

# La libertà del dilettante Contaminazioni e invenzioni eccentriche nella grafica di Gerolamo Imperiale

Giulia Cocconi  
Università di Parma, Italia

**Abstract** Through the case of the amateur painter and engraver Gerolamo Imperiale, a Genoese patrician who, in the Parma of Ranuccio I Farnese, alternated university lectures at the Studium with attendance at the painters' workshops, the article intends to reflect on how amateurs were trained and their relationship with painters and the art market. Ubiquitous in seventeenth-century art literature, young members of the nobility who dabbled in painting, training alongside house painters or in the schools set up in the artists' studios, had the opportunity to engage in close contact with the work of their masters, but without being burdened by the professional constraints affecting collaborators and pupils, or by the impositions of patronage. With this in mind, we intend to examine the particular combinatorial freedom that Gerolamo Imperiale demonstrates in the invention engravings of his Parma years.

**Keywords** Gerolamo Imperiale. Amateurs. Noblemen. Education. Masters of drawing.

**Sommario** 1 Introduzione. – 2 Dipingere 'nobilmente'. – 3 Riferimenti e modelli. – 4 Tra le 'stanze' dei pittori. – 5 Il mercato dell'arte.

## 1 Introduzione

Il patrizio genovese Gerolamo Imperiale, pittore e incisore dilettante, nel 1622 inizia orgogliosamente a firmare le proprie opere. Trasferitosi a Parma per frequentare le lezioni universitarie del rifondato *Studium* parmense già nel 1614 e poi, con continuità, tra il 1619 e il 1623 e ancora nel 1627,<sup>1</sup> nel 1622 ha evidentemente raggiunto una maturità tecnica e stilistica che gli permette di inserirsi sul panorama artistico cittadino, di ricevere ve-

re e proprie commissioni e venire retribuito per il suo lavoro. La figura di Imperiale si inserisce così in bilico tra quella dei gentiluomini dilettanti, che si fanno guidare dai pittori di casa, o frequentano le scuole e le accademie istituite nelle abitazioni dei pittori, ma che non ambiscono a esercitare la professione di pittore e quella dei membri della nobiltà che vi si dedicano pienamente e divengono talvolta 'pittori di fama'.

<sup>1</sup> Principale punto di riferimento per la biografia di Gerolamo Imperiale sono le *Vite* di Raffaele Soprani (Soprani 1674, 190-2), anche nella riedizione di Carlo Giuseppe Ratti (Soprani, Ratti 1768-69, 1: 290-2), cui nulla aggiunge invece Orlandi 1704, 305. Alle notizie riportate da Soprani si aggiungono quelle dei documenti rintracciati tra Parma e Ravello (Salerno) rispettivamente da Enrico Scarabelli Zunti (BP [= 'Parma, Complesso della Pilotta-Biblioteca Palatina'], 111, 5: cc. 180r-181v) e Matteo Camera (1876, 1: 663). Per un più recente profilo di Gerolamo Imperiale si faccia riferimento a Cocconi 2024, 147-59, dove è presa in esame l'intera vicenda artistica dell'autore.



### Peer review

Submitted 2024-09-01  
Accepted 2024-10-09  
Published 2024-12-09

### Open access

© 2024 Cocconi | 4.0



**Citation** Cocconi, G. (2024). "La libertà del dilettante. Contaminazioni e invenzioni eccentriche nella grafica di Gerolamo Imperiale". *Venezia Arti*, 33, 49-60.

## 2 Dipingere ‘nobilmente’

A Genova, come riflesso diretto della battaglia portata avanti da Giovan Battista Paggi per l'accettazione della pittura tra le arti nobili, la generazione di Gerolamo Imperiale è ricca di esempi di pittori e dilettanti provenienti dalle fila del patriziato, da Sinibaldo Scorza allo stesso Raffaele Soprani (Galassi 2019, 26). Nel 1576, redigendo le *Leges Novae*, i legislatori della Repubblica di Genova avevano mancato di includere la pittura tra le attività il cui esercizio era consentito alla nobiltà; dette disposizioni erano state riviste solo tra il 1590 e il 1591, quando grazie all'impegno di Giovanni Battista Paggi era stata accolta la distinzione tra i pittori bottegai, non più che semplici artigiani, che producevano e commerciavano dipinti nelle botteghe aperte e quei pittori che dipingevano nobilmente all'interno della propria abitazione. A quest'ultima categoria, naturalmente, potevano appartenere anche i membri del patriziato, che anzi in virtù della propria educazione da gentiluomini si candidavano, insieme ai membri di una borghesia cittadina più che benestante, a raggiungere i migliori risultati (Barocchi 1971-77, 1: 212). Secondo Paggi, infatti, questi avrebbero atteso alla professione coadiuvati dalla padronanza «delle lettere e delle buone discipline, troppo necessarie a' pittori», oltre che «per stimolo d'onore, e non di guadagno» (212). La stessa 'vita' di Raffaele Soprani, redatta da Giovanni Nicolò Cavana (Soprani 1674, 337-40), esplicita bene l'*iter* formativo del gentiluomo: dopo aver affrontato i primi studi di grammatica e retorica, il giovane Soprani era passato sotto la guida di padri della Compagnia del Gesù e dedicandosi alla matematica aveva appreso «i primi fondamenti di delinear in prospettiva» (338); solo al termine del percorso educativo presso i padri gesuiti, aveva dunque iniziato a frequentare le 'stanze' di diversi pittori per perfezionarsi, transitando liberamente dallo studio di Giulio Benso a quello di Pellegro Piola.

Come a Genova, anche a Parma nei primi decenni del Seicento l'esercizio del disegno è stato ormai pienamente accolto entro il percorso educativo dei rampolli della nobiltà. L'assenza di una locale letteratura artistica che ricordi i nomi dei nobili dilettanti e dei loro maestri è colmata in parte dai documenti d'archivio e già gli studi di Amadio Ronchini (1881, 141-56) restituivano la notizia che – come i 'principi disegnatori' di casa d'Este (Venturi 1889) – il principe Ottavio, figlio naturale del duca Ranuccio I Farnese, si esercitava nel disegno guidato dal pittore cremonese Giovan Battista Trotti,

detto il Malosso,<sup>2</sup> autore peraltro dei progetti per il frontespizio e la tavola fuori testo [fig. 1] del volume contenente la discussione dottorale di Ottavio (Farnese 1613). Allora creduto il futuro erede del ducato di Parma e Piacenza e pertanto educato come tale, Ottavio Farnese viene istruito dagli stessi padri gesuiti ai quali il padre Ranuccio aveva affidato la conduzione del cittadino collegio dei nobili (Aricò 2002, 213-42). Fondato da Ranuccio I Farnese nel 1601 e intitolato a Santa Caterina, il collegio era stato affidato dal duca ai padri dell'ordine del Gesù già nel 1604 ed era rapidamente assunto alla fama di uno dei «più nobili ed eruditi» (Capasso 1904, 17) d'Europa: già dai primi anni di vita dell'istituzione e in accordo con la formazione del giovane principe, l'educazione dei convittori va a comprendere la pratica del disegno. Difatti, l'ingerenza farnesiana nella vita dell'istituto fa sì che tra le discipline impartite ai giovani convittori vi fosse anche una rosa di cosiddette scienze cavalleresche; tra queste, sappiamo che si studiavano scherma, equitazione, musica e danza, ma anche architettura militare e disegno (Turrini 2006, 166). Le carte del collegio non riportano i nomi dei «maestri di [...] disegnare» (166), ma pare realistico ritenere che lo studio del disegno fosse inizialmente affrontato dai giovani convittori nel contesto dell'apprendimento delle discipline matematiche, o ancora che si inserisse tra quegli insegnamenti utili alla formazione mondana del gentiluomo quali erano la danza e la musica. Circa le modalità didattiche, uno spunto interessante ci è offerto al di là delle Alpi dall'esperienza dell'incisore Crispin de Pass il Giovane come maestro di disegno presso l'accademia nobiliare fondata a Parigi da Antoine de Pluvinet (Bruschi 2008, 3-18). Già nei *Ragionamenti delle Regole del Disegno* di Alessandro Allori (Barocchi 1971-77, 2: 1941-81), redatti oltre ottant'anni prima, il fiorentino notava come ai gentiluomini il consueto *iter* di apprendimento potesse «parer cosa un poco spiacevole» (1948) e suggeriva una modalità non lontana da quella riproposta da manuali illustrati come *Il vero modo et ordine* di Odoardo Fialetti (1608), destinato all'educazione autonoma di un pubblico di amatori (Bury 2001, 198-200). Parimenti, lo stesso de Pass scrive che ai giovani gentiluomini «il nostro metodo ordinario [...] pareva troppo lungo é difficile» e che dovette renderlo «piu facile & meno neioso».<sup>3</sup> Esito del suo impegno presso l'accademia parigina è la *Luce del dipingere e disegnare* (de Pass 1643), vero e

<sup>2</sup> Per la figura di Malosso, su cui insiste già il pionieristico saggio di Amadio Ronchini (1881, 141-56), si faccia riferimento in particolare a Poltronieri 2019 e Cirillo 2022, comprensivi di bibliografia precedente.

<sup>3</sup> De Pass 1643, s.p. Per la contestualizzazione dell'insegnamento del disegno nelle accademie sorte in Francia per l'educazione dei gentiluomini, si faccia ancora riferimento a Bruschi 2008.

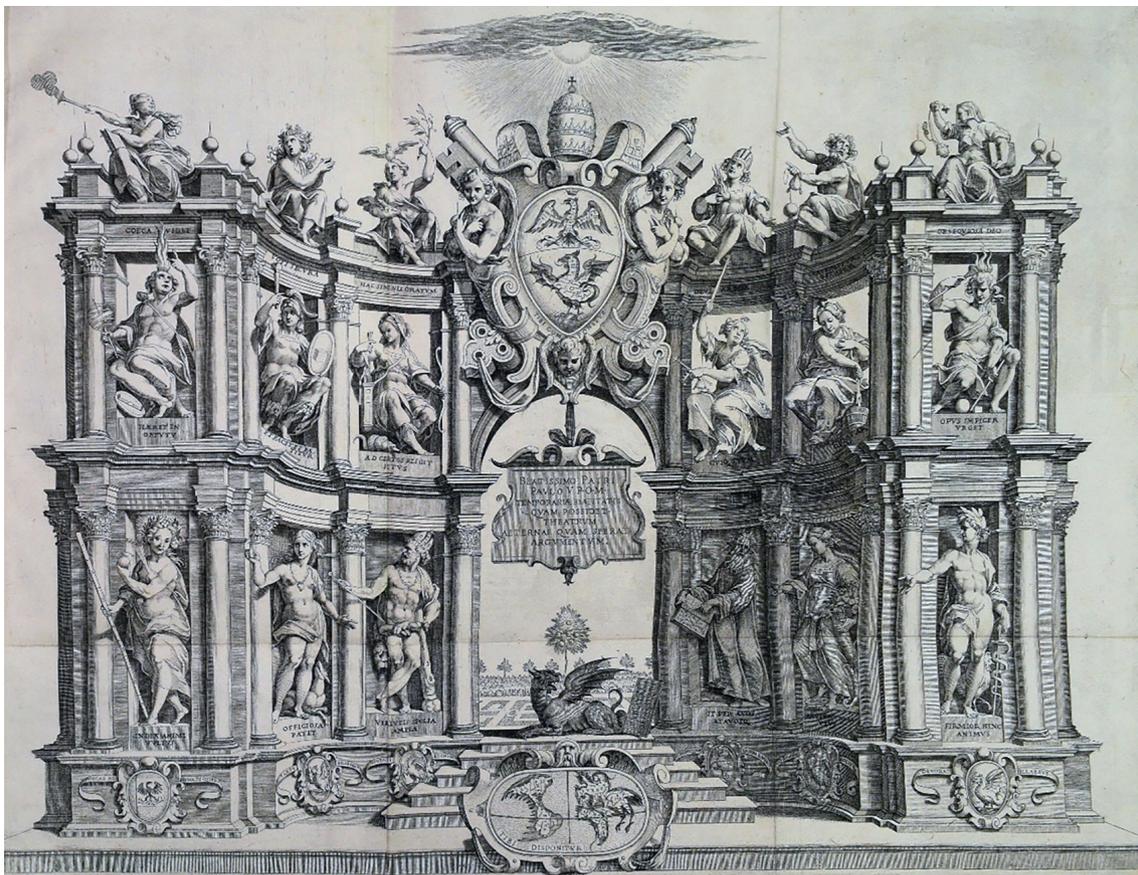


Figura 1 Giovan Battista Trotti e Francesco Villamena, tavola fuori testo in Farnese 1613. Bulino, 445 × 590 mm. Parma, Biblioteca Palatina-Complesso della Pilotta. © su concessione del Ministero della Cultura – Complesso Monumentale della Pilotta – Biblioteca Palatina

proprio manuale di disegno, provvisto di tavole illustrate, che pur finalizzato a fornire gli strumenti necessari per «ordinare battaglioni» e «fortificar piazze» (s.p.), coerentemente con le finalità militari dell'accademia, non manca di impartire al lettore i primi fondamenti di disegno di figura.

Con il passaggio allo studio del disegno presso la 'stanza' di un maestro, i giovani gentiluomini - che scelgano di dedicarsi alla professione di pittore o che vi si accostino per diletto - seguono un *iter* ormai canonico, che prende il via dall'esercizio della copia. A Genova, ben noto è il caso degli allievi di Giovan Battista Paggi, che possono attingere alla collezione di disegni e stampe del mastro per esercitarsi.<sup>4</sup> Lo ricorda Soprani nella 'vita' di Sinibaldo Scorza, a sua volta membro del patriziato genovese e allievo del Paggi:

Volendo per tanto non abusarsi lo Scorza della commodità, che per sua buona sorte haveva in-

contrato, di potere studiare sotto la scorta d'un così saggio, e valente maestro: e conoscendo benissimo qualmente l'impossessarsi del buon disegno era una delle prerogative maggiori, che possa ammirarsi in un professor di Pittura; a questo studio totalmente si diede, e cominciò con tal diligenza a contrafar di penna le stampe del Durerò, che non era possibile il distinguer per altra strada le fatte di penna dalle Spampate. (Soprani 1674, 128)

L'inventario dei beni del Paggi, come noto, oltre ai numerosi disegni comprendeva stampe di maestri del Centro e del Nord Italia, come anche «Cento stampe diverse di tedeschi, fiamenghi e Boemij» (Lukehart 1987, 200; 2019) e diverse di Albrecht Dürer. Come vedremo, una modalità di studio non distante da quella proposta dal Paggi deve verosimilmente essere sperimentata a Genova, almeno negli anni della frequentazione di Giulio Ben-

<sup>4</sup> Sullo studio di Giovan Battista Paggi e l'accademia promossa da Giovan Carlo Doria si leggano almeno Farina 2002, 104-11 e Frascarolo 2018, 24-63.

so, anche dal giovane Imperiale, che a sua volta dimostra uno studio attento dalle stampe d'oltralpe e dell'Italia settentrionale.

Per quanto riguarda la frequentazione delle 'stanze' dei pittori sulla scena parmense, le notizie sono più rare rispetto al contesto genovese. Sappiamo tuttavia che, nel 1619, nell'abitazione di Giovan Battista Trotti vi era una «camera detta la scuola» dove accanto alle opere di mano del maestro e dei collaboratori erano registrati anche dipinti eseguiti dai suoi «allievi» e «scuolari» (Cadoppi, Dallasta 2012, 97). Che tra questi vi fossero anche dilettanti provenienti dalle fila dell'aristocrazia e della più agiata borghesia cittadina, per i quali non sarà stato secondario che il pittore avesse formato nel disegno il principe Ottavio Farnese, è noto grazie a una deposizione rilasciata nel 1611 dal parmigiano Orazio Putaglia, che dichiara di andare

praticando [...] in casa del signor Cavaliere Mall'Osso pittore, perché mi diletto in poco di dissegnare et colorire. (Dallasta 2016, 63)

Le sue parole ricordano inoltre che era uso, per i dilettanti, farsi anche committenti presso i pittori che li guidavano nel disegno: lo era Putaglia, che aveva commissionato un ritratto a Ermenegildo Lodi, collaboratore del Trotti, come lo era il nobile Giovan Battista Masi, che a sua volta «praticava spesso a casa del detto signor cavaliere» Malosso per «far fare delli ritratti» (63). Un altro pittore che, secondo Carlo Cesare Malvasia, «ten-

ne scuola» (Malvasia [1678] 1841, 2: 79) a Parma è Leonello Spada, che aveva fatto il suo ingresso tra le fila degli stipendiati regolari della corte farnesiana nel 1616, dopo la dipartita di Cesare Baglione e Bartolomeo Schedoni.<sup>5</sup> Stabilitosi presso la vicinia di Santa Caterina, zona centralissima degna del nuovo *status* di pittore ducale, Leonello apre l'abitazione parmigiana agli allievi e ai «dilettanti, che lo seguivano» (2: 84). Nel 1622, ci dicono i documenti, tra i frequentatori dello studio di Spada vi era anche un tale «Io(hannes) Bap(tis)tam de Bertutiis»<sup>6</sup> che afferma di risiedere presso la vicinia di San Paolo e che mi domando se non possa riconoscersi nel bolognese Giovan Battista Bertusio nel corso di un temporaneo trasferimento a Parma. Pittore prolifico, seppur di «maniera troppo delicata, per non dir debole», per usare le parole di Malvasia, Bertusio si distingueva a Bologna per l'abilità nel «sapere dare i principii del disegno e del dipingere» e difatti «tutti li cavalieri di que tempi furono suoi scolari» (1: 208-9). Talvolta, le rare notizie tramandate dalle fonti parmigiane ricordano i nomi di nobili dilettanti senza riportare quelli dei loro maestri. Questo il caso di Fortuniano Sanvitale dei conti di Sala, di cui Bonaventura Angeli ricorda il «diletto, che si prende col pennello»,<sup>7</sup> ma la cui educazione da pittore rimane totalmente oscura. Parimenti, la biografia di Gerolamo Imperiale compilata da Raffaele Soprani non menziona alcuno tra i pittori di Parma accanto ai quali il giovane dovette formarsi e perfezionarsi nel corso degli anni trascorsi nel ducato.

### 3 Riferimenti e modelli

Racconta Raffaele Soprani che giunto a Parma, mentre si dedica agli studi letterari, Gerolamo Imperiale inizia a interessarsi all'opera di Correggio e Parmigianino, studiando ed esercitandosi tanto da giungere a «imitar così bene il disegno dell'uno, & il colorito dell'altro» (Soprani 1674, 190): secondo il biografo, il giovane si sarebbe dunque formato «senza guida di maestro» (190). Al di là del tono aneddotico, la produzione grafica del genovese si distingue per una particolare indipendenza, tanto nella scelta dei modelli di riferimento, quan-

to nella libertà con cui questi vengono combinati tra loro. Le incisioni che compongono il catalogo di Imperiale si collocano tutte nel corso del terzo decennio<sup>8</sup> e sin dal principio il giovane dimostra di fare riferimento ai modi di diversi tra pittori e incisori, da autori come Camillo Procaccini e Antonio Campi, Agostino Carracci e Giovan Battista Trotti, detto il Malosso, a maestri del Nord Europa come Aegidius II Sadeler, Hendrick Goltzius e Abraham Bloemaert e ancora Maartin de Vos e Jacques de Bellange (Cocconi 2024, 147-59). Il panora-

<sup>5</sup> La fonte più dettagliata circa la vicenda biografica e artistica di Leonello Spada è la 'vita' dedicatagli da Carlo Cesare Malvasia nella sua *Felsina pittrice* ([1678] 1841, 2: 103-26). Tra i contributi monografici dedicati al pittore si ricordino in particolare Frisoni 1975, 53-79 e Monducci et al. 2002; più recentemente, il percorso artistico del pittore è stato ripercorso in Ghetti 2018.

<sup>6</sup> ASPr [= 'Archivio di Stato di Parma'], Notai di Parma, 5014, 15 maggio 1622; ASPr, Notai di Parma, 5020, 15 maggio 1622.

<sup>7</sup> Angeli 1591, 746. Tra i contemporanei, anche Ranuccio Pico ricorda «d'havere veduto alcune opere del suo pennello così leggiadramente, e ben fatte» (Pico 1642, 156). Per Fortuniano Sanvitale si veda Bonardi 2003.

<sup>8</sup> Le prime prove note di Imperiale, prive di data e firma, sono correttamente collocate da Paolo Bellini (1995, 13-16) in date anteriori al 1622 in virtù di un tratto ancora relativamente impacciato. L'ultima incisione del catalogo del genovese, resa nota in Schütze 1992, 209-26, è invece datata 1629. Per il catalogo delle incisioni di Gerolamo Imperiale si vedano in particolare Bellini 1995, 13-16, che ne ripercorre anche la fortuna nei repertori sette e ottocenteschi e Cocconi 2024, 147-59.



Figura 2 Gerolamo Imperiale, *Angelo custode*. 1622.

Acquaforte, 223 × 188 mm. Parma, Biblioteca Palatina-Complesso della Pilotta.  
© su concessione del Ministero della Cultura – Complesso Monumentale della Pilotta – Biblioteca Palatina

ma formale di riferimento del genovese si costruisce sin dalle prime prove sulle stampe, arricchito dalle opere che poteva facilmente studiare tra le chiese di Parma, com'erano quelle del Malosso o di Sisto Badalocchio. Da questi autori, Imperiale recupera tipi, composizioni e ambientazioni, finanche suggerimenti stilistici, che inizia a sperimentare combinandoli tra loro; solo talvolta, nelle prove più acerbe, si attiene più fedelmente ai modi di un singolo artista. Nel 1622, licenziando l'*Angelo custode* [fig. 2], Gerolamo Imperiale appone in calce la propria firma, evidentemente consapevole della qualità ormai raggiunta dalle sue acquaforti: «Hieronymus Imperialis I(e)nu(ensis) faciebat Parmae 1622». L'*Angelo custode*, oltre a essere la più fortunata delle sue incisioni, che sarà nuovamente riproposta come antiporta nel 1627 (Cocconi 2024, 147-59) è anche l'esempio più tangibile della libertà combinatoria con cui il genovese accosta tra loro diversi stimoli raccolti nel corso della sua formazione. Tra i suggerimenti compositivi si nota certamente la pala fiorentina del *Riposo durante la fuga in Egitto* di Giovan Battista Paggi (Galleria degli Uffizi, Firenze), nota a Genova attraverso l'incisione di traduzione di Cornelis Galle (Gabbarelli 2017, 20-31) e da cui Imperiale attinge

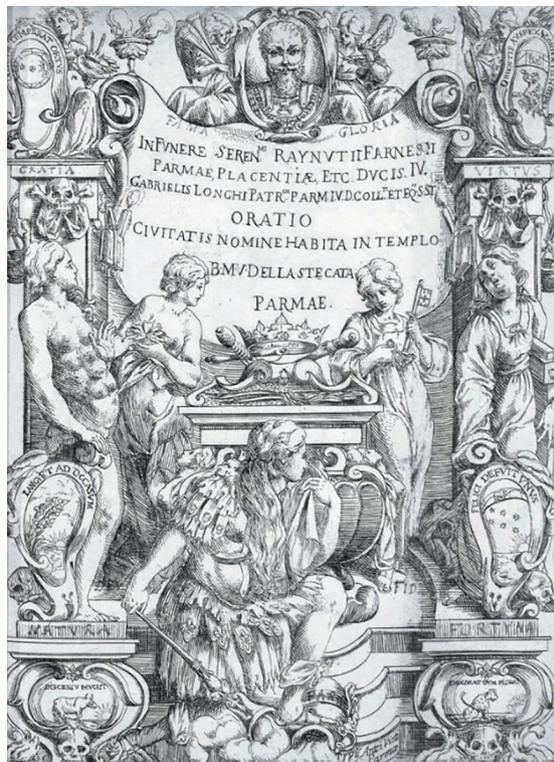
per la posa del bambino, mentre dall'*Angelo custode* (Parma, Santa Maria delle Grazie) di Sisto Badalocchio recupera la figura del demonio. Dal punto di vista stilistico, tuttavia, pur attingendo ai tipi del Malosso per il volto del bambino, primo riferimento sono le raffinatissime prove di maestri come Maartin de Vos e Abraham Bloemaert, senza le quali sarebbe inspiegabile la figura dell'angelo.

Questa capacità di assimilazione e rielaborazione delle opere che costituiscono il suo bagaglio figurativo gli permette, peraltro, di accostarsi con rinnovato vitalismo all'opera del Parmigianino, autore che non pare fornire particolari stimoli di rinnovamento ai pittori della Parma del primo Seicento, che ne reiterano stancamente le forme nel contesto della generale riproposizione dei modelli della tradizione artistica locale (Fornari Schianchi 1999, 11-29). Nell'individuare un filtro diverso attraverso il quale guardare all'opera del Mazzola, Imperiale deve essere facilitato dalla scelta del *medium* dell'incisione. Di Parmigianino conosce bene la produzione grafica: sul mercato artistico parmigiano, dove ha potuto acquistare almeno uno *Sposalizio mistico di santa Caterina* di mano del Mazzola (Soprani 1674, 191), dovevano circolare ancora disegni e acquaforti del maestro. Allo studio diretto degli originali, tuttavia, viene affiancato quello delle incisioni dei maestri d'oltralpe, cogliendo quella rilettura che delle prove del Parmigianino era stata offerta dai pittori rudolfini e dai maestri della Scuola di Haarlem. Sulla via del recupero del Parmigianino aperta dalle incisioni di Imperiale si incamminerà a Genova Bartolomeo Biscaino, sempre muovendosi nel campo dell'incisione (Newcome 1978, 81-7).

La libertà di cui Gerolamo Imperiale dà prova, tanto nella scelta degli autori di riferimento, quanto nella combinazione degli stessi, può verosimilmente mettersi in relazione con le modalità di formazione dei nobili dilettanti e col rapporto degli stessi con il mercato dell'arte. Da un lato, la formazione ampiamente autonoma, priva della guida di un unico maestro e anzi a lungo fondata sulla reiterazione della copia, che lo porta a saper «contrafar» (Soprani 1674, 128) i modi di diversi artisti. Modi che, peraltro, nelle prove di Imperiale vengono di frequente accostati tra loro entro gli spazi di una medesima composizione. Si pensi al frontespizio [fig. 3] eseguito per lo *Specchio de' precipi* di Ranuccio Pico (1622), dove se la struttura compositiva riprende i frontespizi del Malosso (Travissoni 2013, 31-49), le figure alloggiata nell'architettura guardano ai maestri d'oltralpe, mentre il ritratto del principe Odoardo Farnese si rifà al naturalismo dei ritratti di personaggi illustri ideati da Antonio Campi per la *Cremona fedelissima città* (Campi 1585). Lo stesso anno, nel frontespizio [fig. 4] eseguito per il volume contenente l'orazio-



**Figura 3** Gerolamo Imperiale, Frontespizio in Pico 1622. Acquaforte, 247 × 175 mm. Parma, Biblioteca Palatina-Complesso della Pilotta. © su concessione del Ministero della Cultura – Complesso Monumentale della Pilotta – Biblioteca Palatina



**Figura 4** Gerolamo Imperiale, Frontespizio in Longo 1622. Acquaforte, 225 × 170 mm. Parma, Biblioteca Palatina-Complesso della Pilotta. © su concessione del Ministero della Cultura – Complesso Monumentale della Pilotta – Biblioteca Palatina

ne composta e pronunciata da Gabriele Longo durante i funerali del duca Ranuccio (Longo 1622), le numerosissime figure che ne popolano l'archi-

tettura fin quasi a nasconderla dialogano con ancora maggior libertà con le prove dei maestri del Nord Europa.

#### 4 Tra le 'stanze' dei pittori

Quando Imperiale si trasferisce a Parma, nel 1614, ha ventitré anni e non si stabilisce presso il collegio dei nobili, dal quale i convittori si congedano intorno ai vent'anni (Turrini 2011, 371-9), bensì in un'abitazione privata sita a pochi passi dal collegio di San Rocco, dove ha luogo la maggior parte delle lezioni universitarie (Brizzi 2008, 285-305). Beneficia dunque di un preciso vantaggio rispetto ai più giovani convittori: la facoltà di scegliere liberamente a quali 'maestri di disegno' rifarsi, ossia quali tra le botteghe e le 'stanze' dei pittori di Parma frequentare. Ho già espresso la mia convinzione circa un verosimile allunato di Gerolamo Imperiale presso la scuola del Malosso almeno nel corso del 1614, anno in cui il pittore orbita, per servizio del duca, negli ambienti del collegio di San Rocco (Cocconi 2024, 147-59). Le motivazioni sono in primo luogo stilistiche: le prove grafiche di Impe-

riale restituiscono suggestioni e citazioni da molteplici riferimenti, ma in tutte permane un certo riferimento ai modi del Trotti, che riaffiorano talora dalle tipologie dei volti, talora dalle composizioni, mentre l'attenzione per la cultura figurativa cremonese passa anche per l'attenzione dedicata alle prove di Antonio Campi. Recentemente, interessandosi all'educazione artistica dello stesso Malosso, Raffaella Poltronieri ha ricordato come nel *Parere sopra la pittura* del suo maestro, Bernardino Campi (Lamo 1584, 119-26), sia ben descritto l'*iter* formativo del pittore:

Io dico adunque, che secondo il mio parere, a qualunque elevato ingegno vuole imparare l'arte della pittura prima fa bisogno imparare a contrafare ogni sorta i disegni, facendo però sempre scelta dei più eccellenti, e più buono [...].



Figura 5 Sisto Badalocchio, *San Bernardo vescovo di Parma* in *Vita di S. Bernardo Vberti* 1618. Acquaforse, 160 × 95 mm. Napoli, Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III

Dopo questo gli bisogna imparare ritrarre dal naturale [...] e venendogli occasione di pingere un'Istoria, gli bisogna schizzare l'invenzione al miglior modo che fa, avendo però sempre la memoria ai disegni già ritratti. (121-2)

Lo stesso metodo di insegnamento pare in seguito essere riproposto dal Trotti ai propri allievi (Poltronieri 2019, 36-9, 47). Mi pare realistico che il giovane Imperiale abbia frequentato con assiduità la scuola del Trotti almeno nel 1614, per iniziare solo in seguito a peregrinare tra le 'stanze' di altri pittori, a Parma come a Genova, con la liber-

tà concessagli dalla sua stessa condizione di nobile dilettante, privo di vincoli di frequentazione. Già presso la scuola del cremonese, peraltro, a disposizione degli scolari doveva essere la straordinaria collezione di disegni e stampe di vari maestri lasciata da Bernardino Campi al Malosso (Poltronieri 2019, 37).

A Genova, sui disegni e sulle stampe - italiane e d'oltralpe - della collezione di Giovan Battista Paggi si forma invece Giulio Benso, unico pittore a essere ricordato da Soprani come maestro di Gerolamo Imperiale (Soprani 1674, 191). Come negli anni del discepolato al fianco del Paggi il giovane Sinibaldo Scorza si era esercitato sulle prove di Albrecht Dürer, anche il giovane Benso copia incisioni di Dürer e di Hendrick Golztius ed è in particolare a quest'ultimo che guarderà ancora negli anni della maturità (Lumetta 2020, 146, 297): portandosi «tal' hora nella stanza di Giulio Benso Pittore suo molto familiare»<sup>9</sup> (Soprani 1674, 191), Imperiale può facilmente aggiornarsi sulle stampe dei maestri del Nord Europa.<sup>10</sup>

Tra i pittori frequentati da Gerolamo Imperiale a partire dal secondo trasferimento parmigiano occorso entro il 1619, mi domando se non si debba individuare Sisto Badalocchio, che non solo è autore di pale d'altare collocate in diverse chiese della città, ma ben padroneggia anche la tecnica dell'acquaforte:<sup>11</sup> solo l'anno precedente aveva realizzato una tavola fuori testo raffigurante *San Bernardo vescovo di Parma* [fig. 5] per un volume dedicato alla vita del santo ed edito per i tipi dei Viotti.<sup>12</sup> Del Badalocchio, Imperiale certamente conosce la pala d'altare dipinta per l'oratorio di Santa Maria delle Grazie proprio nel 1619, con l'«Angiel Custode che mostra la via sp(iritua)le a un'anima, con una figura di demonio» (Pirondini et al. 2004, 203): dal dipinto del collega, nel 1622, Imperiale riprenderà in modo palmare la figura del demonio, inserendola nel suo *Angelo custode*. Nello stesso 1622 siamo invece certi della frequentazione tra Leonello Spada e Gerolamo Imperiale, che i documenti d'archivio ricordano presso la casa del bolognese<sup>13</sup> insieme al già menzionato Giovan Battista Bertusio e ad altri tra colleghi e allievi. A queste date, Imperiale ha già scelto i propri modelli di riferimento e pare non guardare affatto, almeno a giudicare dalle pro-

<sup>9</sup> Soprani 1674, 191. Imperiale, secondo Soprani, ringrazierà il maestro donandogli un disegno di mano di Annibale Carracci raffigurante un *Sileno* acquistato sul mercato parmense. La veridicità della notizia trova corrispondenza nella presenza del detto disegno nell'inventario dei beni del Benso (Paolucci 1984, 35-47; Boccardo 1999, 41).

<sup>10</sup> Per la cronologia degli spostamenti di Imperiale tra Genova e Parma, nonché per i riferimenti documentari, si faccia riferimento a Cocconi 2024, 147-59. Per la proposta di collocare il discepolato di Imperiale presso Benso in date antecedenti al 1622, si veda già Newcome 1979, 27-40.

<sup>11</sup> Pirondini et al. 2004, 31.

<sup>12</sup> *Vita di S. Bernardo Vberti* 1618. La tavola, siglata «S[istus de] B[adalochiis] F[aciebat]», è stata giustamente riferita alla mano del Badalocchio in Travisonni 2010, 99-100.

<sup>13</sup> Cocconi 2024, 147-59.

ve grafiche sopravvissute, all'opera del bolognese: la loro frequentazione deve impostarsi su un piano prettamente amicale. D'altronde Spada, che pure aveva intrapreso la professione di pittore «per potere campare» ed era «a principio così povero» (Malvasia, [1678] 1841, 2: 73), ha ormai consolidato la sua posizione presso la corte farnesiana, tanto che negli ultimi anni si concede di

studiar matematica [...]; darsi alla chimica e a' segreti; dimostrarsi erudito, far discorsi accademici, compor sonetti. (80)

ed è giudicato «aver tratti da cavaliere» (79). Nessuna tra le 'stanze' dei pittori di Parma poteva essere più adatta alla frequentazione da parte di gentiluomini.

## 5 Il mercato dell'arte

Quando Gabriele Longo si affida allo stampatore Anteo Viotti per la pubblicazione dell'elogio funebre del duca Ranuccio (Pezzana 1827, 765-7), individua personalmente l'artista cui rivolgersi per l'ideazione del frontespizio e l'intaglio della matrice. A rivelarlo è la ricevuta di pagamento emessa nel gennaio del 1623 dallo stesso incisore:

Io Gerolamo Imperiale ho ricevuto dal molto illustre signor dottore e cavaliere Gabriele Longo per l'intaglio della stampa di rame da me fatto per stamparsi a principio dell'oratione da sua signoria recitata nell'essequie del serenissimo signor duca Ranutio Farnese a nome della città di Parma nella chiesa della Beata Vergine della Steccata ducaton quindici d'argento, e per haverne di più stampate trecento copie da legarsi lire quindici.<sup>14</sup>

Se la cifra con cui Imperiale è ricompensato per il proprio lavoro è mediamente alta,<sup>15</sup> di un certo rilievo sociale è la figura del Longo (Pezzana 1827, 765), in accordo con le parole con cui Raffaele Soprani ricordava tra i suoi committenti «molti de' più principali Cittadini», che

ricorrendo alla sua casa si compiacevano di ricevere dall'istesso qualche picciola tavolina, o ben disegnato foglio. (Soprani 1674, 190)

Il fatto che esistano veri e propri accordi economici non si pone in contraddizione con la natura dilettantesca dell'impegno artistico di Imperiale, membro di un patriziato come quello genovese, composto da banchieri e mercanti e dove ben si

cala l'assunto che «tutti gli huomini», a prescindere dalla levatura sociale, «non servono altrui senza premio» (Rosso del Brenna 1976-78, 3: 13).

Diversamente da altri membri del patriziato genovese che iniziano come dilettanti per poi dedicarsi esclusivamente alla pittura, come lo stesso Giovan Battista Paggi o Sinibaldo Scorza, nel caso di Imperiale la pratica dell'incisione segue sempre, per importanza, la gestione degli affari familiari: proprio «le continue faccende» lo privano del tempo di dipingere e lo costringono «solamente disegnar in carta» (Soprani 1674, 191). Questa, ritengo, la chiave della libertà con cui Imperiale individua i propri punti di riferimento: l'equilibrata corrispondenza tra la richiesta di commissioni da parte dei membri della sua stessa cerchia sociale, talvolta persino suoi compagni di studi<sup>16</sup> e l'esercizio dell'incisione limitato ai momenti di *otium*. Gli stessi affacci nel campo dell'illustrazione libraria sono limitati a rare occasioni, tanto da non sottintendere la volontà di affermarsi entro una specifica area del mercato artistico cittadino. Anzi, nonostante un contesto potenzialmente privilegiato come quello parmense, dove non esistono botteghe di incisori specializzati e dove si tende a rivolgersi a intagliatori forestieri per la traduzione delle invenzioni dei maestri locali (Travisonni 2013, 31-49), il suo impegno nelle illustrazioni destinate all'editoria non è sistematico, tant'è che si dedica anche a quelle 'tavoline' richiestegli dai committenti parmigiani, o ancora a incisioni d'invenzione da dedicare amicalmente a membri del patriziato cittadino.<sup>17</sup> Anche il frontespizio eseguito da Imperiale per il *Monte Parnaso* (Basile, s.d.), epitalamio del poeta partenopeo Gianbattista Basile dato alle

<sup>14</sup> Il documento, rintracciato e trascritto da Scarabelli Zunti (BP, 111, V, c. 181r), è segnalato in Travisonni 2010, 106.

<sup>15</sup> Corrisponde, ad esempio, a poco più di metà della cifra che nel 1619 veniva versata a Sisto Badalocchio, pittore affermato, già allievo di Annibale Carracci a Roma, per la pala d'altare dell'*Angelo custode* (Pirondini et al. 2004, 203). Tuttavia, la mancanza di note di pagamenti relative alla fornitura di disegni e progetti destinati all'editoria o finanche a quella di matrici entro i confini del ducato di Parma e Piacenza, impedisce di effettuare un vero paragone con le tariffe degli incisori attivi alle stesse date.

<sup>16</sup> Se nel 1627 Gerolamo Imperiale è ricordato dai documenti come studente di legge (Cocconi 2024, 147-59), non sarà un caso che tutti i suoi committenti parmigiani - Gabriele Longo, Ranuccio Pico, i fratelli Carlo Francesco e Giovan Gerolamo Bottoni - siano aggregati al collegio dei giuristi. I fratelli Bottoni, peraltro, discutono la loro tesi dottorale solo nel 1626 (Lasagni 2016, 2: 863) e compiono gli studi nei medesimi anni del genovese.

<sup>17</sup> *L'Angelo custode* e il *Ritratto di Gregorio XV* sono dedicati rispettivamente ad Alessandro Sforza, conte di Santafiora e duca di Segni, e a Francesco Farnese, duca di Latera e Farnese dal 1621.

stampe verosimilmente a Napoli nel 1630 (Schütze 1992, 209-26), non è il principio di un nuovo impegno sistematico come incisore nel Regno di Napoli, dove il giovane si reca per amministrare il feudo del parente Giovan Vincenzo Imperiale.<sup>18</sup> Difatti, la commissione del frontespizio del *Monte Parnaso* si inserisce ancora nel contesto delle frequentazioni del genovese, questa volta negli ambienti della napoletana Accademia degli Oziosi, della quale era membro Giovan Vincenzo, letterato e poeta, che non a caso dal 1628 risulta in contatto epistolare con Basile (Basile 1628, 190-1).

Che gli affacci solo occasionali di Gerolamo Imperiale sul panorama artistico ed editoriale parmigiano e partenopeo, come le sue precise scelte stilistiche, non siano dettate da una sostanziale ingenuità nella comprensione delle leggi del mercato dell'arte, bensì dalla necessità di mantenere l'esercizio della grafica su un piano secondario rispetto alla gestione degli «interessi di sua casa» (Soprani 1674, 191), lo conferma la capacità del genovese di muoversi come acquirente e consulente di opere d'arte. Scrive infatti Soprani che nel tem-

po, che egli «s,era (*sic*) trattenuto in Parma gli era riuscito di raccogliere molti esquisiti disegni fatti per mano di famosi maestri» (191).

Tra questi, almeno una «superbissima carta disegnata dalla gratiosa penna di Francesco Mazzuoli» (191) e un disegno di mano di Annibale Carracci, poi rispettivamente donati dal giovane al parente Giovan Vincenzo e al maestro Giulio Benso. A guidare il genovese sul mercato dell'arte è forse l'amico Gabriello Balestrieri, pittore parmigiano di poca fama, che Gerlamo frequenta almeno nel corso del 1627.<sup>19</sup> A queste date, Balestrieri inizia infatti ad affermarsi come mercante specializzato nel commercio di opere di maestri di fama e nel 1634 rintraccia e invia a Ercole Coccapani, vescovo di Reggio Emilia, ben undici disegni di mano di pittori attivi in Emilia del calibro del Pordeone e di Agostino Carracci (Campori 1870, 143). Verosimilmente, è ancora Gerolamo a mettere in contatto Giovan Vincenzo Imperiale e Gabriello Balestrieri, che almeno tra il 1629 e il 1630 è impegnato a reperire dipinti per arricchire la sua collezione (Martinoni 1983b, 195-6).

## Bibliografia

- Angeli, B. (1591). *La historia della città di Parma, et la descrizione del fiume Parma. Di Bonaventura Angeli ferrarese, diuisa in otto libri. Doue ampiamente si tratta delle cose pertinenti all'istoria vniuersale di tutta Italia, & si ragiona particolarmente d'alcune delle più antiche, & illustri famiglie della città*. Parma.
- Aricò, D. (2002). «Politica e istruzione alla corte di Ranuccio Farnese: i gesuiti Mario Bettini e Jean Verriers». Brizzi, G.P.; Greci, R. (a cura di), *Gesuiti e università in Europa (secoli XVI-XVIII)*. Bologna, 213-42.
- Barocchi, P. (a cura di) (1971-77). *Scritti d'arte del Cinquecento*, vol. 3. Milano.
- Basile, A. (1628). *Teatro delle glorie della signora Adriana Basile. Alla virtù di lei dalle Cetre de gli Ansoni di questo secolo fabricato*. Napoli.
- Basile, G. (s.d.). *Monte Parnaso mascarata da caualieri napoletani all M sereniss. di d. Maria d'Austria reina d'Ungaria rappresentata in Napoli 1630*. Napoli.
- Bellini, P. (1995). «Le incisioni di Gerolamo Imperiali». *Grafica d'arte*, 22, 13-16.
- Boccardo, P. (1999). *I grandi disegni italiani del Gabinetto Disegni e Stampe di Palazzo Rosso di Genova*. Milano.
- Bonardi, P. (2003). *Fortuniano Sanvitale "delli Conti di Sala", letterato e pittore*. Sala Baganza.
- Brizzi, G.P. (2008). «Un modello a tutti i Studi d'Italia»: il sistema di istruzione dello Stato farnesiano. Vera, D. (a cura di), *Storia di Parma*. Vol. 1, *I caratteri originali*. Parma, 285-305.
- Bruschi, A. (2008). «Un'educazione enciclopedica per la nobiltà? L'accademia di Pluvinel, René de Menou e la 'Harengue' di Jacques Bourgoing». *Studi Francesi*, 154(52-1), 3-18.
- Bury, M. (2001). *The Print in Italy, 1550-1620*. London.
- Cadoppi, A.; Dallasta, F. (2012). «L'Atelier del Malosso: tele e disegni fra libri, piante e animali». *Aurea Parma*, 96(1), 87-108.
- Camera, M. (1876). *Memorie storico-diplomatiche dell'antica città e ducato di Amalfi cronologicamente ordinate e continuate sino al secolo XVIII e divise in due volumi*. 2 voll. Salerno.
- Campi, A. (1585). *Cremona fedelissima città, et nobilissima colonia de romani rappresentata in disegno col suo contado, et illustrata d'vna breue historia delle cose piu notabili appartenenti ad essa, et de i ritratti naturali, de duchi, et duchesse di Milano, e compendio delle lor vite da Antonio Campo*. Cremona.
- Campori, G. (1855). *Gli artisti italiani e stranieri negli Stati estensi*. Modena.
- Campori, G. (1870). *Raccolta di cataloghi ed inventarii inediti di quadri, disegni, bronzi, dorerie, smalti, medaglie, avorii, ecc. dal secolo 15. al secolo 19*. Modena.
- Capasso, G. (1904). *Il collegio dei nobili di Parma*. Parma.

<sup>18</sup> Per la figura di Giovan Vincenzo Imperiale, letterato e proprietario a Genova di una straordinaria collezione di dipinti, si faccia particolare riferimento a Martinoni 1983a. Si veda inoltre Montanari 2020, 64-73, con bibliografia precedente.

<sup>19</sup> Per i legami, documentati, tra Gerolamo Imperiale e Gabriello Balestrieri si veda Cocconi 2024, 147-59, mentre per il ruolo di agente d'arte assunto dal Balestrieri tra Parma, Modena e Mantova si faccia riferimento a Campori 1855, 29; 1870, 143 e Venturi 1989, 230.

- Cirillo, G. (2022). *Il Malosso: architetto quadraturista al-  
lestatore arredatore alla corte di Ranuccio Farnese*.  
Parma.
- Cocconi, G. (2024). «Gerolamo Imperiale, raro incisore  
'dilettante'». *Nuovi Studi*, 28, 147-59.
- Dallasta, F. (2016). «Nuove ipotesi sulla vita di Bartolo-  
meo Schedoni a 400 anni dalla morte (1615-2015)». *Aurea Parma*, 100(1), 21-34.
- De Pass, C. (1643). *La prima parte della luce del dipin-  
gere e disegnare, nelle quale si vede una facilissima  
maniera di disegnare tutte le parti del corpo, con  
una figura proposta con la misura per disegnarle...*  
Amsterdam.
- Farina, V. (2002). *Giovan Carlo Doria promotore delle ar-  
ti a Genova nel primo Seicento*. Firenze.
- Farnese, O. (1613). *Quaestiones definitae ex triplici phi-  
losophia, rationali, naturali, morali, in Parmensi Aca-  
demia publicè triduum disputatae*. Parma.
- Fialetti, O. (1608). *Il uero modo et ordine. Per disegnar  
tutte le parti. Et membra del corpo humano. Di Odo-  
ardo Fialetti pittor*. Venezia.
- Fornari Schianchi, L. (1999). «Collezionismo e commit-  
tenza tra potere e spirito religioso nel ducato farne-  
siano». Bentini, J. (a cura di), *La pittura in Emilia e in  
Romagna. Il Seicento*, vol. 2. Milano, 11-29.
- Frascarolo, V. (2018). «Genova 'disegnatrice'. Conside-  
razioni sugli allievi di Giovanni Battista Paggi e l'Ac-  
cademia di Giovan Carlo Doria». Sanguineti, D. (a cu-  
ra di), *Disegno genovese dal Bergamasco all'Accade-  
mia di Paggi*. Genova.
- Frisoni, F. (1975). «Leonello Spada». *Paragone. Arte*,  
26(299), 53-79.
- Gabbarelli, J. (2017). «Cornelis Galle I Between Genoa  
and Antwerp». *Print Quarterly*, 34(1), 20-31.
- Galassi, M.C. (2019). *Val più una figura buona che cin-  
quanta cattive. Indagini sulla professione del pittore  
a Genova nel primo Seicento*. Genova.
- Ghetti, E. (2018). s.v. «Spada, Leonello». *Diziona-  
rio Biografico degli Italiani*. [https://www.  
treccani.it/enciclopedia/leonello-  
spada\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/leonello-spada_%28Dizionario-Biografico%29/).
- Lamo, A. (1584). *Discorso di Alessandro Lamo intorno al-  
la scultura, et pittura, doue ragiona della vita, & ope-  
re in molti luoghi, & à diuersi prencipi, & personaggi  
fatte dall'eccell. & nobile m. Bernardino Campo pitto-  
re cremonese*. Cremona.
- Lasagni, R. (2016). *L'arte tipografica in Parma. Vol. 2,  
I Viotti e i loro contemporanei (1529-1637)*. Parma.
- Longo, G. (1622). *In funere seren. mi Raynutij Farnesij Par-  
mae, Placentiae, etc. ducis 4. Gabrielis Longhi patr. cij  
Parm. I.V.D. coll.ti et eq.is S. St.ni oratio ciuitatis no-  
mine habita in templo b.m.v. della Stecata Parmae*.  
Parma.
- Lumetta, S.C. (2020). *The Art of Giulio Benso: Genoese  
Figure Between Mannerism and Baroque* [PhD Dis-  
sertation]. Paris: Université Paris sciences et lettres;  
Roma: Università degli studi di Roma Tor Vergata.
- Lukehart, P.M. (1987). *Contending Ideals: The Nobility of  
G.B. Paggi and the Nobility of Painting* [PhD Disser-  
tation]. 2 voll. Baltimore: John Hopkins University.
- Lukehart, P.M. (2019). «The evidence of drawing : Gio-  
vanni Battista Paggi and the practice of draftsman-  
ship in late sixteenth-century Italy». Nanobash-  
vili, N.; Teutenberg, T. (eds), *Drawing education:  
worldwide!*. Heidelberg, 53-77. [https://doi.  
org/10.17885/heiup.457.c6607](https://doi.org/10.17885/heiup.457.c6607).
- Malvasia, C.C. [1678] (1841). *Felsina pittrice: vite de pit-  
tori bolognesi*, vol. 2. Bologna.
- Martinoni, R. (1983a). *Gian Vincenzo Imperiale: politi-  
co, letterato e collezionista genovese del Seicento*.  
Padova.
- Martinoni, R. (1983b). «Lettere di Bernardo Morando  
a Gian Vincenzo Imperiale». *Studi secenteschi*, 24,  
187-219.
- Matt, L. (2012). s.v. «Morando, Bernardo». *Dizionario bio-  
grafico degli italiani*, 76, 486-8.
- Monducci, E. et al. (2002). *Leonello Spada (1576-1622)*.  
Manerba.
- Montanari, G. (2020). «Passione letteraria, collezionismo  
e militanza politica: la formazione culturale di Gio-  
vanni Vincenzo Imperiale a partire dai viaggi tra Ge-  
nova, Napoli e Milano». Magnani, L. et al. (a cura di),  
*Napoli, Genova, Milano. Scambi artistici e culturali tra  
città legate alla Spagna (1610-1640)*. Milano, 64-73.
- Newcome, M. (1978). «Some Preparatory Drawings for  
Prints by Biscaino». *Paragone. Arte*, 29(345), 81-7.
- Newcome, M. (1979). «Giulio Benso». *Paragone. Arte*,  
30(355), 27-40.
- Orlandi, P.A. (1704). *Abecedario pittorico, nel quale com-  
pendiosamente sono descritte le patrie, i maestri, ed  
i tempi, ne' quali fiorirono circa quattro mila profes-  
sori di pittura, di scultura, ed d'architettura: diviso in  
3 parti*. 3 voll. Bologna.
- Paolucci, C. (1984). «Contributo alla vita e all'opera di  
Giulio Benso, pittore». *Studi genuensi*, 2, 35-47.
- Pezzana, A. (1827). *Memorie degli scrittori e letterati par-  
migiani raccolte dal padre Ireneo Affò e continuate da  
Angelo Pezzana*, vol. 6. Parma.
- Pico, R. (1622). *Specchio de' prencipi, ouero vite de pre-  
ncipi santi, oue si leggono varij essempli, & osseruationi  
spirituali, morali, & politiche*. Parma.
- Pico, R. (1642). *Appendice de vari soggetti parmigiani,  
che o per bonta di vita, o per dignita, o per dottrina  
sono stati in diuersi tempi molto celebri. & illustri. Del  
dottore Ranuccio Pico. Diuisa in cinque parti*. Parma.
- Pirondini, M. et al. (2004). *Sisto Badalocchio*. Reggio  
Emilia.
- Poltronieri, R. (2019). *Il Malosso e la sua bottega*. Milano.
- Ronchini, A. (1881). «Il cav. Malosso in Parma». *Atti e me-  
morie della Deputazione di storia patria per le provin-  
cie dell'Emilia*, 6(1), 141-56.
- Rosso del Brenna, G. (1976-78). «Arte della pittura nella  
città di Genova nel primo Seicento». *La Berio*, 16(3),  
5-25.
- Schütze, S. (1992). «Pittura parlante e poesia taciturna:  
il ritorno di Giovan Battista Marino a Napoli, il suo  
concetto di imitazione e una mirabile interpretazio-  
ne pittorica». Cropper, E. et al. (a cura di), *Documen-  
tary Culture. Florence and Rome from Grand-Duke  
Ferdinand I to Pope Alexander VII*. Bologna, 209-26.
- Soprani, R. (1674). *Le vite de' Pittori, Scoltori et Architetti  
genovesi, e de' Forastieri, che in Genova operano*.  
Genova.
- Soprani, R.; Ratti, C.G. (1768-69). *Vite de' pittori, sculto-  
ri, ed architetti genovesi di Raffaello Soprani... in que-  
sta seconda edizione rivedute, accresciute, ed arric-  
chite di note da Carlo Giuseppe Ratti pittore*, vol. 2.  
Genova.
- Thuillier, J. (a cura di) (2001). *Jacques de Bellange = Ca-  
talogo della mostra* (Rennes, 16 febbraio-14 maggio  
2001). Rennes.

- Travisonni, C. (2010). «L'illustrazione nelle edizioni parmensi della prima metà del Seicento». *Parma per l'arte*, 16(1-2), 35-140.
- Travisonni, C. (2013). «Il ruolo di architetti, disegnatori e incisori nel libro illustrato». Mambriani, C. (a cura di), *Il torchio e l'architetto. Opere a stampa e biblioteche di architettura nei ducati di Parma e Piacenza in età farnesiana (1545-1731)*. Roma, 31-49.
- Turrini, M. (2006). *Il "giovine signore" in collegio. I gesuiti e l'educazione della nobiltà nelle consuetudini del collegio ducale di Parma*. Torino.
- Turrini, M. (2011). «I 'piccoli' nel collegio dei nobili di Parma (secc. XVII-XVIII)». *Mélanges de l'École française de Rome*, 123(2), 371-9.
- Venturi, A. (1989). *La Regia Galleria Estense*. Modena. *Vita di S. Bernardo Vberti, gentil'huomo fiorentino, monaco vall'ombrosano, cardinale di S. Chiesa, e vescovo di Parma (1618)*. Parma.

