



Chiara Travisonni

Escursioni virtuosistiche tra tecniche artistiche e fonti figurative: il caso settecentesco di Pietro Giacomo Palmieri



Abstract

Nato a Bologna nel 1737, Pietro Giacomo Palmieri si trasferisce a Parma, dove, grazie alla protezione accordatagli dal primo ministro Du Tillot, viene nominato professore di disegno in Accademia per l'anno 1771. Al principio del 1773 l'artista segue il suo mecenate a Parigi, dove si trattiene fino al 1778, quando, dopo aver viaggiato in vari paesi europei, si stabilisce definitivamente a Torino. Quello di Palmieri è quindi un viaggio in senso spaziale, ma lo è anche in termini culturali; infatti la frequentazione degli ambienti più aggiornati del collezionismo bolognese, parigino e torinese, induce l'artista a coltivare un gusto per lo scambio delle tecniche e per il *pastiche*, che guarda in particolare alla tradizione artistica seicentesca.

Born in Bologna in 1737, Pietro Giacomo Palmieri moved to Parma where in the year 1771 was appointed professor of drawing at the Academy thanks to the protection afforded by the Prime Minister Du Tillot. At the beginning of 1773 the artist follows his patron in Paris, where he stayed until 1778, when, after having traveled to various countries in Europe, he settled in Turin. But his journey must also be understood in terms of culture, in fact, the attendance of the most important connoisseurs in Bologna, Paris and Turin, leads the artist to cultivate a taste for the exchange of technical and *pastiche*, looking in particular at the seventeenth-century artistic tradition.



Bolognese di nascita e protetto dal cardinal Lambertini, il disegnatore, incisore e pittore Pietro Giacomo Palmieri riceve la sua formazione nell'ambito dell'Accademia Clementina e sotto la guida di Ercole Graziani; verso la fine degli anni sessanta si trasferisce a Parma e in seguito a Parigi fino al 1778, anno in cui, dopo aver viaggiato per qualche tempo in Europa, si stabilisce definitivamente a Torino. Fonti principali per conoscerne la biografia sono due manoscritti raccolti da Alessandro Baudi di Vesme e compilati il primo da un anonimo, probabilmente Giovanni Francesco Regis, il secondo da Roberto d'Azeglio, entrambi torinesi; attendibili per l'ultima fase della carriera di Palmieri, sono piuttosto imprecisi riguardo ai periodi precedenti, ad esempio il soggiorno parigino dell'artista durerebbe otto anni, secondo quanto riportato dal Vesme, mentre, come si vedrà meglio, altre fonti permettono di collocarlo tra la metà di gennaio del 1773 e la primavera del 1778. Le notizie fornite

da Vesme circa la formazione clementina di Palmieri possono essere confermate dall'analisi delle opere riconducibili al periodo bolognese, che 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 [figg. 1, 2].

I paesaggi rivelano invece - a partire dal primo disegno datato dell'artista, il *Paesaggio con filatrice* del 1762, conservato presso il Gabinetto dei Disegni e delle Stampe della Pinacoteca Nazionale di Bologna (n. inv. 3811; Faietti 2002, pp. 56, 66, fig. XXXII) - la conoscenza dei modelli veneti di Marco Ricci, Francesco Zuccarelli e Giuseppe Zais, avvenuta probabilmente soprattutto per il tramite di Carlo Lodi e Bernardo Minozzi. Quest'ultimo in particolare firma le prime due tavole della serie *Scelta di Paesi inventati...*, costituita da trentasei incisioni all'acquaforte realizzate per la quasi totalità da Palmieri e stampata da Luigi Guidotti nel 1760 (ed. Gaeta Bertelà 1973).

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 del Seicento -, 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.

Nel 1770 riceve, per l'anno seguente, la nomina a professore di disegno dell'Accademia di Parma, ottenuta grazie alla protezione accordatagli dal primo ministro del piccolo ducato borbonico Guillaume Du Tillot, marchese di Felino, a seguito del quale il bolognese si recherà poi a Parigi (1770, manoscritto, Atti delle sedute accademiche, c. 11, Accademia di Belle Arti, Parma; Baudi de Vesme 1968; Testi 1982). Il rapporto tra i due è stato verosimilmente intrapreso qualche anno prima: secondo Chiara Gauna (2012, p. 224) andrebbero letti in relazione al *cabinet d'amateur* del marchese di Felino i due *trompe-l'oeil* del Metropolitan Museum di New York datati 1766 (nn. inv. [Roger Found 69.14.1](#), [Roger Found 69. 14.2](#); Dalmasso 1972; Bean-Griswold 1990, pp. 157-158, nn. 148-149). I due disegni, esuberante sfoggio di virtuosismo tecnico, si configurano quasi come un catalogo dei modelli appresi dall'artista grazie alla frequentazione dell'ambiente artistico bolognese e del circolo di Lambertini (Biagi Maino 1989; Biagi Maino 1998) e rivelano una comunanza di interessi culturali tra Palmieri e Du Tillot che è certamente all'origine del rapporto tra i due e del trasferimento del bolognese a Parma. Un soggiorno che tuttavia dura poco tempo, in quanto, in seguito ai ben noti eventi che portano alla sua caduta in disgrazia presso la corte, Du Tillot si trasferisce prima in



Fig. 1: P.G. Palmieri, *Loth angelis hospitium exhibet*, acquaforte, 305 x 220 mm.



Fig. 2: M. Franceschini, *Loth e gli angeli*, olio su tela, 149 x 194 cm, Credito Emiliano (immagine tratta da ed. Bonvicini 2010, pp. 160-161).

Spagna e in seguito a Parigi, dove, nel gennaio 1773, chiama presso di sé Palmieri e il pittore di origine faentina Vincenzo Valdrè, concedendo loro un alloggio nella propria casa e una rendita (Dall'Acqua 1993; Cirillo 1995).

Come dimostrato dalla corrispondenza tra Benigno Bossi e Liborio Bertoluzzi, *valet de chambre* del marchese di Felino, Palmieri viene accolto nella casa di quest'ultimo principalmente allo scopo di copiare per lui, con la tecnica del disegno, dipinti appartenenti alla sua collezione o ad altri (*Bossi Benigno comasco*, manoscritto, Autografi Illustri, b. 4394, fasc. 40, Archivio di Stato, Parma; febbraio-aprile 1772, *Carteggio dell'Azienda borbonica*, lettere, mss. Glauco Lombardi, cartella 194, Archivio Giovanni Godi, Parma; *Carteggio frammentario*, lettere, Epistolario Parmense, cass. 152, Biblioteca Palatina, Parma). Questa esperienza va a mio avviso messa in relazione con le due analoghe commissioni ricevute da Gaetano Gandolfi da parte del mecenate bolognese Antonio Buratti e di Richard Dalton per conto di Giorgio III d'Inghilterra (Kurz 1955, p. 110; Caracciolo 1993, p. 28), ma soprattutto con quelle ricevute da Jean-Robert Ango da parte del balivo di Breteuil (Dearborn Massar 1999; Guichard 2008, p. 205), in stretto contatto con Du Tillot (Travisonni in corso di stampa). 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 (ed. Fiaccadori, Malinverni, Mambriani 2012). Nel catalogo della vendita della collezione del marchese di Felino figurano infatti disegni di Palmieri alla maniera di Manglard e La Croix de Marseille ed è forse a questa fase che vanno ricondotti ad esempio due disegni conservati al Louvre ([nn. inv. 9539, Recto, 9543 Recto](#)) e [due del Fine Arts Museum di San Francisco](#). Un gusto, quello di Du Tillot, che va messo in relazione con le più aggiornate esperienze collezionistiche parigine (Pomian 1987, pp. 185-222), in particolare con le scelte operate in questo campo da Marigny e Wille (sugli interessi collezionistici di Marigny si vedano: Gordon 2002; ed. Morin 2012. Su Wille: ed. Décultot, Espagne, Martin 2009).

È probabilmente grazie al suo protettore che l'artista entra in contatto con importanti personaggi, come l'incisore di corte Johann Georg Wille (Duplessis 1857, p. 1), François Basan e con un ambiente internazionale che gli permette di approfondire certe tematiche delle proprie ricerche. Come dimostrano i cataloghi di vendita di [importanti collezioni parigine](#), nei quali le opere di Palmieri figurano numerose, alla morte di Du Tillot, avvenuta alla fine del 1774, l'artista si è ormai guadagnato una certa fama tra i conoscitori, che apprezzano in lui soprattutto la

capacità di imitare la maniera altrui e la “facilità” del tratto a penna, che gli consente di riprodurre quello incisivo e di fingere quindi lo scambio delle tecniche (si vedano ad esempio le valutazioni critiche espresse a proposito del lavoro di Palmieri nei cataloghi delle seguenti vendite parigine: 26 novembre 1776 (Basan), lotto 146; vendita Devouge, 15 marzo 1784 (Paillet), lotto 240; vendita Landgraff, 21 dicembre 1784 (Paillet), lotto 172; vendita Belisard, 15-19 marzo 1785 (Paillet), lotto 230; vendita Lafite, 9 marzo 1786 (Verrier), lotto 15; vendita del duca di Chabot e di La Mure, 17-22 dicembre 1787, lotti 49-50).

Una delle rare incisioni eseguite dall’artista dopo la sua partenza da Bologna, *L’occupation champêtre* (Dalmasso, in ed. Castelnuovo, Rosci 1980, p. 84), reca 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» (l’ultima parte, presente nell’esemplare conservato alla Biblioteca Ambrosiana di Milano, è aggiunta in uno stato ulteriore rispetto al resto dell’iscrizione) e attesta quindi che Palmieri aveva bottega di fronte al Louvre. Un’altra incisione, realizzata da Palmieri nello stesso periodo, reca in basso l’iscrizione «LA VIEILLE LABORIEUSE / Se vend à Paris, chez Basan et Poignant». Le sue stampe - e verosimilmente anche i suoi disegni - venivano quindi vendute sia nella bottega dell’artista, sia da importanti librai parigini.

Nonostante il successo conseguito, Palmieri lascia Parigi e, dopo aver viaggiato in Inghilterra, Spagna e Svizzera (*Alla memoria di Pier Giacomo Palmieri* 1805; Baudi de Vesme 1968), nel 1778 si stabilisce a Torino. La data del trasferimento nella capitale sabauda attestata dalle fonti trova conferma nella notizia fornita dalla vendita parigina anonima del 25 gennaio 1779, nella quale i molti lotti relativi a Palmieri sono accompagnati da una nota nella quale si afferma che l’artista si trova all’estero da otto mesi. A Torino riceve commissioni dalla corte e tiene bottega, intrattenendo rapporti con artisti importanti, soprattutto con Bagetti. Esercita inoltre una profonda influenza sul gusto per la grafica nordica alla corte sabauda e tra i collezionisti privati (Paroletti 1819; Sciolla 2007) e dà un apporto di stampo internazionale alla pittura di paesaggio (Natale, in Bertone (ed.) 2009, pp. 3-9), ancora tradizionalmente ancorata a un linguaggio arcadico diffuso dalla bottega dei Cignaroli (Cottino 2001). Si deve in grande misura a Palmieri anche l’importazione a Torino della nuova attenzione alla tecnica del disegno impostasi a Parigi tra gli *amateurs*, nelle cui collezioni si raccolgono disegni finiti, che vengono messi sotto vetro ed esposti come quadri (Guichard 2008, pp. 150-153. Sull’attenzione al disegno da parte dei collezionisti nel Settecento si rimanda a Tordella 2012). A questo proposito è significativo il caso dei due ben noti fogli provenienti dalla serie di trentadue disegni in cornici Bonzanigo commissionati al bolognese da Vittorio

Amedeo III in occasione del matrimonio del suo secondogenito Vittorio Emanuele, poi duca d'Aosta, con Maria Teresa d'Asburgo-Este nel 1789 e destinati ad adornare il gabinetto di lavoro del duca nel castello di Moncalieri (ed. Bertolotto, Villani 1989, pp. 131-132; Dalmaso, Bertolotto 1991-92) [fig. 3]. I disegni 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 e il loro valore è dato soprattutto dal gusto per lo scambio delle tecniche, volto al gioco e al disorientamento dello spettatore.



Fig. 3: G.M. Bonzanigo (cornice), P.G. Palmieri, penna e acquerello su carta, 360 x 470 mm, collezione privata.

Due fogli realizzati da Palmieri nel 1773, quindi durante la sua permanenza a Parigi, forniscono un esempio del modo di lavorare dell'artista (Van Ooteghem, in ed. Van Vliet 2012, pp. 169-172; Christie's Paris, 2005, lotto 310): 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 le stampe nella rigidità del segno e rimanda nei dettagli iconografici a modelli olandesi [figg. 4, 5].



Fig. 4: P.G. Palmieri, *Studi di varie figure*, 1773, Gesso nero, penna e inchiostro ferrogallico bruno, acquerello bruno, 442 x 333 mm, Christie's Paris, *Dessins Anciens du 18ème et du 19ème Siècle*, 17 marzo 2005, lotto 310.



Fig. 5: P.G. Palmieri, *Il passaggio del fiume*, 1773, Penna e inchiostro ferrogallico su carta, 500 x 349 mm, Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, n. inv. 4060 / 2814 (immagine tratta da Van Vliet (ed.) 2012).

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* (Ruggero 2010). Si tratta di un atteggiamento, che va messo in relazione con certi ambienti culturali parigini, dove l'invenzione di nuove tecniche incisive - la *manière de crayon*, la *manière de pastel*, la vernice molle, la *manière de lavis* e l'acquatinta - è connessa agli interessi collezionistici per il disegno e quindi alla volontà di diffondere i modelli grafici dei maestri attraverso una tecnica in grado di riprodurre il segno nella maniera più fedele (ed. Delapierre, Raux 2006; Borea 2009, pp. 415-437, 531-557; Schwaighofer 2010). Vittorio Natale ha suggerito che sia stata la frequentazione del circolo di Wille - della cui cerchia faceva parte Jean-

Baptiste Le Prince, che ha sviluppato, a partire dal 1768, la *maniere de lavis* - a spingere Palmieri a realizzare acquerelli dall'aspetto estremamente pittorico (Natale, in ed. Bertone 2009, pp. 3-9): ne costituiscono un buon esempio due paesaggi conservati al Musée Atger di Montpellier (Loisel, in Maïthé Vallès-Bled 2008, nn. 82-83) [fig. 6].



Fig. 6: P.G. Palmieri, *Paesaggio con cascata*, Penna e inchiostro bruno, acquarello bruno e grigio, 375 x 580 mm, Montpellier, Musée Atger, n. inv. 218 (immagine tratta da Vallès-Bled 2008, n. 82).

Quattro fogli databili per ragioni stilistiche agli anni settanta rimandano nella resa dei cieli alla maniera di Vernet e a Simonini nella scelta dei soggetti [figg. 7-10]; come rende noto il già citato carteggio tra Bossi e Bertoluzzi, Du Tillot commissiona a Palmieri disegni che copino dipinti di Simonini ed è possibile che i quattro fogli che qui si vanno a esaminare risalgano a quel periodo. Il gruppo di disegni acquerellati può costituire un ulteriore esempio del gusto del bolognese per l'imitazione delle tecniche calcografiche: i due *pendant* recentemente acquistati dalla Galleria Colnaghi di Londra presentano un uso del tratto lineare che vuole ricordare la scioltezza dell'acquaforte e che si combina alle stesure di inchiostro diluito degli sfondi (Travisonni, in Bellinger, Haerb 2013, n. 21, pp. 54-55) [figg. 7, 8]. Altri due fogli passati sul mercato antiquario, giocano invece con campiture "a macchia", che si

avvicinano maggiormente a un effetto di acquatinta, che a sua volta era usata come "surrogato" dell'acquerello (Zabert 1972, n. 34; Sotheby's New York, 1986, lotto 153)



Figg. 7-8: P.G. Palmieri, *Sosta di cavalieri con animali da cortile*, 1773-1774 ca., Penna e inchiostro marrone, acquerello marrone e grigio, 329 x 462 e 324 x 466 mm, Londra, Galleria Colnaghi.





Fig. 9: P.G. Palmieri, *Soldati intenti ai preparativi per la partenza*, 1773-1774 ca., Penna, inchiostro nero e acquerello bruno su carta grigia, 365 x 495 mm, ubicazione ignota.



Fig. 10: P.G. Palmieri, *Sosta di cavalieri*, 1773-1774 ca., Penna, inchiostro marrone e acquerello grigio, 372 x 534 mm, Sotheby's New York, *Old Master Drawings*, 16 gennaio 1986, lotto 153.

[figg. 9, 10]. Si tratta quindi di disegni che imitano delle tecniche incisorie inventate per poter meglio imitare i disegni, una ricerca della quale il pubblico e la 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 del 1785:

Un autre Dessin [Palmieri] rendu avec le plus grand intérêt, imitant parfaitement la gravure (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 attesta la sua produzione bolognese, nella quale già si individua un uso di tratti a penna incrociati a imitazione degli effetti dell'incisione che rimarrà cifra stilistica dell'artista durante tutta la sua carriera. Questa tecnica – che pare una citazione della *Federkunststück* adottata da Hendrik Goltzius e Bartolomeo Passarotti (Van Ooteghem, in ed. Van Vliet 2012, pp. 169-172) - va messa in relazione con la tradizione del disegno a penna bolognese, largamente influenzata dalla consuetudine con l'acquaforte, della quale costituiscono un valido esempio nel Settecento soprattutto fogli di Donato Creti, Ludovico Mattioli e Gaetano Gandolfi (Caracciolo 1993, pp. 40-41; Riccomini 2012, pp. 13-14). I disegni di Palmieri – il quale ha realizzato molte incisioni ad acquaforte su commissione di Luigi Guidotti - si distinguono a mio avviso da quelli degli altri bolognesi per la maggiore finitezza e per l'aspetto assunto dal foglio, che sembra rimandare al modello incisivo anche negli elementi per così dire "estrinseci" quali la quadratura del disegno e la firma, che pare riproporre il modello formale delle iscrizioni delle stampe (si veda ad esempio il paesaggio datato 1762 del Gabinetto Disegni e Stampe della Pinacoteca Nazionale di Bologna, n. inv. 3811, in Faietti 2002, pp. 56, 66, fig. XXXII). Se è possibile postulare la conoscenza da parte dell'artista di testi letterari francesi e di opere 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 (ed. Gozzi 2002, 2, 12, 17). 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 foglio (Marini, in ed. Ericani, Millozzi 2008, pp. 233-234). Inoltre Mario Goffi ha ricordato come questa ricerca di effetti basati su contrasti fra realtà e apparenza siano congeniali all'ambiente di Parma e al sensismo diffuso da Condillac alla corte di Parma e sarà poi per le stesse ragioni ben recepita a Torino (Goffi 2004).

Quello di Palmieri è quindi certamente un viaggio in senso spaziale - in quanto l'artista peregrina per molti luoghi europei prima di stabilirsi definitivamente a Torino - ma è anche un viaggio tra le tecniche e le tradizioni artistiche, in particolare quelle seicentesche (Delogu 1935; Romano 1978, pp. 133-138).

L'origine dell'ecllettismo palmieresco va rintracciata nell'attenzione rivolta dall'ambiente bolognese all'*aemulatio* e alla 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 (Benassi 1988, p. 114; Nicosia 1989, pp. 580, 582; Emiliani 1990, p. XXV). Condizionato dalle richieste del mercato, l'artista continuerà durante tutta la sua carriera a 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 principale clientela. La capacità di emulare le maniere dei maestri è dimostrata con orgoglio in particolare in quelle straordinarie creazioni che sono i suoi *trompe-l'oeil* (Dalmasso 1972). I già citati datati 1766, quello della Biblioteca Reale di Torino del 1780 (n. inv. 16220 D.C.; Ward Neilson, in ed. Sciolla 1990, pp. 316-317), il piano di tavolino di Palazzo Madama (n. inv. 1418/L; Paolini, in ed. Giusti 2009, pp. 197-198, n. IV.15) sono insieme uno sfoggio virtuosistico di capacità prospettica e di abilità nel variare lo stile.

Talvolta la citazione di un modello appare quasi casuale, come il riemergere di un ricordo visivo, ad esempio nel caso del foglio della Pinacoteca Nazionale di Bologna con *Diana e Nettuno*, datato 1770 (Testi 1982, pp. 11-12, fig. 6), 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*.

In altri casi invece la citazione è precisa e si può quindi presumere 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. 11, 12]. È il caso ancora di Nicolaes Berchem, citato ad esempio in un foglio conservato alla GAM di Torino, databile al 1780 circa [figg. 13, 14], o in due disegni della Biblioteca Reale della stessa città (De Fanti 2000; per la fortuna delle incisioni di Berchem si veda Wuestman 1996). Lo stesso cavallo semi-sdraiato già utilizzato in uno dei fogli palmiereschi della Reale pubblicati dalla De Fanti e derivato da un modello di Berchem, viene ripreso in un disegno databile ad anni successivi per il forte sentore stilistico neoclassico, un esempio che fornisce ancora elementi per comprendere il metodo di lavoro di Palmieri, il quale, specializzato in



Fig. 11: P.G. Palmieri, *San Gerolamo nel deserto*, Penna e acquerello su carta, 402 x 322 mm, Vienna, Graphische Sammlung der Albertina, n. inv. 2919 (immagine tratta da Birke-Kertész 1995, pp. 1623-1624).



Fig. 12: Agostino Carracci, *San Gerolamo*, bulino, 384 x 276 mm.

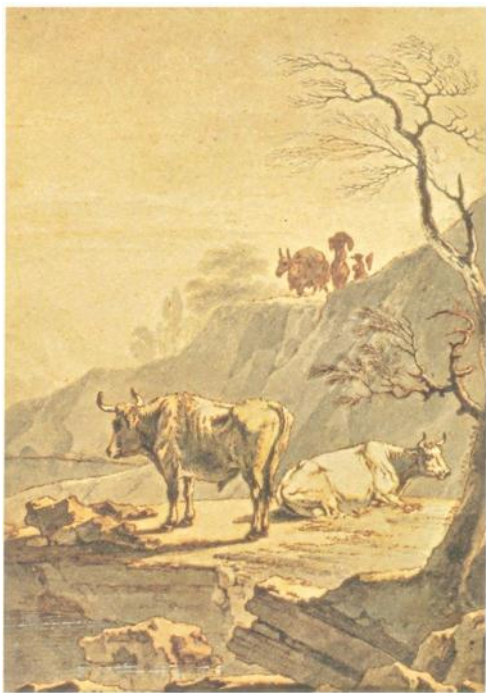


Fig. 13 (a lato): P.G. Palmieri, *Mucche a riposo presso un lago*, Penna e acquerello su carta, 381 x 282 mm, Torino, GAM, n. inv. fl/327 (immagine tratta da Wunderkammer 2009).

Fig. 14 (sotto): P. Potter da N. Berchem, acquaforte, 180 x 265 mm.



ben determinati soggetti richiesti dal mercato, continua ad attualizzare il suo linguaggio al fine di rendere le sue composizioni maggiormente appetibili [figg. 15, 16].

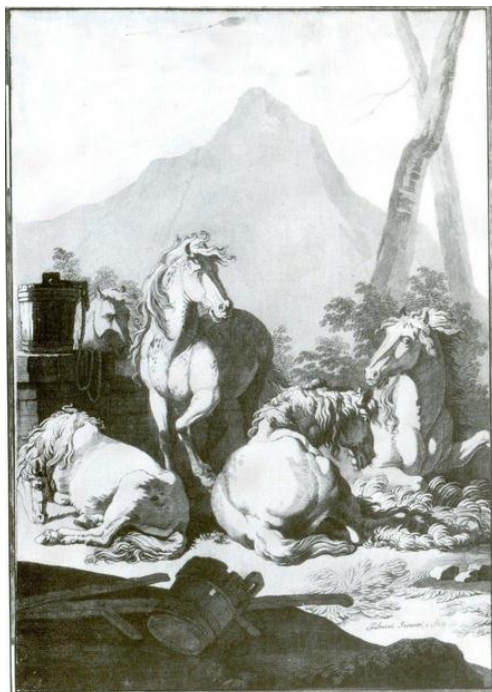


Fig. 15 (a lato): P.G. Palmieri, *Cavalli presso un pozzo*, Penna a inchiostro bruno, acquarello grigio e bruno su carta, 510 x 358 mm, collezione privata.

Fig. 16 (sotto): N. Berchem, acquaforte, 119 x 171.



Una operazione analoga viene svolta dal bolognese nei quattro disegni di Palazzo Madama datati 1793 (nn. inv. 2625-2628/DS), un vero e proprio *collage* di figure e animali tratti da incisioni di Londonio - in particolare dalla serie dedicata al Cardinal Pozzobonelli; ancora una volta Palmieri ricomponne le sue fonti in un nuovo insieme, in questo caso sullo sfondo di paesaggi resi con un acquerello molto pesante, adottato anche nei già citati fogli della Reale, che andranno quindi datati intorno agli stessi anni (uno dei fogli è pubblicato in Bertone 2009, p. XIX; per le incisioni di Londonio si veda Scola 1994).

Il foglio con l'*Adorazione dei pastori* conservato presso la Biblioteca Reale di Torino e realizzato dall'artista a Parigi, è invece una copia dell'affresco perduto dipinto da Carlo Cignani sotto il portico della Galleria Davia a Bologna (Bertini 1958, p. 78, n. 663; a testimonianza dell'affresco restano un disegno - per il quale si veda ed. Thiem 1983, pp. 98-99, n. 48 - e un'incisione - per la quale si rimanda a Buscaroli Fabbri 2004, p. 120, s. 11); la composizione viene tuttavia riproposta da Palmieri attraverso la tecnica a penna già descritta, fatta di tratti sottili e incrociati che riproducono gli effetti dell'incisione. 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 (Widauer 1997, pp. 120-121, n. 48). In questo caso il modello compositivo e iconografico ripreso nel suo complesso viene attualizzato sotto l'aspetto stilistico: Palmieri infatti semplifica la composizione attraverso la modificazione dei rapporti luce-ombra, e la rende più ariosa eliminando gli alberi che nella stampa seicentesca vanno a fare da sfondo alla scena. Allontana ulteriormente la linea dell'orizzonte ponendo sul piano di fondo una cima montuosa che va sfumando nel cielo luminoso; l'ariosità è accentuata da un uso fluido dell'acquerello e della linea di contorno. Palmieri realizza la stessa operazione nel paesaggio databile agli anni novanta conservato presso la GAM di Torino, nel quale 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, i contrasti luce e ombra sono resi con acquerellature a macchie, la statua barocca è sostituita da una scultura classica [figg. 17, 18].



Fig. 17: P.G. Palmieri, *Vecchio ponte diroccato, rovina con statua di Ercole*, 370 x 543 mm, Torino, GAM, n. inv. fl/2198 (immagine tratta da Natale 2009, n. 6).



Fig. 18: J.-Ph. Le Bas da N. Berchem (*Paesaggio italiano con ponte*, San Pietroburgo, Hermitage), 1741.

Si è poi già accennato al fatto che 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 *à la manière de* Guercino, artista ben noto a Palmieri fin

dagli anni sessanta - come dimostra uno dei già menzionati *trompe-l'oeil* di New York - e proprio agli anni settanta è riferibile, sulla base di alcuni disegni datati, un nutrito gruppo di fogli dell'artista che guardano all'artista di Cento. Tra quelli firmati, un buon numero rimanda direttamente a modelli diffusi dal Guercino o dai suoi incisori e imitatori, sebbene Palmieri faccia uso di un tratto più libero e morbido, meno inciso rispetto a quelli del Barbieri [fig. 19] (si vedano anche un disegno ora al Museum of Fine Arts di Boston, [n. inv. 2011.108](#), e uno del Département des Arts graphiques del Louvre, [n. inv. 9545 recto](#)).



Fig. 19: P.G. Palmieri, *Paesaggio*, 1774, penna e inchiostro marrone, 157 x 233 mm, Galerie Gabor Kékkö, Luzern, *Meisterzeichnungen VI*, 1975.

Questo gruppo di disegni guarda a Guercino per quella “gustosa facilità” di cui parla Jacopo Alessandro Calvi - e che la critica tende oggi a ridimensionare - e nello schema compositivo, che ricorda in particolare quella del raro esempio di paesaggio a sanguigna in collezione privata (Bagni 1985, p. 54, n. 35; Faietti 2008, pp. 7-8). Un secondo gruppo di fogli rimanda ai modi di Guercino, in particolare per i caratteri stilistici del tratto a penna, ma recupera strutture compositive e modelli figurativi di altro tipo – da Marco Ricci, a Stefano della Bella a Vernet, alla grafica nordica -, ecletticamente fusi in un'unità nuova e personale [fig. 20] (si vedano anche un foglio conservato al GDSU di Firenze, n. inv. 12290 S, e quattro disegni del Département

des Arts graphiques del Louvre, nn. [Inv. 9540 recto](#), [9541 recto](#), [9542 recto](#), [9544 recto](#)).



Fig. 20: P.G. Palmieri, *Paesaggio con pastore*, 1774, Penna e inchiostro nero, 240 x 360 mm, Sotheby's New York, *Old Master Drawings*, 16 gennaio 1986, lotto 81.

Si tratta di un'operazione da leggersi nel contesto della grande richiesta di fogli del Centese da parte dei collezionisti, che, subito dopo la morte di Guercino, scatena il proliferare di rielaborazioni o *pastiche* liberamente ispirati ai suoi disegni di paesaggio (Prosperi Valenti Rodinò 1992, p. 180. Sulla fortuna di Guercino in Francia nel Settecento si vedano: Loire (ed.) 1990; Loire 2000; Di Giuseppe Di Paolo 2010).

L'uso spregiudicato che Palmieri fa delle sue fonti figurative va letto nell'ottica delle logiche del mercato d'arte settecentesco, in cui i disegni - esposti in cornice e apprezzati come opere finite, delle quali vengono valorizzate le prerogative artistiche delle tecniche adottate - acquisiscono sempre maggior importanza e visibilità (Sciolla 1992; Guichard 2006, pp. 151-152; Tordella 2012). Le fonti iconografiche di Palmieri, ecletticamente fuse in *pastiche* che guardano sotto l'aspetto stilistico ai pittori (contemporanei e non) più apprezzati dai *connoisseurs*, sono scelte tra quelle più ricercate negli ambienti collezionistici nei quali l'artista si trova via via a operare; i soggetti vengono miscelati in una "immagine nuova, perfettamente proporzionata, in

cui tutti gli elementi compositivi vengono sapientemente riadattati, mentre l'inventiva dell'artista risulta consegnata [...] alle parti connettive, coloristiche e di paesaggio” (De Fanti 2000, p. 350).

Anche quando i disegni di Palmieri non recano firme, non paiono rivelare l'intento di ingannare l'acquirente riguardo all'autografia; infatti molti fogli non firmati – nei quali la mano del bolognese resta sempre ben riconoscibile - sono contrassegnati sul verso da un'attribuzione antica a Palmieri, segno che l'*amateur* sapeva cosa aveva acquistato. Lo dimostra anche il carteggio intercorso tra Giuseppe Bertoluzzi e il marchese Turinetti di Cambiano. Quest'ultimo in una lettera datata 6 gennaio 1802 afferma:

“[...] 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 [...] 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 [...]: questi sono due bei Palmieri originali e non copie, e [...] 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 [...]” (Scarabelli-Zunti, E., *Lettere artistiche*, manoscritto, Memorie e documenti di belle arti parmigiane, 117, cc. 120r-120v, Soprintendenza BSAE per le Province di Parma e Piacenza, Parma; Cirillo, Godi 1991, p. XVII; Gauna 2012, p. 233, nota 9).

Bertoluzzi infatti proponeva al marchese l'acquisto di una cartella di disegni, che, in quanto evidentemente non firmati, venivano dall'artista parmigiano più o meno ingenuamente riferiti a Guercino, Berchem, etc. Turinetti vi riconosce invece la mano di Palmieri, adducendo a sostegno della propria attribuzione la profonda conoscenza della persona e dell'opera del bolognese. I fogli in questione, realizzati, come si apprende, diversi anni prima rispetto al momento in cui la lettera viene scritta, sono verosimilmente databili al periodo parmense o parigino di Palmieri – in particolare le due composizioni “originali” a penna -, ed è probabile pertanto, che giungessero nelle mani di Giuseppe Bertoluzzi tramite il padre Liborio. Le derivazioni da Guercino e da Berchem erano forse quel genere di copie che Du Tillot richiedeva a Palmieri, che si caratterizzano – come si è visto ad esempio nel caso dei quattro fogli da Simonini [figg. 7-10] – come un *divertissement* atto a mettere in luce le abilità tecniche dell'artista. La modernità e la riconoscibilità dello stile escludono la possibilità che un intento falsificatorio sia sotteso alla produzione di questi fogli,

mentre è probabile che un tentativo di frode, diversi decenni dopo, animasse Giuseppe Bertoluzzi. I disegni di Palmieri ben si collocano nel contesto di un ambiente dei *connoisseurs* desiderosi di ampliare le proprie raccolte con copie o disegni *à la manière de*, con riferimenti colti a opere di artisti che non sempre sarebbero stati in grado di procurarsi in originale (Prosperi Valenti Rodinò 1992. Sul problema si vedano Ferretti 1982; Perini 1999; Mazzarelli 2006). Ma i fogli di Palmieri vanno anche oltre, in quanto il gusto per lo scambio tra le tecniche e la continua attualizzazione del linguaggio adottato nel riproporre le diverse fonti sono indicativi della precisa volontà dell'artista di superare il modello, attirando l'*amateur*, forse anche in un'ottica sensista, grazie a un continuo gioco di equivoci tra realtà e apparenza, tra incisione e disegno, tra arte moderna e quella del passato.

L'autrice

Chiara Trivisonni (21 giugno 1980) si è laureata in Conservazione dei Beni Culturali presso l'Università degli Studi di Parma (2006) con una tesi in Storia della Miniatura dedicata ai corali quattrocenteschi di San Sisto di Piacenza. Nel 2009 ha conseguito il diploma di Scuola di Specializzazione in Storia dell'Arte Medievale e Moderna, con uno studio sulle edizioni illustrate parmensi della prima metà del Seicento. Nel 2011 ha terminato la Scuola di Archivistica, Paleografia e Diplomatica e nel 2013 ha conseguito il Dottorato di ricerca con una tesi su Pietro Giacomo Palmieri.

e-mail: chiaratravis@libero.it

Riferimenti bibliografici

Alla memoria di Pier Giacomo Palmieri pittore. Epicedj, Torino 1805

Bagni, P 1985, *Il Guercino e il suo falsario. I disegni di paesaggio*, Bologna.

Baudi de Vesme, A 1968, *Schede Vesme. L'arte in Piemonte dal sec. XVI al sec. XVIII*, III, Torino.

Bean, J, Griswold, W 1990, *18th Century Italian Drawings in the Metropolitan Museum of Art*, New York.

Bellinger, K, Haerb, F, 2013, *Master Drawings*, Colnaghi, London.

Benassi, S 1988, *L'Accademia Clementina. La funzione pubblica. L'ideologia estetica*, Bologna.

Bertini, A 1958, *I disegni italiani della Biblioteca Reale di Torino*, Roma.

Bertolotto, C, Villani, V (ed.) 1989, *Giuseppe Maria Bonzanigo. Intaglio minuto e grande decorazione*, Catalogo della mostra. Asti, Pinacoteca Civica, ottobre 1989-gennaio 1990, Torino.

Bertone, V (ed.) 2009, *Disegni del XIX secolo della Galleria Civica d'Arte Moderna Contemporanea di Torino. Fogli scelti dal Gabinetto Disegni e Stampe*, Tomo I, Firenze.

Biagi Maino, D 1989, *La pittura in Emilia Romagna nella seconda metà del Settecento*, in *La pittura in Italia. Il Settecento*, a cura di G. Briganti, tomo I, Milano 1989, pp. 276-301.

- Biagi Maino, D 1998, *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, 28-30 novembre 1994, ed. Biagi Maino, D, Roma, pp. 323-356.
- Birke, V, Kertész, J 1995, *Die italienischen Zeichnungen der Albertina*, Vol. III, Wien-Köln-Weimar.
- Bonhams 1793 London, Knightsbridge, *Old Master Drawings*, 7 luglio 2004, lotto 23.
- Bonvicini, F (ed.) 2010, *Le collezioni artistiche del Credito Emiliano. Storia del palazzo Spalletti Trivelli di Reggio Emilia*, Milano.
- Borea, E 2009, *Lo specchio dell'arte italiana. Stampe in cinque secoli*, Pisa.
- Buscaroli Fabbri, B 2004, *Carlo Cignani. Affreschi, dipinti, disegni*, Milano.
- Caracciolo, MT 1993, *Dessins du Settecento bolonaise au musée des Arts décoratifs de Lyon. Œuvres inédites ou nouvellement attribuées*, in *Revue du Louvre*, v. 43, 4, pp. 25-43.
- Christie's Paris, *Dessins Anciens du 18ème et du 19ème Siècle*, 17 marzo 2005, lotto 310.
- Cirillo, G, Godi G 1991, *I disegni della Biblioteca Palatina di Parma*, Parma.
- Cottino, A 2001, *Vittorio Amedeo Cignaroli. Un paesaggista alla corte dei Savoia e la sua epoca*, Torino.
- Dalmasso, F 1972, *Trompe-l'oeil di Pietro Giacomo Palmieri e la cultura figurativa in Piemonte a fine '700*, in *Commentari*, pp. 131-138.
- Castelnuovo, E, Rosci, M (ed.) 1980, *Cultura figurativa e architettonica negli Stati del Re di Sardegna 1773-1861*, Catalogo della mostra. Torino, maggio-luglio 1980, Torino.
- Dalmasso, F, Bertolotto, C 1991-92, *Palmieri in cornici Bonzanigo*, in *Antologia di Belle Arti*, n.s., vv. 39-42, pp. 73-79.
- De Fanti, L 2000, *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*, ed. V Terraioli, Milano, pp. 347-351.
- Dearborn Massar, Ph 1999, *Drawings by Jean-Robert Ango after Paintings and Sculpture in Rome*, in *Master Drawings*, v. 37, pp. 35-46.
- Décultot, É, Espagne, M, Martin F-R (ed.) 2009, *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, Parigi.
- Delapierre, E, Raux, S (ed.) 2006, *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, [Montreuil].
- Delogu, G 1935, *Pietro Giacomo Palmieri*, in *Pantheon*, v. 16, pp. 385-390.
- Di Giuseppe Di Paolo, 2010, *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, ed. C. Mazzarelli, San Casciano V.P. (FI), pp. 291-305.
- Duplessis, G 1857, *Mémoires et journal de J.-G. Wille, Graveur du Roi. D'après les manuscrits atographiques de la Bibliothéèque Impériale*, Paris.

Emiliani, A 1990, *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, ed. A. Emiliani, A.B. Rave, Bologna, pp. XV-XLII.

Ericani, G & Millozzi, F (ed.) 2008, *Il Piacere del Collezionista. Disegni e dipinti della Collezione Riva del Museo di Bassano del Grappa*, Bassano del Grappa.

Faietti, M 2002, *Una storia recente e i suoi protagonisti. La collezione del Gabinetto dei Disegni e delle Stampe della Pinacoteca Nazionale di Bologna*, in *I grandi disegni italiani della Pinacoteca Nazionale di Bologna*, ed. M. Faietti, Milano, pp. 11-85.

Faietti, M 2008, «*gustosa facilità*» e «*pittoresca 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, ed. N. Turner, Firenze, pp. 7-10.

Ferretti, M 1982, *Falsi e tradizione artistica*, in *Storia dell'Arte Italiana. Conservazione, falso, restauro*, X, ed. F. Zeri, Torino, pp. 118-195.

Fiaccadori, G, Malinverni, A, Mambriani, C (ed.) 2012, *Guglielmo Du Tillot regista delle arti nell'età dei Lumi*, Catalogo della mostra. Parma, 28 ottobre 2012-27 gennaio 2013, Parma.

Gaeta Bertelà, G (ed.) 1973, *Catalogo generale della raccolta di stampe antiche della Pinacoteca Nazionale di Bologna. Gabinetto delle Stampe*, vol. IV, *Incisori bolognesi ed emiliani del secolo XVIII*, Bologna.

Meisterzeichnungen VI 1975, Galerie Gabor Kékkö, Luzern.

Gauna, C 2012, *Stampe, artisti e collezioni a Parma nel Settecento*, in Dardanello, G (ed.) *Di Modello, di Intaglio e di Cesello. Scultori e incisori da Ladatte ai Collino*, Torino.

Giusti, A (ed.) 2009, *Inganni ad arte. Meraviglie del trompe-l'œil dall'antichità al contemporaneo*, Catalogo della mostra. Firenze, Palazzo Strozzi, 16 ottobre 2009-24 gennaio 2010, Firenze.

Goffi, M 2004, *Un disegno a "trompe l'œil" di Carlo Antonio Porporati*, in *Studi Piemontesi*, v. 33, pp. 417-420.

Gordon, AR 2002, *The Houses and Collections of the Marquis de Marigny*, Los Angeles.

Gozzi, F (ed.) 2002, *Ubaldo, Gaetano e Mauro Gandolfi: le incisioni*, Catalogo della mostra. San Matteo della Decima, 28 aprile-30 giugno 2002, San Giovanni in Persiceto (BO).

Guichard, C 2008, *Les amateurs d'art à Paris au XVIIIe siècle*, Seyssel.

Kurz, O 1955, *Bolognese Drawings of the XVII and XVIII Century at Windsor Castle*, London (ed. cons. Bologna 1988).

Loire, S (ed.) 1990 = *Le Guerchin en France*, catalogo della mostra, Parigi, Musée du Louvre, Paris.

Loire, S 2000, *Le Guerchin et les peintres français aux XVIIe et XVIIIe siècles*, in *Studi di storia dell'arte in onore di Denis Mahon*, ed. Bernardini, MG, Danesi Squarzina, S, Strinati, C, Milano.

Mazzarelli, C 2006, «*Più vale una bella copia che un mediocre originale*». *Teoria, prassi e mercato della copia a Roma fra Sette e Ottocento*, in *Ricerche di Storia dell'Arte*, v 90, pp. 23-31.

Morin, C (ed.) 2012, *Le naturel exalté: Marigny Ministre des arts au château de Menars*, catalogo della mostra, Blois, 30 giugno-16 settembre 2012, Milano.

Nicosia, C 1989, *Accademie e artisti nel Settecento*, in *La pittura in Italia. Il Settecento*, ed. G Briganti, tomo II, Milano, pp. 577-595.

- Paroletti, M 1819, *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*, Torino.
- Perini, G 1999, *Copie ed originali nelle collezioni settecentesche italiane: il «parere» di Giacomo Carrara e la progressiva definizione della figura del conoscitore in Italia*, in *Atti e memorie dell'Accademia Clementina*, 28/29, pp. 169-208.
- Pomian, K 1987, *Collectionneurs, amateurs et curieux, Paris, Venise: XVIe-XVIIIe siècle*, Paris (ed. cons. Milano 1989).
- Prosperi Valenti Rodinò 1992, *Forme, funzioni, tipologie*, in Petrioli Tofani, A, Prosperi Valenti Rodinò, S, Sciolla, GC, *Il Disegno: forme, tecniche, significati*, Milano, pp. 93-184.
- Riccomini, M 2012, *Donato Creti. Le opere su carta. Catalogo ragionato*, Torino.
- Romano, G 1978, *Studi sul paesaggio. Storia e immagini*, Torino.
- Ruggero, C 2010, "piacciate [...] dare al presente mio tenuissimo Dono un luogo nel suo clementissimo gradimento". Filippo Juvarras "Disegni di Prospettiva Ideale" als Gabe für die königliche Kunstsammlung in Dresden (1732), in *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden*, pp. 37-46.
- Schwaighofer, C-A 2010, *Collection de dessins originaux? Considerazioni sulle stampe facsimile delle opere dei maestri italiani nel XVIII e XIX secolo*, in Valtolina, A (ed.) *La questione dello stile*, Macerata.
- Sciolla, GC 1992, '«Schizzi, macchie e pensieri»: il disegno negli scritti d'arte dal Rinascimento al Romanticismo', in Petrioli Tofani, A, Prosperi Valenti Rodinò, S, Sciolla, GC, *Il Disegno: forme, tecniche, significati*, Milano, pp. 11-89.
- Sciolla, GC 2007, *I disegni fiamminghi e olandesi della Biblioteca Reale di Torino con un saggio sulle carte e filigrane di Piera Giovanna Tordella*, Firenze
- Scola, M 1994, *Catalogo ragionato delle incisioni di Francesco Londonio*, Milano.
- Sotheby's New York, *Old Master Drawings*, 16 gennaio 1986, lotti 81, 153.
- Swann Auction Galleries New York, *Old Master Drawings*, gennaio 2012, lotto 45.
- Testi, T 1982, 'I rapporti con Parma di Pietro Giacomo Palmieri disegnatore bolognese del Settecento', in *Parma nell'Arte*, v. 2, pp. 7-24.
- Thiem, C (ed.) 1983, *Disegni di Artisti Bolognesi dal Seicento all'Ottocento della Collezione Schloss Fachsenfeld e della Graphische Sammlung Staatsgalerie Stuttgart*, Catalogo della mostra. Bologna, Palazzo Pepoli Campogrande, dicembre 1983-febbraio 1984, Bologna.
- The Illustrated Bartsch* 1978, New York.
- Tordella, PG 2012, *Il disegno nell'Europa del Settecento. Ragioni teoriche ragioni critiche*, Firenze.
- Travisonni, C in corso di stampa, 'Du Tillot, Valdrè e Palmieri: un collezionista e i suoi pittori tra Parma e Parigi' in Mambriani, C, Fiaccadori, G. & Malinverni, A (ed.) *Guglielmo Du Tillot e i ministri delle arti nell'Europa dei Lumi*, Atti del convegno. Parma, 25-27 ottobre 2012.
- Vallès-Bled, M (ed.) 2008, *Dessins du Musée Atger: chefs-d'oeuvre d'une collection*, Catalogo della mostra. Musée de Lodève, Bez-et-Esparon.

Van Vliet, S (ed.) 2012, *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, Cinisello Balsamo (MI).

Widauer, H 1997, *Italianische Zeichnungen des 16. Bis 19. Jahrhunderts. Katalog der Graphischen Sammlung des Stadtmuseums Linz-Nordico*, Linz.

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

Wunderkammer. Pietro Giacomo Palmieri, Torino 2009.

Zabert, G 1972, *Disegni antichi di maestri italiani e stranieri dal XVI al XIX secolo*, Torino, Galleria Dipinti Antichi Gilberto Zabert, v. 4