⁰⁶⁰. A Torino nello stesso periodo solo Vittorio Amedeo Cignaroli inserisce rovine nei propri paesaggi, ma lo stile è assai differente; si tratta quindi di una novità per l'ambiente torinese di quegli anni, altro elemento a sostegno dell'ipotesi di chi, come si è più volte detto, considera Palmieri come un importatore di novità nell'ambito culturale locale.

Lo stesso discorso stilistico vale per due dei tre fogli conservati al British Museum di Londra, nei quali il solito repertorio legato a Salvator Rosa o alla sua rilettura vernettiana viene reso con uno stile diverso, che nelle acquerellature dense e a macchie, nei cieli pieni di vapori nuvolosi e negli arbusti delle rocce, ancora una volta rivelano lo studio di Valenciennes e Hackert (figg. 190-191)¹⁰⁶¹.

Gli elementi stilistici qui più volte messi in rilievo si ritrovano ancora in altri fogli, ad esempio nel gruppo di quattro acquerelli colorati di Palazzo Madama datati 1793, interessanti anche, come si è visto, per il *collage* di soggetti pedissequamente tratti da stampe di Londonio e ricomposti in unità nuove, all'interno di un paesaggio moderno¹⁰⁶². Un'operazione analoga a quella compiuta nei due acquerelli colorati conservati nell'album carlabertiano della Biblioteca Reale di Torino, dove i soggetti sono ripresi in particolare da Berchem e Grechetto, ma attualizzati ancora una volta tramite il loro inserimento in paesaggio moderno e rispondente al gusto dei tempi¹⁰⁶³.

Le acquerellature dense e a macchie, che creano ombreggiature nette e tonalità giustapposte, caratteristiche delle opere palmieresche degli anni novanta, si rintracciano pure in due grandi fogli conservati alla GAM di Torino: nel primo, *Pastore fra i dirupi sopra una vallata*, i modelli sublimi e pittoreschi di una natura selvaggia e nemica, desunti ancora una volta da Salvator Rosa e Vernet, si fondono con la scena bucolica, mentre le montagne azzurre sullo sfondo rivelano un interesse per la resa atmosferica del paesaggio in chiave pre-romantica (fig. 192)¹⁰⁶⁴.

Anche qui gli arbusti ancorati alle rocce rivelano lo studio dei paesaggi di Hackert, che si ritrovano pure nel paesaggio con ponte conservato presso la stessa collezione¹⁰⁶⁵: in questo caso il modello derivante dal dipinto di Berchem, probabilmente per il tramite della stampa di Le Bas datata 1741 intitolata *Le matin*,

¹⁰⁶⁰ Si veda Catalogo II, scheda 149.

¹⁰⁶¹ Si veda Catalogo II, schede 147-148.

¹⁰⁶² Si veda Catalogo II, schede 153-156.

¹⁰⁶³ Si veda Catalogo II, schede 158-159.

¹⁰⁶⁴ Si veda Catalogo II, scheda 161.

¹⁰⁶⁵ Si veda Catalogo II, scheda 162.

viene attualizzato. Diversamente da quanto aveva fatto ad esempio Zuccarelli, qui Palmieri semplifica la composizione, abbassa la linea dell'orizzonte, crea un cielo ampio e luminoso e accentua i contrasti tra macchie chiare e scure all'acquerello. Anche la statua barocca del dipinto di Berchem viene sostituita da una scultura classica di Ercole, accorgimento che contribuisce, insieme agli elementi stilistici più sopra descritti, a conferire un aspetto neoclassico alla composizione. Anche nell'acquerello passato sul mercato antiquario londinese nel 1924 si individuano tagli di luce netti che rimandano ancora una volta ai paesaggisti francesi legati a Roma all'ambiente di Valenciennes¹⁰⁶⁶.

¹⁰⁶⁶ Si veda Catalogo II, scheda 164.



Fig. 189. P.G. Palmieri, Penna e acquerello (Catalogo II, scheda 149)



Fig. 190. P.G. Palmieri, Penna e acquerello (Catalogo II, scheda 148)



Fig. 191. P.G. Palmieri, Penna e acquerello (Catalogo II, scheda 147)



Fig. 192. P.G. Palmieri, Penna e acquerello (Catalogo II, scheda 161)

IV.4.2. Palmieri e i paesaggisti torinesi della nuova generazione: Bagetti, De Gubernatis, Storelli e Reviglio

Lo studio del paesaggismo franco-romano contemporaneo lascia supporre un interscambio con Bagetti che pure guardava a quell'ambiente. Del resto la conoscenza tra i due artisti è attestata dalle fonti. Ancora Roberto d'Azeglio racconta infatti che Palmieri fu richiesto dal re come maestro di disegno dei duchi d'Angoulême e di Berry:

“Tanta era poi la stima che il Re faceva di lui che, dopo i terribili avvenimenti di Francia, i quali cagionarono l'emigrazione della Casa di Borbone, fattolo introdurre al suo cospetto, gli tenne il seguente discorso: Mio Palmieri, so che non date lezioni regolari fuori dello studio vostro; il vostro genio e le vostre occupazioni si oppongono a tal catena. Ma per far cosa grata a me, sono persuaso che solo due volte la settimana vorrete fare il sacrificio di un'ora e mezza per insegnare i Duchi d'Angoulême e di Berry, che non ignorate esser giunti in Torino e che guardo come miei propri figli. Essi conoscono la vostra fama e le vostre opere, e mi hanno chiesto voi per maestro di disegno, ed io ho loro promesso un tale favore, persuaso di ottenerlo da voi, il di cui cuore ottimo so essere pari ai vostri talenti”¹⁰⁶⁷.

Se certamente andrà ridimensionata l'impressione conferita dal tono confidenziale e lusinghiero attribuita dall'autore al Re, questa breve notizia ci fornisce varie informazioni: innanzitutto, ancora una volta, che Palmieri lavorava frequentemente per la corte torinese, pur non essendo regolarmente stipendiato e che godeva di una certa fama.

Soprattutto però ci informa che Palmieri aveva uno studio privato, che poteva essere forse dislocato nei locali della sua casa d'abitazione. Sappiamo che Palmieri ha abitato almeno a partire da 1793 in casa Perrone¹⁰⁶⁸ e che in quella stessa casa morì nel 1804, come attestano i *Libri Parrocchiali* di San Carlo di Torino¹⁰⁶⁹; il palazzo era situato nell'“isola di Santa Elisabetta”, all'angolo tra “contrada San Carlo” e “contrada della Provvidenza”; fu progettato da Giovanbattista Borra per Gioachino Bonaventura Argentero marchese di Bersezio, chiamato il “marchese di Brezè”¹⁰⁷⁰; in seguito il fu acquistato da Carlo Baldassarre Perrone di San Martino (1718-1802) – intellettuale che svolse un ruolo centrale nel propugnare la nascita della Accademia delle Scienze e già nominato quale fautore del rinnovamento artistico propugnato da

¹⁰⁶⁷ A. Baudi di Vesme, *Schede Vesme. L'arte in Piemonte dal sec. XVI al sec. XVIII*, III cit., p. 762

¹⁰⁶⁸ F. Vitulo, *Torino ieri e oggi: I palazzi della “Provvidenza” Perrone di San Martino e della Cassa di Risparmio*, Torino 1959, p. 43.

¹⁰⁶⁹ Si veda Appendice 1. A. Baudi di Vesme, *L'arte in Piemonte dal sec. XVI al sec. XVIII*, III, p. 763).

¹⁰⁷⁰ F. Vitulo, *Torino ieri e oggi cit.*, p. 27.

Vittorio Amedeo III¹⁰⁷¹ -, il quale però, negli anni in cui tenne la carica di Primo segretario di Stato per gli Affari Esterni ebbe la sua residenza ufficiale nel Palazzo Reale¹⁰⁷².

Nella *Consegna dell'annuo reddito che si ricava dall'infradesignata Casa, in adempimento del Manifesto dell'ufficio del Vicariato di Torino delli 18 marzo 1793, relativo al Regio Editto degli 8 stesso mese*¹⁰⁷³ un "signor Palmieri" è elencato tra i fittavoli di casa Perrone, identificato da Fulvio Vitulo con Pietro Giacomo, professore di disegno dell'Università. Palmieri corrispondeva al proprietario 350 lire di affitto all'anno, una cifra piuttosto modesta se paragonata con quanto corrisposto da altri affittuari di appartamenti situati nello stesso palazzo: le 1800 lire del conte Nicolao Ocelli del Nichelino, le 1500 del conte G.B. Morra di Lavriano, le 750 lire della contessa Angelica Carroccio vedova di Armanno di Gros, le 660 lire del marchese Galeazzo Scarampi del Cairo e le 500 della dama Carlotta Dentis di Bolengo vedova Beggiami. Gli unici a pagare meno di lui erano i fratelli Lombardi, con 300 lire di affitto annuo e la signora Parolis vedova Allera, con 60 lire.

Se quest'ultima occupava presumibilmente solo una camera o poco di più, gli appartamenti del conte Nichelino e del conte Morra di Lavriano dovevano essere piuttosto ampi e lussuosi. La casa di Palmieri era occupata, almeno nei primi tempi, da quattro persone: l'artista con la moglie e i due figli, Pietro, che doveva abitare presso il padre almeno all'inizio, e il secondogenito finché è in vita (muore all'età di diciassette anni). Doveva comunque essere una sistemazione più che dignitosa per la famiglia, anche in ragione del fatto che altri residenti del palazzo di recente costruzione erano di estrazione nobile.

Quindi tutto sommato, anche prima di essere nominato maestro di disegno in Accademia, incarico che otterrà solamente nel 1802, Palmieri non doveva passarsela troppo male da un punto di vista economico; i suoi proventi dovevano derivare dalla vendita di disegni, che, come si ha avuto modo di constatare, sono richiesti da tutti i più importanti collezionisti del tempo, e dalle lezioni private. Nel suo studio infatti Palmieri doveva avere degli allievi, non solo il figlio, che, prima di essere allievo di Porporati in Accademia fu istruito da suo padre¹⁰⁷⁴, ma anche altri se, come detto, il d'Azeglio attribuisce a Vittorio Amedeo III le

¹⁰⁷¹ P. Astrua, *Le scelte programmatiche di Vittorio Amedeo duca di Savoia e re di Sardegna* cit., p. 75; G. Giarrizzo, *Le istituzioni culturali piemontesi nella realtà europea del '700. I primi due secoli della Accademia delle Scienze di Torino*, Torino 1985, pp. 23-37.

¹⁰⁷² F. Vitulo, *Torino ieri e oggi* cit., p. 43.

¹⁰⁷³ Torino, Archivio Storico del Comune, 1793, Consegne, Città e Borghi, Coll. V, n. 1156 (si veda F. Vitulo, *Torino ieri e oggi* cit., p. 43).

¹⁰⁷⁴ Pietro Giovanni Palmieri (Torino 1780-1854) diviene "leggiadro pittore di paese-a-penna" alla scuola del padre (P.L.R. [P.L. Raby], *Notizie biografiche intorno all'abate Carlo Antonio Pullini*, in "Gazzetta Piemontese", n. 17, 8 febbraio 1817), per poi seguire in Accademia gli insegnamenti di Pécheux e di Porporati. Assume il secondo nome, Giovanni, probabilmente in onore del fratello deceduto in giovane età. Nel 1805 è nominato professore di disegno alle scuole secondarie di Torino; svolgerà la sua attività presso la scuola municipale di disegno fino alla morte, dagli anni Venti anche con funzioni direttive, rifiutando per due volte offerte di lavoro a Parigi: la prima proveniente dal viceré d'Italia, tramite la mediazione del marchese di Breme, la seconda da Talleyrand che lo voleva bibliotecario nella capitale francese. Insegna anche presso la scuola municipale di incisione e ricopre l'incarico di professore d'incisione all'Accademia di Belle Arti dal 1823 al 1842, anno in cui, pur mantenendo la carica di professore nel novero degli

seguenti parole “mio Palmieri, so che non date lezioni regolari fuori dello studio vostro”¹⁰⁷⁵ e se il Regis può affermare che “a qualunque ora accolse amorevolmente gli artisti e diede loro consigli”¹⁰⁷⁶.

Ancora il d’Azeglio scrive:

“Fu a quell’epoca che il disegno venne guardato in Piemonte come un ramo da non omettersi in una scelta educazione; la qual cosa produsse una nobile gara fra i dilettanti, i quali vieppiù si moltiplicarono, e l’arte in tal guisa si diramò, e l’amore per essa andò sempre crescendo, dimodochè, ai giorni nostri, possiamo affermare essere buon frutto che ne raccogliamo l’effetto di quell’impulso che diede il Palmieri coi suoi lavori e coi suoi consigli, di cui fu grande dispensatore.

A lui pure andiamo debitori dello sviluppo di un germe che indubitabilmente sarebbe perito, vogliamo dire della riuscita del celebre pittore paesista all’acquerello Bagetti, il quale già si era destinato all’architettura e che colpito dai disegni del Palmieri cambiò consiglio, e tentò la nuova carriera che poi percorse con tanto lustro. Lo Storelli pure, che frequentò il suo studio molto tempo, riuscì un paesista che sostenne in Francia, dove da molti anni dimora, l’onore del nome piemontese. La nostra Sofia Giordano, che instradò pure nei primi elementi del disegno, fu mandata a suo suggerimento a Roma nella scuola del signor Maron, cognato di Mengs, dove riuscì quella valente miniatrice e ritrattista a pastello”.

“accademici nazionali” dell’istituzione, viene sostituito da Tommaso Raggio. Reputato grande esperto di grafica, riveste l’incarico di “Custode dei disegni e stampe delle collezioni reali” dal 1825 al 1839, anno in cui è chiamato da Roberto d’Azeglio a svolgere le funzioni di Ispettore della Regia Galleria, e a partire dal quale cura la grande impresa editoriale promossa dallo stesso d’Azeglio della *Reale Galleria di Torino illustrata* (1836-46). La Galleria torinese era stata aperta al pubblico nel 1832 e l’iniziativa aveva lo scopo di farla conoscere al pubblico italiano ed estero. Le lettere inviate da Paolo Toschi, coinvolto nell’impresa, ai membri del consiglio d’amministrazione preposto alla curatela dell’impresa, come pure le risposte di Palmieri figlio a Toschi sono conservate presso il Museo Glauco Lombardi di Parma. Il carteggio inviato da Toschi è stato pubblicato da Anna Mavilla in *Paolo Toschi e il suo tempo: le lettere di un incisore dal fondo del Museo Glauco Lombardi*, a cura di A. Mavilla, Parma 1992). Molto attivo nel tenere i contatti con artisti che operano fuori dal Piemonte e nella partecipazione alla vita artistica torinese, intreccia rapporti con personaggi di spicco del mondo intellettuale e artistico della città; nel 1840 redige l’inventario delle opere di Giovanni Battista De Gubernatis, che, morto nel 1837, le aveva lasciate in eredità al Municipio. Alla sua morte la vedova eredita le raccolte di libri, stampe e disegni; la maggior parte dei libri viene ceduta all’Accademia Albertina. La collezione di grafica, composta di circa 8.800 pezzi, nonostante vengano intavolate trattative per la cessione dell’intera raccolta alla Real Casa e nonostante i tentativi del collezionista e conoscitore di incisioni amico di Palmieri Giovanni Vico di impedirne la dispersione, passa solo in minima parte alla Biblioteca Reale, mentre il resto viene venduto (la notizia della vendita è riportata in R. [F. Romani], *Raccolta di stampe antiche e moderne del fu Prof. Cav. Pietro Palmieri poste in vendita dagli eredi, via Nuova, N°5, casa Perracca, in Torino*, in “Gazzetta Piemontese”, n. 3, 4 gennaio 1858; si veda anche Parma, Museo Glauco Lombardi, *Archivio belle arti*, 57 C 10 5, *Raccolta di stampe antiche e moderne del fu Professor Cav[alier]e Pietro Palmieri. Poste in vendita dagli Eredi, Via Nuova n° 5 Casa Perracca in Torino*). Per l’elenco delle opere note dell’artista si rimanda a: A. Baudi di Vesme, *Schede Vesme. L’arte in Piemonte dal sec. XVI al sec. XVIII*, IV, Torino 1982, pp. 1541-1545; M. Tomiato, *Pietro Giovanni Palmieri*, in P. Dragone, *Pittori dell’Ottocento in Piemonte* cit., pp. 348-349. Per la vendita della collezione si veda anche G.C. Sciolla, *La collezione di disegni fiamminghi e olandesi della Biblioteca Reale di Torino* cit., pp. XVII-XVIII.

¹⁰⁷⁵ A. Baudi di Vesme, *Schede Vesme. L’arte in Piemonte dal sec. XVI al sec. XVIII*, III cit., p. 762.

¹⁰⁷⁶ A. Baudi di Vesme, *Schede Vesme. L’arte in Piemonte dal sec. XVI al sec. XVIII*, III cit., p. 761.

Secondo il compilatore dunque l'attività di Palmieri a Torino ebbe notevole importanza nell'incrementare l'interesse locale per il disegno; inoltre diede impulso all'attività di Bagetti -prima architetto e poi, dopo l'incontro col Palmieri, paesaggista all'acquerello-, di Storelli, entrambi frequentatori del suo studio, di Sofia Giordano, che apprese i rudimenti del disegno dal bolognese e si trasferì in seguito a Roma nella scuola di Maron.

Monica Tomiato ha sottolineato come i quattro maggiori paesaggisti torinesi del primo Ottocento – Bagetti, De Gubernatis, Storelli e Reviglio - siano stati allievi di Palmieri o privatamente o in Accademia: secondo la studiosa, il debito di questi artisti nei confronti del bolognese va rintracciato, oltre che nell'apprendimento della tecnica all'acquerello e dell'incisione, "nell'indicazione di mirare a una essenzialità dei mezzi e del linguaggio, che ciascuno di essi ha poi sviluppato nella direzione più consona alla propria sensibilità individuale"¹⁰⁷⁷.

Bagetti è approvato architetto civile presso la Regia Università di Torino nel 1782, una formazione che segna gran parte della sua produzione militare e che conferisce ai suoi paesaggi un aspetto sempre attento all'impostazione spaziale, che mancherà ad altri paesaggisti torinesi contemporanei¹⁰⁷⁸. Come sottolineato da Vittorio Natale, la lezione di Palmieri, dal quale apprende la tecnica all'acquerello e deriva la sensibilità verso gli aspetti più impervi della natura, in una chiave preromantica, si unisce alla rigorosa ampiezza prospettica delle sue composizioni, che dimostrano inoltre una costante attenzione alla resa del dato atmosferico e all'interesse geologico per la catena alpina¹⁰⁷⁹.

L'interesse per le Alpi, condiviso da Palmieri nello stesso giro d'anni, trova spunti, come messo in rilievo da Monica Tomiato, nelle incisioni degli svizzeri Lory e Birmann e nelle tavole dei *Voyages* illustrati pubblicati negli stessi anni, come il *Voyage pittoresque* di J.-C. Richard de Saint-Non e il *Voyage dans les Alpes* di H.-B.

¹⁰⁷⁷ M. Tomiato, *1800-1814. La pittura di paesaggio*, in P. Dragone, *Pittori dell'Ottocento in Piemonte. Arte e cultura figurativa 1800-1830*, Genova 2002, pp. 142-155, in partic. p. 146. Secondo la studiosa Palmieri andrebbe progressivamente a eliminare il colore e a prestare sempre maggiore attenzione agli elementi e ai segni compositivi. Tuttavia questa affermazione non può essere accolta, in quanto si conoscono acquerelli colorati databili agli anni novanta inoltrati.

¹⁰⁷⁸ Torino, 1764-1831.

¹⁰⁷⁹ V. Natale, *Giuseppe Pietro Bagetti*, in *La pittura di paesaggio in Italia. L'Ottocento*, a cura di C. Sisi, Milano 2003, pp. 84-87. Si veda anche P. Astrua, *Fortuna di Giuseppe Pietro Bagetti ed alcune indicazioni in margine alla cultura figurativa in Piemonte a fine '700, tra topografia militare, architettura e pittura di paesaggio*, in *Cultura figurativa e architettonica negli Stati del Re di Sardegna 1773-1861*, a cura di E. Castelnuovo e M. Rosci, catalogo della mostra, Torino 1980, vol. I, pp. 232-281. Su questo debito dei primi acquerelli di Bagetti nei confronti di Palmieri insistono anche Paola Astrua e Virginia Bertone. Soprattutto la critica individua nella propensione per il paesaggismo sublime la caratteristica più comune tra i due artisti: P. Astrua, *Fortuna e affermazione di Bagetti in Antico Regime*, in *Incontrare Bagetti. Acquerelli disegni incisioni dalle collezioni torinesi*, catalogo della mostra, Torino, Accademia Albertina, 11 ottobre 2011-11 gennaio 2012, a cura di A. Griseri, F. Petrucci, R. Vitiello, Torino 2011, pp. 12-17, in partic. p. 14; V. Bertone, *Al servizio di Napoleone: le opere di Giuseppe Pietro Bagetti nelle raccolte della Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea di Torino*, in *Incontrare Bagetti* cit., pp. 44-48, in partic. p. 46. Su Bagetti si veda anche M. Viale Ferrero, *Giuseppe Pietro Bagetti. Pittore di battaglie e di paesaggi. 1764-1831*, catalogo della mostra, Torino, Palazzo Madama 1957, Torino 1957.

De Saussure¹⁰⁸⁰, ma il volume di Nicolis de Robilant, recante in appendice quattordici tavole realizzate dallo stesso Robilant e dall'incisore Stagnon, raffiguranti alcune paesaggi di montagna, altre paesaggi di miniere, con una particolare attenzione alle attività estrattive¹⁰⁸¹.

La produzione ad acquerello alterna alle vedute topografiche rigorosamente inquadrare entro quinte naturali di tono pittoresco – come ad esempio la *Veduta di Chieri* al Castello di Racconigi del 1788 – paesaggi a monocromo d'invenzione, che accentuano gli aspetti sublimi della natura. Soprattutto in questi ultimi Vittorio Natale nota una particolare somiglianza con la produzione palmieresca, in particolare nella serie di cinque acquerelli a monocromo della GAM di Torino, uno dei quali reca la data 1795. Secondo la Tomiato, negli acquerelli di invenzione Bagetti semplifica la sintassi degli elementi alla Palmieri “nell'evidenza data ora alle rocce ora alle fronde degli alberi o a una distesa di verde ora a un effetto di nebbia – in cui Bagetti è magistralmente originale – mentre sempre più peso assume il cielo quanto mai ricco di vaporosi dettagli”¹⁰⁸².

Anche negli anni successivi, quando sarà nominato nell'anno 1800 capitano ingegnere geografo dell'Ufficio topografico piemontese dell'armata di riserva, istituito poi assorbito dal *Dépôt de la guerre*, Bagetti alternerà agli impegni ufficiali la realizzazione di paesaggi destinati al collezionismo privato degli amatori borghesi e aristocratici, nei quali emerge bene l'interesse per la tematica del Sublime naturale. Aspetti in comune con Palmieri si individuano anche nella produzione più tarda: ad esempio quando nel 1820 Carlo Felice, duca del genovese, gli commissiona la serie di *Paesaggi d'invenzione*, oggi conservata presso il Palazzo Reale di Torino, l'artista si dimostra memore, come sottolineato ancora da Vittorio Natale, degli insegnamenti di Valenciennes, soprattutto nello studio degli effetti di luce atmosferica e dei particolari della natura, un modello stilistico che si è visto ben presente nei disegni della tarda maturità di Palmieri.

Vittorio Natale ha individuato nel repertorio di Palmieri caratteristico della fase torinese la coesistenza di due diverse tipologie di paesaggio, ugualmente importanti per Bagetti: una dal tono pacatamente arcadico, che si rifà in particolare ai modelli del seicento olandese, l'altra che puntava sul carattere impressionante e

¹⁰⁸⁰ M. Tomiato, *Giuseppe Pietro Bagetti*, in *Disegni del XIX secolo della Galleria Civica d'Arte Moderna Contemporanea di Torino. Fogli scelti dal Gabinetto Disegni e Stampe*, Tomo I, a cura di V. Bertone, Firenze 2009, pp. 53-75, in partic. p. 54. Sull'argomento si rimanda a M. Rosci-M.C. Gozzoli, *Le Alpi e i passi*, in *Cultura figurativa e architettonica negli Stati del Re di Sardegna 1773-1861*, a cura di E. Castelnuovo e M. Rosci, catalogo della mostra, Torino 1980, vol. III, pp. 1291-1331. Per De Saussure (H.B. De Saussure, *Voyages dans les Alpes, précédés d'un essai sur l'histoire naturelle des environs de Genève*, à Neuchâtel, chez Samuel Fauche 1779) si veda C. Vitulo-E.A. Pollone, scheda 424, in *Il teatro di tutte le scienze e le arti. Raccogliere libri per coltivare idee in una capitale di età moderna: Torino 1559-1861*, catalogo della mostra, Torino, Archivio di Stato, 22 novembre 2011-29 gennaio 2012, a cura di I. Massabò Ricci-S. Pettenati-M. Carassi, Savigliano (TO) 2011, p. 419.

¹⁰⁸¹ S.B. Nicolis di Robilant, *De l'utilité et importance des voyages*, Turin, chez les freres Reycends Libraires 1790. Per il volume si veda D. Siragusa, scheda 380, in *Il teatro di tutte le scienze e le arti* cit., pp. 375-376.

¹⁰⁸² M. Tomiato, *1800-1814. La pittura di paesaggio* cit., p. 147.

selvaggio della natura e che guardava soprattutto ai modelli di Salvator Rosa e Vernet¹⁰⁸³. Secondo lo studioso le due tipologie apparentemente opposte di paesaggio sono coerenti con le categorie del bello e del sublime decantate da Edmund Burke e sarebbe stata la frequentazione dell'ambiente parigino a condizionare gli sviluppi torinesi di questo paesaggismo sublime¹⁰⁸⁴. Nell'abilità tecnica che, "associando l'uso della penna e del pennello, definisce effetti di luce, di controluce, di riflessi e, soprattutto, diafane lontananze", evidente soprattutto nei due *pendant* della galleria torinese datati 1781, lo studioso ha individuato la caratteristica della produzione palmieresca maggiormente determinante per la formazione di Bagetti¹⁰⁸⁵.

La critica ha anche messo in rilievo la dipendenza di De Gubernatis dai modelli di Palmieri e soprattutto di Bagetti¹⁰⁸⁶: dilettante torinese di origini aristocratiche, De Gubernatis è stato definito in sede critica "dilettante di genio", per aver influito sul panorama culturale coevo a livello europeo, grazie anche ai lunghi soggiorni a Parigi e a Parma, dove fu chiamato da Maria Luigia tra 1815 e 1817 come segretario dell'amministrazione dell'Interno¹⁰⁸⁷. Per gli studi di alberi tronchi e nuvole databili a partire dai primi anni venti e conservati alla GAM di Torino, Giovanni Romano e Rosanna Maggio Serra hanno suggerito confronti con paesaggisti europei quali Alexander Cozens, Claude Joseph Vernet e Henry de Valenciennes¹⁰⁸⁸, anche tramite il modello di van Loo¹⁰⁸⁹ elementi che sottolineano la vicinanza con Palmieri nella condivisione degli stessi modelli, anche a distanza di molto tempo dalla morte del bolognese. Tuttavia il debito nei confronti di Palmieri e Bagetti è individuato in particolare nella prima produzione di De Gubernatis, databile allo scadere del Settecento, mentre in seguito approfondirà l'attenzione per l'architettura gotica.

L'apprendistato di Felice Maria Ferdinando Storelli presso Palmieri è ricordato anche da Modesto Paroletti e nella biografia-necrologio redatta da Cabanis, il quale riferisce che l'artista si trasferisce nel 1800 a Parigi

¹⁰⁸³ Lo studioso fa rientrare in questa seconda categoria in particolare i due fogli per i quali si veda Catalogo II, schede 106-107.

¹⁰⁸⁴ E. Burke, *Philosophical Inquiry into the Origin of Our Idea of the Sublime and Beautiful*, London 1757. La prima edizione francese risale al 1765. A Parigi infatti Palmieri è venuto a contatto con i circoli di incisori dove Jean-George Baptiste Wille indirizzava verso il paesaggismo olandese e dove Jean-Baptiste Le Prince aveva inventato una nuova tecnica più morbida e libera, la "graveur a lavis". Come si è già visto, l'ipotesi di Natale trova conferma, come si vedrà più diffusamente nel Capitolo III, nell'utilizzo della maniera *à lavis* in alcune stampe attribuibili al periodo parigino, ma anche in una serie di disegni databili allo stesso periodo nei quali si individua una combinazione dell'uso di penna e acquerello finalizzata alla resa di effetti fortemente pittorici.

¹⁰⁸⁵ Si veda Catalogo II, schede 116-117. V. Natale, *Pietro Giacomo Palmieri* cit., p. 3.

¹⁰⁸⁶ Torino, 1774-1837.

¹⁰⁸⁷ G. Gaia, *Giovanni Battista De Gubernatis*, in *La pittura di paesaggio in Italia. L'Ottocento*, a cura di C. Sisi, Milano 2003, pp. 173-176.

¹⁰⁸⁸ G. Romano, *Studi sul paesaggio. Storia e immagini*, Torino 1978, ed. cons. Torino 1991, pp. 114-115, 126, 145, 148, 203; R. Maggio Serra, *Appunti sulla pittura di paesaggio*, in *Cultura figurativa e architettonica negli Stati del Re di Sardegna* cit., vol. II, pp. 523-542

¹⁰⁸⁹ M. Tomiato, *1800-1814. La pittura di paesaggio* cit., p. 149.

(da dove continuerà a inviare opere a Torino)¹⁰⁹⁰. Per Monica Tomiato Storelli è fortemente legato al modello bagettiano e al modello compositivo su cui si era formato a Torino soprattutto nelle opere degli inizi dell'Ottocento, mentre più tardi si aggiorna alla moda parigina di presentare la vita contemporanea¹⁰⁹¹.

La biografia di Luigi Baldassarre Reviglio è ad oggi coperta di incertezze: i dati riguardanti la sua formazione si deducono dalle opere, nelle quali risultano soprattutto evidenti i riferimenti a Bagetti e van Loo e alla pittura del Seicento fiammingo e olandese¹⁰⁹². Secondo Monica Tomiato, Reviglio si differenzia dagli altri artisti qui menzionati (che privilegiano la tecnica all'acquerello) per l'uso quasi esclusivo della tempera, della quale fa un uso personale, soprattutto nel rappresentare le fronde e le foglie degli alberi, con una stesura "a tocchi di pennello, in colori diversi a indicare le parti in luce e in ombra ottenendo effetti di profondità dei piani prospettici"¹⁰⁹³. Secondo la Tomiato Reviglio trae da Bagetti soprattutto l'impostazione compositiva "a cannocchiale", la resa delle Alpi denuncia lo studio della pittura di paesaggio svizzera, mentre la resa atmosferica è debitrice dei modelli di van Loo¹⁰⁹⁴.

Ma Palmieri non è stato determinante solo per la formazione dei paesaggisti che ne hanno studiato la maniera in modo più diretto: anche Angelo Cignaroli, ultimo esponente di quella bottega familiare della quale si ha avuto già occasione di parlare e che si dedica per tutto il Settecento alla realizzazione di paesaggi arcadici, dimostra in alcune opere di conoscere bene la lezione di Palmieri. Luca Mana ha ad esempio giustamente notato come nella *Veduta del palazzo del conte Millo posto nel luogo di Cavoretto*, acquerello monocromo su carta datato 1793 e in collezione privata, l'artista si rifà a un gusto che rimonta al bolognese, in quanto il disegno imita una stampa¹⁰⁹⁵. In relazione allo stesso foglio, Vittorio Natale ha notato come il vecchio tronco scuro in primo piano paia configurarsi come un esplicito omaggio a Palmieri¹⁰⁹⁶.

¹⁰⁹⁰ Torino, 1778-Parigi, 1854. M. Paroletti, *Turin et ses curiosités ou description historique de tout ce que cette capitale offre de remarquable dans ses monuments, ses édifices et ses environs par Modeste Paroletti. Ouvrage composé à l'usage des Étrangers, et orné de gravures en taille-douce et du plan de la Ville*, Turin 1819, p. 410; la biografia di F. De Saint Maurice Cabanis è riportata per intero nelle Schede Vesme (A. Baudi di Vesme, *Schede Vesme. L'arte in Piemonte dal sec. XVI al sec. XVIII*, III, Torino 1968, pp. 1009-1014). Per la biografia dell'artista si veda M. Tomiato, *Felice Maria Ferdinando Storelli*, in P. Dragone, *Pittori dell'Ottocento in Piemonte* cit., p. 367.

¹⁰⁹¹ M. Tomiato, *1800-1814. La pittura di paesaggio* cit., p. 151.

¹⁰⁹² Noto dal 1809 al 1835. M. Caldera, *Luigi Baldassarre Reviglio*, in P. Dragone, *Pittori dell'Ottocento in Piemonte* cit., p. 361.

¹⁰⁹³ M. Tomiato, *1800-1814. La pittura di paesaggio* cit., p. 152.

¹⁰⁹⁴ M. Tomiato, *1800-1814. La pittura di paesaggio* cit., pp. 152-155.

¹⁰⁹⁵ L. Mana, scheda 22, in *Angelo Cignaroli. Vedute del Regno di Sardegna*, a cura di V. Natale e Fondazione Accorsi-Ometto, Cinisello Balsamo (MI) 2012, pp. 114-115.

¹⁰⁹⁶ V. Natale, *Vittorio Amedeo e Angelo Cignaroli: dal paesaggio ideale alla veduta dal vero*, in *Angelo Cignaroli. Vedute del Regno di Sardegna*, a cura di V. Natale e Fondazione Accorsi-Ometto, Cinisello Balsamo (MI) 2012, pp. 37-57.



Fig. 193. G.P. Bagetti, acquerello, Torino, Accademia Albertina

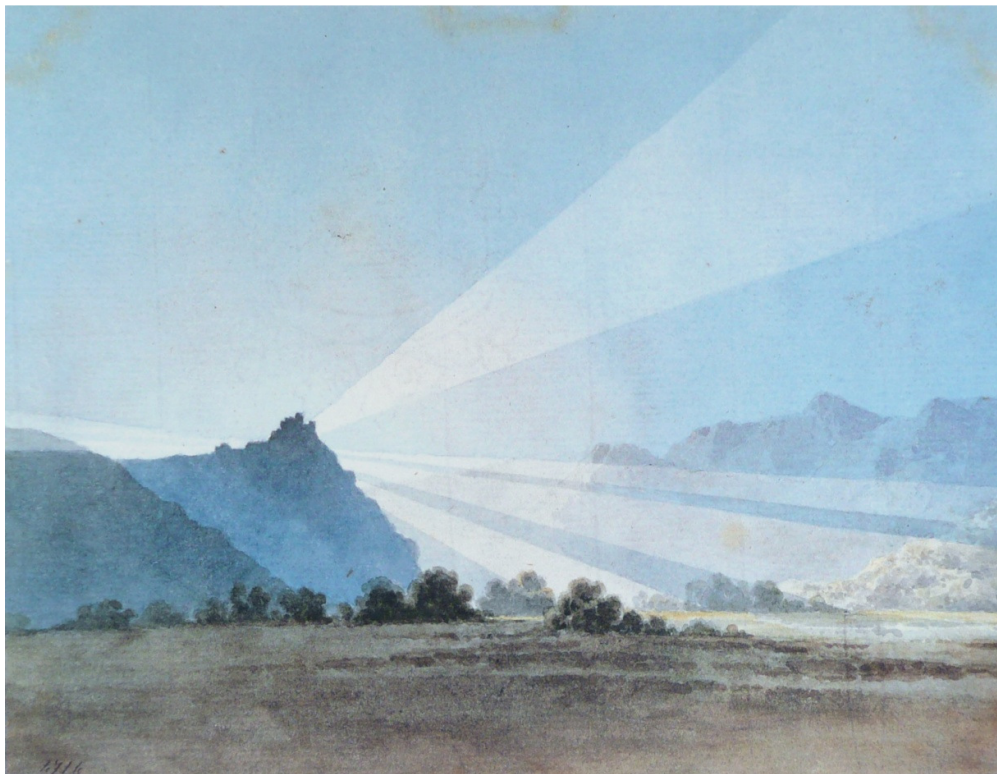


Fig. 194. G.B. De Gubernatis, *La Sacra di San Michele*, acquerello, Torino, GAM



Fig. 195. F.M.F. Storelli, Parigi, Musée Marmottan



Fig. 196. L.B. Reviglio, Pianezza, Villa Lascaris

IV.4.3. I disegni degli ultimi anni

Lo stile di Palmieri cambia ancora negli ultimi anni di attività, come si può riscontrare in un ulteriore gruppo di disegni che rivela la capacità di Palmieri di adattarsi, pur non perdendo la propria identità, al gusto e allo stile dominante ancora negli ultimi anni della sua carriera. La tendenza alla resa netta dei passaggi chiaroscurali si fa più accentuata nel disegno in collezione privata con *Cavalli presso un pozzo*, dove si individuano squadri di sapore neoclassico fino ad ora inediti nell'opera palmieresca in particolare nella resa dei musi dei cavalli¹⁰⁹⁷. Tutti elementi stilistici che si individuano pure nel foglio con *Pastore e animali fra ruderi*, nel quale il solito repertorio alla Berchem – forse qui riletto attraverso Rosa da Tivoli – viene inserito in un paesaggio con rovine e ancora una volta aggiornato nello stile (fig. 197)¹⁰⁹⁸. Nel disegno raffigurante *Fauni presso un loro monumento funebre*, aggiorna il modello poussiniano attraverso l'inserimento delle figure in un paesaggio che rimanda lo studio dal vero delle Alpi e un'acquerellatura che crea contrasti luministici ben definiti e netti (fig. 198)¹⁰⁹⁹. Ma il foglio nel quale questi elementi stilistici sono applicati con maggiore evidenza è *Il giudizio di Paride* di collezione privata, nel quale non solo la composizione è semplificata al massimo sulla base di direttrici geometriche chiaramente individuabili anche grazie all'uso dei tagli luminosi, ma i modelli di riferimento sembrano tradire, in particolare nella figura di Afrodite, lo studio di modelli neoclassici, in particolare di Andrea Appiani, rivelato anche dai due schizzi con figure conservati alla Biblioteca Reale di Torino (figg. 199-200)¹¹⁰⁰.

Negli stessi anni (1801) Palmieri realizza un paesaggio con figure che, nell'utilizzo del tratto incrociato a penna, rivela la continuità di scelte tecniche operate dall'artista lungo tutto il corso della sua attività¹¹⁰¹: ancora una volta incontriamo un foglio che illude lo spettatore di trovarsi di fronte a un'incisione, segno ulteriore che l'artista doveva aver trovato in questa capacità la propria nicchia di clientela e che portava avanti contemporaneamente due principali tecniche disegnative, una all'acquerello e imitante la pittura contemporanea, l'altra a penna a imitazione dell'incisione (fig. 201).

Risulta quindi molto chiaro il percorso artistico di Palmieri a Torino: pur mantenendo sempre sostanzialmente invariato il suo repertorio di modelli iconografici, repertorio che evidentemente lo qualifica e identifica agli occhi della sua clientela che, vedremo tra poco, era assai vasta, il disegnatore aggiorna la sua maniera ai gusti del mercato.

Da Parigi porta con sé - insieme alla memoria di Marco Ricci e di Salvator Rosa ai quali si era già accostato negli anni bolognesi - un repertorio di modelli vernettiani e un bagaglio iconografico legato in particolare a

¹⁰⁹⁷ Si veda Catalogo II, scheda 176.

¹⁰⁹⁸ Si veda Catalogo II, scheda 177.

¹⁰⁹⁹ Si veda Catalogo II, scheda 179.

¹¹⁰⁰ Si veda Catalogo II, schede 181-183.

¹¹⁰¹ Si veda Catalogo II, scheda 169.

Berchem e in generale all'Olanda del Seicento. Un gusto subito recepito a Torino, ma che gradualmente Palmieri aggiorna attraverso lo studio dei paesaggi romani dei pittori francesi legati a Valenciennes: da qui nasce il suo gusto per le acquerellature dense e a macchie contrastanti di luce e ombra bene definite, la resa dei cieli vaporosi e avvolgenti, densi di nuvole, l'abbassamento della linea dell'orizzonte e la semplificazione compositiva in direzione neoclassica. Allo stesso tempo si nota nella resa della vegetazione lo studio di Hackert, mentre la presenza delle rovine, sostanzialmente inedita per Torino, rivela l'attenzione a un genere di paesaggismo che aveva preso le mosse a Napoli in particolare da Bonavia.

Nell'ultima fase della sua vita Palmieri ha ancora la spinta a rinnovarsi e, pur mantenendo inalterato il suo repertorio di modelli iconografici, accentua ancora di più l'aspetto neoclassico delle sue composizioni, che nei tagli di luce netti e squadrate e nel rimando alla statuaria classica rivelano forse la conoscenza della pittura di Appiani e di conseguenza l'accostamento all'ambiente culturale milanese, al quale potrebbe pure rimandare il sempre crescente interesse per i modelli figurativi derivanti dalle stampe di Londonio.

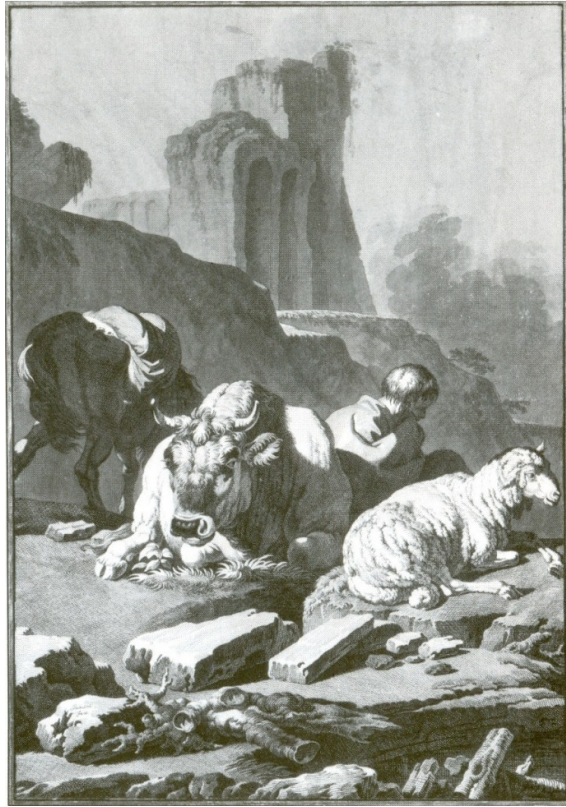


Fig. 197. P.G. Palmieri, penna e acquerello (Catalogo II, scheda 177)



Fig. 198. P.G. Palmieri, penna e acquerello (Catalogo II, scheda 179)



Fig. 199. P.G. Palmieri, penna e acquerello (Catalogo II, scheda 181)



Fig. 200. P.G. Palmieri, penna e acquerello (Catalogo II, scheda 182)



Fig. 201. P.G. Palmieri, penna, 1801 (Catalogo II, scheda 169)

IV.5. La sala “di finto legno” o “delle stampe” di Palazzo Grosso a Riva presso Chieri

La decorazione della sala “delle stampe” di Palazzo Grosso a Riva di Chieri costituisce una testimonianza ulteriore dell’interesse dimostrato dall’aristocrazia torinese nei confronti del lavoro di Palmieri: è stata Franca Dalmaso a suggerire l’ipotesi di un intervento del bolognese nella decorazione di una sala del Palazzo di Riva presso Chieri, già Grosso di Brozolo¹¹⁰².

La vicenda settecentesca del palazzo, svoltasi tra 1786 e 1797, è stata ben ricostruita dalla critica e in particolare da Franca Dalmaso in vari interventi: la contessa Faustina Mazzetti di Montalero decide nel 1786 di rimodernare il palazzo recentemente ereditato dal padre, il conte Marco Antonio Grosso proponendo “un modello decorativo autonomo e in alternativa a quelli della corte nelle residenze reali”, che muove dagli esempi più attuali in campo internazionale e nella cui elaborazione dovette svolgere, secondo la Dalmaso, un ruolo importante il conte Pio Grisella di Cunico, colto viaggiatore tra le cui mete si contano Ercolano e Pompei, che rivestiva alte cariche presso la corte sabauda¹¹⁰³; il conte fu sovrintendente ai lavori e probabile ispiratore dei cicli pittorici, incarico che aveva già rivestito quando nel 1778 fu iniziato il ripristino architettonico dell’edificio¹¹⁰⁴.

Franca Dalmaso ipotizza che sia stato proprio il conte Grisella di Cunico a fare da tramite tra Faustina Mazzetti e i pittori impegnati nella decorazione del Palazzo: i decoratori luganesi ma di formazione bolognese Antonio (figurista) e Giovanni (prospettico) Torricelli, il cui nome compare due volte sulle pareti del palazzo¹¹⁰⁵.

Come sottolineato dalla studiosa, che trova un parallelo tra la decorazione di Riva e quella perduta, ma della quale restano alcuni disegni di Leonardo Marini, del Casino del marchese Ottavio Falletti di Barolo alla

¹¹⁰² F. Dalmaso, *Alcuni problemi relativi al palazzo comunale di Riva presso Chieri*, in “Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti”, XXIII-XXIV (1969-70), pp. 196-202. Si vedano anche F. Dalmaso, *Revival antiquariale e stili e Riva presso Chieri*, in P. Dragone, *Pittori dell’Ottocento in Piemonte. Arte e cultura figurativa 1800-1830*, Genova 2002, pp. 54-55; F. Dalmaso, *La contessa Faustina Mazzetti a Riva presso Chieri. Una decorazione pittorica tardo settecentesca in Piemonte*, in A.M. Matteucci, *I decoratori di formazione bolognese tra Settecento e Ottocento. Da Mauro Tesi ad Antonio Basoli*, Milano 2002, pp. 221-224; F. Dalmaso, *La sala delle stampe o di finto legno*, in *Palazzo Grosso a Riva presso Chieri. Le camere delle meraviglie e il giardino pittoresco di Faustina Mazzetti*, a cura di F. Dalmaso, Torino 2008, pp. 109-112.

¹¹⁰³ F. Dalmaso, *Revival antiquariale e stili e Riva presso Chieri* cit., p. 54.

¹¹⁰⁴ Pio Grisella conte di Cunico (Casale, 1731-1796) fu un diplomatico, un erudito e un viaggiatore (si recò certamente almeno a Ercolano e Pompei) che rivestì importanti incarichi presso la corte sabauda, tra i quali: negli anni settanta, quello di addetto alla Legazione sarda presso lo Stato Pontificio a Roma; verso il 1780 assunse l’incarico di Consigliere del re e di Riformatore del Magistrato della Riforma degli studi di Torino; circa dieci anni dopo lavorerà per suo tramite nel Palazzo di Riva l’architetto neoclassico Filippo Castelli. Si vedano: V. Moccagatta, *Le vicende costruttive del Palazzo Comunale di Riva di Chieri già Radicati di Brozolo (1738-1797) e il primo progetto museale per le raccolte di antichità di Torino (c. 1780-1785)*, in “Bollettino d’Arte”, s. V, LXI (1976), III-IV, pp. 263-295; F. Dalmaso, *La contessa Faustina Mazzetti a Riva presso Chieri* cit., p. 221.

¹¹⁰⁵ F. Dalmaso, *La contessa Faustina Mazzetti a Riva presso Chieri* cit., p. 221.

Venaria, “tratto caratterizzante l’intera decorazione è l’esplicita volontà di far rivivere su pareti e soffitti i vari *revival* antiquariali ed esotici (che ebbero tra le fonti principali di divulgazione i testi di Piranesi e le non meno famose *Antichità di Ercolano*)”¹¹⁰⁶. Il *trait d’union* tra i vari ambienti – l’atrio con le “anticaglie”, lo scalone neogotico, il salone e le varie sale (quella “etrusca”, la “cinese”, quella “a grottesche”, quella “a finto legno” o “delle stampe”) – è individuato dalla studiosa nell’uso costante del *trompe-l’œil*.

Per l’ultima sala, quella “a finto legno” o “delle stampe”, la Dalmasso ha ipotizzato fin dal suo primo intervento che fosse stata decorata da due distinte mani: ad una prima maestranza andrebbero attribuite le finte *boiseries* che la foderano completamente la stanza, intrecciate sul soffitto a formare losanghe contenenti gruppi di centauri e centauressi; questi ultimi, come i due tondi con figure femminili e il disegno sovrapposta con *due giocatori astragali* sono desunti da *Le pitture antiche di Ercolano*¹¹⁰⁷.

Un’altra mano avrebbe invece forse realizzato i dipinti su muro con l’illusionistica rappresentazione di otto fogli incisi o disegnati, che, ad ottenere un ulteriore effetto di inganno ottico, sembrano svolazzare e quasi sul punto di staccarsi, perché attaccati frettolosamente alle pareti con quattro chiodi o con due. I soggetti sono disparati, “come fogli sparsi di un album di cui imitano [...] la tecnica”¹¹⁰⁸ e, come sottolineato da Franca Dalmasso, “rimandano a uno degli aspetti più innovativi della cultura artistica torinese degli anni ottanta, che aveva nel bolognese Pietro Giacomo Palmieri il suo promotore”¹¹⁰⁹. In un primo tempo la Dalmasso ha parlato di un intervento “diretto o mediato” di Palmieri, cioè di una diretta realizzazione da parte sua o di una sua ideazione svolta poi sulla parete da parte di un qualche collaboratore¹¹¹⁰.

A conferma dell’attribuzione a Palmieri di questo intervento la studiosa ricorda che i Torricelli e Palmieri, oltre ad avere in comune la formazione bolognese, dovevano conoscersi, dato che il Vesme riporta due note suoi Torricelli a suo avviso scritte dallo stesso Palmieri. Come sottolineato dalla Dalmasso, esse attestano una conoscenza abbastanza diretta dei due fratelli poiché vi si fa cenno, oltre che della loro attività professionale, anche delle idee politiche¹¹¹¹. Inoltre è sempre la Dalmasso a ricordare che il duca d’Aosta - per il quale Palmieri eseguì i “disegni di generi diversi” destinati a Moncalieri nel 1789 – nel 1785 fu investito del titolo di principe di Riva quando si estinse la famiglia Grosso¹¹¹².

Il riferimento a Palmieri per la decorazione di questo ambiente del Palazzo di Riva è stato ripreso dalla Dalmasso in varie occasioni, ma, forse per il mancato emergere di documenti a conferma dell’ipotesi, non ha più parlato di un intervento diretto dell’artista, ma si è sempre limitata a riferirsi ad una cultura

¹¹⁰⁶ F. Dalmasso, *Revival antiquariale e stili e Riva presso Chieri* cit., p. 54.

¹¹⁰⁷ F. Dalmasso, *La contessa Faustina Mazzetti a Riva presso Chieri* cit., p. 222.

¹¹⁰⁸ F. Dalmasso, *Alcuni problemi relativi al palazzo comunale di Riva presso Chieri* cit., p. 200.

¹¹⁰⁹ F. Dalmasso, *Revival antiquariale e stili e Riva presso Chieri* cit., p. 54.

¹¹¹⁰ F. Dalmasso, *Alcuni problemi relativi al palazzo comunale di Riva presso Chieri* cit., p. 202.

¹¹¹¹ F. Dalmasso, *Alcuni problemi relativi al palazzo comunale di Riva presso Chieri* cit., p. 202.

¹¹¹² F. Dalmasso, *Alcuni problemi relativi al palazzo comunale di Riva presso Chieri* cit., p. 202.

“palmieresca”¹¹¹³. Forse tra le ragioni di questo ridimensionamento può aver giocato anche l’assenza di attestazioni di lavori su muro ad opera dell’artista, assenza già rilevata dalla Dalmasso nel primo intervento su Riva¹¹¹⁴.

Tuttavia vorrei anche ricordare che Palmieri fu ardito e virtuoso sperimentatore, come testimonia l’uso da parte sua delle tecniche più disparate, non solo in ambito grafico, ma anche strettamente pittorico: sono infatti attestati dalle fonti non solamente quadri a olio, ma pure un dipinto a encausto¹¹¹⁵.

Sono in primo luogo i soggetti a far pensare a Palmieri: gli studi accademici, il ritratto d’uomo con lente, che rimanda alla maniera di Piazzetta e che reca l’iscrizione “G.B. Piaz.”, i due paesaggi palmiereschi, uno dei quali è seminascolato da un cappello a larga tesa con nastro azzurro, il profilo di donna a finta sanguigna che rimanda all’ambito figurativo di Pietro da Cortona, una divinità fluviale, che imita un disegno a penna. Soprattutto a queste date è difficile pensare ad altri che non sia Palmieri per l’idea stessa di esibizione di un virtuosismo tecnico quasi “maniacale”, che propone un’illusione ottica su più livelli: i finti fogli dipinti come fossero elementi presi da un album di disegni, l’illusione che essi stiano per staccarsi dal muro, l’imitazione delle tecniche grafiche, la dichiarata falsificazione dello stile di altri maestri.

È bene a questo punto ricordare i vari disegni a *trompe-l’œil* eseguiti dall’artista e in particolare i due riconducibili al periodo torinese: il foglio della Biblioteca Reale di Torino, datato 1780 e l’eccezionale tavolino realizzato in collaborazione con Bonzanigo e oggi conservato a Palazzo Madama¹¹¹⁶, che secondo Vittorio Natale fu commissionato dal gioielliere reale Filippo Colla, collezionista dei disegni di Palmieri¹¹¹⁷, che condividono lo stesso gusto per il *divertissement* colto, per l’illusione ottica e per l’esibizione di uno straordinario virtuosismo tecnico individuabile nella sala di Riva presso Chieri.

Per quanto riguarda la destinazione della sala, Franca Dalmasso ha ipotizzato che potesse trattarsi di uno studiolo. La studiosa ha in seguito anche sottolineato come il modello di questa stanza non passò inosservato, citando a questo proposito proprio il Gabinetto del gioielliere Filippo Colla “guarnito di

¹¹¹³ F. Dalmasso, *Revival antiquariale e stili e Riva presso Chieri*, in P. Dragone, *Pittori dell’Ottocento in Piemonte. Arte e cultura figurativa 1800-1830*, Genova 2002, pp. 54-55; F. Dalmasso, *La contessa Faustina Mazzetti a Riva presso Chieri. Una decorazione pittorica tardo settecentesca in Piemonte*, in A.M. Matteucci, *I decoratori di formazione bolognese tra Settecento e Ottocento. Da Mauro Tesi ad Antonio Basoli*, Milano 2002, pp. 221-224; F. Dalmasso, *La sala delle stampe o di finto legno, in Palazzo Grosso a Riva presso Chieri. Le camere delle meraviglie e il giardino pittoresco di Faustina Mazzetti*, a cura di F. Dalmasso, Torino 2008, pp. 109-112.

¹¹¹⁴ F. Dalmasso, *Alcuni problemi relativi al palazzo comunale di Riva presso Chieri* cit., p. 199, nota 15.

¹¹¹⁵ R. [F. Romani], *Raccolta di stampe antiche e moderne del fu Prof. Cav. Pietro Palmieri poste in vendita dagli eredi, via Nuova, N°5, casa Perracca, in Torino*, in *Gazzetta Piemontese*, n. 3, 4 gennaio 1858. Si veda paragrafo I.3.1.

¹¹¹⁶ Si vedano paragrafo I.3.1.3 e Catalogo II, schede 108, 134.

¹¹¹⁷ V. Natale, *Pietro Giacomo Palmieri. Bologna 1735-Torino 1804*, in *Disegni del XIX secolo della Galleria Civica d’Arte Moderna Contemporanea di Torino. Fogli scelti dal Gabinetto Disegni e Stampe*, Tomo I, a cura di V. Bertone, Firenze 2009, pp. 3-9, in partic. pp. 4-5. La notizia che Filippo Colla era collezionista di Palmieri è riportata da M. Paroletti, *Turin et ses curiosités* cit. p. 306.

stampe” – elemento questo che, come si cerca di chiarire nella relativa scheda, può suffragare l’ipotesi di Vittorio Natale di una attribuzione della commissione del tavolino di Palazzo Madama al gioielliere reale¹¹¹⁸ - e l’appartamento di Maria Teresa d’Asburgo-Este, moglie di Vittorio Emanuele duca d’Aosta, al Castello di Rivoli, dove nel 1792 venne progettato un “gabinetto delle stampe o del finto legno”, ad opera dei più giovani decoratori della famiglia Torricelli – tradizionalmente legata a Riva di Chieri – Antonio Maria e Rocco¹¹¹⁹. Esso doveva essere “ornato di Stampe, e disposte sopra un placaggio di diverse qualità di bosco straniero”; l’arredo della sala doveva anche prevedere “porte dipinte in forma di stampe”¹¹²⁰. Il progetto decorativo non doveva quindi prevedere un effetto molto differente da quello ottenuto a Riva.

Il “gabinetto delle stampe o del finto legno” del Castello di Rivoli era destinato alla conservazione di una raccolta di sessantadue stampe di incisori per lo più inglesi o francesi, con soggetti tratti dalla mitologia, dalla storia greca e romana, dalla storia moderna, oltre a soggetti romanzeschi, esotici e a scene di genere e riprodotti da originali di Angelica Kauffmann, Rigaud, Reynolds, Romney e George Morland. Solo quattro le stampe di ambito italiano: due di Porporati e due stampe di Arghinetti da soggetti di Pietro Giacomo Palmieri¹¹²¹, una presenza, quest’ultima, che testimonia ancora una volta dell’interesse nutrito per Palmieri dalla committenza non solo privata torinese.

A questo punto mi pare possibile formulare due ipotesi, non verificabili per l’assenza di documenti, ma a mio avviso piuttosto stimolanti: da un lato si potrebbe pensare che la sala “a finto legno” o “delle stampe” di Riva, così simile nella concezione a quella di Rivoli, fosse destinata allo stesso scopo, cioè alla conservazione delle raccolte di grafica dei proprietari del Palazzo. Per quanto riguarda la seconda ipotesi di lavoro, è necessario tornare a citare un passo del Vesme relativo a Palmieri:

“pel Duca d’Aosta ornò un gabinetto del Castello di Moncalieri e fece altre opere per il castello di Rivoli¹¹²², ma tutti questi lavori scomparvero nell’anno VII repubblicano”¹¹²³.

È possibile quindi che anche nel caso di Rivoli Palmieri non sia stato estraneo alla progettazione della decorazione del “gabinetto delle stampe o del finto legno”, tuttavia in mancanza di dati è necessario lasciare in sospeso l’argomento. In ogni caso la sala di Riva testimonia dell’influenza di Palmieri sulla cultura artistica torinese della fine del Settecento.

¹¹¹⁸ Catalogo II, scheda 134.

¹¹¹⁹ F. Dalmaso, *La sala delle stampe o di finto legno* cit., p. 112. Per l’attività dei Torricelli al Castello di Rivoli si veda il recente studio di C. Bertolotto, *I Torricelli dal Palazzo di Riva al Castello di Rivoli: gli appartamenti decorati per i duchi d’Aosta*, in *Palazzo Grosso a Riva presso Chieri* cit., pp. 7-23.

¹¹²⁰ C. Bertolotto, *I Torricelli dal Palazzo di Riva al Castello di Rivoli* cit., p. 7.

¹¹²¹ C. Bertolotto, *I Torricelli dal Palazzo di Riva al Castello di Rivoli* cit., pp. 7, 19-20, nota 4. Si veda Catalogo III, schede 10-11.

¹¹²² A. Baudi di Vesme, *Schede Vesme. L’arte in Piemonte dal sec. XVI al sec. XVIII*, III cit., p. 761.

¹¹²³ A. Baudi di Vesme, *Schede Vesme. L’arte in Piemonte dal sec. XVI al sec. XVIII*, III cit., p. 761.

