

CAMILLA DELLA VALLE  
LA STORIA DI UNA MINIATRICE  
NELLA CERCHIA DI LUIGI VALADIER

CAMILLA PARISI

In occasione della creazione a cardinale e dell'arrivo a Roma di Giovanni Carlo Bandi, zio materno di Pio VI Braschi<sup>1</sup> (22 febbraio 1775-29 agosto 1799), diversi membri della curia presentarono sontuosi doni, di cui siamo a conoscenza grazie a un dettagliato elenco riportato nel *Diario ordinario* di Chracas<sup>2</sup>. Tra gli anelli di smeraldo e i cavalli frisoni, si legge «dall'eminentissimo Antonelli, uno stucco di cordovano, con dentro due vasi di porcellana di Sassonia guarniti in oro pieni di tabacco di Siviglia, con una scattola d'oro smaltata a blù, col ritratto nel coperchio in miniatura del regnante Sommo Pontefice, fatto dalla virtuosa signora Camilla Valle»<sup>3</sup>.

Il regalo, offerto dal cardinale senigalliese Leonardo Antonelli<sup>4</sup> (1730-1811), consisteva in un raffinato servizio per fumatori, composto di due vasi contenenti tabacco pregiato, a loro volta custoditi in un astuccio di pelle, e una tabacchiera d'oro.

<sup>1</sup> CAFFIERO 2015, p. 1.

<sup>2</sup> *Diario ordinario*, 21 ottobre 1775, pp. 7-10; 28 ottobre 1775, pp. 6-7.

<sup>3</sup> *Diario ordinario*, 28 ottobre 1775, p. 7.

<sup>4</sup> GIUNTELLA 1961.

Quest'ultima è l'unico oggetto, tra tutti i doni fatti dai diversi cardinali, a essere associato al nome dell'autore, insieme a un crocifisso definito originale di Raffaello<sup>5</sup>. La «virtuosa signora» in questione, finora non identificata, è la figlia del ben più noto scultore Filippo della Valle, nonché un'apprezzata miniatrice alla quale una vita troppo breve non lasciò il tempo per raggiungere una maggiore fama.

L'unica altra fonte che abbiamo su Camilla della Valle è la tomba che condivide con il padre nella chiesa di Santa Susanna a Roma<sup>6</sup> (fig. 1). Collocato sul lato destro a pochi passi dall'entrata, il modesto monumento funebre piramidale a parete si snoda attorno a una mensola in marmo bianco sorretta da due elementi a voluta adornati da anfore, foglie d'acanto e festoni d'alloro. Al di sopra del piano, alcune lastre di breccia grigia compongono un tronco di piramide che fa da sfondo a una rielaborazione in chiave moderna della *Dacia piangente*. Ai piedi della donna, si trovano un libro, una mazzetta, una squadra e dei pennelli, simboli delle arti e della cultura dei due defunti. Addossato alla porzione più alta della piramide, vi è un medaglione marmoreo ritraente Filippo della Valle, mentre appoggiata sul piano della mensola, accanto agli strumenti, è l'effigie metallica di Camilla. Nella porzione inferiore del monumento è affissa una lastra con la seguente iscrizione:

D. O. M.  
 PHILIPPO DELLA VALLE CIVI FLORENTINO  
 SCULPTORI CELEBERR.  
 PARENTI. B. M.  
 ET SIBI CAMILLA F. MINIO PICTRIX EXCEL  
 AERE PROPR. MONUMENTI. P.  
 QUAE OB. IV. KAL. APRIL. MDCCLXXVII  
 AETAT. SUAE AN. XXIX

<sup>5</sup> *Diario ordinario*, 21 ottobre 1775, p.8.

<sup>6</sup> Si ringrazia la priora suor Maria Roberta per aver realizzato e fornito la fotografia del monumento.

Interpretando «f.» con il verbo *fecit*, il cui soggetto sarebbe quindi Camilla, e «P.» con *picta*, si leggerebbe: «a Filippo della Valle, cittadino fiorentino, famoso scultore, padre di buona memoria e a se stessa fece [questo monumento] Camilla, eccellente miniatrice, dipinta [ovvero ritratta] in bronzo nel suo monumento, che è morta la quarta calenda di aprile 1777 all'età di 29 anni».

Nel proprio testamento<sup>7</sup>, Filippo non aveva fornito alcuna preferenza relativa al luogo dove avrebbe desiderato essere tumulato, lasciando la decisione ai propri eredi. Inoltre, non abbiamo documenti o fonti che menzionino un monumento a lui dedicato prima del 1777. In assenza di ulteriori notizie, quanto indicato nell'iscrizione farebbe supporre che, alla sua morte, nel 1768<sup>8</sup>, lo scultore sia stato sepolto senza un vero e proprio deposito e che questo fu realizzato solamente nove anni più tardi, con la scomparsa della figlia.

La diversa posizione e fattura dei due ritratti è una caratteristica generalmente riscontrabile in monumenti funebri alterati per l'aggiunta di un secondo defunto. Per fare un confronto vicino nel tempo e nello spazio, si pensi alla tomba di Livia del Grillo e della figlia Maria Teresa Doria, realizzata da Francesco Queirolo in Sant'Andrea delle Fratte tra il 1749 e il 1752<sup>9</sup>. Questa però presenta due iscrizioni per onorare a pieno la memoria di entrambe le donne. Sul deposito in Santa Susanna, l'assenza dell'indicazione della data di morte di Filippo della Valle asseconderebbe l'ipotesi di una sua costruzione tardiva, conferendo al posizionamento dei ritratti un valore gerarchico. Partendo, quindi, da una datazione immediatamente successiva al 1777 per l'intero monumento, è possibile raffinare la ricostruzione grazie a quanto scritto dalla stessa Camilla nel proprio testamento, depositato poco prima di morire:

<sup>7</sup> MINOR 1997, pp. 272-274; Archivio di Stato di Roma (ASR), Trenta Notai Capitolini, ufficio 7, Testamenti, 29 aprile 1768, *Testamento di Filippo della Valle*, cc. 67r-69v, 80r-81v: «al mio corpo poi, fatto che sarà cadavere, voglio che sia data sepoltura dove vorranno i miei infrascritti eredi».

<sup>8</sup> HONOUR 1959, p. 173 nota 5.

<sup>9</sup> GIOMETTI 2016, p. 848.

fatto il mio corpo cadavere voglio che sia trasportato e li si dia sepoltura nella mia chiesa parrocchiale di Santa Susanna con quella decente pompa funebre che si crederà conveniente dall'infra-scritti miei eredi [...]. Item dichiaro e voglio che debba soprintendere per l'esecuzione del sopradetto deposito il signore Luigi Valadier e che questo debba farsi da mio fratello Pietro se vi saranno arme da farsi<sup>10</sup>.

Se le volontà della defunta furono realmente prese in considerazione, il deposito dovrebbe essere stato progettato e forse in parte eseguito dal cognato Luigi Valadier, marito della maggiore delle sorelle Della Valle, Caterina, in collaborazione con il maggiore dei fratelli, Pietro, anch'egli scultore<sup>11</sup>. Purtroppo l'attuale interdizione all'accesso alla chiesa, segnalata come pericolante dalle suore di clausura che ne abitano il convento, ne impedisce uno studio più attento. Alcune fotografie scattate gentilmente da una delle suore, seppure non di ottima qualità, suggerirebbero una medesima mano per la figura della *Dacia* e il ritratto di Filippo e permetterebbero di accostare ai tipi di Valadier almeno la cornice metallica, se non tutta l'effigie di Camilla. Questa, infatti, rientra nella tipologia del medaglione con Pio VI, oggi perduto ma ricordato in un'incisione di Camillo Tinti (fig. 2), ideato da Luigi Valadier, in collaborazione con il figlio Giuseppe, per la piccola scultura in porfido della *Dea Roma* (1785-86; Paris, Musée du Louvre). Ugualmente il particolare del nastro decorativo è presente in diverse invenzioni dell'orefice, tra cui la cornice per il ritratto musivo dell'*Imperatrice Yelizaveta Petrovna* (1750; Hermitage, Mosca) o quella per la *Crocifissione di san Pietro* (c. 1770-80; Art Institute, Chicago).

Nell'attesa di nuove possibilità di ricerca sull'attribuzione degli elementi scultorei del monumento, la vicenda fornisce alcune notizie per approfondire maggiormente la figura della giovane miniatrice: tra questi, oltre alle fattezze e alla professione, la sua età.

<sup>10</sup> ASR, Ufficio della curia del cardinale vicario, ufficio 30, 2 ottobre 1776 – 29 marzo 1777, *Testamento di Camilla della Valle*, cc. 542r-545v.

<sup>11</sup> MOCCI 1997, p. 127; ERWEE 2014, I, p. 198.

Secondo l'iscrizione funebre, Camilla avrebbe avuto 29 anni al momento della propria morte, avvenuta il 29 marzo<sup>12</sup> 1777. Sarebbe quindi dovuta nascere tra il 1747 e il 1748. D'altra parte, gli stati delle anime<sup>13</sup> (considerati un documento attendibile) andrebbero a inquadrare la sua nascita tra la seconda metà del 1743 e l'inizio del 1744. Siccome certamente il fratello e il cognato erano a conoscenza della reale età della donna, rimane da chiedersi per quale ragione questa abbia voluto fingersi più giovane. Il 29 aprile 1768, quando Filippo della Valle morì, Camilla aveva 24 anni<sup>14</sup>, ovvero le mancava un anno alla maggiore età secondo l'epoca. È, quindi, probabile che volesse alterare i propri dati anagrafici per svincolarsi dagli obblighi sociali o almeno ritardarli nel tentativo di guadagnare tempo per raggiungere l'indipendenza economica e legale.

A queste date, una donna che avesse il desiderio di perseguire il proprio talento artistico trovava davanti a sé numerosi ostacoli per via di ciò che era a lei richiesto dalla società e di ciò che a sua volta la società era disposta o meno a darle.

«Married, then you are ruined as an artist»<sup>15</sup>: la frase che Joshua Reynolds avrebbe rivolto a un giovane studente della Royal Academy alla notizia del suo matrimonio potrebbe non essere stata realmente pronunciata<sup>16</sup>, ma certamente gli obblighi di una vita coniugale potevano essere vincolanti per un artista. Ciò era maggiormente valido per una donna. Non solo la società prevedeva che le donne si sposassero o prendessero i voti religiosi, ma una volta sposate dovevano impiegare tutto il tempo a loro disposizione prendendosi cura del proprio marito, della propria dimora e dei figli che mettevano al mondo<sup>17</sup>. Poche donne riuscivano a ottenere dalla famiglia la possibilità di non legarsi in matrimonio e mantenere la propria autonomia. Anche quando ciò avveniva,

<sup>12</sup> Quarta *calenda* di aprile.

<sup>13</sup> Archivio Storico del Vicariato di Roma (ASVR), Santa Susanna, Stati delle anime, 1745-76, s.n.

<sup>14</sup> ASVR, Santa Susanna, Stati delle anime, 1768, s.n.

<sup>15</sup> HAYLEY 1809, p. 24.

<sup>16</sup> WENDORF 1996, p. 65.

<sup>17</sup> CHAPMAN 2017, p. 32.

vi era ancora molta distanza da percorrere per raggiungere la condizione di un artista uomo.

La formazione di ogni giovane che volesse accedere al mondo delle arti del disegno prevedeva specifici passaggi. Innanzitutto vi era la copia dall'antico e dai grandi maestri, successivamente vi erano gli esercizi dal vivo sulla natura, sugli oggetti e sul corpo umano, infine i viaggi di studio, spesso finanziati da grandi mecenati<sup>18</sup>. Era difficile seppure non improbabile per una donna esercitarsi su opere esistenti, nature morte od oggetti inanimati, con alcune limitazioni. D'altra parte era certamente impossibile che questa avesse il permesso di guardare e tanto meno ritrarre un corpo nudo maschile o che potesse viaggiare da sola o in compagnia di un uomo che non fosse un membro della sua famiglia. Le stesse accademie avevano da sempre mostrato resistenza all'inclusione di membri femminili e ne avevano limitato le possibilità formative quando presenti<sup>19</sup>.

Un artista, per avere successo, aveva tra i propri compiti non solo quello di produrre opere d'arte ma anche di creare una rete di mecenati e collezionisti che desiderassero acquistarle. Ciò andava contro le tipologie di comportamento che la società del tempo riteneva appropriate per una donna<sup>20</sup>. La modestia, tra le virtù femminili più importanti, non era certamente compatibile con l'arte del mercanteggiare; il pudore impediva a una donna di restare sola in un ambiente privato con un committente di sesso maschile. Ovviamente esistevano anche mecenati donna, ma erano un numero molto ridotto rispetto agli uomini.

Nonostante tutte queste difficoltà, non furono poche le artiste in grado di affermarsi tra il Seicento e il Settecento, almeno in pittura e nelle arti applicate (la scultura coinvolge ulteriori problematiche). La maggior parte di queste erano però figlie d'arte, come (solo per citarne alcune) Artemisia Gentileschi, Plautilla Bricci, Elisabetta Sirani, Beatrice Hamerani, Angelika Kauffmann, Theresa Mengs von Maron, ma già prima di loro Lavinia

<sup>18</sup> CHAPMAN 2017, pp. 41-58; NOCHLIN 1973.

<sup>19</sup> CESAREO 2009; CHAPMAN 2017, pp. 47-49.

<sup>20</sup> CHAPMAN 2017 pp. 24, 29.

Fontana, o di nobili amatori, come Sofonisba Anguissola. La ragione è ovviamente da trovare nelle maggiori possibilità formative, ma anche nell'accesso facilitato agli ambienti del mercato. Questo è proprio il caso, come già anticipato, di Camilla della Valle. La giovane miniatrice, infatti, fu certamente educata alla pratica grafica e pittorica dal padre, il quale era sì scultore ma non mancava di dedicarsi anche ad altre tecniche artistiche, tra cui per esempio l'incisione e la medaglistica<sup>21</sup>. Insieme a Camilla, anche sua sorella Maria fu miniatrice, seppure pare abbia abbandonato l'arte successivamente al matrimonio con un certo Gaspare Simoni di Palestrina nel 1772<sup>22</sup>. Una fonte coeva, ma lungamente ignorata, ricorda un periodo di formazione della pittrice Violante Beatrice Siries, poi Cerroti, presso Filippo della Valle, quando questi ancora giovane si trovava a Firenze: «l'attento genitore Luigi Siries [...] con provido consiglio pensò di farla ammaestrare nel disegno dal celebre scultore Filippo Valle, che con vigilante premura l'instruì, dandone alla vivace giovinetta i più sicuri precetti. Ma avendo questi dovuto dopo qualche tempo trasferirsi a Roma, raccomandò il padre la studiosa e diligente figlia alla direzione della brava maestra Giovanna Fratellini»<sup>23</sup>. Questa notizia verrebbe supportata dal ritrovamento di una tela nei depositi di Palazzo Pitti attribuibile alla mano di Della Valle (fig. 3). Si tratterebbe di un autoritratto giovanile, poi aggiornato e utilizzato da Pietro Antonio Pazzi per trarne l'incisione illustrativa per la *Serie di ritratti di celebri pittori dipinti di propria mano in seguito a quella già pubblicata nel Museo Fiorentino esistente appresso l'abate Antonio Pazzi* (1766)<sup>24</sup>. All'interno del volume, l'incisore riprodusse la propria raccolta di autoritratti. Egli era infatti anche proprietario

<sup>21</sup> MINOR 1986; MINOR 1997, pp. 94-95.

<sup>22</sup> ASR, Trenta Notai Capitolini, ufficio 7, 11 ottobre 1772, cc. 293r-338r, in part. 297v, 334r.

<sup>23</sup> «L'attento genitore Luigi Siries [...] con provido consiglio pensò di farla ammaestrare nel disegno dal celebre scultore Filippo Valle, che con vigilante premura l'instruì, dandone alla vivace giovinetta i più sicuri precetti. Ma avendo questi dovuto dopo qualche tempo trasferirsi a Roma, raccomandò il padre la studiosa e diligente figlia alla direzione della brava maestra Giovanna Fratellini»: MOÛCKE 1752-1762, IV, 1762, pp. 285-286. L'informazione è recuperata anche in ORLANDI 1776, par. 1436. *La signora pittrice* 2016, p. 25.

<sup>24</sup> PAZZI 1764-1766, II.1, 1766, p. 49.

della tela. L'aveva acquistata precedentemente dalla collezione del medico pistoiese Tommaso Puccini, per poi rivenderla nel 1768 al granduca Pietro Leopoldo di Lorena<sup>25</sup>. Quindi, per quanto Filippo della Valle non fu certamente un pittore, quella del pennello era un'arte che conosceva ed era in grado di insegnare.

Il padre non dovette però essere l'unico uomo a supportare e fiancheggiare il percorso formativo di Camilla. La sua famiglia comprendeva diversi artisti: oltre ai fratelli scultori, Pietro e Agostino, bisogna considerare i diversi cognati, Juan Adán Morlán<sup>26</sup>, Cristoforo Unterperger<sup>27</sup>, Gabriel Duràn<sup>28</sup> e ovviamente Luigi Valadier. Quest'ultimo, come accennato, aveva sposato la maggiore delle sorelle Della Valle, Caterina, il 26 maggio 1756<sup>29</sup>, e certamente frequentava lo studio di scultura del suocero<sup>30</sup>. Il suo nome tra tutti risalta perché continuamente ripetuto nei documenti notarili relativi alla dipartita di Camilla, la quale doveva riporre in lui affetto e fiducia, avendogli affidato le proprie economie. Alla morte della giovane risulta, infatti, che nell'appartamento vi fossero meno di 15 scudi in moneta<sup>31</sup>. Tutto il denaro restante era conservato da Luigi Valadier, come lui stesso spiega in un atto notarile del 28 aprile 1777<sup>32</sup>: la pittrice consegnava ciò che guadagnava al cognato, il quale tutelava le sue entrate e le rendeva quanto necessario su richiesta.

La presenza di Valadier nella vita di Camilla è percepibile anche dalla lettura dell'inventario dei beni stilato nel 1777 dai di lei esecutori testamentari<sup>33</sup>.

<sup>25</sup> Come riportato dalla scheda OA dell'ICCD.

<sup>26</sup> MELENDRERAS GIMENO 2009; CARRETERO CALVO 2013.

<sup>27</sup> MICHEL 1996, p. 430 (Archivio Diocesano di Roma, San Lorenzo in Lucina, Libro dei battesimi, 1771-1776, f. 280r).

<sup>28</sup> GARCÍA PORTUGUÉS 2009.

<sup>29</sup> GONZÁLEZ-PALACIOS 2019, p.25.

<sup>30</sup> GONZÁLEZ-PALACIOS 2018, pp. 313-327; GIOMETTI 2011, p. 105 cat. 107.

<sup>31</sup> ASR, Ufficio della curia del cardinale vicario, ufficio 30, 4 aprile 1777, *Descrizione dei beni di Camilla della Valle*, c. 615v.

<sup>32</sup> ASR, Ufficio della curia del cardinale vicario, ufficio 30, 28 aprile 1777, *Dichiarazione di Luigi Valadier*, cc. 616v-617v.

<sup>33</sup> ASR, Ufficio della curia del cardinale vicario, ufficio 30, 4 aprile 1777, *Descrizione dei beni di Camilla della Valle*, cc. 567r-574v, 611r-616r.

L'appartamento della pittrice all'interno del palazzo di famiglia era composto da una sala principale, una camera da letto, una stanza di servizio e una cucina, e gli oggetti d'uso per l'arte della miniatura erano in tutti gli ambienti, a esclusione dell'ultimo. Ciò che colpisce è l'enorme numero di gioielli, di vario valore. Certamente per una donna di una famiglia agiata era normale avere molti accessori preziosi, così come molti vestiti pregiati. È il confronto con gli inventari dotati delle altre sorelle<sup>34</sup>, che sono estremamente più modesti, a rendere il dato importante.

La caratteristica interessante di questi gioielli è che diversi presentano decorazioni miniate. Per quanto non vi siano nell'inventario espliciti riferimenti a Camilla in quanto autrice, la presenza dell'elemento pittorico rimane una notizia significativa. Il suo nome non è affiancato neanche alle miniature autonome raggruppate nella prima sezione del documento, quella sottoposta alla perizia del pittore spagnolo residente a Roma Francisco Preciado de la Vega<sup>35</sup> (e non a dei semplici rigattieri). Presupponendo che i fratelli Pietro e Claudio, che hanno sovrinteso alla catalogazione dei beni, fossero in grado di riconoscere la mano della sorella, l'omissione del nome porterebbe a due ipotesi: o tutte le miniature sono di autori sconosciuti, o sono tutte, almeno quelle raggruppate nella prima sezione, state dipinte da Camilla. Un'informazione farebbe propendere per questa seconda ipotesi. Nell'elenco, dopo una copia da Raffaello e una da Rosalba Carriera, è descritta una *Temperanza* «originale della defunta Camilla»<sup>36</sup>. «Originale», in questo contesto, sta a indicare che l'invenzione del disegno è di Camilla, al contrario degli altri oggetti che sono derivazioni da opere di altri artisti ma sempre di mano della stessa.

<sup>34</sup> ASR, Ufficio della curia del cardinale vicario, ufficio 30, 12 luglio 1770, n. 590, cc. 551r-v, 572r-v, *Nota dei beni lasciati per servizio delle sorelle Valle*; ASR, Trenta notai capitolini, ufficio 30, 11 ottobre 1772, cc. 297v, 334r; ASR, Ufficio della curia del cardinale vicario, ufficio 30, 19 ottobre 1776, cc. 512r-512v.

<sup>35</sup> *Francisco Preciado* 2009; URREA FERNÁNDEZ 2006, pp. 141-166.

<sup>36</sup> ASR, Ufficio della curia del cardinale vicario, ufficio 30, 4 aprile 1777, *Descrizione dei beni di Camilla della Valle*, c. 567r (appendice 1).

Se le miniature autonome sono quindi da considerarsi autografe della giovane Della Valle, la stessa ipotesi sarebbe applicabile anche ai gioielli e agli oggetti preziosi miniati. Quanto meno, con maggiore certezza, si potrebbero ritenere autografi quelli che sono inclusi nel gruppo valutato da Preciado. Tra questi vi sono una scatola «guarnita» d'oro con sei miniature simulanti cammei con fondo di lapislazzuli, una collana di perle chiusa da due fermezze d'oro con altrettante miniature circondate da brillanti, rappresentanti due Muse, e due orecchini a cerchio d'oro di cui uno solo con una miniatura sempre «a uso di cameo». Sono oggetti di oreficeria che probabilmente Camilla realizzava o faceva realizzare appositamente. L'inventario stesso ci fornisce l'immagine, per esempio, di come era una scatola del tipo di quella appena descritta prima che venisse lavorata: una semplice cassetta di legno di noce senza alcuna decorazione<sup>37</sup>. Le guarnizioni metalliche erano quindi aggiunte successivamente in base alla necessità. Considerato l'affetto che legava la miniatrice al suo «amatissimo cognato» Luigi Valadier, è facile sostenere che questi potesse essere coinvolto almeno in un dialogo artistico, se non anche come maestro, nelle creazioni della giovane. A favore di tale ipotesi sarebbe il progetto, datato dalla critica attorno al 1775, di un calamaio per Pio VI Braschi con una miniatura ritraente il pontefice (fig. 4). È infatti noto che Luigi fosse solito far realizzare le parti delle proprie opere da specialisti ma non abbiamo traccia dei nomi degli autori delle miniature in suo possesso, neanche nell'inventario dei beni che confluirono nella bottega del figlio Giuseppe<sup>38</sup>.

La produzione di Camilla è inoltre sicuramente legata allo studio del padre. In particolare, è probabile che rientrasse in quella tipologia di lavori per il Grand Tour che certamente furono centrali per l'affermazione sociale ed economica di Filippo della Valle<sup>39</sup>.

<sup>37</sup> ASR, Ufficio della curia del cardinale vicario, ufficio 30, 4 aprile 1777, *Descrizione dei beni di Camilla della Valle*, c. 572r.

<sup>38</sup> *The art of the Valadiers* 2016, pp. 148-149, 169, 171, 184.

<sup>39</sup> Tra le opere dello scultore aventi questa destinazione si considerano le grandi copie dall'Antico (quali quella dell'abbazia di Westminster per Horace Walpole o quelle per Syon House e Wentworth Woodhouse), i ritratti (come nel caso del busto di Thomas

A conferma di ciò sono i soggetti proposti dalla pittrice nelle miniature descritte nell'inventario, rispecchianti il gusto del tempo<sup>40</sup>: una copia dalla *Fornarina* di Raffaello, una dalla *Madonna del velo* di Carlo Dolce, due da Rosalba Carriera, ovvero la *Fanciulla con colomba* o *Innocenza* dell'Accademia di San Luca (fig. 5) e una figura femminile con frutta e fiori (probabilmente un'allegoria dell'Estate), un putto tratto da Camillo Rusconi, immagini di genere, diversi soggetti della tradizione antica, come *Virtù*, *Vestali*, *Muse*, le *Nozze di Amore e Psiche infanti* (forse ispirate al marmo del padre, ora alla Wallace Collection), finti cammei e, in particolare, una copia dal *Mosaico delle colombe* scoperto a Villa Adriana a Tivoli da Giuseppe Alessandro Furietti tra il 1737 e il 1738<sup>41</sup> (Roma, Musei Capitolini) (fig. 6). Questa tipologia di riproduzioni in piccolo (che viene tuttora realizzata in Italia, non casualmente, da orafi) da una parte dava al compratore la possibilità di possedere un pezzo dell'essenza di un'opera che non poteva acquistare direttamente, così come accadeva con qualunque altro genere di copie, ma vi aggiungeva la preziosità dell'oggetto, sia per la dimensione e per la complessità della tecnica sia per il valore materiale. A partire dal supporto in avorio, le materie che costituivano queste miniature erano spesso molto preziose (cornici in oro, pietre, cristalli di monte) ed erano per questo motivo protette da «stucci» realizzati appositamente per custodirle. Gli stessi fratelli Della Valle, nella redazione del catalogo per la vendita dei beni di Camilla, tratto dall'elenco fatto dai periti, sottolineano più volte l'utilizzo del lapislazzuli per giustificarne il prezzo<sup>42</sup>.

Robinson o dell'ignoto effigiato già in collezione Zeri) ma anche la produzione in scala, testimoniata da un gruppo di piccole copie in marmo vendute all'asta della collazione del reverendo Philip Bearcroft nel 1762 (Bearcroft's auction, 11-12 febbraio 1762, London, Langford Auction House, Lugt n. 1193) e dalla messa a disposizione del repertorio di gessi e terrecotte per i Ginori (BALLERI 2014, pp. 443-455; BIANCALANA 2009, pp. 79-80).

<sup>40</sup> ASR, Ufficio della curia del cardinale vicario, ufficio 30, 4 aprile 1777, *Descrizione dei beni di Camilla della Valle*, cc. 576r-587v, 607r-609r (si vedano anche appendice 1 e appendice 2).

<sup>41</sup> FAGIOLO VERCELLONE 1998, p. 764; *Il tesoro di antichità* 2017, pp. 357-358, n. W29.

<sup>42</sup> ASR, Ufficio della curia del cardinale vicario, ufficio 30, 4 aprile 1777, *Descrizione dei beni di Camilla della Valle* (appendice 2).

Questa questione conduce verso un altro aspetto dell'inventario da mettere in evidenza: la descrizione dei materiali a uso di miniatrice. Sparsi nei mobili dell'appartamento si trovano pennelli, colori, piattini, carte, supporti da disegno, tutti oggetti che, messi a confronto con quanto risulta dai testi della contemporanea trattatistica tecnica, permettono di ricostruire la pratica artistica della pittrice.

Certo, un esame dei numerosi (ed invero ripetitivi) trattati tecnici di riferimento richiede di tener conto di un fatto importante: la pratica artistica differisce sempre per ogni artista, potendo variare nel tempo anche all'interno di una stessa bottega, a seconda delle personali preferenze di ciascun artista, degli strumenti disponibili, oltre che di svariati fattori casuali<sup>43</sup>. Ciò porta a due conclusioni di metodo: la prima, che è sempre necessario un confronto con le opere e i documenti specifici; la seconda, che maggiore è il numero di trattati messi a confronto più è facile avvicinarsi alle sfaccettature della realtà. Questo implica anche la lettura di testi cronologicamente successivi agli anni di interesse che, utilizzando un lessico più vicino al nostro, permettono di ricostruire a ritroso i dettagli più opachi. Si riportano, come premessa scientifica, le diverse fonti selezionate sulla base dell'attinenza, dell'utilità scientifica e della reperibilità: C. Boutet, *Traité de mignature pour apprendre aisément à peindre sans maître* (1672), Paris 1678; C. Boutet, *Trattato di miniatura, per imparare facilmente a dipingere senza maestro*, Milano 1758; C. Boutet, *École de la miniature dans laquelle on peut aisément apprendre à peindre sans maître*, Paris 1817; C. Perrot, *Les leçons royales ou La manière de peindre en mignature les fleurs et les oyseaux*, Paris 1686; C. Perrot, *Traité de la miniature* (1693), Paris 1725; M. Mayol, *Introduction à la mignature, ou préceptes particuliers et détaillés pour se perfectionner dans cet art*, Avignon 1769; P.-N. Violet, *Traité élémentaire sur l'art de peindre en miniature*, Roma 1788; L. De Méli-gnan, *Traité sur la peinture en miniature contenant les procédés à employer pour les différents genres*, Paris 1818; A. L. Larue Mansion, *Lettres sur*

<sup>43</sup> LARUE MANSION 1823, p. 229: «au résumé, chaque peintre à la longue, se faisant une manière d'opérer qui lui est propre».

*la miniature*, Paris 1823; G. Dabillemont-Chardon, *La miniature sur ivoire: essai historique et traité pratique*, Paris 1909.<sup>44</sup>

Dipingere su avorio significava lavorare su un supporto estremamente delicato e facilmente alterabile. Il particolare su cui tutti i manuali dedicati a questa tecnica insistono è che il foglio eburneo, una volta preparato, non andava assolutamente toccato con le mani, poiché le dita avrebbero reso la superficie grassa e quindi impermeabile all'acquerello<sup>45</sup>. Ciò rende chiaro che, nel momento in cui si andava a disegnare e poi dipingere sull'avorio, l'intervento doveva essere minimo, estremamente preciso e definitivo. Piccole correzioni erano possibili grazie all'uso di un pennello pulito quando l'acquerello era ancora fresco o successivamente tramite il raschietto<sup>46</sup>, ma erano fortemente sconsigliate. L'invenzione (o la copia) grafica era interamente realizzata su carta – come d'altronde anche per la pittura su altre superfici – e solo successivamente trasposta sul supporto finale in maniera quasi meccanica.

Le tecniche per il trasferimento del disegno riferite dalla trattatistica erano diverse ma è necessario discernere le fasi creative a cui erano destinate<sup>47</sup>. Il primo metodo che troviamo menzionato è quello del pantografo, che permetteva con una certa facilità di riprodurre il disegno nella scala desiderata. Lo stesso tipo di risultato si poteva ottenere tramite il quadrettato, che però sembrerebbe, a rigore di logica, essere stato utilizzato più per la copia su carta che non direttamente sull'avorio, così come era probabilmente per la tecnica dello spolvero, del 'frottage' e ovviamente del foglio oleato. Al contrario, perfettamente adatto all'uso sull'avorio era il semplice ricalco. Questa tecnica era possibile per via della trasparenza del foglio eburneo che andava posto su una

<sup>44</sup> BOUTET [1672] 1678; BOUTET 1758; BOUTET 1817; PERROT 1686; PERROT [1693] 1725; MAYOL 1769; VIOLET 1788; DE MÉLIGNAN 1818; LARUE MANSION 1823; DABILLEMONT-CHARDON 1909.

<sup>45</sup> MAYOL 1769, p. 256; LARUE MANSION 1823, pp. 35-36; DABILLEMONT-CHARDON 1909, pp. 69, 79.

<sup>46</sup> LARUE MANSION 1823, p. 38; DABILLEMONT-CHARDON 1909, p. 75.

<sup>47</sup> BOUTET [1672] 1678, pp. 2-10; BOUTET 1758, pp. 10-15; PERROT 1686, pp. 3-10.

superficie retroilluminata. Uno strumento utilizzato nella seconda metà del Settecento era una sorta di leggio di vetro che viene descritto con molta attenzione sia da Mayol nel 1769 che nell'edizione ampliata del 1817 del *Traité* di Claude Boutet<sup>48</sup> (fig. 7). Nell'inventario di Camilla della Valle sono indicati, quali supporti per la pittura, un «cavalletto», un «tavolinetto per imparare a dipingere» (che forse potrebbe corrispondere al leggio sopraccitato) e una «tela con suo ferro alla fenestra». Quest'ultimo oggetto potrebbe, a una prima lettura, essere confuso con una semplice tenda, ma queste tende sono menzionate più volte nello stesso documento con il termine «bandinelle». È così da ipotizzare che si trattasse di uno strumento per ricalcare con facilità appoggiandosi sul vetro della fenestra. D'altronde è una pratica comune ancor oggi, tra chi sta imparando a disegnare, e lo era già almeno agli inizi del Seicento. Nel *Journal de la vie active du roy Louis [XIII]*, Jean Héroard, tutore del futuro re, annota al giorno 8 novembre 1608: «peu après s'amuse à peindre, met contre la vitre d'une des fenestres du costé du préau une pièce de taille douce où il y avoit une singerie, il applique un papier blanc dessous et d'un craion de charbon il tire un singe qui dévalise le panier d'un petit-métier»<sup>49</sup>. Il piccolo Luigi XIII, amante della pittura già in giovanissima età, si esercitava ricalcando e copiando le opere che aveva a disposizione (come si legge in diversi punti del diario). Questo specifico aneddoto lo vede appoggiare a una fenestra una stampa con una *singerie* per ricalcarne una scimmia che sta derubando un venditore ambulante. Per poter utilizzare questo metodo di trasposizione del disegno e, in generale, per raggiungere la limpidezza e la traslucidità previsti per questo tipo di supporto, i passaggi erano diversi e delicati<sup>50</sup>. Il foglio d'avorio appena acquistato richiedeva di essere preparato per potervi dipingere sopra. Anzitutto, andava tagliato della forma e dimensione voluta tramite trinciante o forbice, a seconda se si dovesse eseguire un taglio dritto o curvo. Successivamente si assottigliava e puliva la

<sup>48</sup> MAYOL 1769, pp. 65-66; BOUTET 1817, pl. 3.

<sup>49</sup> Bibliothèque nationale de France, Département des manuscrits, Français 4023, *Journal de Jean Héroard, 1er janvier 1608-31 décembre 1610*, c. 122v. Ringrazio Ginevra Odone per l'aiuto nella complicata comprensione e trascrizione del testo.

<sup>50</sup> VIOLET 1788, pp. 42-43; LARUE MANSION 1823, pp. 31-34.

superficie da ogni irregolarità e impurità, passandovi la lama di un coltellino affilato e, infine, si levigava con polvere sottilissima di pietra pomice o di osso di seppia. Camilla della Valle eseguiva queste operazioni in prima persona: si legge infatti che era in possesso di «numero due trincianti, un temperino, un paja di forbici»<sup>51</sup>.

Nonostante la strumentazione indichi una particolare predilezione per l'utilizzo dell'avorio (come d'altronde era di moda in quegli anni), l'inventario riporta anche la presenza di diverse miniature su marmo<sup>52</sup>. Il marmo era effettivamente uno dei supporti in uso per questa forma d'arte. Nelle *Lettres sur la miniature*, André Léon Larue, nei panni di monsieur Deville, spiega alla propria allieva come sia possibile dipingere su ogni supporto: marmo, alabastro e anche guscio d'uovo (ammorbidito e disteso su una placchetta di metallo o su un cartone)<sup>53</sup>. Nel caso di Camilla della Valle, è evidente che la scelta sia data dalla disponibilità del materiale nello studio paterno. Infatti, mentre aveva «ventiquattro pezzi di avorio piccoli e mezzani»<sup>54</sup> per futuri lavori, non è citato nell'inventario alcun pezzo di marmo ancora da dipingere, a esclusione di una non meglio specificata «pietra bianca legata in oro»<sup>55</sup>. Questo probabilmente perché aveva la possibilità di recuperarli direttamente dallo studio di scultura quando necessario, senza avere una scorta personale. Anche la disponibilità dei materiali risulta così un vantaggio per le sopraccitate “figlie d'arte”: la disponibilità della materia prima ma anche dei modelli. Camilla possedeva una ricca raccolta di piccoli gessi e zolfi<sup>56</sup>: «tre statuette di gesso», «numero ventuno bassirilievi piccoli di gesso di diverse figure», «due gruppi di gesso di due palmi di altezza», «un faunotto di gesso alto due palmi», «medaglie di solfo [sic]», «numero

<sup>51</sup> ASR, Ufficio della curia del cardinale vicario, ufficio 30, 4 aprile 1777, *Descrizione dei beni di Camilla della Valle*, c. 573r.

<sup>52</sup> ASR, Ufficio della curia del cardinale vicario, ufficio 30, 4 aprile 1777, *Descrizione dei beni di Camilla della Valle*, cc. 567r-574v, 611r-671v (si veda anche appendice 1).

<sup>53</sup> LARUE MANSION 1823, p. 224.

<sup>54</sup> ASR, Ufficio della curia del cardinale vicario, ufficio 30, 4 aprile 1777, *Descrizione dei beni di Camilla della Valle*, c. 572r-v.

<sup>55</sup> ASR, Ufficio della curia del cardinale vicario, ufficio 30, 4 aprile 1777, *Descrizione dei beni di Camilla della Valle*, c. 612r.

<sup>56</sup> VIOLET 1788, pp. 25, 39-40.

trentasette medaglie piccole di gesso», «una statuetta di gesso», «diversi zolfi»<sup>57</sup>. Sicuramente questi oggetti derivavano dagli studi del padre e del cognato Luigi Valadier e servivano alla pittrice per realizzare i finti cammei con soggetti all'antica menzionati nell'inventario o miniature come il piccolo ovato in marmo «con putino del cavaliere Rusconi».

La presenza di modelli tridimensionali, così come già il ritratto di Pio VI Braschi, conferisce quindi a Camilla della Valle la dignità di pittrice d'invenzione e non solo di copista dilettante votata al Grand Tour<sup>58</sup>. Anche per questa ragione, è importante sottolineare che il presente articolo è solo uno studio di apertura, molto lontano dal tracciare un ritratto completo della miniatrice. Non volendo mettere un punto all'argomento, si pone il solo obiettivo di riportare alla luce una pittrice dimenticata e fornire notizia della sua produzione artistica, affinché si generino occasioni per ulteriori ricerche e fortunate scoperte.

<sup>57</sup> ASR, Ufficio della curia del cardinale vicario, ufficio 30, 4 aprile 1777, *Descrizione dei beni di Camilla della Valle*, cc. 572r, 573r, 612r.

<sup>58</sup> LARUE MANSION 1823, p. 230: «on ne doit pas négliger pour cela [peindre d'après nature] de copier de bons ouvrages. Quelque talent qu'on ait acquis, on en retirera un grand profit, pourvu qu'on n'étudie pas toujours le même maître».

## Appendice

1. Estratto dall'inventario dei beni di Camilla della Valle con valutazione in scudi romani  
ASR, Ufficio della curia del cardinale vicario, ufficio 30, 4 aprile 1777,  
Descrizione dei beni di Camilla della Valle, cc. 568r-571v

Una miniatura circa mezzo palmo con suo stuccio in avorio con suo cristallo avanti rappresentante la Fornarina di Raffaele stimata dal appresso signor Preziado pittore 60

Altra miniatura un poco più piccola con suo stuccio in ovato in avorio con suo cristallo avanti, rappresentante l'Innocenza, le carni miniate, ed il restante dipinto à corpo, con un piccione fra le braccia copia dell'originale di Rosalba Carrieri veneziana che esiste nell'Accademia di San Luca, stimata 20

Altra miniatura parimente in ovato ed in avorio con suo cristallo avanti, e suo stuccio rappresentante la Temperanza, le carni miniate, ed il restante dipinto a corpo, originale della defunta Camilla 15

Altra miniatura per traverso in avorio, con suo cristallo avanti, e suo stuccio, rappresentante donna con frutti, e fiori, le carni miniate, ed il restante à corpo, copia di Rosalba Carrieri stimata scudi venti 20

Altra miniatura in ovatino dall'altezza di quattro dita in circa dipinta in marmo imitando un cameo le figure bianche in campo sardonico, con suo cristallo avanti, e filetto dorato e suo stuccio, stimata 12

Altra miniatura in quadro con cornice di legno dorato a oro buono, e filettata con suo cristallo avanti rappresentante una Tuzia con il cribello in mano stimata 20

Una lastrina di marmo per traverso con miniatura rappresentante un cameo di quattro putti bianchi in fondo turchino stimato 8

Due tondini d'avorio senza stuccio miniati rappresentanti una lupa, con capra, e l'altro un Vaso con quattro colombe entro stimati 10

Due piccoli ovatini senza custodia in marmo rappresentanti uno la figura di Gobbi e sellari e l'altro una puttina con fondo scuro, scompagni, stimati 8

Una lastrina di marmo per traverso in mezzo ovato senza custodia rappresentante il Crepuscolo notturno 4:10

Un ovato di circa mezzo palmo con cornice di legno a oro a vernice con suo cristallo avanti rappresentante una mezza figura di Madonna con bambino che dorme copia di Carlin Dolce 10

Una scattola guarnita di oro buono del peso di circa due onces, e mezza, con sei facciate miniate a uso di camei in fondo turchino coperte di cristallo di monte, le quali miniature si valutano scudi cinquanta, fattura della medesima scudi trenta, valore de cristalli scudi sei, sicché in tutto col valore dell'oro si valuta scudi centro venti con suo stuccio 120

Due fermezze miniate in marmo coperte di cristallo di monte con contorni di brilli rappresentanti due muse in tutto fra miniature contorni ed oro 12

Perle attaccate a dette fermezze di peso circa danari venti in tutto 30

Due boccole di oro, una senza miniatura e l'altra con miniatura ad uso di cameo in tutto di oro e fattura scudi nove e scudi tre di miniatura in tutto 12

Io detto Francesco Preziado perito pittore accademico di San Luca ho stimato le sopra dette miniature mano propria

[...]

Una pretenzione di perle buona con sua medaglia a due facciate di miniatura con suo cristallo legato in oro, lescata in legato alla signora Petronilla della Valle Duran

[...]

Una pretenzione di merletto di seta con miniatura in mezzo e cappio di girgonzi legato in argento lasciata per legata alla signora Ottavia Unterperger della Valle

2. Estratto dal catalogo di vendita dei beni di Camilla della Valle con valutazione in scudi romani  
ASR, Ufficio della curia del cardinale vicario, ufficio 30, 4 aprile 1777,  
Descrizione dei beni di Camilla della Valle, c. 576r-576v

Miniatura della Fornarina di Rafaele 26:00

Altra miniatura dell'Innocenza copia dalla Rosalba Carrieri esistente l'originale in San Luca 10:00

Altra miniatura in ovato rappresentante la Temperanza 08:00

Altra miniatura a traverso rappresentante donna con frutti, e fiori, copia della Rosalba Carrieri 10:00

Altra miniatura di cammeo con fondo sardonico 08:00

Altra miniatura in quadro rappresentante la Tuzia 10:00

Lastrina di marmo con miniatura di fondo lapislazzaro le nozze d'Amore e Psiche 04:00

Due tondini d'avorio miniati rappresentanti, uno con lupa, e capra, ed altro delle colombe di Furietti 04:00

Due piccoli ovatini a chiaro, e scuro, con fondo nero, uno colla figura di gobbi, altro con puttino del cavaliere Rusconi, in tutto 02:00

Una lastrina di marmo a chiaro scuro, fondo nero rappresentante il crepuscolo notturno 02:00

Ovato con cornice, e cristallo rappresentante la Madonna con Bambino che dorme copia di Carlin Dolce 10:00

Scattola d'oro con sei miniature con fondo lapislazzaro, e cristallo avanti per tutte le parti, in tutto 100:00

Due fermezze miniate in marmo coperte di cristallo di monte, con contorni di brilli rappresentanti due muse; fra miniature ed oro 12:00

CAMILLA PARISI

Perle delle dette fermezze di peso circa danari venti, in tutto 34:00

Due boccole d'oro, una senza miniatura, ed altra con miniatura ad uso di cammeo in tutto fra oro e miniatura 03:80

*Bibliografia*

- BALLERI 2014 = R. BALLERI, *Modelli della Manifattura Ginori di Doccia. Settecento e gusto antiquario*, Roma 2014.
- BIANCALANA 2009 = A. BIANCALANA, *Porcellane e maioliche a Doccia. La Fabbrica dei marchesi Ginori. I primi cento anni*, Firenze 2009, pp.79-80.
- BOUTET [1672] 1678 = C. BOUTET, *Traité de mignature pour apprendre aisément à peindre sans maître* (1672), Paris 1678.
- BOUTET 1758 = C. BOUTET, *Trattato di miniatura, per imparare facilmente a dipingere senza maestro*, Milano 1758.
- BOUTET 1817 = C. BOUTET, *École de la miniature dans laquelle on peut aisément apprendre à peindre sans maître*, Paris 1817.
- CAFFIERO 2015 = M. CAFFIERO, *Pio VI, papa*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, LXXXIV, 2015, pp. 1-11.
- CARRETERO CALVO 2013 = R. CARRETERO CALVO, *El escultor Juan Adán y su entorno familiar*, in *Goya y su contexto*, a cura di M.-D. Albiac Blanco, Zaragoza 2013, pp. 411-428.
- CESAREO 2009 = A. CESAREO: *I cui nomi sono cogniti per ogni dove...': Caterina Cherubini Preciado e la presenza femminile nell'Accademia di San Luca tra secondo Settecento ed inizi Ottocento*, in *Francisco Preciado de la Vega, un pintor español del siglo XVIII en Roma*, a cura di A. Rodríguez G. de Ceballos, Madrid 2009, pp. 93-145.
- CHAPMAN 2017 = C. CHAPMAN, *Eighteenth-century women artists: their trials, tribulations & triumphs*, London 2017.
- DABILLEMONT-CHARDON 1909 = G. DABILLEMONT-CHARDON, *La miniature sur ivoire: essai historique et traité pratique*, Paris 1909.
- DE MÉLIGNAN 1818 = L. DE MÉLIGNAN, *Traité sur la peinture en miniature contenant les procédés à employer pour les différents genres*, Paris 1818.
- ERWEE 2014 = M. ERWEE, *The churches of Rome, 1527-1870*, 2 voll., London 2014.
- FAGIOLO VERCELLONE 1998 = G. FAGIOLO VERCELLONE, *Furietti, Giuseppe Alessandro*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, L, 1998, pp. 763-765.
- Francisco Preciado 2009 = *Francisco Preciado de la Vega, un pintor español del siglo XVIII en Roma*, a cura di A. Rodríguez G. de Ceballos, Madrid 2009.

- GARCÍA PORTUGUÉS 2009 = E. GARCÍA PORTUGUÉS, *Durán, Gabriel*, in *Diccionario Biográfico Español de la Real Academia de la Historia*, Madrid, XVI, 2009, pp.678-679.
- GIOMETTI 2011 = C. GIOMETTI, *Museo Nazionale del Palazzo di Venezia: sculture in terracotta*, Roma 2011.
- GIOMETTI 2016 = C. GIOMETTI, *Queirolo, Francesco Maria*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, LXXXV, 2016, pp. 846-85.
- GIUNTELLA 1961 = V. E. GIUNTELLA, *Antonelli, Leonardo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, III, 1961, pp. 498-499.
- GONZÁLEZ-PALACIOS 2018 = A. GONZÁLEZ-PALACIOS, *Luigi Valadier*, New York 2018.
- GONZÁLEZ-PALACIOS 2019 = A. GONZÁLEZ-PALACIOS, *I Valadier. Andrea, Luigi, Giuseppe*, Milano 2019.
- HAYLEY 1809 = W. HAYLEY, *The Life of George Romney*, London 1809
- HONOUR 1959 = H. HONOUR, *Filippo della Valle*, in «The Connoisseur», CXLIV, 1959, pp. 172-179.
- LARUE MANSION 1823 = A. L. LARUE MANSION, *Lettres sur la miniature*, Paris 1823.
- MAYOL 1769 = M. MAYOL, *Introduction à la mignature, ou préceptes particuliers et détaillés pour se perfectionner dans cet art*, Avignon 1769.
- MELENDRERAS GIMENO 2009 = J. L. MELENDRERAS GIMENO, *Adán Morlán, Juan*, in *Diccionario Biográfico Español de la Real Academia de la Historia*, Madrid, I, 2009, p. 462.
- MICHEL 1996 = O. MICHEL, *Vivre et peindre à Rome au XVIIIe siècle*, Roma 1996.
- MINOR 1986 = V. H. MINOR, *Della Valle or Cayot?*, in «Apollo», CXXIII, 1986, pp. 418-421.
- MINOR 1997 = V. H. MINOR: *Passive Tranquillity: The Sculpture of Filippo Della Valle*, Philadelphia 1997.
- MOCCI 1997 = L. MOCCI, *L'altare maggiore della chiesa di San Giovanni Decollato in Roma*, in «Bollettino d'arte», LXXXI, 1997, pp. 127-132.
- MOÜCKE 1752 = F. MOÜCKE, *Serie di ritratti degli eccellenti pittori: dipinti di propria mano che esistono nell'Imperial galleria di Firenze*, 4 voll., Firenze 1752-1762.
- NOCHLIN 1973 = L. NOCHLIN, *Why have there been no great women artists?*, in *Art and sexual politics*, a cura di T. B. Hess, E. C. Baker, New York 1973, pp. 1-43.
- ORLANDI 1776 = P. A. ORLANDI, *Supplemento alla serie dei trecento elogi e ritratti degli uomini i più illustri in pittura, scultura e architettura o sia Abecedario pittorico dall'origine delle belle arti a tutto l'anno MDCCLXXV*, Firenze 1776.

- PAZZI 1764-1766 = A. PAZZI, *Serie di ritratti di celebri pittori dipinti di propria mano in seguito a quella già pubblicata nel Museo Fiorentino esistente appresso l'abate Antonio Pazzi con brevi notizie attorno a' medesimi compilate dall'abate Orazio Marrini*, 4 voll., Firenze 1764-1766.
- PERROT 1686 = C. PERROT, *Les leçons royales ou La manière de peindre en miniature les fleurs et les oyseaux*, Paris 1686.
- PERROT [1693] 1725 = C. PERROT, *Traité de la miniature* (1693), Paris 1725.
- La signora pittrice* 2016 = *La signora pittrice: Violante Siriès Cerroti (1710-1783)*, a cura di L. Falcone, Pisa 2016.
- Il tesoro di antichità* 2017 = *Il tesoro di antichità: Winckelmann e il Museo Capitolino nella Roma del Settecento*, catalogo della mostra a cura di E. Doderò, C. Parisi Presicce, Roma 2017.
- URREA FERNÁNDEZ 2006 = J. URREA FERNÁNDEZ, *Relaciones artísticas hispano-romanas en el siglo XVIII*, Madrid 2006.
- The art of the Valadiers* 2016 = *The art of the Valadiers*, a cura di T. L. M. Vale, Torino 2016.
- VIOLET 1788 = P.-N. VIOLET, *Traité élémentaire sur l'art de peindre en miniature*, Roma 1788.
- WENDORF 1996 = R. WENDORF, *Sir Joshua Reynolds: The Painter in Society*, Cambridge 1996.

### Didascalie

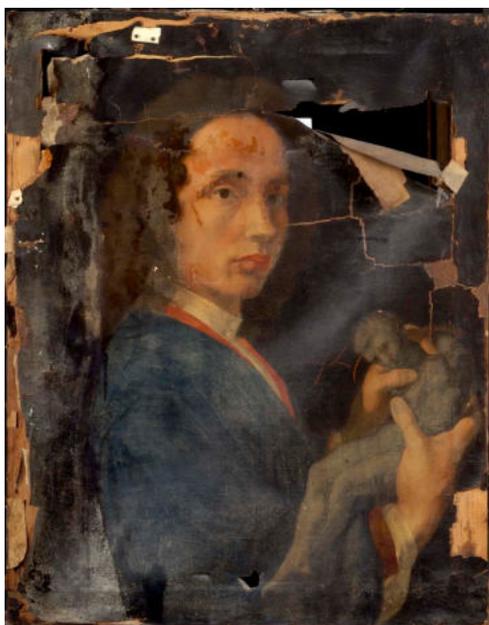
- Fig. 1 Luigi Valadier and Pietro della Valle (?), *Monumento funebre di Filippo e Camilla della Valle*, 1777. Roma, chiesa di Santa Susanna.
- Fig. 2 Camillo Tinti, *Dea Roma*. Roma, Istituto Centrale per la Grafica, inv. CL2206/1885.
- Fig. 3 Filippo della Valle, *Autoritratto*, 1715-1723 circa. Firenze, Palazzo Pitti, inv. 00641364.
- Fig. 4 C. Boutet, *École de la miniature ou l'art d'apprendre à peindre sans maître, nouvelle édition revue, corrigée et considérablement augmentée*, Paris 1817 (Paris, Bibliothèque nationale de France, département Littérature et art, V-24063), pl. 3.
- Fig. 5 Copia da Rosalba Carriera, *Innocenza*, XVIII secolo. Christie's, London, 6 luglio 2005, lotto 69.
- Fig. 6 Luigi Valadier, *Progetto per una scatola con una copia del Mosaico delle Colombe*. [*The Art of the Valadiers*, a cura di T. M. L. Vale, Allemandi per Alberto Di Castro, Torino 2017, n. 39c].

Fig. 7 Luigi Valadier, *Progetto per un calamaio per Pio VI Braschi*, 1775 circa.  
[Valadier. *Three Generations of Roman Goldsmiths. An Exhibition of Drawings and Works of Art*, 15 maggio – 12 giugno].

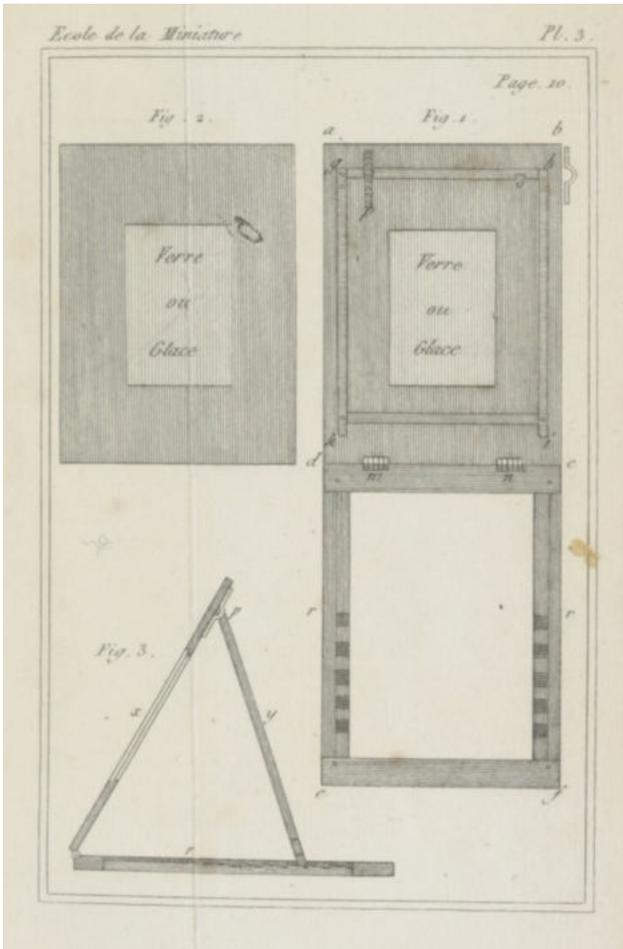




2



3





5



6



7