

Diventare bolognese: l'ebreo converso Ippolito Boncompagni e i suoi legami con Guido Reni, Guido Signorini e Domenichino

Abstract

Becoming Bolognese: The Converted Jew Ippolito Boncompagni and his Relationship with Guido Reni, Guido Signorini and Domenichino

The essay moves from an introduction on Guido Reni's friendship with the converted Jew Ippolito Boncompagni, formerly Ruben Corcos, and presents the story of the conversion of the four Corcos brothers (all of whom were baptized as Catholics in 1592 and took the name Boncompagni) as the backdrop to a discussion of the Boncompagni collection of paintings inventoried in 1657. This collection featured a remarkable number of Bolognese and Emilian works by painters such as Reni, Guercino, Domenichino, Lanfranco, Albani, Sementi. Through an analysis of the documents, it is established that a substantial number of the works were owned by Ippolito, and the identification of some of them is attempted. The study then focuses on Reni's cousin and heir, the painter Guido Signorini, bringing to light hitherto unpublished documents and new information on the friendship between Signorini and Ippolito, and providing a close reading of archival material concerning Reni's will, inventory and Signorini's inheritance. The final section focuses on Ippolito and Domenichino. Archival documents show that Ippolito was financially involved not only with Guido Reni, but also with Domenichino, possibly as early as 1621–1623, and – after the painter's death in 1641 – with his widow. The Boncompagni owned two paintings by Domenichino, one of which is an unknown *Rebuke of Adam and Eve*. Expanding on Richard Spear's insights into the unusual iconography of another version of the *Rebuke* by Domenichino now in the Museum of Grenoble, the author hypothesizes that these anomalies could reflect the Corcos' Jewish background. Finally, the study presents an interpretation of Boncompagni artistic patronage and collecting as instruments of self-representation, as well as means to gain and consolidate social acceptance.

È singolare, quasi paradossale, immaginare che un personaggio come Guido Reni (1575–1642), dotato di capacità dialettiche apparentemente degne di un fine oratore, non fosse altrettanto abile nell'esercizio della scrittura. Eppure, a giudicare dalle fonti, sembrerebbe che il pittore commettesse molti errori formali e ortografici; errori così clamorosi che il suo stesso biografo, Carlo Cesare Malvasia, aveva rinunciato a trascriverne le lettere, preferendo riassumerne i contenuti nelle parti essenziali². Stimolato dalla lettura del *Perì Hermenéias* o *De Elocutione*³, in cui l'autore (forse Demetrio) aveva affermato che «scrivendo una lettera ciascuno disegna quasi un'immagine della propria anima»⁴, Malvasia, scorrendo i carteggi di Reni, concludeva che «Nissuno perciò dalla sua dettatura non solo, ma dal semplice anco carattere avria mai dedotto quell'argomento del suo ben dipingere»⁵.

Prendendo in prestito da Demetrio la classificazione quadripartita degli stili, lo storiografo, con operazione colta e raffinata, attribuiva allo stesso Reni la convinzione «che un alfabeto bello e ben condotto denotasse un animo ben composto; il picciolo e stentato, stitico, ed irresoluto; l'ampoloso e magnifico, superbo e vanone; il disordinato e scomposto, cervello stravagante e bisbetico»⁶. Consapevole pertanto delle proprie carenze sia nell'ortografia sia nell'esposizione scritta, ogni volta che occorreva «rispondere a soggetti grandi», Reni, per timore di trasmettere ai vari corrispondenti un'immagine fuorviante del proprio

* Ho scritto il presente contributo nel corso della mia ricerca sulla famiglia dei conversi Boncompagni, resa possibile grazie alla borsa di studio biennale postdoc che mi è stata concessa dalla Bibliotheca Hertziana – Istituto Max Planck per la storia dell'arte di Roma. Desidero esprimere la mia più profonda gratitudine ai direttori Tanja Michalsky e Tristan Weddigen e alla direttrice emerita Sybille Ebert-Schifferer. Per i preziosi consigli e i proficui scambi di opinione sono inoltre grata a monsignor Sandro Corradini, Susanne Kubersky-Piredda, Fernando Loffredo, Peter M. Lukehart, Raffaella Morselli, Marco Pupillo, Lothar Sickel e Richard E. Spear. Ringrazio Chiara Scionti per la revisione dei documenti qui trascritti dal latino. Rivolgo un sentito ringraziamento ai due revisori anonimi che hanno letto e commentato accuratamente il testo prima della pubblicazione. Mentre questo contributo era in fase di bozze è stata pubblicata l'edizione critica della vita di Guido Reni scritta da Malvasia, si veda Malvasia (1678) 2019.

1 Malvasia (1678) 1841, vol. 2, p. 55. Nei suoi appunti per la redazione della vita di Reni, Malvasia annotava: «Non ebbe troppo bel carattere ma però intelligibile e scrisse scorretto: scriveva ca e co col'h che però scriveva luche, scriveva tele con due l, scriveva mesatta con duoi t, scriveva pottere con due t, capara con una r, scriveva abbasto». *Le carte di Carlo Cesare Malvasia* 1980, p. 46. Raffaella Morselli ha osservato giustamente come le missive autografe di Reni sopravvissute, quali ad esempio quelle del 1627–1628, «sembrano essere molto controllate e sapienti. Forse qualcuno rileggeva e correggeva ciò che Reni scriveva?». Morselli 2007, p. 77.

2 «Scriveva anche scorretto e in così poco buona forma, che non mi è dato l'animo di tante, che fra le altre possiedo, alcuna qui portare delle sue lettere, cavandone piuttosto il succo e applicando la sostanza a proposito, come sarassi osservato». Malvasia (1678) 1841, vol. 2, p. 55.

3 Fondato su una classificazione quadripartita degli stili, il trattato attribuito a Demetrio Falereo, alternatamente ricondotto dalla critica tra l'inizio del III secolo a.C. e il I/II secolo d.C., beneficiò di particolare fortuna tra i secoli XVI e XVII grazie ai *Commentarii in librum Demetrii Phaleri De Elocutione* di Pier Vettori, apparso a Firenze nel 1562 (Vettori 1562), e al testo di Francesco Panigarola (*Il predicatore [...] ovvero parafrase, commento e discorsi intorno al libro dell'Elocutione di Demetrio Falereo*), pubblicato postumo a Venezia nel 1609: cfr. Panigarola 1609.

4 Nella sua opera, vera e propria trattazione anticipatrice di temi e aspetti propri della linguistica contemporanea, Demetrio dedicava non poche pagine alla disamina dello stile epistolare da egli inteso come *imago animi*, un gesto automatico e spontaneo capace di mettere a nudo, agli occhi del lettore, gli aspetti più intimi della personalità del corrispondente: «Come il dialogo, anche la lettera deve lasciare molto spazio alla rappresentazione dei caratteri: perché scrivendo una lettera ciascuno disegna quasi un'immagine della propria anima», in Demetrio 1999, p. 69. Nella biografia di Reni, Malvasia riportava il seguente passo tratto dal testo di Demetrio in cui l'autore affermava che ciascuno di noi scrive la lettera come tracciasse un'immagine della propria anima: «Unusquisque animi sui effigiem sine lineamentis in scriptura sua imprimat». Malvasia (1678) 1841, vol. 2, p. 55.

5 Con la parola «carattere», Malvasia si riferiva chiaramente al carattere «grafico». Malvasia (1678) 1841, vol. 2, p. 55.

valore, di cui era gelosissimo, faceva apparentemente ricorso all'aiuto «del Rinaldi», ripagandolo con disegni di propria mano⁷.

Come osservato da Sybille Ebert-Schifferer, Malvasia delineò nella sua *Vita* «un profilo biografico particolarmente completo di Reni [...] adoperandosi a non tralasciare nessuno degli aspetti dell'uomo e dell'artista, nemmeno quelli che gli parevano negativi»⁸. Proprio per questo motivo non stupisce se solo dopo aver ribadito, quasi con insistito compiacimento, quanto il pittore «difficilmente si riducesse ad iscrivere, mancando nel rispondere, per non darsi forse, dico, a conoscere debole molto in questa parte, e scorretto tanto nell'ortografia», Malvasia indicava finalmente gli unici due personaggi con i quali il maestro corrispondeva senza indugio: un certo «Tassoni da Modena» e il romano Ippolito Boncompagni⁹. Mentre sul primo egli si limitava ad annotare che abbandonò la professione artistica non appena contrasse un matrimonio vantaggioso¹⁰, sul secondo, ritenuto erroneamente «Sacerdote della Chiesa nuova di Roma», lo storiografo aggiungeva dettagli indicativi di un legame con Reni piuttosto esclusivo, basato su un rapporto di confidenza e complicità. Veniamo così a sapere che Guido e Ippolito erano soliti scambiarsi lettere sulle «nuove del paese e bene spesso con la cifra», ovverosia carteggi nei quali entrambi si tenevano aggiornati sui fatti principali avvenuti sia a Bologna sia a Roma, ricorrendo spesso ad un linguaggio cifrato: un codice segreto accessibile unicamente ai due corrispondenti¹¹. In virtù di questa amicizia, il canonico bolognese ricordava inoltre come il pittore avesse voluto omaggiare l'amico capitolino con un dipinto di sua mano raffigurante «Un Bacco ed Arianna», secondo una consuetudine che il maestro era solito riservare solo «a chi gli andò a genio»¹².

Nonostante Malvasia si limiti a fornire notizie stringate sul rapporto tra Guido e Ippolito, la sua testimonianza contiene alcune utili indicazioni che stimolano ad un'analisi più approfondita della figura del Boncompagni e delle circostanze che determinarono questo suo legame esclusivo con il pittore bolognese, rimasto ai margini degli interessi critici. Se, come si dirà più avanti, il rinvenimento e la pubblicazione dell'inventario dei dipinti di Clemente Boncompagni – amatissimo fratello di Ippolito – aveva già permesso di apprezzare una particolare predilezione collezionistica dei Boncompagni per le opere di Reni e più in generale per la pittura emiliana¹³, la scoperta di nuovi documenti su Ippolito e sui suoi rapporti esclusivi con Reni, Guido Signorini e Domenichino consente ora di riportare questo personaggio alla giusta centralità e di ricondurre principalmente alla sua persona la particolare inclinazione verso il gusto bolognese che si attesta all'interno della propria famiglia.

Trattandosi di un ebreo converso, vale a dire di un personaggio (Ippolito così come i suoi fratelli) con un percorso di vita segnato da un importante rivol-

6 Malvasia (1678) 1841, vol. 2, p. 55.

7 Malvasia (1678) 1841, vol. 2, p. 55. Per approfondimenti sul rapporto tra il poeta Cesare Rinaldi e Guido Reni cfr. Ritrovato 2016, in part. p. 569. Per la pubblicazione di alcune lettere di Rinaldi indirizzate a Reni e la possibile identificazione del *Bacco e Arianna* donatogli dall'artista con la tela oggi presso il Los Angeles County Museum of Art (LACMA) si rimanda a Pepper 1983. Per una nuova lettura iconografica del dipinto e lo studio delle differenti versioni di questo soggetto ricondotte a Reni dalle fonti si rimanda a Morselli 2018a. Si veda inoltre *infra* nota 107.

8 Ebert-Schifferer 1988, p. 16.

9 Malvasia (1678) 1841, vol. 2, p. 55.

10 Questo ignoto personaggio aveva inoltre frequentato insieme a Reni la bottega di Denis Calvaert. Malvasia (1678) 1841, vol. 2, p. 11.

11 Malvasia riteneva che Reni, pur essendo consapevole delle proprie debolezze nella scrittura e nell'ortografia, «Non vergognossene tuttavia col sig. Ippolito Boncompagni, Sacerdote della Chiesa nuova di Roma, scrivendosi scambievolmente le nuove del paese e bene spesso con la cifra». Malvasia (1678) 1841, vol. 2, p. 55.

12 «Donò anche opre tutte di suo pugno a chi gli andò a genio [...]. Un Bacco ed Arianna al signor Ippolito Boncompagni a Roma». Malvasia (1678) 1841, vol. 2, p. 52.

13 Serafinelli 2011.

gimento spirituale, sociale e culturale, sarà opportuno, prima di entrare nel vivo dei legami appena tratteggiati, soffermarsi sulle vicende di conversione della famiglia degli ex-Corcoc e sul contesto che fece da sfondo a questo cambiamento confessionale, in particolare facendo riferimento all'ambito Oratoriano, probabile terreno di connessione tra Ippolito Boncompagni e Guido Reni.

«Ostinatissimi nella perfidia loro»: una conversione miracolosa

Nato come Ruben Corcos intorno al 1579 e battezzato insieme ai propri fratelli (lo si vedrà entro breve) nel 1592 con il nome di Ippolito Boncompagni, il privilegiato corrispondente di Reni era uno dei più rinomati ebrei convertiti del tempo.

Egli fu un membro dei Corcos, una famiglia di rabbini e ricchissimi banchieri ebrei di Roma passata alla storia per le vicende di conversione religiosa che, generazione dopo generazione e nel giro di pochi decenni, vide molti dei suoi componenti abbandonare il giudaismo per abbracciare la fede Cristiana¹⁴. Ippolito era cugino di Lazzaro Corcos e nipote di suo padre Salomone, due personaggi celebri per essersi convertiti al Cristianesimo rispettivamente nel 1581 e nel 1582 con i nomi di Gregorio e Ugo Boncompagni in onore di Gregorio XIII Boncompagni (1572–1585), il papa di origine bolognese allora regnante¹⁵.

Trattandosi di esponenti di spicco di una delle famiglie più autorevoli del Ghetto di Roma, il mutamento confessionale degli ex Lazzaro e Salomone (ora Gregorio e Ugo), operato in un periodo storico segnato da un progressivo inasprimento della campagna antiebraica e dalla fondazione di istituti preposti alla conversione degli infedeli (tra cui la Pia Casa dei Catecumeni e la predica forzata nel giorno del sabato)¹⁶, rappresentò uno dei maggiori trionfi riportati dalla Chiesa

14 Per l'albero genealogico della famiglia Corcos si veda Vogelstein/Rieger 1895–1896, vol. 2 (1896), p. 106. Il primo membro dei Corcos che si convertì al Cristianesimo fu Elia, battezzato all'indomani dell'elezione al soglio pontificio di Pio V Ghislieri (1566–1572) con il nome di Michele Ghislieri (4 giugno 1566). Si tratta di un evento celebrato nelle principali biografie dedicate a san Pio V, si veda in particolare Catena 1586, p. 48; Maffei 1712, pp. 339–340; Ghislieri 1797, pp. 88–90. Per approfondimenti su questo personaggio si rimanda a Crucitti 2000 (con bibliografia precedente). Come si dirà più avanti, a partire dal 1581–1582, diversi componenti della famiglia Corcos che si erano convertiti al Cristianesimo furono battezzati con il cognome Boncompagni, anziché Ghislieri. In un contesto differente, Marina Caffiero ha osservato come: «Non sempre, infatti, i membri di una stessa famiglia avevano il medesimo padrino e perciò non ricevevano eguale cognome. Ne risultava uno scardinamento identitario che non riguardava solamente il singolo individuo, ma l'insieme delle relazioni familiari e di parentela, che non erano più visibili all'esterno attraverso la comunanza del cognome, ma risultavano così cancellate con conseguenze che non conosciamo, ma facilmente immaginabili sul piano psicologico e dei comportamenti». Caffiero 2004, pp. 275–276.

15 «[21 aprile 1582] Giovedì quel Salomon Corcossa uno delli primi ricchi di tutto l'hibraismo d'Italia si ritirò in Casa di questi padri riformati di pozzo bianco per apprendere li Santi dogmi, et riti della sacra fede per farsi poi Christiano essendo stato a bacciar li piedi al Papa della gratia havuta da S.B. di poter retenir la sua facultà, che passa di 200mila scudi e la moglie catecumena si truova [fol. 122v] in Casa di alcune donne matrone Romane con speranza ch'abbi da battizzarsi insieme col marito. Ma molti altri hebrei sono stati carcerati perch'essendo rinchiusi questi giorni santi hanno fatto alcune cose in disprezzo della Passione di Christo». Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana (da ora BAV), Urb. lat. 1050, fol. 122r–v, vedi anche ivi, fol. 124r–v, citati e non trascritti in Incisa della Rocchetta/Vian 1957–1963, vol. 1 (1957), p. 44, nota 170. Sulla conversione di Lazzaro e Salomone Corcos si vedano in particolare Ciappi 1591, pp. 49–50; Bartolucci 1675–1693, vol. 3 (1683), pp. 759, 822–823; Medici 1701, pp. 53–59; Bevilacqua 2003, pp. 149–152.

16 Con la celebre bolla *Illius* Paolo III Farnese (1534–1549) aveva fondato nel 1543 la Casa dei Catecumeni e Neofiti, istituto destinato ad accogliere gli infedeli e a promuoverne la conversione. Si veda Hoffmann 1923; Milano 1964, pp. 283–306; Friedenbergh 1965; Rudt de Collenberg 1986; Rudt de Collenberg 1987; Rudt de Collenberg 1988; Rocciolo 1998; Caffiero 2004, in particolare pp. 21–29 e Al Kalak 2018.

17 «[21 luglio 1582] Il Popolo Romano conforme al desiderio del Papa, sabato in Campidoglio aggregò al numero de suoi cittadini quel Corcosso hebreo hora Ugo Boncompagno fatto



1 Giacomo Passalacqua, *Stemma della Famiglia Boncompagni*, 1764, acquerello su carta, 270 × 200 mm, in *Raccolta di vari stemmi* (1764), BCP, busta 42, n. XIII, fol. n.n.

stemma Boncompagni, è conservato nella Biblioteca Comunale Planetiana di Jesi (BCP), Fondo Camerata, *Raccolta di vari stemmi di alcune Famiglie che hanno per mezzo di Matrimoni contratta Parentela colla Famiglia Camerata de Mazzoleni*, busta 42, n. XIII; come si ricava dalla documentazione allegata del 19 novembre 1764, l'acquerello fu realizzato dall'indoratore e pittore Giacomo Passalacqua, il quale copiò lo stemma Boncompagni visibile nel pavimento della sagrestia della chiesa di Santa Maria in Vallicella a Roma.

20 Cfr. *supra* nota 15.

21 Dalle deposizioni al processo per la canonizzazione di Filippo Neri, rese da Ippolito Boncompagni nel 1595 e nel 1610 e da Agostino Boncompagni nel 1595 e nel 1600, si ricava che Gemma Luzzatti, dopo un tentativo di fuga assieme ad alcuni suoi figli che la stessa era riuscita a sottrarre al neofita Ugo Boncompagni (tra cui Salvatore, uno dei figli maschi che verrà battezzato con il nome di Michelangelo), fece ritorno forzato da Macerata a Roma, convertendosi al Cristianesimo nel 1599 con il nome di Maria Felicità Boncompagni. Su cui *Incisa della Rocchetta/Vian* 1957–1963, vol. 1 (1957) p. 91, nota 296, p. 94, nota 306; vol. 2 (1958), pp. 268–270, in part. p. 269, nota 1540, dove è riportato un *Avviso* del 30 gennaio 1599 (BAV, Urb. lat. 1067, fol. 86) in cui si riferisce del ritorno della donna e dei propri figli nell'Urbe; si veda inoltre *Incisa della Rocchetta/Vian* 1957–1963, vol. 4 (1963), p. 47 e Bianco 2009, pp. 163–165. Gemma Luzzatti fu battezzata il 9 maggio 1599: «Michael Angelus olim Salvator tenerunt eum Ill. mus Card. De S.ta Severina et Ill. ma d. Flaminia Aldobrandina; Franciscus olim Isach tenerunt eum Ill. mus Card. de Florentia, et Ill. ma d. Olimpia Aldobrandina; Joannes Baptista olim Joseph tenerunt eum Ill. mus Card. Aldobrandinus et ecc. ma d. Principessa de Cesi; Maria Felicitas olim Gemma tenerunt eam Ill. mus Card. Baronius, et Ill. is d. Geneva Salviata; Magdalena olim [?] tenerunt eam Ill. mus Card. Sfortia, et Ill. D. Fulvia de Comitibus; Julia olim Riccha ten. eam Ill. mus Card. Viscontius et Ill. D. Beatrices Caetana; Justina olim Justina [sic] ten. eam Ill. mus Card. Detus, et Ill. D. Hippolita Piccolominea». Roma, Archivio Storico del Vicariato (da ora ASVR), San Giovanni in Laterano, *Battesimi (1582–1703)*, vol. I, fol. 22v–23r. Questa vicenda di conversione è riportata anche nella biografia manoscritta di Agostino Boncompagni: cfr. Roma, Biblioteca Vallicelliana (da ora BVR), «Vita del Padre Agostino Boncompagni», in *Le Vite e detti de Padri e Fratelli della Cong. dell'Oratorio di Roma raccolti dal P. Paolo Aringhi prete della stessa Congregazione e da altri*, Ms. O.59, Capitolo XV, fol. 15v.

Cattolica¹⁷. Un trionfo che, per il suo valore di esemplarità, venne celebrato solennemente in San Pietro e onorato da papa Gregorio XIII con un *motu proprio* del primo novembre 1582 per mezzo del quale egli concesse ai novelli Gregorio e Ugo privilegi straordinari, tra cui la cittadinanza romana, prestigiose cariche civiche¹⁸, il titolo di conti, di cavalieri, nonché il conferimento del cognome e dell'arme dei Boncompagni (fig. 1)¹⁹. Si tratta di privilegi che in ampia parte vennero estesi anche agli altri membri della famiglia che abbracciarono la fede Cristiana.

In seguito alla morte del proprio fratello Jacob Corcos, il neofita Ugo Boncompagni – già «uno delli primi ricchi di tutto l'hebraismo d'Italia» con un patrimonio stimato attorno ai 200.000 scudi²⁰ – sottrasse alla vedova Gemma Luzzatti i quattro giovani figli e suoi nipoti (tra cui Ruben convertitosi con il nome di Ippolito), affidandoli alle cure dei Padri della Vallicella, in particolare di Filippo Neri, con il proposito di farli cristiani²¹. Quella dei quattro «hebrei principali di

Christiano col figliolo con dargli anco solenne banchetto, dove andorno così ben provisti di parole per ringraziare il Senato di tanto favore, et di sermoni sopra i Salmi per mostrare questa esser la loro fede che molti hebrei presenti si convertirno andati più tosto per burlarsi che per emendarsi». BAV, Urb. lat. 1050, fol. 261r.

18 Per la trascrizione del Breve di papa Gregorio XIII si veda Bartolucci 1675–1693, vol. 3 (1683), pp. 759, 821–827. Gregorio e Ugo vennero nobilitati, creati conti e cavalieri romani. Ugo fu nominato conservatore della città di Roma, mentre Gregorio ne divenne caporione.

19 *Supra* nota 18. Il disegno qui riprodotto, un acquerello con lo

Roma»²² fu una conversione che ebbe luogo durante il primo anno del pontificato di Clemente VIII Aldobrandini (1592–1605) e che venne celebrata con tutti gli onori nel Battistero di San Giovanni in Fonte il 28 ottobre 1592, festa dei santi Simone e Giuda²³.

Battezzati dal pontefice in persona e affiancati da illustri padrini²⁴, i quattro ragazzi – nati come Ruben, Abramo, Leone-Giuda e Salomone – mutarono, contestualmente all'amministrazione del sacramento, la loro identità confessionale e personale ricevendo i nomi di Ippolito, Clemente, Alessandro, Agostino, il cognome Boncompagni e il privilegio di adottare lo stemma della nobile famiglia di origine bolognese. La storia di questa memorabile vicenda è ripercorribile grazie a molteplici carte d'archivio, fonti storiografiche e narrazioni giunte in forma manoscritta o a stampa che testimoniano, spesso con dovizia di particolari, il passaggio, non facile e tantomeno privo di sofferenze, che mutò questi giovani ebrei, «ostinati come demoni», in conversi illustri e nobilitati²⁵.

Notizie dirette e in tal senso illuminanti sono giunte attraverso i resoconti del corrispondente di Reni – Ippolito Boncompagni – e di suo fratello Agostino, chiamati nel 1595 – a tre anni di distanza dal loro battesimo e a pochi mesi dalla morte di Filippo Neri – a deporre al primo processo per la canonizzazione del padre oratoriano, poiché assieme ai propri fratelli erano stati testimoni e beneficiari dell'operato miracoloso del religioso: la premonizione dell'istante esatto in cui avrebbero di comune accordo accettato di abbandonare l'ebraismo e la guarigione di uno di loro (Agostino) da una grave infermità²⁶.

«Ho considerato sempre che la nostra conversione sia stata per le orazioni del detto p. Filippo», affermava il tredicenne Ippolito nella sua lucida deposizione dai contenuti e dalla sequenza narrativa tanto analoga a quella di Agostino²⁷. Il ricordo dei suoi ultimi giorni vissuti come ebreo insieme ai propri fratelli, quando «de là, da casa di mia madre nel ghetto, il detto s.r Ugo, nostro zio, ci condusse alla Chiesa della Vallicella in custodia de tutti li padri»²⁸, non potrebbe

22 «[28 ottobre 1592] Questa matina sono stati battezzati nella Cappella di S. Giovanni in Fonte della Basilica Lateranense 4 hebrei principali di Roma, et de più ricchi Nepote di un certo Corcosa di mano propria del Pontefice, cresimandoli, et comunicandoli ancora nel medesimo tempo. Compadri sono stati li dui Nepoti di S. B. con li Cardinali Cusano, et Montalto, alli quali Neofiti N. S.re concede che possino ritenere tutte le loro facultà paterne». BAV, Urb. lat. 1060, pt. II, fol. 552v/646v (doppia numerazione), citato, non trascritto in Incisa della Rocchetta/Vian 1957–1963, vol. 1 (1957), pp. 93–94, nota 305.

23 *Supra* nota 22. Per il battesimo dei quattro ragazzi si veda ASVR, San Giovanni in Laterano, *Battesimi (1582–1703)*, vol. I, fol. 14r.

24 Vedi *supra* note 22–23.

25 Alle deposizioni rese da Ippolito e Agostino Boncompagni e alla biografia manoscritta di quest'ultimo, in cui viene ripercorsa la storia della loro conversione (vedi *supra* nota 21), va aggiunta l'importante testimonianza di Antonio Gallonio riportata nella *Vita del Beato P. Filippo Neri fiorentino*, in cui viene dato particolare risalto all'iniziale rifiuto da parte dei quattro giovani di convertirsi al Cristianesimo: «Di questo medesimo anno, a' venti quattro di Agosto furono condotti à Casa de nostri Padri qui alla Vallicella quattro giovanetti tra loro fratelli, i quali erano Hebrei, acciocché gli inducessero alla Santa Fede di Christo: ma non volendo essi lasciare gli errori Giudaici, come quelli che in sù la loro credenza erano ostinati come demoni; E una sera sù la prima hora stando nel loro proponimento più che mai fermi, non si lasciando volgere, ne volendo udire le cose buone, e sante, che si dicevano loro, rispondevano che come nella legge Giudaica erano nati, così in quella intendevano vivere, e morire, ne cosa sarebbe, che mai da ciò gli rimovesse. Mentre queste cose andavano in questa guisa, quella medesima sera predisse il B. Padre mirabilmente la loro conversione, percioche vedendo egli tanta durezza, e dispiacendogli forte, che questi giovanetti per difetto di fede andassero à perdizione, e perciò dolcemente ardendo tutto di desiderio della salute loro, gli incominciò à pregare [...]». Gallonio 1601, pp. 215–217, in part. 215.

26 Incisa della Rocchetta/Vian 1957–1963, vol. 1 (1957), pp. 91–94, 96–99; vol. 2 (1958), pp. 268–270; vol. 4 (1963), p. 47.

27 Deposizione del 26 agosto 1595, in Incisa della Rocchetta/Vian 1957–1963, vol. 1 (1957), pp. 91–94, in part. p. 94. Si veda inoltre Serafinelli 2020.

essere più vivo, come anche il frangente del primo incontro con Filippo Neri («ma perché non havevo visto il papa, mi parse che fosse il papa, et mi mise terrore per la sua presentia») e il rifiuto iniziale di abbandonare la religione di appartenenza in risposta alle esortazioni dell'oratoriano²⁹. Un rifiuto che, con non poche entrate e uscite di scena da parte di Ugo, Gregorio e di vari ecclesiastici, si tramutò, dopo tanto dibattere, in flebile resistenza per poi risolversi, grazie alle orazioni di Filippo Neri (mentre «il Padre diceva la Messa»), nella scelta di abbracciare la fede Cristiana³⁰.

Proprio per il suo carattere di eccezionalità, questa vicenda – che suscitò un clamore pari alle precedenti conversioni di Gregorio e Ugo – venne assunta fin dal principio tra le prove centrali al riconoscimento canonico della santità del Neri: benché il fondatore della Congregazione dell'Oratorio fosse stato ispiratore di molteplici mutamenti di fede da parte sia di ebrei sia di musulmani, nessuno di questi episodi fu, in effetti, propagandato tanto quanto la saga dei Corcos.

Se già nella prima biografia del padre oratoriano, compilata in latino nel 1600³¹ e pubblicata in lingua italiana nel 1601, Gallonio aveva dedicato alla storia dei «quattro giovanetti [...] ostinatissimi nella perfidia loro» un lungo brano, desunto in larga parte dalle deposizioni rese da Ippolito e da Agostino³², la stessa vicenda, nel giro di pochi anni, venne illustrata in forma grafica insieme ad alcuni tra gli episodi più significativi della biografia dell'oratoriano.

In concomitanza con la riapertura del processo di canonizzazione del Neri (1609)³³ e pochi anni prima della sua beatificazione (1615), i padri della Vallicella avevano commissionato a Luca Ciamberlano (ca. 1575 – *post* 1641) un ciclo di quaranta incisioni a stampa dedicate ai fatti più luminosi della vita del religioso e ai suoi miracoli *post mortem*³⁴. Si trattava di un lavoro concepito in un primo momento come progetto indipendente³⁵ e che solo in un tempo successivo, dopo la canonizzazione del religioso (1622), fu adottato per corredare la seconda edizione della biografia del santo a firma di Pietro Giacomo Bacci, pubblicata nel 1625³⁶.

Come si ricava dai pagamenti trascritti da Olga Melasecchi e da Stephen Pepper, nel 1610 gli oratoriani avevano coinvolto in questo ambizioso progetto

28 Incisa della Rocchetta/Vian 1957–1963, vol. 1 (1957), pp. 91–92.

29 Incisa della Rocchetta/Vian 1957–1963, vol. 1 (1957), in part. p. 92.

30 In un recente contributo dedicato al tema della santità e della conversione e allo studio dei processi di canonizzazione come fonte per i rapporti tra ebrei e cristiani, Marina Caffiero, in riferimento alla conversione dei Corcos, ha osservato il ruolo centrale della simbologia eucaristica nel contesto del miracolo occorso durante la messa: «Philippe accomplit le miracle de la conversion à travers la prière et la messe, et prophétise les événements qui doivent se réaliser. Non moins saillante bien sûr est la place centrale que tient dans le miracle la messe et donc le symbole eucharistique, destiné à être toujours mieux mis en valeur par la piété de la Contre-Réforme [...] en fonction des exigences apologétiques du catholicisme; maieure aussi, à l'évidence, la signification symbolique du thème de la Passion, de la Victime sacrificielle, de l'expiation: l'Eucharistie, le sacrifice de la messe, renouvelle la Passion du Christ au moyen de juifs, mais est aussi utilisée pour obtenir le miracle de leur conversion». Caffiero 2016, p. 178. Si veda inoltre Serafinelli 2020.

31 Gallonio 1600.

32 Vedi *supra* nota 25.

33 Il processo, avviato nel 1595–1601, subì un'interruzione per essere riaperto l'8 febbraio 1605, ma fu sospeso pochi giorni dopo a causa della morte di papa Clemente VIII Aldobrandini. La riapertura del processo avvenne nel 1609 e fu quindi portata avanti senza significative interruzioni. Incisa della Rocchetta/Vian 1957–1963, vol. 1 (1957), pp. VI–IX; Cistellini 1989, vol. 1, p. 2, nota 2; vol. 3, pp. 1902–1905.

34 Parma Armani 1978–1979; Papi/Zicarelli 1988; Pampalone 2017, pp. 74–95.

35 I fogli sciolti sono conservati in un volume intitolato *Vita S. Philippi Neri Iconibus Expressa* che si conserva presso la Biblioteca Vallicelliana di Roma (Ms. O.14), su cui si veda Parma Armani 1978–1979, p. 136; Papi/Zicarelli 1988, p. 110, nota 28.

36 Bacci 1625. La prima edizione di questa biografia apparve nel 1622. La serie grafica di Ciamberlano è interamente riprodotta in *The Illustrated Bartsch* 1983, vol. 44, pp. 86–130. Sulle ristampe del ciclo di Ciamberlano si veda Pampalone 2017, p. 22.



2 Luca Ciamberlano, *Filippo Neri converte al Cristianesimo i quattro fanciulli ebrei della famiglia Corcos*, in Pietro Giacomo Bacci, *Vita di San Filippo Neri fiorentino fondatore della Congregazione dell'Oratorio*. Raccolta dai processi fatti per la sua canonizzazione, Roma 1625. Roma, Archivio della Congregazione dell'Oratorio

anche Guido Reni, attivo in quel tempo nel cantiere dell'oratorio di San Gregorio al Celio, il quale formulò diversi disegni preparatori e schizzi che Ciamberlano tradusse successivamente in incisioni³⁷. Su quaranta quietanze di pagamento, rilasciate all'urbinate dal luglio 1609 all'agosto 1614, ben ventitré ricevute – scalabili dal gennaio 1610 al novembre 1612 – recano riferimenti più o meno puntuali ai soggetti ideati da Reni per i rami di Ciamberlano³⁸. A queste si aggiunge una quietanza del 10 novembre 1610 in cui l'incisore, oltre a dichiarare di aver ottenuto dal padre Francesco Zazzara quindici scudi «per comprare tanto drappo da vestire per donare al sig.r Guido per haver lui fatto quindici disegni di dette historie», confermava di aver ricevuto sette scudi «per havere io intagliato una storia in rame della vita del B.o Padre dove converte 4 hebrei ... Disegno di Luca sudetto»³⁹; vale a dire per aver formulato il disegno e inciso il rame con la scena della conversione dei quattro fratelli Corcos ad opera di Filippo Neri (fig. 2).

37 Melasecchi/Pepper 1998. Si fa menzione di questi documenti in Pepper 1971, p. 316, nota 38 e in Papi/Zicarelli 1988, pp. 109–110.

38 Melasecchi/Pepper 1998, pp. 602–603.

39 Melasecchi/Pepper 1998, p. 603, doc. 23.



3 Cristoforo Roncalli (attr.), *Filippo Neri recita la messa per la conversione dei quattro fanciulli ebrei della famiglia Corcos*, disegno, in *Miscellanea spettante a S. Filippo Neri fondatore della Congregazione dell'Oratorio di Roma*, BVR, Ms. O.23, parte III, fol. 468

in Parma Armani 1978–1979). Tali prove grafiche (quarantasei fogli in totale) sono state collegate per la prima volta da Elena Parma Armani al ciclo di tavole di Ciamberlano e ricondotte alla paternità di Bartolomeo Cavarozzi (allievo di Cristoforo Roncalli) alla luce di un pagamento di dieci scudi – incluso nella stessa miscellanea – corrisposto all'artista viterbese nel 1609 per «delli disegni che fa per la vita del Beato Padre» (Parma Armani 1978–1979, pp. 141–142). Si tratta di un'ipotesi attributiva che tuttavia non ha trovato un consenso unanime da parte della critica: mentre Federica Papi ed Emanuela Zicarelli si sono mostrate propense a riferire a Guido Reni ventitré disegni del codice Vallicelliano i cui soggetti corrispondono a quelli delle ricevute che menzionano il felsineo e ad accettare dunque con riserva il nome di Cavarozzi per le restanti quindici prove grafiche (Papi/Zicarelli 1988, in part. pp. 111–113), Olga Melasecchi e Stephen Pepper, contestando la proposta attributiva al pittore bolognese, hanno ricondotto parte dei fogli a Cristoforo Roncalli (tra cui il citato disegno con la messa miracolosa e la conversione dei Corcos) e parte al suo allievo Bartolomeo Cavarozzi: cfr. Melasecchi/Pepper 1998. Una documentazione rinvenuta dalla Melasecchi sembrerebbe, in effetti, supportare l'ipotesi di un originario coinvolgimento di Roncalli in un progetto grafico destinato a corredare una biografia del Neri (*De vita virtutibus et gestis B. Philippi*, BVR, Ms. O.7), rimasta manoscritta per la morte di Cesare Baronio (1607), e suggerire allo stesso tempo che, alla riapertura del processo per la canonizzazione dell'oratoriano, Cavarozzi fosse subentrato nell'impresa, realizzando alcuni disegni preparatori destinati ad essere tradotti in incisione (Melasecchi/Pepper 1998, con bibliografia precedente).

42 Tra queste si possono citare a titolo esemplificativo *Filippo Neri che vende i libri, e dà il prezzo à poveri*; *Gli furono intromesse in Camera alcune donne di mala vita*. Si veda *The Illustrated Bartsch* 1983, vol. 42, pp. 89, 96.

La tavola in questione (205 × 148 mm), finora mai esaminata nel dettaglio, è corredata da una didascalia esplicativa in lingua volgare⁴⁰ e presenta una sequenza narrativa che si snoda in tre tempi differenti entro piani scenici debitamente articolati. I temi illustrati sono: l'ostinazione iniziale dei giovani Corcos raffigurata sul primo piano; il miracolo della conversione nel momento in cui Filippo Neri recitava la messa – un episodio intermedio separato da quello principale attraverso l'inserimento di una quinta e di una balaustra – ed infine il battesimo amministrato da papa Clemente VIII Aldobrandini, illustrato sullo sfondo quale esito trionfale dell'intervento di Filippo Neri.

È noto come, per la raffigurazione della scena della messa recitata da Filippo Neri, Ciamberlano abbia in parte tratto ispirazione dal disegno di medesimo soggetto attribuito a Cristoforo Roncalli e conservato in un volume miscellaneo della Biblioteca Vallicelliana (fig. 3)⁴¹. Tuttavia, l'impianto generale della composizione presenta analogie così serrate, in particolare nell'articolazione degli spazi scenici, con altre tavole per il medesimo progetto incise da Ciamberlano su disegno di Reni⁴², tali per cui si potrebbe sup-

40 L'iscrizione recita: «Convertete alla fede una delle prime, e ricche famiglie de gli Hebrei. Vit. Volg. Lib. P.o c. 12. n. 8. e. 9. Occorse nel 1592. 32».

41 Il disegno in questione (matita nera, inchiostro seppia, acquerellato su carta bianca) è stato pubblicato in Papi/Zicarelli 1988, tav. 50. Esso fa parte della *Miscellanea spettante a S. Filippo Neri fondatore della Congregazione dell'Oratorio di Roma*, BVR, Ms. O.23, parte III (rinvenuta da Giovanni Incisa della Rocchetta e segnalata

porre che anche per l'incisione con la conversione dei Corcos l'urbinate avesse operato in collaborazione con il maestro bolognese, o dietro la sua supervisione.

L'episodio più denso di significato è la scena dei giovani ebrei a colloquio con Filippo Neri, ambientata in uno spazio spoglio che occupa quasi due terzi dell'impaginato e compendiata, come del resto l'intera tavola, sulla citata deposizione resa da Ippolito Boncompagni al processo del 1595; una deposizione ricca di notizie intorno alle varie dispute in materia di fede avvenute prima della conversione e alla renitenza iniziale mostrata da tre dei quattro fratelli all'esortazione di abbandonare l'ebraismo⁴³.

Poiché in quegli anni era in corso la revisione del processo per la beatificazione del Neri, è evidente che la narrazione e la rappresentazione degli episodi biografici dovessero attenersi scrupolosamente alla realtà dei fatti. Nel caso specifico della tavola in esame non è stato mai notato come, nell'episodio illustrato sul primo piano, vale a dire la scena che raffigura i renitenti Corcos a colloquio con Filippo Neri, i giovani ebrei sono tre, anziché quattro. L'imperativo di raffigurare i fatti nella loro verità storica suggerisce che il personaggio mancante sia riconoscibile come quello di Abramo Corcos, battezzato con il nome di Clemente; in effetti, nella propria deposizione, Ippolito aveva ricordato come nel domandare al «più piccolo di noi (hora Clemente, all'ora Abram) se voleva farsi cristiano, et lui rispose di sì; et domandando noi altri tre, dicessimo no, et però il p. Filippo si mosse a dire che: «domatina sforzeremo Iddio, et alla mia Messa diranno de sì»⁴⁴. L'esclusione di Abramo/Clemente da questa scena, determinata dal fatto che il giovane, a differenza dei suoi fratelli, non aveva opposto alcuna resistenza all'esortazione di abbandonare l'ebraismo, è un'omissione ben calcolata, che permetteva di enfatizzare lo zelo apostolico di Filippo Neri e di dimostrare come egli non si fosse arreso di fronte all'iniziale diniego mostrato dai tre giovani ebrei.

Poiché Ippolito (lo si apprende dalle sue stesse parole) si risolse per ultimo a farsi cristiano, è verosimile che egli possa identificarsi con il personaggio che nella tavola di Ciamberlano è raffigurato immerso in una disputa dottrinale con il padre oratoriano mentre compie il gesto della computazione digitale, tradizionale contrassegno dell'argomentazione logica⁴⁵. La lettura incrociata dell'incisione di Ciamberlano con la deposizione di Ippolito, dalla quale si ricava il contesto in cui fu maturata la conversione dei Corcos e i personaggi presenti in quella circostanza⁴⁶, porta infine a ritenere che le tre figure che campeggiano sullo sfondo dell'episodio centrale siano identificabili con il neofita Ugo Boncompagni, rappresentato al centro, e i due oratoriani Pietro Consolino e Francesco Bozzio.

Guido Reni e la collezione Boncompagni

Che il canale della Congregazione dell'Oratorio sia stato il tramite privilegiato per un primo incontro tra Reni, Ippolito Boncompagni e i suoi tre fratelli (Agostino, Clemente e Alessandro) sembra essere l'ipotesi finora più credibile. La circostanza che concorse a determinare la nascita di un rapporto di reciprocità destinato a consolidarsi in profonda stima e amicizia rimane tuttavia incerta.

Se l'esposizione di Reni al circolo filippino può farsi risalire già intorno al 1601, al tempo del suo esordio sulla scena romana – un esordio promosso dal

43 «[...] perché tutti tre noi maggiori, in quella mattina, stessimo assai duri nel risolverci; et io [Ippolito] specialmente, che, mentre stavo ostinato di risolvermi, mi sentivo, come ho detto, che era spinto a dir de sì». Incisa della Rocchetta/Vian 1957-1963, vol. 1 (1957), p. 93.

44 Incisa della Rocchetta/Vian 1957-1963, vol. 1 (1957), pp. 92-93.

45 Sul gesto del computo manuale si veda La Porta 2006, p. 39, con bibliografia precedente.

46 «La mattina seguente, alla Messa del p. Filippo, mentre il padre celebrava, venendo il s.r Ugo, nostro zio (non so se fosse avanti la Messa, o in quello che il padre celebrava, mentre venne il s.r Ugo) venne a disputare con noi, quali stavamo nella libreria delli padri, con il p. Pietro Consolino, il p. Francesco Bozio [...]». Incisa della Rocchetta/Vian 1957-1963, vol. 1 (1957), p. 93.



4 Anonimo, *Ritratto del Padre oratoriano Agostino Boncompagni*, seconda metà del XVII secolo, olio su tela, 55 x 70 cm. Roma, Archivio della Congregazione dell'Oratorio (foto Mauro Coen)

madre dei giovani conversi – tenuta a battesimo nel 1599 dal cardinale Baronio – nel 1629⁴⁹ aveva dato disposizioni di essere sepolta alla Vallicella, lasciando inoltre 10 scudi alla cappella di San Filippo Neri⁵⁰. Tuttavia, l'episodio più eclatante

cardinale Paolo Emilio Sfondrato (1560–1618), celebre ecclesiastico legato a personaggi del *coté* oratoriano come il cardinale Cesare Baronio e Antonio Bosio – i contatti del pittore con i padri della Vallicella si andarono intensificando nel secondo decennio del Seicento. Come è stato poc'anzi ricordato, nel 1610–1612 Reni aveva collaborato con Ciamberlano alla realizzazione del progetto grafico destinato ad illustrare la vita di Filippo Neri; successivamente, nel 1614, l'artista aveva licenziato la *Madonna col Bambino e il beato Filippo Neri* per la cappella intitolata al fondatore della Congregazione dell'Oratorio nella chiesa di Santa Maria in Vallicella, mettendo il proprio pennello a servizio della divulgazione del culto del religioso fiorentino, elevato all'onore degli altari nel 1622⁴⁷.

In quello stesso giro di anni si assiste al consolidamento dei legami dei novelli Boncompagni con il cenacolo filippino. Un legame che, a partire dal momento topico della conversione religiosa della famiglia, vale a dire tra gli anni Ottanta e Novanta del XVI secolo, si era mantenuto inalterato nel tempo, esprimendosi anche attraverso concrete manifestazioni di adesione da parte degli stessi conversi alla spiritualità oratoriana. Appare, ad esempio, significativo ricordare che nel 1602 Agostino Boncompagni⁴⁸ – il solo di cui si conservi ad oggi un ritratto (fig. 4) – era entrato a far parte della Congregazione dell'Oratorio e che la

47 Il dipinto fu pagato a Reni tra giugno e ottobre 1614. L'opera fu esposta sull'altare della cappella intitolata al fondatore degli oratoriani solo l'anno successivo in occasione della beatificazione del Neri (5 maggio 1615). Si veda la scheda di catalogo, completa di documenti e riferimenti alle fonti, redatta da O. Melasecchi in *La regola e la fama* 1995, pp. 535–536, cat. 94. La prima traduzione grafica di questo dipinto si deve a Luca Ciamberlano; per questo lavoro l'artista ricevette compensi tra gennaio e luglio 1615. O. Melasecchi in *La regola e la fama* 1995, pp. 362, 462–463, cat. 10. Si veda da ultimo Morselli 2018b.

48 Per l'anno di ingresso di Agostino nell'Ordine si veda Incisa della Rocchetta 1961, p. 6; Bianco 2009, p. 168. Si rimanda inoltre a quanto riportato nella biografia manoscritta del Boncompagni: «[...] alli 28 di Ottobre, giorno festivo de SS.ti Apostoli Simone, e Giuda, et anniversario del suo Natale à Christo, essendo egli stato nel suddetto giorno battezzato, l'anno di nostra salute 1602 con istraordinario giubilo di allegrezza venne a convivere in Congregazione, volendo egli in quel dì medesimo, in cui mediante l'acque del battesimo era rinato spiritualmente a Christo, poscia totalmente dedicarsi à Dio, mediante l'ingresso in Congregazione». BVR, «Vita del Padre Agostino Boncompagni», in *Le Vite e detti de Padri e Fratelli della Congregazione dell'Oratorio di Roma raccolti dal P. Paolo Aringhi prete della stessa Congregazione e da altri*, Ms. O.59, Capitolo XV, fol. 262r. Agostino morì il 10 marzo 1640. Per il suo testamento, rimasto finora inedito e che verrà trascritto in altra sede, si veda Roma, Archivio Storico Capitolino (da ora ASC), *Archivio Urbano*, sez. 42, vol. 67, Hadrianus Gallus, 1636–1644, fol. n.n.

49 *Supra* nota 21.

50 *Supra* nota 21. Per il testamento, finora inedito, della donna convertitasi con il nome di Maria Felicità Boncompagni, si veda: Roma, Archivio di Stato (da ora ASR), *Trenta Notai Capitolini*, uff. 15, Thomas Salvatoris, 18 dicembre 1629, fol. 801r–804v, 825r–828r. È interessante osservare come, in apertura al testamento, Maria Felicità venga definita «Romana moglie relicta del quondam ... [sic]»: poiché il marito, Jacob, era morto come ebreo (ante 1592), il suo nome non viene riportato e lo spazio viene lasciato pertanto vuoto. Per ciò che concerne la sua sepoltura, nel testamento (ASR, *Trenta Notai Capitolini*, uff. 15, Thomas Salvatoris, 18 dicembre 1629, fol. 801v) si legge: «Item vuole, et ordina che il suo corpo sia seppellito nella sua sepoltura nella Chiesa di Santa Maria in Vallicella, alla quale cioè alla Cappella di S. Filippo gli lascia dieci scudi di moneta [...]». Alessandro, Agostino, Ippolito e Clemente furono designati suoi eredi.



tante di quella che può essere intesa come un'affermazione collettiva di appartenenza dei Boncompagni alla realtà oratoriana è rappresentato dall'elezione della chiesa madre dell'Ordine a luogo di sepoltura della loro casata e in particolare dalla realizzazione, sempre nella Chiesa Nuova, della cappella della sagrestia, sul cui altare si erge il celebre gruppo marmoreo con *San Filippo Neri e l'angelo* dello scultore bolognese Alessandro Algardi; un lavoro commissionato da Pietro Boncompagni (1592–1664) nel 1635–1636, cui contribuirono anche i suoi zii, Ippolito e Agostino, donando rispettivamente le due colonne marmoree per l'altare e duecento scudi⁵¹.

Non si può infine trascurare come l'adesione alla realtà dell'Oratorio da parte dei Boncompagni si sia esplicitata fin dall'inizio anche in una vera e propria prossimità «fisica». Se già il loro zio, Ugo Boncompagni (anch'egli legato al Neri), dopo la conversione si era insediato sulla linea di confine tra i rioni di Ponte e Parione nelle vicinanze della Chiesa Nuova – in una zona che negli *Stati delle anime* viene significativamente definita «Isola dei ss.ri Boncompagni»⁵² – Ippoli-

5 Roma, Palazzo già Boncompagni (foto Bibliotheca Hertziana/Enrico Fontolan)

51 Serafinelli 2020, con bibliografia precedente. È stato giustamente osservato come la pala dipinta da Reni per la cappella del fondatore degli oratoriani alla Vallicella costituisca «un precedente iconografico vincolante per l'invenzione della grande figura marmorea del santo». Si veda la scheda redatta da V. Martinelli in *La regola e la fama* 1995, pp. 472–473, cat. 22.

52 ASR, *Stato civile*, Appendice, Libri parrocchiali, busta II, registro 4, citato in Bevilacqua 2003, pp. 152–153, 171, nota 30.

53 Come si apprende dal testamento di Clemente Boncompagni, aperto il 16 gennaio 1657, egli possedeva inoltre un «Casino che stà per la strada, che vā alla Sapienza affittato al presente al sig. Pompeo Zagarelli attaccato alla mia Casa grande dove habito alla Valle», che lasciò in eredità alla nipote Maria Boncompagni. ASR, *Notai del Tribunale dell'Auditor Camerae*, Olimpiades Petruccius, 1657, prot. 5914, fol. 116v (fu Ippolito Boncompagni a prescrivere a Clemente di lasciare l'immobile alla nipote, cfr. ASC, *Archivio Urbano*, Apoche Private, sez. IV, 1652, vol. 22, fol. 181r–v). Alla sua morte, Clemente lasciò il palazzo alla Valle all'Arciconfraternita dei Santi Dodici Apostoli: «Item lascio per ragione di legato, et in ogn'altro miglior modo alla Ven.e Arciconfraternita di Ss.i Dodici Apostoli di Roma madre et refugio de Poveri



6 Roma, Palazzo già Boncompagni Bonadies (foto Bibliotheca Hertziana/ Enrico Fontolan)

to e suo fratello Clemente divennero proprietari di due palazzi che sorgevano sull'antica *Via Papalis* a distanza ravvicinata dalla Chiesa Nuova: l'edificio qui identificato con quello prospiciente l'attuale Corso del Rinascimento (fig. 5)⁵³, contiguo al celebre palazzo Massimo alle Colonne e quello a Pasquino in via di San Pantaleo, che fu acquistato nel 1637 (fig. 6)⁵⁴.

Ippolito morì nel 1652, lasciando suo erede universale il fratello Clemente⁵⁵, mentre quest'ultimo scomparve alcuni anni dopo, nel 1657: entrambi furono sepolti nella chiesa della Vallicella⁵⁶. Nonostante le notizie biografiche sui due fratelli siano esigue, dai nuovi documenti emersi si ricava che Ippolito aveva rivestito l'importante ruolo di cappellano segreto del papa bolognese Gregorio XV Ludovisi (1621-1623)⁵⁷: «uomo di gran sapere, prudenza e integrità [Ippolito] fu aiutante di studio di Papa Gregorio decimo quinto mentre era auditor di Rota, poi fece l'Avvocato e fu Camerier segreto del d.o Papa, esercitò l'offitio di elemosiniere in defetto di Monsignor Bovio, restò prelatò benché non volesse per modestia mai portar l'abito, mà come tale et era rispettato [...] havendo lasciato ottime opinioni di se appresso di quelli che l'hanno conosciuto»⁵⁸. Allo stesso modo, suo fratello Clemente era stato apprezzato dai contemporanei per aver partecipato attivamente ad importanti confraternite del tempo e per le sue opere di carità: l'ebreo converso Paolo Sebastiano Medici ricordava ad esempio come il Boncompagni non si fosse mostrato «inferiore agli altri [membri della famiglia], avendo egli lasciato tutto quello, che

zato dai contemporanei per aver partecipato attivamente ad importanti confraternite del tempo e per le sue opere di carità: l'ebreo converso Paolo Sebastiano Medici ricordava ad esempio come il Boncompagni non si fosse mostrato «inferiore agli altri [membri della famiglia], avendo egli lasciato tutto quello, che

mia carissima, la mia Casa Grande alla Valle dove Habito con tutti suoi membri e pertinenze con tutte le botteghe di sotto [...]». ASR, *Notai del Tribunale dell'Auditor Camerae*, Olimpiades Petruccius, 1657, prot. 5914, fol. 117r. Una ricca documentazione inedita su questo lascito e sullo stato dell'eredità Boncompagni dal 1719 al 1728, che verrà trascritta in altra sede, è conservata a Roma presso l'Archivio dell'Arciconfraternita dei Dodici Apostoli (AADAR), *Eredità varie*, II, fasc. 5.

54 Su cui Sickel 2010, in part. p. 246, nota 73; Bevilacqua 2003, pp. 153, 171, nota 33.

55 I beni di Ippolito passarono al fratello Clemente, «Amatissimum fratrem», mediante un'apoca privata (29 marzo 1652), si veda ASC, Archivio Urbano, Apoche Private, sez. IV, 1652, vol. 22, fol. 230r-v, 245r-246v.

56 Atto di morte di Ippolito Boncompagni: «[aprile 1652] Hipolitus Boncompanus an. 70 circiter in domo propria ad Maximos ad Fontanella [sic] in Comunione Sanctae Matris Ecclesiae Animam Deo reddidit die 4 aprilis, et die 5 sepultum fuit in Ecclesia S. M. in Vallicella receptis omnibus sacramentis». ASVR, San Lorenzo in Damaso, *Morti III (1644-1672)*, vol. 55, fol. 89r. Atto di morte di Clemente Boncompagni: «[gennaio 1657] D. Clemens Boncompagnus Romanus an. 70 circiter in domo propria ad Sanctum Adream de Valle in Comunione Sanctae Matris Ecclesiae Animam Deo reddidit, receptis omnibus sacramentis die 12 huius, et eius Corpus eadem die sepultum fuit in Ecclesia S. Philippi Neri». ASVR, San Lorenzo in Damaso, *Morti III (1644-1672)*, vol. 55, fol. 135r.

57 Nella biografia manoscritta del fratello Agostino Boncompagni, oratoriano, si apprende che Ippolito «era in quel tempo cameriere di honore e cappellano secreto di Gregorio XV» e che in tale veste egli risiedette in quegli anni nel Palazzo Apostolico, cfr. BVR, «Vita del Padre Agostino Boncompagni», in *Le Vite e detti de Padri e Fratelli della Cong. dell'Oratorio di Roma raccolti dal P. Paolo Aringhi prete della stessa Congregazione e da altri*, Ms. O.59, Capitolo XV, fol. 262v. Il nome di Ippolito Boncompagni è in effetti annoverato nell'elenco dei cappellani segreti a tutto vitto di papa Gregorio XV Ludovisi, si veda BAV, *Ruolo della Fameglia di N.S. Papa Gregorio XV*, Ms. Chigiano H.II.42, s.d., fol. 161r.

58 ASR, Miscellanea famiglie, *Boncompagni/Bonadies*, *Copia d'un foglio vecchio nel quale sono queste memorie*, b. 18, fascicolo 1, s. d., fol. n.n.



7a Guido Reni, *San Francesco riceve le stimmate*, ca. 1629, olio su tela, 217 x 152 cm. Roma, Museo di Roma, inv. MR 1831 r (foto Archivio Fotografico del Museo di Roma)



7b Guido Reni (e bottega?), *San Francesco predicante tra i devoti dell'Arciconfraternita delle SS. Stimate*, olio su tela, 217 x 152 cm. Roma, Museo di Roma, inv. MR 1831 verso (foto Archivio Fotografico del Museo di Roma)

possedeva, a' luoghi Pii, conforme ne possono rendere testimonianza le Venerabili Confraternità de i SS. Apostoli, e delle Stimmate, dal sudetto Clemente provvedute di rendite non ordinarie»⁵⁹.

Come si ricava dall'inventario dei beni di Clemente – erede universale di Ippolito – compilato nello stesso 1657 e reso noto nel 2011, nel palazzo a Pasquino si poteva ammirare una collezione composta da circa duecentocinquanta dipinti⁶⁰. Si trattava di opere accuratamente descritte nei soggetti e nelle misure, ma che apparivano prive dei nomi degli autori, ad eccezione di due esemplari di Guido Reni: il celebre Stendardo di san Francesco oggi nel Museo di Roma di Palazzo Braschi (figg. 7a-7b) e «Un quadro di un ritratto di Guido Reni ovato con Cornice bianca di tela da testa»⁶¹. Come è stato già approfondito altrove, nel 1657 lo stendardo fu donato, per disposizione testamentaria dello stesso Clemente, all'Arciconfraternita delle SS. Stimmate di San Francesco di Roma, mentre il resto della collezione passò a Filippo Boncompagni, nipote ed erede universale di Ippolito⁶².

A differenza dell'inventario dei beni di Clemente, quello di Filippo, stilato nel 1676⁶³, fornisce in molti casi i nomi degli autori delle opere collezionate, con particolare riferimento a quelle esposte nella galleria, che presentavano una disposizione rimasta pressoché conforme all'originario criterio di allestimento. Grazie a questa circostanza, l'esame incrociato dell'inventario di Filippo con quello di Clemente ha permesso di rilevare significative corrispondenze interne tra le opere e di arrivare a identificare i nomi dei pittori di diversi esemplari nella collezione di Clemente⁶⁴. Su un totale di ottantuno dipinti esposti nella galleria del palazzo, ambiente destinato ad ospitare i pezzi più importanti della quadreria, trentanove recano i nomi degli autori e di questi dipinti diciotto sono riferiti ad artisti bolognesi o più complessivamente emiliani, tra cui Guido Reni, Guercino, Domenichino, Giovanni Lanfranco, Francesco Albani e Giovan Giacomo Sementi⁶⁵.

In base alla testimonianza di Malvasia sulla consuetudine di Guido Reni con Ippolito e al rinvenimento di documenti inediti che gettano luce sui legami del Boncompagni con diversi pittori bolognesi è ora possibile ritenere che l'origine di questa collezione, aperta alle novità artistiche del tempo, sia in ampia parte attribuibile allo stesso Ippolito. Come si cercherà di dimostrare, tale ipotesi sembra essere valida in particolare per le opere di Reni e di Domenichino.

Da un esame a campione degli inventari di alcune tra le principali quadrerie romane del tempo (*ante* 1657) è emerso che la collezione Boncompagni rappresen-

59 Medici 1701, p. 59. Si vedano inoltre le note 55 e 61. Benché ad oggi manchi uno studio comparato sulle modalità di integrazione sociale da parte delle famiglie di ebrei convertiti nella Roma di età moderna, non si può fare a meno di osservare come la vicenda del banchiere portoghese ed ebreo converso António da Fonseca (ca. 1515-1588), trasferitosi a Roma alla fine del Cinquecento, presenti diverse analogie con quella di Clemente. Dagli studi di James Nelson Novoa si ricava in effetti che il Fonseca riuscì ad integrarsi nella società romana del tempo «Through a combination of direct involvement in the management of the institutions, almsgiving, membership in confraternities and art patronage». Cfr. Novoa 2015, in part. pp. 93-94.

60 Serafinelli 2011.

61 ASR, *Notai del Tribunale dell'Auditor Camerae*, Olimpiades Petruccius, 1657, prot. 5914, fol. 209r-231v, pubblicato in Serafinelli 2011, pp. 192-196. Lo stendardo di Reni fu donato nel 1657 per legato testamentario di Clemente all'Arciconfraternita delle SS. Stimmate di San Francesco di Roma; la vicenda è ricostruita in Serafinelli 2011, in part. pp. 175-191. Alla documentazione già resa nota sul legame speciale di Clemente con il sodalizio delle Stimmate si può aggiungere come nel giubileo del 1650, l'ebreo converso, in veste di Guardiano dell'Arciconfraternita, avesse provveduto a sue spese ad offrire un banchetto per tre sere di seguito ai confratelli delle Stimmate di Bologna. Su cui si veda Ruggieri 1651, p. 142.

62 Serafinelli 2011.

63 ASR, *Trenta Notai Capitolini*, uff. 24, J. Carolus Lamparinus, 1676, fol. 308r-324r, pubblicato in Serafinelli 2011, in part. pp. 197-203.

64 Serafinelli 2011.

65 Serafinelli 2011, in part. pp. 185, 194-199.

tava una delle raccolte capitoline con il maggior numero di opere ricondotte a Reni⁶⁶. Grazie al riscontro con l'inventario del 1676, è in effetti possibile individuare nella lista del 1657 la presenza di almeno quindici esemplari apparentemente di mano del pittore bolognese (14 dipinti e un disegno) conservati nella galleria o in altri ambienti del palazzo: un numero così elevato da rendere tale raccolta assimilabile, per consistenza, a quella del cardinale Ludovico Ludovisi, che nel 1633 comprendeva quindici esemplari del pittore felsineo, o a quella della marchesa di origine bolognese Cristiana Duglioli Angelelli, che, tra copie, opere ritoccate da Reni e originali, ne possedeva una quindicina⁶⁷.

È arduo identificare i dipinti documentati dei Boncompagni con i lavori noti di Reni. Nonostante ciò, alcuni di questi esemplari sono degni di essere presi in esame sia per la considerazione in cui erano tenuti all'epoca sia per i loro soggetti e temi iconografici. Questi ultimi, in effetti, sembrano ricollegarsi a momenti specifici e a fasi cronologicamente distinte nella produzione artistica di Reni, suggerendo forse in modo implicito l'esistenza di un rapporto costante e continuativo tra Ippolito (forse Clemente) e il maggiore pittore di Bologna. Vale la pena citare alcuni di questi dipinti, soffermandosi su quelle opere che in entrambi gli inventari Boncompagni appaiono rubricate in modo ambiguo e che per questo motivo sono rimaste finora indecifrabili.

Un caso esemplificativo di quanto appena detto potrebbe essere individuato nella tela di 5 per 4 palmi che raffigurava una Santa Cecilia⁶⁸. Il soggetto dell'esemplare Boncompagni suscita un certo interesse, poiché sembrerebbe potersi ricondurre alla produzione di tele con figure ieratiche di sante martiri a mezzobusto concepite da Reni nel tempo del suo primo soggiorno romano. Vengono in mente dipinti come la *Santa Caterina* (nelle due versioni di Barcellona, Palacio Pedralbes e di Glasgow, Hunterian Art Gallery) o la *Santa Margherita* di Münster (Westfälisches Landesmuseum)⁶⁹, opere di matrice arcaizzante in cui si avverte una spiccata sensibilità recettiva del pittore bolognese al caratteristico clima di *revival* paleocristiano sostenuto in quegli anni dall'ambiente oratoriano, tanto caro ai Boncompagni e promosso con fervore dal cardinale Cesare Baronio. Più in particolare, la *Santa Cecilia* appartenuta ai Boncompagni potrebbe essere un prodotto degli anni in cui Reni lavorava a Roma a servizio del cardinale Paolo Emilio Sfondrato per la chiesa di Santa Cecilia in Trastevere – di cui l'ecclesiastico era titolare – e ricollegarsi probabilmente sul piano tematico alla più celebre formulazione reniana di questo soggetto: la tela con *Santa Cecilia*, saldata dallo

66 Per citare alcuni esempi, senza pretesa di completezza, nella collezione del cardinale Francesco Barberini *senior* (inventario 1626–1631) erano rubricati quattro dipinti del pittore (Aronberg Lavin 1975, pp. 80, 88–89, 94–95). Quattro opere erano presenti nella raccolta del marchese Vincenzo Giustiniani (inventario 1638, cfr. Danesi Squarzina 2003, vol. 1, pp. 253–530), mentre tre esemplari figuravano nella collezione del cardinale Ippolito Aldobrandini (inventario 1638) si veda GPID, I-1008 (accesso 17.04.2018). Tre quadri apparivano nella collezione del cardinal Federico Cornaro (inventario 1653), cfr. *Archivio del collezionismo romano* 2009, p. 205, n. 0438a, p. 206, n. 452a/b; cinque quadri nella collezione di Francesco Triti (inventario 1656), *Archivio del collezionismo romano* 2009, p. 518, n. 0058, p. 519, nn. 0071, 0079, 0083, 0094; quattro in quella del cardinale Benedetto Ubaldi (inventario 1644) si veda *Archivio del collezionismo romano* 2009, p. 527, nn. 0031–0033; infine, sette opere nell'inventario del cardinale Girolamo I Colonna (inventario 1648), su cui Safarik 1996, pp. 69–71.

67 Per i lavori di Reni rubricati nell'inventario del cardinale Ludovisi del 1633 si veda Garas 1967, in part. pp. 339–340, 343–347. Per le opere autografe o copie da Reni in collezione Angelelli si veda Curti 2007, in part. pp. 71, 77, 80, 83–87, 93–95, 99, 101–102 (inventario 1650).

68 Nell'inventario di Clemente Boncompagni (1657) l'opera era rubricata come «Un quadro di S. Cecilia con cornice dorata di palmi 5 alto, e largo palmi 4»; in quello di Filippo Boncompagni (1676) appariva con il riferimento alla paternità artistica di Reni: «Un quadro di S. Cecilia con Cornice dorata di palmi cinque alto, e largo palmi quattro del detto [Guido Reni]». Si veda Serafinelli 2011, pp. 194–195, Appendice 2, n. 135, e p. 198, Appendice 3, n. 66.

69 Per queste opere, datate al 1606–1607, si veda Pepper 1988, p. 224, cat. 22, tav. 22 e p. 329, catt. 10–11, tavv. 8–9.

Sfondrato nel 1606 e identificata dalla critica con l'opera oggi custodita presso la Norton Simon Foundation di Pasadena (California)⁷⁰. Rispetto al prototipo di Pasadena (96 × 75 cm) e alle sue molteplici varianti autografe (e non), che attestano la particolare fortuna iconografica di questo modello, l'esemplare Boncompagni presentava dimensioni lievemente maggiori; per quanto esso non sia identificabile con certezza con nessuna opera reniana dello stesso soggetto, inclusa la versione tradotta in forma grafica da Jacques Coelemans (fig. 8), è verosimile ritenere che doveva trattarsi di una tela pregevole, dal momento che, passata per via ereditaria a Tommaso Boncompagni, figlio ed erede universale di Filippo, nonché pronipote di Ippolito e Clemente, l'opera fu esposta con il riferimento all'autografia di Reni nel 1693, insieme ad altre tele della stessa collezione, alla mostra annuale di quadri nel chiostro della chiesa romana di San Salvatore in Lauro⁷¹.

In quella stessa occasione Tommaso aveva prestato anche la «Testa di S. Michele Arcangelo, di Guido»⁷², tela identificabile nell'inventario del 1657 con «un quadro di un busto di un S. Michele arcangelo con Cornice dorata di tela da testa» e in quello del 1676, in cui l'esemplare veniva riferito esplicitamente a Reni⁷³. L'ipotesi più credibile è che si trattasse di un dipinto connesso in qualche misura al celebre *San Michele Arcangelo*, commissionato a Reni nel 1635 dal cardinale Antonio Barberini per l'altare maggiore della chiesa romana di Santa Maria della Concezione⁷⁴. La pala, dipinta a olio su seta e spedita da Bologna a Roma, entrò «d'autorità accanto a quello di Raffaello come formulazione classica di uno dei temi più centrali della Controriforma»⁷⁵, divenendo uno tra i modelli reniani più replicati, a partire dalla celebre traduzione grafica che ne fu tratta nel 1636. A differenza delle numerose copie che riproducono il soggetto nella sua integrità, l'esemplare Boncompagni recava solo l'immagine dell'Arcangelo, figura alla cui sublimazione estetica Reni era giunto contemplando «quella forma che nell'Idea mi sono stabilita»⁷⁶. Una vaga idea di come il dipinto dovesse apparire potrebbe essere fornita dalla copia in ovato di più che modesta qualità attribuita da Federico Zeri ad un pittore anonimo del XVII secolo e segnalata nel 1972 in una collezione privata romana⁷⁷.

Mentre l'ipotesi meno percorribile è che, in virtù dell'amicizia tra Ippolito Boncompagni e Reni, quest'ultimo avesse voluto omaggiare il proprio corrispondente romano con un bozzetto del capolavoro al quale alla metà degli anni Trenta del Seicento egli stava ponendo mano, non è escluso che, per l'immediato successo riportato dalla pala, Ippolito (o Clemente, ma molto più credibilmente il primo) ne avesse commissionato a Reni o ad un suo allievo (Ercolo de Maria?)⁷⁸ una

70 Ringrazio Raffaella Morselli del suggerimento. Si veda, riguardo al dipinto della Norton Simon Foundation, Pepper 1988, p. 225, cat. 23, tav. 23.

71 «S. Cecilia, di Guido». Cfr. De Marchi 1987, p. 53. Il nome di battesimo del proprietario dei dipinti concessi in prestito alla mostra del 1693 non viene indicato; Ghezzi, in effetti, si limitò a riportare solo la seguente dicitura «Quadri de SS.ri Buoncompagni», rendendo in questo modo poco agevole determinare il prestatore dei dipinti, che Giulia De Marchi ipotizzava potesse essere identificato con un membro della famiglia dei Boncompagni già Corcos o con uno dei Boncompagni duchi di Sora (De Marchi 1987, p. 55, nota 4). Sulla base dei riscontri qui effettuati con gli inventari di Clemente Boncompagni (1657) e di suo nipote Filippo (1676) è ora possibile affermare con certezza che si trattava di Tommaso Boncompagni.

72 Cfr. De Marchi 1987, p. 53.

73 Serafinelli 2011, p. 195, Appendice 2, n. 143 e p. 198, Appendice 3, n. 73.

74 Pepper 1988, p. 281, cat. 145, tav. 135.

75 Si veda la scheda di Sybille Ebert-Schifferer in *Guido Reni e l'Europa* 1988, pp. 197-200, cat. A27.

76 Bellori (1672) 1976, p. 17.

77 Olio su tela 49,5 × 65,4 cm, Fototeca Zeri, scheda n. 59614, busta 59614. Si tratta probabilmente di una copia del bozzetto di Reni che venne esposto nel 1736 nel cortile della chiesa di San Giovanni Decollato: «Guido Reni [...] una testa con busto di s. Michele Arcangelo dei Cappuccini, di cui è l'abbozzetto da testa, ovato, in tavola». Cfr. Ozzola 1914, p. 651, n. 82.



8 Jacques Coelemans (da Guido Reni), *Santa Cecilia*, incisione, bulino, 355 × 274 mm, da *Recueil d'estampes d'après les tableaux des peintres les plus célèbres d'Italie, des Pays-Bas et de France, Galerie d'Aguilles*, Parigi 1744. Londra, British Museum (foto The Trustees of the British Museum)

dolo un secondo Guido [...]». Malvasia (1678) 1841, vol. 2, p. 253.

79 Sulla conversione di Michelangelo Boncompagni avvenuta nel 1599 in un tempo successivo a quella dei quattro fratelli cfr. *supra* nota 21.

80 ASR, *Stato civile*, Appendice, Libri parrocchiali busta II, n. 3, fol. 76r. Michelangelo Boncompagni era il padre di Filippo, fortunato destinatario, come si è visto, dell'eredità di suo zio Clemente.

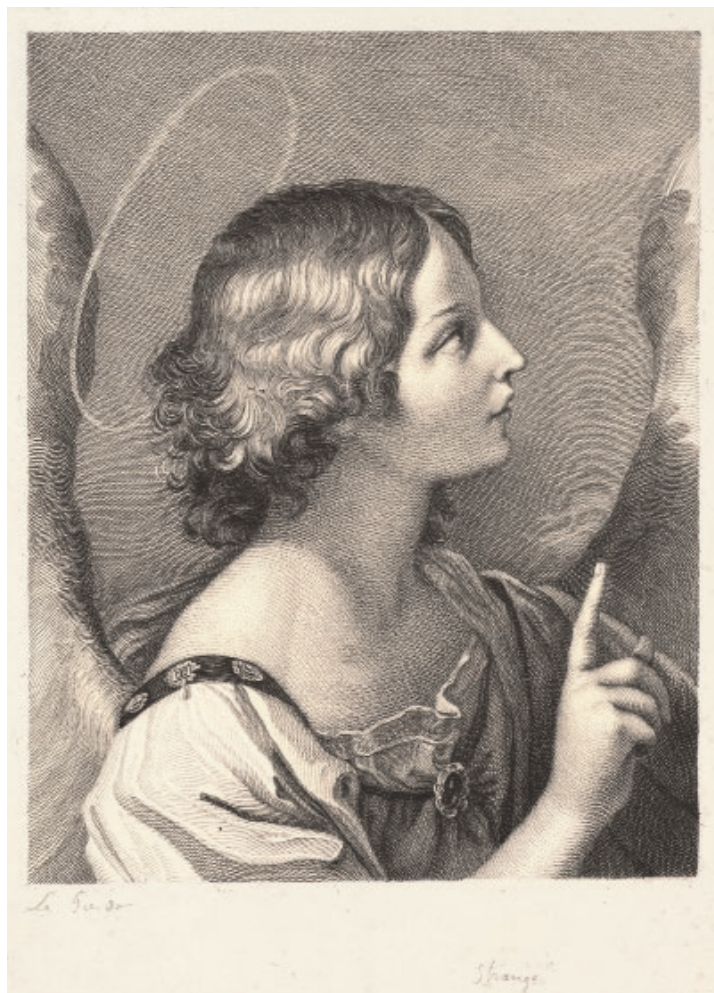
81 Oltre a questa coppia di quadri, vale la pena menzionare il dipinto Boncompagni in misura da testa raffigurante «un busto di una Donna che tiene due colombe», rubricato come opera di Reni (Serafinelli 2011, p. 195, Appendice 2, n. 144 e p. 198, Appendice 3, n. 74). Figure femminili che recano colombe nei lavori del pittore bolognese sono apprezzabili nel celebre affresco con la *Nascita della Vergine* nella cappella dell'Annunziata del palazzo del Quirinale (1610), nella pala della *Purificazione della Vergine*, dipinta per l'altare della cappella Sassi nel Duomo di Modena, oggi al Louvre (1638–1639) e infine nella *Circoncisione* della cappella Gori nella chiesa senese di San Martino, commissionata nel 1625–1626, ma portata a termine nel 1636. Sebbene, come indicato da Pepper, esistano numerose copie della fanciulla dipinta sulla sinistra della pala del Louvre, che si appoggia ad un tavolino sul quale sono posate due colombe in una cesta (Pepper 1988, p. 292, cat. 163, tav. 157), la dicitura riscontrabile in entrambi gli inventari Boncompagni suggerisce che il gesto compiuto dalla donna fosse quello di tenere o di recare due colombe. Un gesto forse differente da quello compiuto dalla fanciulla che nell'affresco al Quirinale sorregge sulla testa una cesta con colombe, e assimilabile piuttosto a quello della bella figura femminile con il capo velato che appare al margine destro della *Circoncisione* di Modena, mentre trattiene una cesta con due colombe. Un interessante dipinto di questo soggetto (olio su tela 54 × 47 cm) si trova oggi nella Pinacoteca Stuard di Parma. Già ricondotta a Francesco Gessi, l'opera è stata successivamente derubricata ad anonimo del XVII secolo. La segnalazione di un lavoro analogo, apparso sul mercato antiquario berlinese nel 1930 (Cirillo/Godi 1987, p. 109), suggerisce la circolazione e la particolare fortuna di questo modello.

riduzione meno ambiziosa ed economicamente più accessibile. Il soggetto d'altra parte poteva ben collegarsi alla vicenda dei Boncompagni e rievocare forse la memoria di Michelangelo⁷⁹, amato fratello di Ippolito e Clemente, morto nel 1624⁸⁰.

Esiste la possibilità che, analogamente al busto con San Michele Arcangelo, altri esemplari in collezione Boncompagni costituissero riduzioni in scala dei lavori di Reni, come ad esempio la coppia di tele da testa riferita al tema dell'Annunciazione⁸¹. Entrambi gli inventari Boncompagni riportano in proposi-

78 Nella sua breve nota biografica su Ercolino da San Giovanni (Ercole de Maria) Malvasia scrive: «Non fu egli grand'huomo, e da se poco far seppe, ma copiava ben poi le cose di quest'ultimo [Reni] in modo, che nissuno di quella gran scuola da quelle del maestro distinguerle talor sapea, e l'istesso gran Reni pose talvolta sul trepiedi le di costui copie, per darvi gli ultimi ritocchi, credendole i suoi proprii originali [...]». Quando il Sig. Guido, terminato l'Arcangelo Michele fatto [...] per la Chiesa de' RR. PP. Cappuccini di Roma, volle ch'Ercolino colà il portasse, al suo luogo il riponesse, e se occorso fosse, ove patito avesse il ritocasse; offrendosi ricavarne'egli per i Signori Barberini, e per lo stesso Pontefice, parmi, copie, a ciò porsi non volendo il Romanelli, e altri pittori, per non capire, dicevano, il modo di quell'operare, e l'andare di quel pennello, se ne portò in modo, che fe stupir tutti, e d'altro che di sì valente giovane non facevasi che discorrere in Roma, riputandolo e divulgando

to una descrizione piuttosto generica dei dipinti dedicati all'Annunciazione: «Due quadri dell'Annunciata con cornice dorata da testa», dove il riferimento al nome di Reni appare, come per la maggior parte delle opere, nella lista dei beni di Filippo del 1676⁸². Informazioni chiarificatrici su questi esemplari sono presenti nella *Nota delli Musei* di Giovan Pietro Bellori del 1664 che, nel fornire qualche ragguaglio sulla collezione di Filippo Boncompagni, riconduce a Reni proprio «due teste l'Angelo, & la Vergine»⁸³. Dalla lettura incrociata di entrambi gli inventari Boncompagni con l'indicazione di Bellori si ricava pertanto che doveva trattarsi di una coppia di tele concepite in *pendant*, di cui una raffigurava l'Arcangelo Gabriele e l'altra la Vergine annunciata. Figure isolate di questo tipo, estrapolate da celebri pale dello stesso Reni e rielaborate in formato ridotto per la privata devozione, sono attestate sia da registrazioni inventariali dell'epoca⁸⁴ sia dalle molteplici varianti, spesso di studio, desunte in particolare dalla celebre *Annunciazione* di Ascoli Piceno (1628–1629) o dalla pala di medesimo soggetto ora al Louvre (1631)⁸⁵. Tuttavia il duplice riferimento alla mano di Reni riscontrabile nell'inventario Boncompagni del 1676, ma in modo ancora più significativo nella citata descrizione compiuta da Bellori, potrebbe suggerire (la cautela è d'obbligo) che tali esemplari fossero dipinti autografi del pittore, assimilabili probabilmente al bellissimo *Angelo annunciante* in ovato di Greenville (South Carolina, collezione privata)⁸⁶, che deriva dalla pala di Ascoli Piceno, o alla coppia con l'Angelo e la Vergine annunciata, anch'essa desunta dal prototipo di Ascoli, già nella collezione londinese di Charles Chauncey (fig. 9)⁸⁷.



9 Robert Strange (da Guido Reni), *Angelo annunciante*, incisione, bulino 292 × 206 mm, ca. 1765-1760. Londra, British Museum (foto The Trustees of the British Museum)

«Il tanto rinomato Christo Crocifisso»

Tra i lavori più celebri di Reni della quadreria Boncompagni vi era una tavola che raffigurava una Crocifissione con la Vergine, Maria Maddalena e san Giovanni Evangelista sormontata da una figura plastica del Padre Eterno.

Dalla lista dei beni di Clemente Boncompagni (1657) si ricava che la Crocifissione era esposta nella sala antistante la galleria, dove si poteva ammirare anche il già citato Stendardo di san Francesco di Reni. L'opera era rubricata come: «Un

82 Serafinelli 2011, p. 195, Appendice 2, nn. 141–142 e p. 198, Appendice 3, nn. 71–72.

83 Bellori 1664, pp. 14–15.

84 Si rimanda ad esempio alle opere dello stesso soggetto viste da Malvasia nelle collezioni Colonna e Barberini. Malvasia (1678) 1841, vol. 2, p. 64.

85 Pepper 1988, p. 268, cat. 114, tav. 105 e p. 275, cat. 129, tav. 120.

86 Non è escluso in effetti che l'angelo annunciante Boncompagni possa essere identificato con il dipinto di Greenville (olio su tela, 53,65 × 58 cm; per la scheda del dipinto si veda Pepper 1988, pp. 337–338, cat. 31, tav. 21). Tuttavia, non essendo nota l'originaria provenienza della tela americana, non è possibile avanzare alcuna proposta di identificazione. È ragionevole ipotizzare che il quadro fu formulato da Reni in *pendant* con una Vergine annunciata andata probabilmente dispersa.

87 Quest'ultima coppia di dipinti, perduta e nota attraverso le traduzioni grafiche desunte da Robert Strange nel 1769, fu messa all'incanto nel 1790 (Londra, Christie's, 26 marzo 1790, lotti nn. 80–81). Pepper 1988, p. 338.

quadro con un Crocifisso spirante, con una Madonna e Maddalena S. Giovanni in tavola con un Cornicione dorato con un Dio Padre di rame sopradetto quadro con una Cassa di noce intorno a detto Cornicione di palmi 5 alto, e largo 4»⁸⁸.

Nell'inventario dei beni di Filippo (1676), lo stesso dipinto, custodito nell'anticamera della galleria insieme ad altri quadri dedicati alla Passione di Cristo, veniva registrato come «Un Christo con fronte spatio sopra dentro il Padre Eterno con la Madonna, S. Giovanni, e S. Maria Madalena sotto tutto dorato di mano di Guido Reni»⁸⁹. L'aspetto di questo esemplare, oggi disperso e descritto in entrambi gli inventari in modo piuttosto confuso, appare ora meno vago grazie alla rilettura di una nota di Giuseppe Ghezzi, priva di datazione, relativa ad un progetto per l'allestimento di quadri nelle Gallerie Vaticane in occasione dell'ingresso a Roma di Filippo V, re di Spagna⁹⁰. Per la celebrazione di questo evento, il pittore aveva stilato un elenco delle opere «che si possiedono dalle più illustri Case di Roma»⁹¹ e che auspicava di poter ottenere in prestito. Nonostante Ghezzi avesse previsto di esporre alcuni tra i più celebri capolavori della storia dell'arte – dalla *Deposizione di Cristo* di Raffaello di Casa Borghese ai *Sacramenti* di Nicolas Poussin in collezione Dal Pozzo – l'artista intendeva dare una posizione di assoluto rilievo proprio alla *Crocifissione* Boncompagni, che nel frattempo era passata alle proprietà di Tommaso, figlio di Filippo. Nel manoscritto si legge: «Il tanto rinomato Christo Crocifisso, del S.r Tomaso Buoncompagni, fatto a tabernacolo, per collocare nel mezzo della facciata, già stabilito il luogo»⁹².

Per quanto succinta, la nota di Ghezzi fornisce due dettagli significativi: indica la particolare fama di cui godeva il dipinto e, aspetto più rilevante, specifica che si trattava di un'opera incorporata all'interno di un tabernacolo; una precisazione che consente ora di leggere le due voci inventariali sopra riportate in modo più compiuto. Incrociando i dati fin qui raccolti si ricava che la tavola di Reni era racchiusa in un tabernacolo in «cassa di noce», sormontato da un timpano con una figura di Dio Padre sbalzato in rame o in un materiale che lo faceva apparire «tutto dorato». Non è chiaro se il tabernacolo fosse dotato di ante chiudibili, tuttavia, dal momento che l'intera struttura misurava 5 × 4 palmi (ca. 111,7 × 89,3 cm), si può ipotizzare che il dipinto avesse un formato poco più che da testa. Sulla base della registrazione inventariale del 1657, dove si fa riferimento ad un «Crocifisso spirante», si ricava inoltre che la figura del Cristo sulla croce era vivo. Il Redentore appariva dunque differente dal Cristo morto nella pala della SS. Trinità dei Pellegrini (1625), ma analogo ad esempio a quello nella *Crocifissione* dipinta da Reni per la chiesa dei Cappuccini di Bologna (1617–1618, ora Bologna, Pinacoteca Nazionale), dove sono presenti la Vergine, la Maddalena e san Giovanni Evangelista, o a quella appartenuta al cardinale Berlingiero Gessi, da questi donata nel 1639 alla chiesa romana di Santa Maria della Vittoria e passata nelle collezioni del duca di Northumberland presso Alnwick Castle (1624–1625), in cui è assente la figura della Maddalena⁹³.

Non è possibile determinare se il tabernacolo e la *Crocifissione* fossero frutto di un medesimo lavoro interamente progettato da Reni o se il possesso di una tavola così prestigiosa avesse stimolato nei Boncompagni il desiderio di impreziosirla e di darle risalto entro una articolata «cornice». Il solo caso di un'opera per certi versi analoga, che le fonti riconducono a Reni, è la piccola tavola con il *Cristo portacroce* (37 × 34 cm) dipinta per la chiesa del San Salvatore di Bologna

88 Serafinelli 2011, p. 194, Appendice 2, n. 121.

89 Serafinelli 2011, p. 197, Appendice 3, n. 52.

90 De Marchi 1987, pp. 490–491.

91 De Marchi 1987, p. 487.

92 De Marchi 1987, p. 491.

93 Per queste opere si veda Pepper 1988, p. 256, cat. 89, tav. 82; pp. 240–241, cat. 55, tav. 52; p. 255, cat. 85, tav. 78.

(ora Tolosa, Musée des Augustins) come «sportello del tabernacolo, ove conservasi il Santissimo in Chiesa»⁹⁴; una tavola successivamente derubricata da Pepper a copia della pala nel Museo Nazionale de' La Valletta a Malta, per la quale va tuttavia ricordato che Reni ricevette nel gennaio 1621 un dono per averla ritoccata⁹⁵.

Rimaste finora trascurate, malgrado siano state pubblicate nel 1916, alcune lettere scritte dal tedesco Johann Bartholomäus Köbel nel suo terzo viaggio compiuto in Italia (1699–1700) e inviate da Roma ai Giovanniti di Strasburgo tra i mesi di gennaio e febbraio del 1700 forniscono informazioni importanti sulla *Crocifissione* Boncompagni di Guido Reni⁹⁶. Tra i motivi principali del viaggio di Köbel, prima custode e poi commendatore dell'Ordine di San Giovanni di Gerusalemme a Strasburgo, vi era il compito di acquistare nella città capitolina le pale per gli altari della chiesa giovannita di quella città.

Nella lettera del 16 gennaio 1700, l'ecclesiastico aggiornava i propri confratelli in merito alle negoziazioni avviate con il pittore Ludovico David per la realizzazione di un *Battesimo di Cristo* destinato all'altare maggiore della chiesa e di un ovato con la *Natività del Battista* per la somma totale di 500 scudi⁹⁷. Nella stessa lettera Köbel forniva inoltre ragguagli in merito alla ricerca delle pale per i «Nebenaltäre» della chiesa, ma potendo contare su risorse economiche limitate, comunicava di aver valutato la possibilità di commissionare delle buone copie da opere celebri, specificando tuttavia che esse non sarebbero costate meno di 150 scudi. In proposito, Köbel dichiarava di aver messo gli occhi sulla *Crocifissione* del cavaliere romano Tommaso Boncompagni, solo ora identificabile con il discendente della famiglia di ebrei convertiti. Si trattava di «ein Christus crucifixus cum Beata virgine, S. Johanne [sic] Evangelista und Maria Magdalena von dem weltberühmten Guido Reno»: un dipinto così pregevole al punto che «der maler selbst bekennet in hac materia nichts schöneres oder künstlicheres gesehen zu haben», vale a dire che lo stesso Reni l'aveva giudicata come la migliore opera che si fosse potuta vedere⁹⁸. Per quanto tale affermazione dal tono iperbolico costituisca un efficace mezzo per enfatizzare la preziosità e la bellezza del dipinto, non si può tuttavia escludere che contenesse qualche elemento di verità, sia pure relativo; nella sua *Vita* di Guido, Malvasia, in effetti, aveva riportato un aneddoto secondo cui «Interrogato [Reni] da un gran signore, che pure il volle veder dipingere, qual fosse la più bell'opra avesse mai fatto: quella che ora lavoro, disse; e se dimane un'altra ne farò, sarà quella; e se dopo un'altra quella pure»⁹⁹.

Tornando alla missiva del 16 gennaio 1700, Köbel scriveva di non essere riuscito ad ottenere da Tommaso Boncompagni l'autorizzazione a trarre una copia della *Crocifissione* di Reni, specificando che d'altra parte il nobiluomo aveva già rifiutato molteplici richieste di questo tipo che gli erano giunte da cardinali e ambasciatori¹⁰⁰. Si tratta di un dettaglio per nulla marginale, perché se nelle ripetute istanze provenienti da notabili del tempo si trova conferma dell'effettiva fama della *Crocifissione*, l'atteggiamento di insistito rifiuto da parte di Tommaso offre la spiegazione più plausibile circa l'assenza di copie coeve (in forma pittorica o grafica) di questo esemplare.

94 Malvasia (1678) 1841, vol. 2, p. 62; Pepper 1988, p. 245.

95 Pepper 1988, pp. 244–245 con bibliografia precedente.

96 Keiser 1916, pp. 443–445.

97 Keiser 1916, pp. 443–444.

98 Keiser 1916, p. 444.

99 Malvasia (1678) 1841, vol. 2, p. 54.

100 «[...] es ist aber der patron des quadri bishero nit zu persuadiren gewesen, das er selbiges abcopiren lasse, vorwendende dass solches schon underschidlichen cardinälen und ambassadeuren versagt worden, doch wird man noch einen versuch tun und so man eine gute copei davon haben kan, einhundert scudi sich nit dauren lassen». Keiser 1916, p. 444.

Il 23 gennaio di quello stesso anno, Köbel inviava da Roma una seconda lettera nella quale, potendo contare questa volta sull'aiuto di un intermediario, si dichiarava ottimista di poter ottenere dal cavaliere Boncompagni la concessione per trarre una copia della *Crocifissione* di Reni; il tedesco ribadiva che si trattava di una delle opere più rare che si potessero vedere a Roma: «in aller wahrheit eines der raristen gemälden ist, die allhier zu sehen seind»¹⁰¹. Tuttavia, come si ricava dalla missiva del 27 febbraio 1700, le sue speranze furono disattese dalla risposta di Tommaso, il quale, per timore forse che l'originale, una volta copiato, avrebbe potuto perdere di valore, gli oppose un fermo diniego.

L'ultima menzione del tabernacolo reniano si trova nella citata nota di Ghezzi del 1702 circa; dopo quella data se ne perde traccia così come per la gran parte delle opere che Tommaso aveva ereditato dal padre. Nella lista compilata da Ghezzi nel 1711 il nobiluomo appariva tra i potenziali prestatori per la mostra di quell'anno in San Salvatore in Lauro, ciononostante l'elenco non include alcun esemplare della sua collezione¹⁰². Benché questa non sia la sede per ricostruire la storia della dispersione della raccolta Boncompagni, è importante osservare che nel testamento inedito di Laura Bonadies, moglie di Tommaso, si fa esplicito riferimento alle critiche condizioni economiche in cui la famiglia versava, primo fra tutti lo stesso Tommaso, oppresso dai debiti e dai creditori¹⁰³; un dato che porterebbe a collocare in quegli anni l'inizio dell'alienazione di parte della quadreria.

È opportuno osservare che nelle tre occasioni in cui Tommaso Boncompagni partecipò alle mostre in San Salvatore in Lauro come prestatore di quadri (1693, 1700, ca. 1702), eventi di grande risonanza che davano lustro ai nobili collezionisti, le sue scelte si orientarono verso le opere di Guido Reni: mentre alla mostra del 1693 il cavaliere romano concesse dalla sua raccolta dieci dipinti, di cui cinque del pittore bolognese¹⁰⁴, all'evento del 1700 prestò significativamente solo esemplari di Reni, per un totale di quattro dipinti¹⁰⁵. Tra questi figurava il «S. Girolamo», che, grazie alla descrizione fornita da Bellori nel 1664, sappiamo essere una «mezza figura, bellissima di Guido Reni»¹⁰⁶ – analoga nelle dimensioni e nel soggetto all'esemplare già in collezione Barberini e ora nella

101 Köbel aggiungeva inoltre che «Für solche gemälde und andere kirchensachen habe ich 600 scudi begehrt ... [sic]». Keiser 1916, pp. 444–445.

102 De Marchi 1987, p. 252.

103 Testamento di Laura Bonadies: ASR, *Trenta Notai Capitolini*, uff. 6, Hieronymus Sercamilli, vol. 287 (14 dicembre 1727, *Apertura del testamento*, fol. 883r–884r, 923v); (*Testamento*, fol. 885r–v, 922r–v; 18 dicembre 1727, *Aditio Haereditatis*, fol. 931r–932v, 982r, 933r). Nel citato testamento la donna asseriva: «Item dichiaro che per esser sopravvenuto il concorso de Creditori nel patrimonio di d.o s.re Tommaso mio Marito, con molte altre liti, io ottenni con gran dispendio l'assicurazione della dote, che mi fù altre volte assegnata la vigna nel territorio di Castel Gandolfo, quale poi fù necessitata per le gravi spese a dimettere con speranza di conseguire puntualmente dal patrimonio li frutti della mia dote, quali non solo hò conseguiti in poca somma per qualche tempo, ma di più da molto tempo in qua non ne hò potuto conseguire somma alcuna, sì per la mancanza delle entrate, del detto Patrimonio, come anche per essermi quelli stati sequestrati, e riscossi da alcuni miei creditori, e per ciò per il mio mantenimento di vitto, vestito, et altro mi è convenuto di fare in diversi tempi molti debiti con diverse persone [...]». ASR, *Trenta Notai Capitolini*, uff. 6, Hieronymus Sercamilli, 1727, vol. 287, fol. 885v.

104 Poiché nel documento stilato da Ghezzi il prestatore di queste opere era indicato solo come «S.r Boncompagni», non era stato possibile prima di questo momento identificarlo con certezza con Tommaso Boncompagni. Si veda a questo proposito De Marchi 1987, pp. 49, 53 e p. 55, nota 4.

105 De Marchi 1987, p. 125.

106 Bellori 1664, pp. 14–15. Nell'inventario di Clemente Boncompagni, l'opera era rubricata come «Un quadro d'un S. Girolamo con Cornice intagliata fogliami bianco di p.mi 5 alto, e largo p.mi 4» corrispondente a quello annotato nell'inventario di Filippo Boncompagni e descritto come «Un quadro di un S. Girolamo con cornice intagliata e fogliami indorati di palmi 5 alto, e p.mi 4 lungo di Guido Reni». Cfr. Serafinelli 2011, Appendice 2, p. 194, n. 133 e Appendice 3, p. 198, n. 64.

National Gallery di Londra – e il «Bacco e Arianna» che Guido aveva donato personalmente al suo prozio Ippolito¹⁰⁷.

È interessante osservare come, oltre alle opere appena citate, in entrambi gli elenchi di Ghezzi del 1693 e del 1700 figurino sotto il nome di Guido Reni tre tele Boncompagni difficili da rintracciare, almeno non con questa attribuzione, negli inventari Boncompagni del 1657 e del 1676. Si tratta di un dipinto con «un putto che dorme, di Guido», forse identificabile con il «Bambino che dorme con corona di spine e chiodi di sotto cornice nera rabescata d'oro» conservato nella stanza di accesso allo studiolo di Filippo Boncompagni¹⁰⁸, un «S. Giovanni Battista, di Guido» privo di corrispondenze in entrambi gli inventari e infine una «S. Lucia, del medesimo», che probabilmente corrispondeva a «Un altro con S. Lucia di p.mi 2 ½ cornice dorata», anch'esso esposto in origine nella «stanza per entrare allo studio» dello stesso Filippo¹⁰⁹. Qualora tali attribuzioni formulate da Ghezzi fossero esatte, i Boncompagni arrivarono apparentemente a possedere poco meno di 20 opere di Reni.

Guido Signorini e Ippolito Boncompagni

Il pittore bolognese Guido Signorini (†1644) risuona familiare agli studi per il legame di parentela con Guido Reni, di cui era cugino, e per essere stato designato da quest'ultimo suo erede universale. Una documentazione finora inedita sulle vicende dell'eredità di Reni e sul significativo ruolo rivestito in quella circostanza da Ippolito Boncompagni consente di gettare luce sulla rete di rapporti personali esistenti tra questi tre personaggi e di evidenziarne la natura profonda e consistente.

Nato a Bologna da Agostino Signorini e Ippolita Pucci, sorella di Ginevra – madre di Reni – Signorini visse la maggior parte della sua vita nella capitale pontificia, dove formò una famiglia con una donna di origine francese chiamata Francesca Bocche¹¹⁰ e dove si spense nel 1644, all'età di 56 anni¹¹¹. Poco o nulla si conosce sulla sua attività artistica, tramandata esclusivamente dalle fonti e dai documenti. Mentre nella biografia di Reni Malvasia si limitava a definirlo «pittore mediocre in Roma»¹¹², nella sua *Bologna perlustrata* Antonio Masini scriveva «Guido Signorini pittore, Cugino del sudetto Guido Reni, dipingeva in piccolo assai bene, et à Roma, dove morì, sono molti quadretti piccioli di sua mano»¹¹³.

107 De Marchi 1987, p. 125. Nella testimonianza riportata da Malvasia (vedi *supra* note 7 e 12) non sono sfortunatamente indicate le dimensioni del *Bacco e Arianna* che Reni donò a Ippolito. Escludendo che si trattasse di una riduzione del celebre dipinto con le *Nozze di Bacco e Arianna* (1638–1640) commissionato a Reni dal cardinale Francesco Barberini e destinato a Henrietta Maria di Borbone (su cui si veda *L'Arianna di Guido* 2002, con bibliografia precedente), è verosimile ipotizzare che costituisse di una replica – certamente autografa, come sottolinea Malvasia – del quadro di Reni di medesimo soggetto oggi nel County Museum of Art di Los Angeles (1617–1621), che secondo Pepper il pittore avrebbe dipinto per il letterato Cesare Rinaldi (per questa tela e le sue repliche si veda Pepper 1983). Il solo riferimento ad un'opera di questo soggetto nell'inventario di Clemente Boncompagni è «Un quadro d'Arianna e Bacco con Cornice di noce di p.mi 4», che tuttavia sarebbe difficile identificare con l'opera di Reni concessa, come si è visto, nel 1693 da Tommaso Boncompagni all'esposizione di quadri in San Salvatore in Lauro, dal momento che essa nel 1657 era stata alienata per «il legato lasciato dal s.re Clemente al s.re Pompeo Zagarelli». Cfr. Serafinelli 2011, Appendice 2, p. 194, n. 118.

108 Serafinelli 2011, Appendice 3, p. 200, n. 178.

109 Serafinelli 2011, Appendice 3, p. 200, n. 181.

110 L'artista è documentato a Roma a partire almeno dal 1619. Per le residenze romane del pittore dal 1619 al 1630, l'atto di matrimonio e gli atti di battesimo dei suoi figli, si veda *Alla ricerca di <Ghiongrat>* 2011, pp. 413–414, n. 1441. Si veda inoltre Noack 1937, p. 16. Per le residenze romane dell'artista dal 1631 al 1640 e dal 1642 al 1644, il suo atto di morte e quello della moglie, si vedano gli inediti *Stati delle anime* qui trascritti in Appendice I.

111 Per l'atto di morte di Signorini si veda *infra* Appendice I, doc. 13.

A queste testimonianze, tra loro contraddittorie, si possono aggiungere alcuni dati certi che confermano a Signorini il riconoscimento di una posizione ufficiale nello scenario artistico del tempo: il suo ingresso come confratello nel luglio 1630 nella Compagnia dei Virtuosi al Pantheon¹¹⁴, che frequentò regolarmente fino alla morte, e la sua partecipazione dal 1631 fino almeno al 1633 alle congregazioni dell'Accademia di San Luca¹¹⁵.

Tra i pochi uomini di fiducia di Reni, Signorini nel maggio 1615 era subentrato a Luca Ciamberlano e ad Alessandro Albini nel ruolo di procuratore a Roma dell'insigne cugino, assumendo la gestione delle sue questioni finanziarie¹¹⁶. Come ricostruito da Riccardo Gandolfi, nel settembre 1620 lo stesso Signorini si era occupato della transazione mediante la quale Ciamberlano, con quarantacinque scudi, poteva finalmente estinguere l'originario debito di trecentocinquanta che aveva contratto con Reni nel 1613 e che aveva già parzialmente sanato attraverso la cessione del dipinto con la *Negazione di Pietro* di Caravaggio¹¹⁷.

È interessante osservare che proprio mentre il rapporto tra Signorini e Reni (il primo a Roma e il secondo a Bologna) si andava rafforzando attraverso concrete attestazioni di fiducia, lo stesso Signorini stringeva nell'Urbe i suoi legami con la famiglia dei conversi Boncompagni, in particolare con Ippolito. Non è stato finora notato come al battesimo del suo primo figlio (Agostino Signorini), celebrato a Roma il 25 marzo 1620 nella chiesa di San Lorenzo in Lucina, Ippolito Boncompagni risulti in effetti presente nell'importante veste di padrino¹¹⁸, prova di una profonda relazione di amicizia tra i due personaggi che evidentemente intercorreva già da tempo. Alcuni anni più tardi, nel 1624, fu la volta di Pietro Boncompagni, nipote di Ippolito e celebre committente di Algardi, il quale fu chiamato da Signorini a tenere a battesimo il suo quarto figlio nato dal matrimonio con Francesca Bocche¹¹⁹.

Non sappiamo cosa sia avvenuto negli anni intermedi, tuttavia che il rapporto tra Signorini e Ippolito Boncompagni fu costante e duraturo è comprovato dalla testimonianza di nuove evidenze documentarie risalenti rispettivamente al 1641 e al 1642, in due momenti cruciali che precedono e seguono la morte di Reni. Il primo di questi documenti è un atto notarile stilato il 22 maggio 1641, attraverso il quale Guido Signorini nominava da Roma Giovanni Battista Pozzo o Pucci quale suo procuratore *ad omnia* a Bologna con l'incarico di gestire qualsiasi donazione di qualunque bene stabile o mobile, credito o «quorumunque

112 Malvasia (1678) 1841, vol. 2, p. 42. Questo giudizio su Signorini sembra essere in parte contraddetto da quanto riportato dallo stesso Malvasia nelle sue *Pitture di Bologna*, dove nella chiesa di San Giacomo Maggiore descriveva: «[...] la S. Anna che insegna leggere alla B. Vergine coll'attenzione di S. Giachino, è gentile espressione di Guido Signorini, ben degno attinente alla già Signor Guido Reni». Malvasia 1686, p. 87.

113 Masini 1666, p. 630. Un'opera di Signorini di piccole dimensioni fu vista in Bologna da Luigi Crespi, che scrive: «La tavolina di santa Febronia, all'altare de' Giunigi, nella sagrestia della collegiata di S. Maria Maggiore, fu dipinta da Guido Signorini, scolare del Cignani», Crespi 1769, p. 110.

114 A partire dal 1630 Signorini partecipò regolarmente alle congregazioni dei Virtuosi al Pantheon, rivestendo anche il ruolo di revisore dei conti, di sindaco e di secondo aggiunto. Nel 1644 i confratelli lo andarono a visitare nella sua dimora, poiché infermo. Per questi documenti si veda Tiberia 2005, *ad indicem*.

115 L'artista partecipò alle seguenti congregazioni: 1 gennaio, 9 marzo e 14 settembre 1631; 6 giugno 1632; 24 aprile, 2 ottobre e 20 novembre 1633. Questi documenti sono integralmente trascritti in *The History of the Accademia di San Luca, c. 1590-1635: Documents from the Archivio di Stato di Roma*, URL: <https://www.nga.gov/accademia/en/persons/guido-signorini.html> (accesso 03.04.2018). Si veda anche Missirini 1823, p. 9.

116 Gandolfi/Nicolaci 2011, pp. 56-58.

117 Gandolfi/Nicolaci 2011, pp. 56-58, 148-149.

118 *Alla ricerca di <Ghiongrat>* 2011, p. 413, n. 1441.

119 *Alla ricerca di <Ghiongrat>* 2011, p. 413, n. 1441.

jurium» che fosse stata fatta da Guido Reni a suo favore¹²⁰. Alla stipula dell'atto notarile Ippolito Boncompagni compariva come testimone, giurando *more sacerdotali* (toccandosi il petto) di «bene cognoscere» il costituente «Guidum», identificabile nella persona di Signorini¹²¹.

Si tratta di una procura che potrebbe essere letta in connessione con un documento successivo del 5 luglio 1641, stilato su istanza di Reni a Bologna, mediante il quale il pittore donava all'omonimo cugino la sua parte di proprietà della casa che aveva ereditato dalla nonna Orinzia Trevisi Pucci¹²². È verosimile ritenere che già in quel tempo Reni avesse maturato il proposito di designare suo erede universale Guido Signorini; cosa che di fatto avvenne quando, il 17 agosto 1642, egli dettò sul letto di morte le sue ultime volontà al cospetto dell'amico ed esecutore testamentario Saulo Guidotti. A questo proposito Malvasia scrive: «alla sperimentata fede del quale intendeva solo consignare l'ultima sua volontà, ch'era in sostanza, che gli succedesse il più attenente per affinità, come poi avvenne: il perché giunto il Sig. Saulo in tempo, che più parlar non potea, e interrogatolo di varie disposizioni, e tutte pie però, né mai avendone risposta, o segno veruno; giunto a questa precisa: se voleva che il parente suo più prossimo fosse l'erede, dopo aver piegato due volte il capo, disse chiaramente di sì, come rogossene il procuratore Melega, a tal effetto ivi condotto»¹²³.

Il seguito di questa storia, dalla morte di Reni alle complesse vicende della sua eredità, è ripercorribile grazie principalmente a quanto tramandato da Malvasia nella biografia del pittore, alle notizie ricavabili dall'inventario dei beni di Guido reso noto da John Spike¹²⁴ e ai fondamentali contributi di Raffaella Morselli dedicati sia alla rilettura delle carte inventariali integrate da nuovi dati d'archivio sia alla figura di Saulo Guidotti¹²⁵. Sappiamo così che, a distanza di quasi due settimane dalla morte di Reni, il 31 agosto 1642, si procedette alla stesura dell'inventario dei suoi beni, portata a termine solo l'11 ottobre di quello stesso anno. Giunto nel frattempo a Bologna, Signorini, una volta preso possesso dell'eredità dell'illustre cugino (priva di denari in contanti), diede avvio, dietro i saggi consigli del senatore Guidotti, alle delicate operazioni di liquidazione del patrimonio e alla restituzione ai vari committenti di Reni delle opere che l'artista non aveva consegnato, compresi anche i lavori non finiti o rimasti in stato di abbozzo¹²⁶.

Non è questa la sede per ripercorrere le note e articolate vicende di dismissione del patrimonio di Reni, tuttavia è importante osservare che, come si ricava dalle fonti e dai documenti, il lavoro di inventariazione dei beni di Reni iniziò in assenza di Signorini. A questo proposito Malvasia ricordava che: «S'inventariò dunque tutto con ogni diligenza per lo futuro erede, che già si sapea essere Guido Signorini»¹²⁷. Un atto notarile finora inedito, rogato a Roma il 13 settembre 1642, conferma come a quella data il cugino dell'illustre bolognese defunto si trovasse ancora nell'Urbe¹²⁸. Con ogni probabilità, Signorini doveva versare in condizioni economiche piuttosto precarie che gli impedivano di compiere il suo viaggio a Bologna. Curiosamente in quella circostanza non fu Saulo Guidot-

120 ASR, *Notai dell'Auditor Camerae*, Hadrianus Gallus, 1641, vol. 3495, fol. 365 r-v. Si veda *infra* Appendice II, doc. 1.

121 ASR, *Notai dell'Auditor Camerae*, Hadrianus Gallus, 1641, vol. 3495, fol. 365v. Si veda *infra* Appendice II, doc. 1.

122 Spike 1988, p. 43, nota 1. Come ricordato dalla Morselli, la casa apparteneva alla madre e alla zia di Reni e fu lasciata ai due figli maschi: Guido Reni e Guido Signorini. Morselli 2007, p. 77.

123 Malvasia (1678) 1841, vol. 2, p. 40. Per il testamento di Reni si veda Gualandi 1840-1845, vol. 1 (1840), pp. 8-12.

124 Spike 1988.

125 Morselli 2007. Su Saulo Guidotti si veda anche Morselli 2013.

126 Morselli 2007, in part. pp. 79-87.

127 Malvasia (1678) 1841, vol. 2, p. 42.

ti ad intervenire in suo aiuto, bensì il fidato amico Ippolito Boncompagni, che concesse a Signorini un prestito di sessanta scudi «mutuo gratis et amore». Di questa somma, trentacinque scudi sarebbero stati impiegati per intraprendere il viaggio da Roma a Bologna, per ritirare l'eredità di Reni e completare il lavoro di inventariazione dei suoi beni, mentre i restanti venticinque scudi sarebbero stati destinati al confezionamento di una veste a lutto. Nello stesso documento veniva, in effetti, allegata una ricevuta sottoscritta da un tale Filippo Uberti nella quale lo stesso dichiarava di aver riscosso da Ippolito Boncompagni venticinque scudi in contanti per la realizzazione della veste di «scoruccio», la veste a lutto che Guido Signorini avrebbe indossato «per la morte della Bona M.a del Sig.r Guido Rena di Bologna»; un prestito che lo stesso si impegnava ad estinguere attingendo a sua volta all'eredità del cugino pittore. La lista delle spese per la realizzazione dell'abito, qui riportata in appendice, è delle più accurate a partire dalle indicazioni fornite sui differenti tessuti di cui si componeva la veste di scoruccio, il numero di bottoni, le calzette di seta, le scarpe, il cappello e il fer-raiolo¹²⁹.

Tornando brevemente al soggiorno bolognese di Signorini va detto che egli dovette sbrigare le faccende dell'eredità lasciata da Reni in breve tempo, consegnando ai diretti interessati quanto occorreva restituire¹³⁰ e rimanendo, come scrive Malvasia, con alcune centinaia di scudi «che sariano anche stati più assai, se tanto facile, e puntuale non si dimostrava a tutti»¹³¹. La sua permanenza a Bologna fu molto breve, circoscritta a pochi mesi sia pure intensi: dalle finora inedite risultanze degli *Stati delle anime* della parrocchia di Santa Maria del Popolo si ricava che già almeno dal periodo pasquale del 1642 Signorini era di nuovo a Roma¹³². Forse perché impaziente di fare ritorno nella capitale pontificia, lo stesso Signorini, come ricorda Malvasia, liquidò a buon prezzo quelle opere che non erano state rivendicate dai creditori e che dunque appartenevano allo stesso Reni: «affrettando tanto il ritorno a casa, con più riputazione esitava quel poco che si trovò del testatore: poiché alle prime offerte sulle pitture non si faceva replica»¹³³. Come si dirà, è possibile che in quella circostanza anche Ippolito Boncompagni, in virtù dell'aiuto che aveva prestato a Signorini, fosse riuscito a mettere mano su una o più opere del maestro, accrescendo così la propria collezione che già poteva vantare un nutrito numero di lavori del felsineo.

Dalla accurata disamina delle carte inventariali condotta dalla Morselli emerge un aspetto sul quale vale la pena soffermarsi. Nel gruppo di tele di proprietà di Reni, che facevano dunque parte della sua eredità, si distingue, per l'inusuale soggetto iconografico, un dipinto rimasto incompiuto, o forse una copia, identificata come «Giuditta con le sue damicelle»¹³⁴. Un secondo esemplare autografo di identico soggetto, rubricato nello stesso inventario come «un quadro d'una Giudita con le sue damicelle che lavorano», spettava al «sig. Martinenghi»¹³⁵.

128 ASR, *Notai dell'Auditor Camerae*, Hadrianus Gallus, 1642, vol. 3500, fol. 890r-891r, 927v. Per la trascrizione di questo documento si veda *infra* Appendice II, doc. 2.

129 Vedi *supra* nota 128. Per approfondimenti sull'uso degli abiti del lutto si veda Canella 2003, pp. 266-272.

130 Malvasia scrive: «Giunto questi [Guido Signorini] in Bologna, ancorché avesse potuto con qualche ragione opporsi alle pretensioni di molti creditori, ad ogni modo, non tralignando dalle onorate sempre azioni del morto parente, volle prontamente pagar tutti, stando alla nuda asserzione de' medesimi, autorizzata però dal consiglio del Signor Senatore Guidotti, che volle trattenerlo per tutto quel tempo in sua casa, e spesarlo [...]». Malvasia (1678) 1841, vol. 2, p. 42.

131 Malvasia (1678) 1841, vol. 2, p. 43.

132 ASVR, S. Maria del Popolo, *Stati delle anime* (1642), fol. 9r. Qui trascritto in Appendice I, doc. 11.

133 Malvasia (1678) 1841, vol. 2, p. 43.

134 Morselli 2007, pp. 84-85. Cfr. anche Spike 1988, p. 59.

135 Spike 1988, p. 59; Morselli 2007, pp. 84-85.

Tali opere, rimaste incompiute, sono identificabili con quelle che Malvasia ricordava di aver visto nella dimora di Reni e per le quali ammetteva di non averne potuto identificare con esattezza il soggetto: «Le due scuole di femmine, minori del naturale, che radunate assieme s'impiegavano in varii lavori, chi dell'ago, chi del fuso, e chi de' pizzi, non so se per rappresentare una Lucrezia, o un Artemisia, con le sue damigelle»¹³⁶. L'insolito tema iconografico veniva a ragione rapportato da Giampiero Zanotti, nelle sue note alla *Vita* di Reni scritta da Malvasia, a «un quadro appunto con questa gentile rappresentazione di graziose dame si mostra nella Sagrestia della Basilica della Madonna di Loreto»¹³⁷. Si tratta della tela di grandi dimensioni (230 × 170 cm) raffigurante la cosiddetta *Educazione della Vergine* o la *Scuola del cucito* che fu donata nel 1694 dal canonico Pietro Paolo Raffaelli di Cingoli al Santuario di Loreto e che si conserva nell'andito della sacrestia nuova (fig. 10)¹³⁸. L'esemplare, descritto nelle fonti e nei documenti come una «pia Donna, dando scuola ad alcune Donzelle»¹³⁹ o «Scuola delle vergini»¹⁴⁰, è comunemente interpretato come la giovane Maria che insieme ad alcune compagne attende ai lavori domestici nella propria casa. Di quest'opera sono note altre versioni con varianti, prima fra tutte quella che si conserva oggi al Museo Statale Ermitage di San Pietroburgo (146 × 204 cm), rubricata nel 1661 nella collezione del cardinale Mazzarino e ritenuta un autografo di Reni¹⁴¹. Mentre quest'ultima presenta nove figure, l'esemplare di Loreto ne reca undici.

Proprio per la singolarità del tema iconografico, o per il modo in cui esso venne interpretato, sorprende che nell'inventario dei beni dei Boncompagni del 1657 fosse annotato nella galleria «un quadro grande delle Donzelle con Cornice bianca lungo p.mi 10, e largo p.mi 8»¹⁴². Una tela di notevoli dimensioni (ca. 223 × 178 cm) che, nella successiva lista Boncompagni del 1676, veniva registrata come opera di Reni con l'aggiunta di alcuni dettagli iconografici interessanti e del numero totale delle figure, pari a undici, come nella tela di Loreto: «Un quadro grande di Giuditta con Donzelle undici con cornice Bianca lungo palmi 10, e largo palmi otto di Guido Reni»¹⁴³. A gettare luce sull'insolito tema iconografico del quadro Boncompagni interviene la corretta identificazione

136 Malvasia (1678) 1841, vol. 2, p. 41.

137 Zanotti aggiunge inoltre che «altro simigliante quadro era in Bologna nella collezione de' quadri d'un particolare, del quale non occorre dire il nome, poiché ne fece vendita». Malvasia (1678) 1841, vol. 2, p. 41, nota 2. Sappiamo dallo stesso Malvasia che in quella occasione Reni aveva voluto fare deliberatamente una cosiddetta «albanata», nel senso di formulare una composizione semplice e di gusto domestico, proprio alla maniera di Francesco Albani.

138 «L'Abate Raffaelli Can. Di Cingoli nel 1694 fu il generoso Donatore di questi Quadri, e di tutto l'ornato, che quivi si ammira. Il I Quadro, che rimane sopra il lavamano, rappresenta una pia Donna dando scuola ad alcune Donzelle, che tutte restane in varj graziosi atteggiamenti. Non è questo perfezionato, ma non lascia però la sua bellezza e pregio, essendo opera di Guido Reni». Murri 1791, p. 168. Si veda anche *Pittori a Loreto* 1988, p. 88, doc. CV, e pp. 223–224, in cui l'opera viene chiamata una «Scuola di verginelle» e dove si aggiunge che il canonico Pietro Paolo Raffaelli «ha comprata questa bell'opera per lavoro del pennello di Guido Reno». Per l'atto di donazione di questo e di altri dipinti alla Santa Casa di Loreto si veda *Pittori a Loreto* 1988, pp. 232–233. Secondo Alfonso Pérez Sanchez l'originale della tela di Loreto è probabilmente da identificarsi con un dipinto che nel 1819 apparteneva a Carlo IV di Spagna, di cui tuttavia si ignora la attuale ubicazione. Pérez Sanchez 1965, p. 198.

139 Murri 1791, p. 168.

140 Nella *Nota de' quadri portati via dalli commissarii delle truppe francesi* del 2 giugno 1797, l'opera è inventariata come segue: «Un quadro rappresentante la Scuola delle vergini, opera di Guido Reni, largo palmi 10 2/3, alto palmi 7 5/6». Il dipinto era stato asportato in quell'anno dalle truppe napoleoniche e venne restituito nel 1815 dal cardinale Giuseppe Fesch, il quale lo adornò con una nuova cornice. *Pittori a Loreto* 1988, pp. 88, 333.

141 Vsevoložskaja 2010, pp. 95, 240, con bibliografia precedente.

142 Serafinelli 2011, Appendice 2, p. 195, n. 140.

143 Serafinelli 2011, Appendice 3, p. 198, n. 70.



10 Guido Reni, da, *Educazione della Vergine o Scuola del cucito*, olio su tela, 230 x 170 cm. Loreto, Santuario della Casa Santa di Loreto, Sagrestia (foto Archivio Storico della Santa Casa di Loreto)

dell'opera come «Scuola della Madonna, di Guido», annotata da Giuseppe Ghezzi nella lista di quadri prestatati da Tommaso Boncompagni nel 1693 alla mostra di San Salvatore in Lauro, ultima testimonianza della presenza di questa tela nella loro collezione¹⁴⁴. Non è possibile stabilire se l'esemplare Boncompagni sia identificabile con quello di Loreto, sebbene l'identità del soggetto, le dimensioni pressoché analoghe e in particolare la presenza di undici figure autorizzerebbero a spingere i ragionamenti in questa direzione. Nel caso in cui essa coincidesse con l'opera che faceva parte delle proprietà di Reni, si potrebbe ipotizzare, con ogni cautela, che Signorini avesse estinto il proprio debito di sessanta scudi, o parte di esso, con Ippolito cedendogli il dipinto rimasto incompiuto (e forse terminato dallo stesso Signorini) o che il Boncompagni l'avesse acquistato in occasione della liquidazione del patrimonio di Reni. Se ciò fosse vero, tenendo conto proprio del vasto numero di quadri di Reni in collezione Boncompagni e del rapporto di grande familiarità tra Ippolito e Signorini, sarebbe suggestivo immaginare che l'acquisizione di alcune di queste opere fosse avvenuta non solo attraverso il contatto diretto dell'ecclesiastico con l'illustre pittore, ma altresì per il tramite dello stesso Signorini. D'altra parte, la sostanziale assenza di notizie sulla produzione di Signorini e la sua estraneità dal giro delle grandi commissioni lascerebbero ipotizzare che, oltre alla realizzazione di tele di piccole dimensioni destinate al mercato, questo personaggio svolgesse a Roma un'attività collaterale, probabilmente di mediazione per la compravendita di opere d'arte.

144 De Marchi 1987, p. 53.

La vicenda qui ricostruita, che getta luce sui rapporti personali tra Ippolito e i due Guidi, suggerirebbe di continuare ad indagare la figura di Signorini, spesso relegato ai margini degli interessi critici, per verificare se in veste di procuratore di Reni o di qualche altro artista abbia rivestito un possibile ruolo come mediatore, curando commissioni che giungevano a Bologna dalla piazza romana¹⁴⁵.

Ippolito Boncompagni e le finanze di Domenichino

Dalla testimonianza riportata da Malvasia nella vita del pittore bolognese Domenico Zampieri, detto Domenichino (1581–1641) emerge il profilo di un personaggio introverso, amante del silenzio, «inclinato più alla solitudine che alla conversazione» e circondato da un ristretto numero di amici. Se il canonico bolognese osservava che «La sua maggior confidenza fu con l'Albani prima, poi col Poli e finalmente e più con monsignor Agucchi»¹⁴⁶, Giulio Mancini, non diversamente, ricordava come l'artista fosse «con gli amici di costumi piacevoli, ma però ne vol pochi, diletlandosi della solitudine [...]. Et in questo proposito suol dir bastargli sei o sette amici»¹⁴⁷.

In questa cerchia molto selettiva di affetti rientrava a buon diritto anche l'ebreo converso Ippolito Boncompagni, con il quale Zampieri, analogamente a Reni e a Signorini, aveva stretto un legame fiduciario e di amicizia. Tale rapporto di familiarità tra i due personaggi emerge in tutta evidenza da una documentazione d'archivio finora inedita relativa ad una quietanza di pagamento emessa, come si dirà, nell'agosto 1643 da Ippolito a favore di Marsibilia Barbetti¹⁴⁸, vedova di Domenichino, e da diversi atti precedenti allegati alla stessa quietanza; questi ultimi concernono le complesse vicende dell'eredità del pittore bolognese, nonché i patti matrimoniali tra Maria Camilla Zampieri, figlia di Domenichino, e il futuro marito Valerio Deplovatio¹⁴⁹.

Nel testamento del pittore bolognese (Napoli, 3 aprile 1641), reso noto da Camillo Guerra nel 1844 – riletto, integrato e trascritto successivamente da Richard Spear – l'artista aveva assegnato alla propria figlia una dote pari a ottomila scudi in previsione del matrimonio che avrebbe contratto con il nobile pesarese Geronimo Arduino¹⁵⁰. Nell'eventualità in cui l'unione tra la coppia non si fosse celebrata, l'artista aveva subordinato l'autorizzazione al matrimonio della figlia con un altro possibile pretendente al consenso di Francesco Boncompagni – arcivescovo di Napoli, nonché protettore di Maria Camilla¹⁵¹ – e a quello della propria moglie, Marsibilia Barbetti. Arduino morì nello stesso anno di Domenichino e la giovane Maria Camilla fu successivamente data in sposa al nobile pesarese Valerio Deplovatio¹⁵².

145 Pur non trattandosi di un caso specifico di compravendita o di un episodio di commissione, è interessante ricordare brevemente la vicenda dell'*Autoritratto* di Reni (Londra, collezione privata), datato intorno al 1608, sul cui retro della tela è incollata una lettera inviata da un ignoto corrispondente, che scriveva da Roma, e indirizzata all'incisore bolognese Girolamo Coriolano. In questa missiva l'oscuro mittente dichiarava che l'*Autoritratto* sarebbe dovuto essere recapitato, secondo le volontà di Ferrante Carli, a Ginevra Pozzi, madre di Reni, e che Signorini avrebbe dovuto consegnarglielo in forma di dono. Morselli 2012, p. 289, con bibliografia precedente.

146 Malvasia (1678) 2013, p. 102.

147 Mancini 1956, vol. 1, p. 244.

148 ASR, *Notai dell'Auditor Camerae*, Hadrianus Gallus, 1643, vol. 3504, fol. 267r–268v, 305r–v; 276r–278v, 295r–297r; 279r–280v; 281r–290r. In parte trascritti in *infra* Appendice III.

149 ASR, *Notai dell'Auditor Camerae*, Hadrianus Gallus, 1643, vol. 3504, fol. 269r–270v, 303r–304r; 271r–275v, 298r–302r.

150 Guerra 1844, pp. 170–172; Spear 1994.

151 Sul rapporto tra Domenichino e Francesco Boncompagni e sulla rettifica della data di morte di quest'ultimo (9 dicembre 1644), fissata in precedenza dalla critica al 1641, si veda Malvasia (1678) 2013, pp. 175–176, nota 133.

L'11 aprile 1642 furono compilate le inedite convenzioni matrimoniali tra Maria Camilla e il suo futuro consorte¹⁵³. Come si ricava dalle copie degli atti allegati alla citata quietanza del 1643, in seguito al matrimonio tra la giovane donna e Valerio, le due parti (gli sposi e la madre di lei) concordarono sul fatto che, a causa di questi stessi patti, sarebbero potute insorgere discordie tra di loro circa il legato nel testamento dello Zampieri, nel quale il pittore aveva designato Marsibilia usufruttuaria della sua eredità¹⁵⁴. Al fine di evitare future liti, le parti stabilirono di recedere dai patti già sottoscritti e di accordarsi nel seguente modo: mentre Maria Camilla avrebbe ricevuto la dote di ottomila scudi, la madre, Marsibilia, avrebbe rinunciato a favore della figlia all'usufrutto e alle altre facoltà accordatele nel testamento del marito; in cambio di questa rinuncia, alla vedova del pittore sarebbero stati assegnati, tra l'altro, cinquemila scudi in tanti luoghi di monte, dei quali avrebbe potuto disporre liberamente senza alcun vincolo¹⁵⁵. Non è questa la sede per ripercorrere nel dettaglio le complesse vicende legate alle convenzioni strette tra Marsibilia e i due sposi; ciò che appare interessante osservare ai fini del presente studio è che in quel frangente le parti stabilirono che Marsibilia avrebbe dovuto provvedere alla revisione dei conti spettanti all'eredità del defunto marito. Oltre a ciò, la donna avrebbe dovuto esigere i frutti degli investimenti dalle persone di Ippolito Boncompagni e di Giacomo Raspantino, i quali, veniamo a sapere, avevano amministrato e riscosso le somme spettanti all'eredità del pittore come anche le relative entrate per tutto l'anno 1641¹⁵⁶. La quietanza e altri atti opportuni relativi alla revisione dei conti sarebbero stati a cura di Marsibilia, la quale avrebbe potuto disporre di tali somme a proprio piacimento.

Mentre non è stato possibile rintracciare le rendicontazioni presentate da Raspantino, probabilmente compilate a Napoli, tra le carte del notaio romano Adriano Gallo si conserva una documentazione inedita relativa a Ippolito Boncompagni. Si tratta, come anticipato, di una quietanza di pagamento sottoscritta il 14 agosto 1643 dallo stesso Ippolito a favore di Marsibilia da cui si ricava che «ob maximam amicitiam quam habebat cum dicto bonae memoriae Dominico», vale a dire che per la grande amicizia che intercorreva tra Ippolito e Domenichino, quest'ultimo aveva designato lo stesso Ippolito quale suo procuratore in

152 «Avea già fatto testamento Domenico e, per opporsi forse a' previsti romori ed alle temute violenze, disposto che dar ella si dovesse ad un certo signore da Pesaro [Arduino], soldato bravo, colonnello e figlio di un già caro suo amico, con patto però che aprir casa dovesse in Roma o in Bologna. Il che non potendosi adempire, per essersi trovato morto al tempo dell'aperizione del testamento, si dubbitò che far si dovesse. Per consiglio dunque ed opra del padre spirituale [Francesco Boncompagni] del già defonto, nel quale tutto fu rimesso, e che diede un tal laudo, ella fu data ad un altro signor pesarese [Valerio Deplovatatio], parente dell'altro già morto. Tornossene la madre a Bologna, e co' frutti della sua dote e di non so qual altra porzione di eredità toccatale, visse e vive anche onorevolmente, sopportando in quest'ultimo, con invitta costanza, la privazione della sua più cara cosa e che più in lei amasse il consorte, cioè della luce de gli occhi [...]». Malvasia (1678) 2013, pp. 100–103. Cfr. Spear 1994.

153 ASR, *Notai dell'Auditor Camerae*, Hadrianus Gallus, 1643, vol. 3504, fol. 271r–275v, 298r–302r.

154 ASR, *Notai dell'Auditor Camerae*, Hadrianus Gallus, 1643, vol. 3504, fol. 269r–270v, 303r–304r; 271r–275v, 298r–302r.

155 I due coniugi si impegnarono inoltre a fornire a Marsibilia vitto e alloggio e vestiti nella loro casa fintanto che la donna fosse rimasta nello stato vedovile, oppure, qualora la stessa Marsibilia non avesse voluto vivere con loro, gli sposi avrebbero dovuto versarle sessanta scudi all'anno in tanti luoghi di monte provenienti dall'eredità di Domenichino. ASR, *Notai dell'Auditor Camerae*, Hadrianus Gallus, 1643, vol. 3504, fol. 269r–270v, 303r–304r; 271r–275v, 295r–302r.

156 «4°: ch'a essa medesima signora Marsibilia spetti et appartenghi riveder li conti, esigere il residuo e far tutto quello sarà necessario delli signori Ippolito [Boncompagni] e Giacomo Raspantino, che hanno esatto et ministrato beni spettanti all'heredità suddetta, e che detto signor Valerio e detta signora Maria Camilla non possino per alcun modo o occasione molestare li suddetti signori Boncompagni e Raspantini, ma ogni atione sopra di loro, et ogni altra cosa da loro maneggiata e farneli quietanza in forma». ASR, *Notai dell'Auditor Camerae*, Hadrianus Gallus, 1643, vol. 3504, fol. 272v.

Roma nel tempo in cui egli viveva e operava a Napoli. In quella veste, Ippolito aveva riscosso nell'Urbe, «spatio plurium annorum», diverse somme di denaro che spettavano all'artista (in parte trasmesse a Roma, in parte provenienti dal prezzo dei luoghi di monte e in parte dai frutti di questi stessi luoghi di monte), effettuando inoltre pagamenti a suo nome. Di queste operazioni Ippolito aveva sempre tenuto registrazioni rigorose (inviate nel 1641 a Napoli a Domenichino e da questi riviste e approvate) e nell'agosto 1643 le aveva consegnate a Tommaso Malagola, procuratore a Roma di Marsibilia. Dal computo finale presentato da Ippolito in quella circostanza si ricava che lo stesso Ippolito – il quale dopo la morte di Domenichino aveva continuato ad occuparsi dell'amministrazione dei conti ereditari – rimaneva debitore di 2049,41 scudi, ma allo stesso tempo creditore di 1720 scudi. Di questi l'ebreo converso tratteneva la somma di cui era creditore, restituendo e facendo quietanza alla vedova del pittore di 329,41 scudi¹⁵⁷.

Per quanto il profilo biografico di Ippolito Boncompagni appaia per molti versi ancora sfuggente, dalla vicenda appena ricostruita (che spinge peraltro ad approfondire le vicissitudini della famiglia Zampieri), emerge come l'ecclesiastico, che proveniva da una delle famiglie dei più ricchi banchieri ebrei d'Italia e che nel 1610 – a ventotto anni di età – aveva dichiarato di vivere «delle entrate mie del patrimonio»¹⁵⁸, avesse continuato, dopo la sua conversione, a svolgere attività di amministrazione, prestito e finanza a favore di una ristretta cerchia di amici, come nel caso del prestito senza interessi concesso a Guido Signorini o della gestione delle questioni economiche dello Zampieri, apparentemente espletate «ob maximam amicitiam».

Tornando brevemente al rapporto tra Ippolito e Domenichino è difficile stabilire esattamente quando questa frequentazione sia iniziata. Non appena salito al soglio pontificio, Gregorio XV Ludovisi (1621–1623) chiamò il conterraneo Domenichino a Roma, conferendogli la prestigiosa carica di architetto generale della Camera Apostolica¹⁵⁹. Allo stesso tempo, dai nuovi documenti rinvenuti sappiamo che Ippolito Boncompagni era familiare della corte pontificia e cappellano segreto di Gregorio XV¹⁶⁰. Se questa significativa congiuntura rende assai probabile che il rapporto tra Ippolito e Domenichino si sia inaugurato a Roma proprio nel tempo del pontificato di Gregorio XV, quello che appare certo è che il raccordo tra i due si mantenne costante anche dopo il 1631, anno del trasferimento del pittore bolognese a Napoli dove morì nel 1641.

La presenza di almeno due opere di Domenichino in collezione Boncompagni potrebbe essere motivata alla luce del rapporto di consuetudine tra Ippolito e l'artista stesso. Non è escluso si trattasse di commissioni direttamente rivolte dall'ebreo converso al pittore o dipinti che il maestro aveva ceduto al Boncompagni per sdebitarsi dei favori resi da quest'ultimo. Dall'inventario del 1657 si ricava che nella galleria del palazzo dei Boncompagni erano conservati un rame in misura da testa con il *Rimprovero di Adamo ed Eva*¹⁶¹ e una tela di notevoli dimensioni (12 × 8 palmi) raffigurante una *Susanna e i vecchioni*¹⁶²; l'indicazione della paternità di Domenichino è fornita nella successiva lista del 1676¹⁶³. A confermare, almeno

157 Si veda la trascrizione del documento in Appendice II, doc. 2.

158 Si tratta della deposizione di Ippolito al terzo processo per la canonizzazione di san Filippo Neri. Incisa della Rocchetta/Vian 1957–1963, vol. IV (1963), p. 47.

159 Su cui si veda Spear 1982, vol. 1, in part. pp. 91–97.

160 In un documento inedito e privo di data, Ippolito Boncompagni è annoverato tra i cappellani segreti di papa Gregorio XV Ludovisi: «A tutto vitto Cappellani Segreti: S.r Don Raffaello Pinciani Caudatario, S.r Stefano Pinciani Crucifero, S.r Hippolito Buoncompagno, S.r Michelangelo Castelli, Nicolò Spadacci Chierico segreto, Frà Christoforo Pucarini Chierico segreto». BAV, *Ruolo della Fameglia di N.S. Papa Gregorio XV*, Ms. Chigiano H.II.42, s.d., fol. 161 r.

161 Nell'inventario del 1657 l'opera è rubricata come: «Un quadro in rame di Adamo, et Eva con Cornice intagliata bianca in tela di testa», mentre in quello del 1676 è registrato come: «Un quadro in Rame di Adamo et Eva con Cornice intagliata dorata di tela da testa del Domenichino». Trascritto in Serafinelli 2011, Appendice 2, p. 196, n. 191 e Appendice 3, p. 199, n. 116.



11 Domenico Zampieri detto il Domenichino, *Rimprovero di Adamo ed Eva*, ca. 1623–1625, olio su rame, 95 x 75 cm. Grenoble, Musée de Grenoble, inv. MG937 (foto Ville de Grenoble/Musée de Grenoble – J. L. Lacroix)

per il dipinto su rame, la corretta attribuzione a Domenichino è Bellori che, nella sua *Nota delli Musei* del 1664, oltre a ricordare nella collezione Boncompagni i già citati dipinti di Reni, registrava anche un «Adamo, & Eva, che si scusano col Padre Eterno dopo il peccato, in rame picciolo del Domenichino»¹⁶⁴.

Della *Susanna e i vecchioni* esistono almeno due versioni riconosciute come autografe da Spear, conservate rispettivamente a Roma presso la Galleria Doria Pamphilj (1603) e a Monaco nelle Staatsgemäldesammlungen (1606–1608)¹⁶⁵; poiché di queste opere si conoscono le relative vicende collezionistiche, nessuna

162 Nell'inventario del 1657 l'opera è registrata come «Un quadro grande di Sussanna con i vecchi nel Giardino con Cornicione con righe dorate, e con pitture di diversi fiori di p.mi 12 lungo, e largo p.mi 8», in quello del 1676 è annotata come: «Un quadro grande del bagno di Susanna con i vecchi nel giardino con cornice con righe dorate, e con pitture di diversi fiori di palmi 12 lungo, e largo palmi otto del Domenichino», in Serafinelli 2011, Appendice 2, p. 194, n. 132, e Appendice 3, p. 198, n. 63.

163 Vedi *supra* note 161–162.

164 Bellori 1664, pp. 14–15.

165 Spear 1982, vol. 1, pp. 130–131, cat. 8 e pp. 149–151, cat. 29. Come ricordato da Spear, la versione oggi conservata a Monaco (olio su tela, 265 x 329 cm) era documentata dal 1624 a Roma nella collezione del cardinale Ludovico Ludovisi. Alla luce di questa testimonianza e del rapporto privilegiato di Ippolito con Gregorio XV Ludovisi non è escluso che l'ecclesiastico Boncompagni conoscesse questa tela di notevoli dimensioni e che ne avesse commissionato a Domenichino una versione dalle misure lievemente ridotte (ca. 178 x 268 cm).



di esse può essere identificata con l'esemplare Boncompagni, che pertanto va ritenuto al momento disperso.

Non meno fruttuoso è apparso finora il tentativo di rintracciare il piccolo rame con il *Rimprovero di Adamo ed Eva*, malgrado questo soggetto sia stato ripetutamente affrontato da Domenichino in almeno quattro differenti occasioni. Per la sua complessità iconografica, il dipinto su rame (95 × 75 cm) che si conserva nel Museo di Grenoble e che è documentato in Francia almeno dal 1693 – quando l'architetto André Le Nôtre lo donò al re Luigi XIV – è stato riconosciuto da Spear quale «his earliest depiction of the subject» e datato al 1623–1625 (fig. 11)¹⁶⁶. Al 1626 è stata ricondotta la versione di grandi dimensioni (122 × 172 cm) dipinta a olio su tela, oggi alla National Gallery of Art di Washington D.C., documentata nella collezione Colonna dal 1670 (fig. 12)¹⁶⁷; il terzo è il dipinto su rame di piccole dimensioni (68,5 × 54,5 cm, Chatsworth, The Devonshire Collection, 1628–1630), correttamente identificato con l'opera che Domenichino aveva eseguito come dono per un medico francese che lo aveva curato da una «grave indisposizione»¹⁶⁸; la quarta versione è una tela in una collezione privata in Svizzera

12 Domenico Zampieri detto il Domenichino, *Rimprovero di Adamo ed Eva*, 1626, olio su tela, 122 × 172 cm. Washington, National Gallery of Art, inv. 2000.3.1 (foto courtesy of the National Gallery of Art, Washington)

166 Spear 1982, vol. 1, pp. 239–241, cat. 86. Si veda anche la scheda redatta dallo stesso studioso in *Domenichino* 1996, pp. 458–459, cat. 43 (con bibliografia precedente).

167 Spear 1982, vol. 1, pp. 264–265, cat. 95 (in quel tempo l'opera si trovava in una collezione privata di Rio de Janeiro). Per la sua attuale ubicazione si veda Hand 2004, pp. 160–161, n. 121, con bibliografia precedente.

168 Spear 1982, vol. 1, pp. 279–281, cat. 104.

169 Spear 1989, p. 16, n. 86, dove sulla base delle informazioni che Richard Spear aveva ricevuto da Röthlisberger, l'opera veniva elencata come un olio su rame. Più di recente Spear mi ha confermato che in realtà si tratta di un dipinto a olio su tela.



13 Domenico Zampieri detto il Domenichino, *Rimprovero di Adamo ed Eva*, 1623–1625, olio su tela, 199 × 75 cm. Svizzera, collezione privata

(99 × 75 cm), assai analoga al modello di Grenoble (fig. 13)¹⁶⁹. Escludendo il rame di Chatsworth, per ragioni legate alla sua provenienza, e le due opere dipinte a olio su tela, il quadro che per una serie di analogie (dalle dimensioni al supporto in rame) potrebbe essere identificato con quello appartenuto ai Boncompagni è il modello di Grenoble. Tuttavia, la menzione da parte di Marcello Oretti nel 1780 circa di un «Adamo ed Eva che si scusano col padre eterno dopo il peccato, è dipinto in rame» del Domenichino a Roma in «Casa Boncompagni»¹⁷⁰ e la presenza nell’inventario dei beni di Laura Bonadies del 1728, moglie di Tommaso Boncompagni, di un «Un quadro da testa in circa per alto rappresentante un’Eva e Adamo con cornice indorata all’antica della Casa [Boncompagni]», privo tuttavia del riferimento alla paternità artistica¹⁷¹, renderebbero inconciliabile la storia di questo quadro con quello documentato in Francia dal 1693.

Ben prima che i Boncompagni, proprietari del rame di Domenichino menzionato da Oretti, fossero identificati con la famiglia degli ebrei conversi, Spear aveva acutamente osservato come nell’esemplare di medesimo soggetto oggi a

170 Oretti 1780, fol. 19–20, in Spear 1982, vol. 1, pp. 240–241, nota 15. La trascrizione è di chi scrive.

171 ASR, *Trenta Notai Capitolini*, uff. 6, Hieronymus Sercamilli, 1728, vol. 288, fol. 50v.

Grenoble fossero presenti insoliti dettagli iconografici derivati da antichi testi ebraici. Dalla presenza della coppia di angeli in volo in alto a destra, interpretata dallo studioso alla luce di un passo del *Libro di Adamo ed Eva*¹⁷², all'identificazione dell'Albero della Conoscenza con il fico (anziché con il melo), ricollegata ad un brano di un altro testo apocrifo giudaico quale l'*Apocalisse di Mosé*, emerge come il dipinto di Domenichino costituisca un'interpretazione rara e fedele «of unusual Creation stories»¹⁷³. Fatta eccezione per la rappresentazione dell'agnello, del leone e del cavallo il cui significato simbolico è riconducibile ad alcuni passi tratti da Isaia (2, 6–8) e Geremia (5,8), Spear osservava come «nothing else in this image is so readily explained on the basis of canonical texts or traditional imagery»¹⁷⁴. Secondo lo studioso l'insolita *facies* iconografica del quadro di Grenoble potrebbe essere compresa solo una volta identificato il colto e misterioso personaggio che commissionò a Domenichino questo dipinto.

Alla luce delle coincidenze fin qui evidenziate, è senza dubbio forte la tentazione di immaginare che una composizione di simile complessità potesse essere stata pensata da un personaggio di solida dottrina Cristiana come Ippolito Boncompagni, formatosi nella prima parte della propria esistenza alla fede e alla tradizione dell'ebraismo. L'assenza tuttavia di dati certi non consente di convalidare la verosimiglianza di questa ipotesi, che, qualora si rivelasse corretta, come le tante congiunture lascerebbero credere, presupporrebbe la precedenza cronologica del *Rimprovero di Adamo ed Eva* Boncompagni sulle versioni finora note e la sua funzione di prototipo in particolare per il rame di Grenoble.

Conclusioni: ridefinizione identitaria e meccanismi di autorappresentazione

Pur supponendo, sulla base della testimonianza riportata da Malvasia in merito al rapporto esclusivo che intercorreva tra Guido Reni e Ippolito Boncompagni, che quest'ultimo potesse aver avuto un ruolo importante nell'imprimere alla collezione di famiglia un particolare gusto orientato verso l'arte bolognese, al tempo della pubblicazione degli inventari Boncompagni non era stato possibile né confermare o tanto meno smentire tale ipotesi¹⁷⁵. D'altra parte, il tentativo di disgiungere la figura di Ippolito da quella di Clemente era (e lo rimane tuttora) reso arduo dal fatto che, oltre a disporre di poche notizie sulle biografie dei due fratelli, questi, per il comune destino che li aveva condotti ad un radicale cambiamento di vita, furono legati da un'unione profondissima, che, come si è visto, si rifletteva anche nella condivisione dell'abitazione, delle proprietà immobiliari, degli investimenti e del resto dei beni materiali, compresa la collezione d'arte.

I documenti resi noti per la prima volta in questa sede hanno contribuito a confermare l'attendibilità di quanto tramandato da Malvasia nella *Vita* di Reni, ma in misura ancora più significativa hanno permesso di tratteggiare i contorni di uno scenario ben più complesso e articolato di quanto si pensasse; uno scenario fatto di rapporti fiduciari, di legami di amicizia, interessi economici e solidarietà che, snodandosi attorno alla figura dell'ecclesiastico Ippolito Boncompagni, coinvolsero sia alcuni tra i maggiori esponenti della pittura bolognese del Seicento, come Reni e Domenichino, sia un personaggio non del tutto marginale quale ora appare Guido Signorini. L'insieme dei dati finora raccolti spinge pertanto a dare nuovo risalto alla figura di Ippolito e, in virtù del suo coinvolgimento nella vita quotidiana e spirituale come pure nelle questioni economiche e finanziarie

172 Spear 1982, vol. 1, p. 239. Si veda anche Richard Spear in *Domenichino* 1996, p. 458, cat. 43, dove viene riportato il seguente passo tratto dal *Libro di Adamo ed Eva*: «Il Signore Iddio ci diede due angeli che ci custodissero. Venne l'ora in cui gli angeli erano saliti ad adorare Dio in sua presenza; pertanto l'avversario (cioè il diavolo) trovò la sua opportunità in assenza degli angeli e il diavolo fuorviò vostra madre facendole mangiare il frutto dell'albero illecito e proibito».

173 Spear 1982, vol. 1, p. 239.

dei tre artisti menzionati, a ritenere che il regista della collezione d'arte, condivisa con Clemente Boncompagni, fosse in realtà lo stesso Ippolito; in altre parole, pur ammettendo un importante ruolo rivestito anche da Clemente – il quale intratteneva evidentemente rapporti personali con il pittore bolognese Giovan Giacomo Sementi¹⁷⁶, tra i migliori collaboratori di Reni – le nuove evidenze documentarie portano ad ipotizzare che l'origine della quadreria sia riconducibile in larga misura a Ippolito; ciò potrebbe essere valido almeno per quanto concerne la presenza di una parte delle opere dipinte dai maestri emiliani.

Senza dubbio i continui raccordi con il *coté* oratoriano dovettero essere determinanti nel favorire l'esposizione di Ippolito (e di Clemente) all'ambiente artistico del tempo, come altrettanto decisiva fu la sua frequentazione, agli inizi degli anni Venti del Seicento, della corte del papa bolognese Gregorio XV quando, nel ruolo di cappellano segreto, l'ebreo converso dovette consolidare i propri legami con alcuni pittori emiliani, tra cui Domenichino e probabilmente anche Guercino¹⁷⁷, ed entrare in contatto con figure autorevoli quali Giovanni Battista Agucchi e il cardinale Ludovico Ludovisi. Tuttavia, per quanto è lecito immaginare che tale contesto d'appartenenza abbia giocato un ruolo significativo nel condizionare specifici orientamenti di gusto in seno alla famiglia Boncompagni, esiste la possibilità che all'origine della particolare predilezione di Ippolito e dei suoi consanguinei nei confronti degli artisti bolognesi (che culminerà con l'elezione di Alessandro Algardi per l'abbellimento della cappella nella sagrestia della Chiesa Nuova) e delle scelte collezionistiche orientate in particolare a favore di maestri di provenienza emiliana risieda una motivazione ben più profonda che va rintracciata nella storia della conversione dei Corcos.

Come si è cercato di riassumere in apertura a questo contributo, pur non vantando legami di sangue con la nobile famiglia di origine bolognese dei Boncompagni, grazie al loro mutamento confessionale i nostri neofiti ne acquisirono, per volontà di papa Gregorio XIII Boncompagni, il cognome e l'arme, conseguendo anche lo *status* di nobiltà. Se attraverso la conversione religiosa i nuovi cristiani (perlopiù individui di modesta estrazione sociale) acquisivano tradizionalmente il cognome del padrino che li aveva tenuti a battesimo, ottenendo anche una serie di privilegi economici e benemerienze di limitata entità, la relativa nobilitazione costituiva un fatto del tutto raro ed eccezionale, come dimostrato dal caso di Elia Corcos, battezzato e nobilitato con il nome di Antonio Ghislieri da papa Pio V Ghislieri o quello dei suoi discendenti convertiti come Boncompagni¹⁷⁸.

Lo sforzo che a partire dal momento della conversione venne profuso dagli ex-Corcos per assimilare la storia della loro famiglia a quella aristocratica dei Boncompagni, in altre parole per apparire pubblicamente come dei veri Boncompagni e far sfumare a poco a poco la memoria del loro passato, è dichiarato in modo esplicito in un passo di un manoscritto secentesco, nel quale l'erudito Giovan Pietro Caffarelli annotava come essi «Vivono honoratamente con serve e servitori se ben parcamente et avanzano de continovo che da qui a alcuna trentina de anni non ce sarà la memoria de questi ebrei e sarrano tenuti per veri Boncompagni»¹⁷⁹.

174 Spear 1982, vol. 1, p. 239 e Spear in *Domenichino* 1996, pp. 458–459, cat. 43.

175 Serafinelli 2011, pp. 186–187.

176 Il 23 gennaio 1627 Clemente Boncompagni fu presente in qualità di testimone di Sementi alla stesura dell'atto notarile con i patti matrimoniali stretti tra il pittore bolognese e la famiglia della futura sposa, Cecilia Cavalloni. Su cui Serafinelli 2015, pp. 303–304.

177 Nella collezione Boncompagni era rubricato un dipinto che è stato identificato con il *Penitimento di san Pietro* ora nel Museo del Louvre di Parigi. Su cui Serafinelli 2011, pp. 185–186, Appendice 2, p. 194, n. 126, Appendice 3, p. 197, n. 57. Sul dipinto chi scrive ha un contributo in corso di pubblicazione.

178 Cfr. *supra* nota 14.

179 Giovan Pietro Caffarelli, *De Familiis Romanis*, Ms. in BAV, Ferrajoli 282, fol. 107, trascritto in Bevilacqua 2003, p. 149.

Si tratta di un brano che, oltre a restituire perfettamente «il senso della progressiva assimilazione sociale» da parte di questi nuovi Cristiani¹⁸⁰, allude anche al lento e graduale processo di ridefinizione identitaria attraversato dalla famiglia; un processo finalizzato a dimostrare da un lato l'autenticità del loro nuovo credo religioso e dall'altro la legittimità della loro affiliazione alla casata dei Boncompagni.

Rimandando ad altra sede l'approfondimento delle molteplici dinamiche di integrazione sociale adottate dagli ex-Corcos, vale la pena osservare brevemente che, pur non essendo originari di Bologna, con la loro conversione, questi neofiti avevano acquisito idealmente anche una nuova identità geografica e territoriale che doveva essere esibita con orgoglio per rafforzare il senso di appartenenza alla nobile famiglia Boncompagni. Non sembra allora un caso se nella prima sala del piano nobile del loro palazzo si potevano ammirare proprio «Due quadri grandi di tela senza Cornice dipinti a guazzo rappresentanti uno Roma, e l'altro Bologna», seguiti dal ritratto di san Filippo Neri, artefice della conversione dei Corcos, e dall'effigie di Clemente VIII, il pontefice che aveva battezzato i quattro fratelli¹⁸¹; una sequenza visiva di potente impatto, che rievocava, con efficace sintesi narrativa, la nascita alla nuova vita Cristiana di una delle famiglie ebraiche più importanti d'Italia, legandone indissolubilmente i destini alle città di Roma e Bologna.

In questo lento processo di integrazione e assimilazione sociale è legittimo immaginare che per gli ex-Corcos fosse necessario creare una narrativa familiare, chiaramente fittizia, che come un filo rosso avrebbe potuto connettere la loro nuova vicenda esistenziale a quella della famiglia «acquisita». I rapporti sociali e in particolare l'uso propagandistico e strumentale delle arti potevano costituire degli ottimi alleati per il raggiungimento di questo fine. In tal senso si può ipotizzare che la presenza nella raccolta Boncompagni di un nutrito numero di dipinti eseguiti dai più celebri pittori emiliani del tempo, con uno straordinario gruppo di opere attribuite a Reni, facesse parte di una accorta strategia di auto-rappresentazione, verosimilmente concepita da Ippolito Boncompagni con la finalità di trasmettere il senso e la storia della loro nuova identità familiare e sociale, strategicamente declinata in chiave bolognese. La scelta di allestire molte di queste opere emiliane nella galleria del palazzo – dove pure si potevano ammirare il ritratto di Gregorio XIII Boncompagni e quello di san Filippo Neri – sembra d'altra parte caricarsi di un forte valore simbolico dal momento che, oltre a costituire lo spazio tradizionalmente destinato ad accogliere i maggiori capolavori della collezione, la galleria era il luogo tipico dell'auto-rappresentazione, l'ambiente del palazzo riservato all'esibizione del proprio *status*, il teatro del prestigio e dell'identità sociale¹⁸².

In proposito non è forse un caso se nel proprio testamento del 1676 Filippo Boncompagni – erede, come si è visto, del patrimonio di Ippolito e Clemente – aveva sottoposto al vincolo del fedecommesso la citata *Crocifissione* di Reni e le opere unicamente conservate nella galleria¹⁸³. Lasciando i propri beni senza alcun tipo di vincolo a Tommaso Boncompagni, suo figlio ed erede universale, e nominando la propria moglie, Camilla Damasceni, erede usufruttuaria (nonché tutrice di Tommaso, in quel tempo minorenni), Filippo aveva disposto che «nel presente legato non s'intendano compresi la Galeria, et il S.mo Crocefisso» – identificabile, come premesso, con il prezioso tabernacolo di Reni – e che «quelli restino sotto lo stato della mia heredità»¹⁸⁴. Alla propria figlia Maria Giulia

180 Bevilacqua 2003, p. 149.

181 Serafinelli 2011, Appendice 2, p. 193, nn. 65–66.

182 Sulla funzione della galleria si veda da ultimo Strunck 2014, in part. pp. 217–221.

183 ASR, *Trenta Notai Capitolini*, uff. 24, J. Carolus Lamparinus, vol. 34, in particolare fol. 638v.

Boncompagni, monacatasi con il nome di Lucida Celeste, il testatore aveva lasciato per legato non un dipinto originale di Reni tra quelli esposti nella galleria, bensì le copie «della S.ma Nunziata e dell'Angelo di Guido Reni»¹⁸⁵, probabilmente una replica della coppia di tele che, come si è visto, Bellori aveva potuto ammirare nella collezione Boncompagni¹⁸⁶.

Al di là dell'indubbio valore economico e materiale delle opere custodite nella galleria Boncompagni, non è escluso che, per una famiglia di ebrei conversi che aveva rinunciato all'identità personale e sociale d'origine e che aveva realizzato la propria integrazione abbracciando un nuovo sistema di valori, queste stesse opere potessero costituire degli efficaci veicoli di legittimazione sociale e identitaria. Essendo stato testimone diretto della nascita della raccolta Boncompagni e dei serrati rapporti che, primo fra tutti, suo zio Ippolito aveva stretto con i massimi esponenti dell'arte emiliana, è possibile ritenere che, sottoponendo molti di quei dipinti, almeno nelle intenzioni, al vincolo del fedecommesso Filippo intendesse custodire e tramandare la storia e la memoria dei suoi parenti che, di lì a poco, nel 1701, sarebbero stati celebrati nel *Catalogo de' Neofiti illustri usciti per misericordia di Dio dall'Ebraismo e poi rendutisi gloriosi nel Cristianesimo* di Paolo Sebastiano Medici, ebreo converso e noto predicatore¹⁸⁷. Un testo ispirato al tema tradizionale degli uomini illustri, in cui Medici enumerava gli ebrei più celebri che avevano abbracciato il Cristianesimo, riservando ai Boncompagni, con non poco significato, la trattazione più lunga e articolata del suo intero scritto; la sola, insieme a quella dedicata a Vitale de' Medici¹⁸⁸, nella quale, a testimonianza della virtù di questi nuovi Cristiani e della autenticità della loro fede, venivano annoverate alcune tra le commissioni artistiche più significative patrocinata dalla famiglia¹⁸⁹.

184 ASR, *Trenta Notai Capitolini*, uff. 24, J. Carolus Lamparinus, vol. 34, fol. 638v. Il testatore aggiungeva tuttavia una clausola con cui concedeva esclusivamente alla moglie o al proprio figlio Tommaso (qualora Camilla fosse deceduta o passata a seconde nozze) la facoltà di alienare la Galleria «per causa necessaria», vale a dire allo scopo di pagare i debiti ereditari lasciati dallo stesso Filippo. ASR, *Trenta Notai Capitolini*, uff. 24, J. Carolus Lamparinus, vol. 34, fol. 638v-639r.

185 «Lascio alla Sig.ra Maria Giulia al secolo, et hora Suor Lucida Celeste monaca professa nel monastero di Santa Caterina di Siena à Monte Magnanapoli di Roma altra mia figlia nata da me testatore, e della suddetta Sig.ra Camilla mia consorte la copia della S.ma Nuntziata, e dell'Angelo di Guido Reni, che stanno nell'appartamento di sopra». ASR, *Trenta Notai Capitolini*, uff. 24, J. Carolus Lamparinus, vol. 34, fol. 637r. Nell'inventario dei beni di Filippo Boncompagni (1676), si legge: «Dui altri con la SS.ma Annunziata, e Madonna cornice dorata copie di Guido Reni lasciati per legato a Sor Lucida Celeste Boncompagni dalla bo: me: del S.r filippo suo padre», cfr. Serafinelli 2011, Appendice 3, p. 201, nn. 211-212.

186 Cfr. *supra* nota 83.

187 Medici 1701, pp. 53-59.

188 Medici 1701, pp. 59-62.

189 Medici 1701, pp. 53-59.

Appendice I

Si trascrivono di seguito gli inediti *Stati delle anime* che permettono di ricostruire le residenze romane di Guido Signorini dal 1631 al 1640 e dal 1642 al 1644, anno della sua scomparsa (il volume con gli *Stati delle anime* della parrocchia di Santa Maria del Popolo del 1641 è mancante). Si rendono inoltre noti gli atti di morte del pittore bolognese e di Francesca Bocche, sua moglie.

- (Seguita il Babuino a m.o manca) 227 – C. Guido Pittore / C. Francesca moglie / C. Lavinia Madre / C. Giuseppe anni 9 / Agustino anni 7 / Anna anni 5 / Barbara anni 3. Doc.1 | ASVR, S. Maria del Popolo, *Stati delle anime* (1631), fol. 8v
- (Seguita il Babuino a mano manca) 19 – C. Guido Pittore / C. Francesca moglie / C. Lavinia Socera / Giuseppe f. an. 10 / Agustino f. an. 8 / Anna f. an. 6 / Barbara fig. an. 3 / Simone f. mesi 4. Doc.2 | ASVR, S. Maria del Popolo, *Stati delle anime* (1632), fol. 8v
- (Incomincia il Babuino a mano manca) C. Guido Pittore / C. Francesca moglie / C. Lavinia madre / [fol. 7r] Giuseppe fig. a. 10 / Agustino fig. a. 8 / Anna fig. a. 7 / Barbara fig. a. 4 / C. Francesco pigionante / C. Gregoria moglie / Giov. Battista fig. a. 3 / Nicola fig. m[esi] 4. Doc.3 | ASVR, S. Maria del Popolo, *Stati delle anime* (1633), fol. 6v-7r
- (Seguita il Babuino a mano manca) C. Guido Pittore / C. Francesca moglie / C. Lavinia madre / Giuseppe fig. a. 12 / Agostino fig. a. 9 / Anna fig. a. 8 / Barbara fig. a. 6. Doc.4 | ASVR, S. Maria del Popolo, *Stati delle anime* (1634), fol. 8v
- (Babuino mano manca – Casa di S. Apollonio) C. Guido pittore a. 40 [?]/ C. Francesca moglie a. 40 / C. Lavinia madre a. 75 / Cre. Giuseppe figlio a. 14 / Cre. Agostino figlio a. 11 / Anna fig. a. 10 / Barbara fig. a. 7. Doc.5 | ASVR, S. Maria del Popolo, *Stati delle anime* (1635), fol. 12r
- (Seguita il Babuino a mano manca) C. Guido pittore Bolognese / C. Francesca sua moglie / C. Lavinia sua madre / C. Giuseppe figliolo / Agostino figlio anni 12 / Anna figlia anni 9 / Barbara figlia anni 7 / Agnese figlia mesi 6. Doc.6 | ASVR, S. Maria del Popolo, *Stati delle anime* (1636), fol. 9v
- (Incomincia il Babuino a mano manca) C. Guido Bolognese Pittore / C. Francesca moglie / C. Lavinia Madre vedova / C. Giuseppe figlio / Chr. Agostino figlio an. 13 / Anna figlia an. 11 / Barbara figlia a. X. Doc.7 | ASVR, S. Maria del Popolo, *Stati delle anime* (1637), fol. 9v
- (Incomincia il Babuino a mano manca) C. Guido Bolognese Pittore / C. Fran.ca sua moglie / C. Lavinia Madre / C. Giuseppe suo figlio / Agostino suo figlio di Anni 14 / Anna figlia di Anni 12 / Barbara figlia di Anni 8 / Maria Vittoria figlia di Mesi 2. Doc.8 | ASVR, S. Maria del Popolo, *Stati delle anime* (1638), fol. 9r
- (Seguita il Babuino à [foglio lacerato]) C. Guido Bolognese Pittore / C. Francesca sua moglie / C. Lavinia sua madre vedova / C. Giuseppe figlio anni 17 / Agostino figlio anni 15 / Anna Maria figlia anni 13 / Barbara figlia anni 10. Doc.9 | ASVR, S. Maria del Popolo, *Stati delle anime* (1639), fol. 7v
- (Seguita il Babuino à mano manca) C. Guido Signorini Bolognese pittore / C. Francesca sua moglie / C. Agostino figlio an. 16 / C. Giuseppe figlio an. 18 / C. Anna Maria figlia an. 14 / C. Barbera figlia anni 11. Doc.10 | ASVR, S. Maria del Popolo, *Stati delle anime* (1640), fol. 9v
- (Seguita il Babuino à mano manca) C. Guido Signorini Bolognese / C. Francesca sua moglie / C. Giuseppe figlio anni 20 / C. Agostino figlio anni 18 / C. Anna Maria figlia anni 16 / C. Barbara figlia anni 13. Doc.11 | ASVR, S. Maria del Popolo, *Stati delle anime* (1642), fol. 9r

Doc. 12 | ASVR, S. Maria del Popolo, *Stati delle anime* (1643), fol. 10r

(Seguita il Babbuino) C. Guido Pittore Francese [*sic N.B. la moglie era francese*] / C. Fran.ca sua Moglie / C. Giuseppe figlio anni 21 / C. Agostino figlio di anni 19 / C. Anna Maria zitella di anni 18/ C. Barbara zitella di anni 15.

Doc. 13 | ASVR, S. Maria del Popolo, *Morti VI* (1636–1649), 1644, fol. 125

Guido Pittore – Anno 1644 12 Septembris sepultum fuit in Ecclesia S. M. de Populo R. Guido Pictor Boloniensis [*sic*] qui in via Babuini omnibus susceptis S. M. Ecclesiae sacramentis annorum aetatis suae 56.

Doc. 14 | ASVR, S. Maria del Popolo, *Morti VI* (1636–1649), 1647, fol. 207¹⁹⁰

Aprilis 1647 – Francisca Signorini – Anno 1647 die vero 24 novembris fuit sepultam in nostra ecclesia parochiali S. M. de Populo d.na Francisca Signorini uxor q. Guidi pictoris quae obiit in via Babuini receptis omnibus sacramentis. Annorum 50 nota hic scripta fuit quia pro oblivioni de non mense novembris non scripta fuit.

Appendice II

Si trascrivono di seguito due atti del 1641 e 1642 rogati a Roma dal notaio Adriano Gallo relativi all'eredità di Guido Reni.

Doc. 1 | ASR, *Notai dell'Auditor Camerae*, Hadrianus Gallus, 1641, vol. 3495, fol. 365r–v (Procura)

[fol. 365r] Die vigesima secunda Maii 1641

Dominus Guidus Signorinus filius quondam Augustini Bononiensis, uni ex infra-scriptis testibus mihi notario etc. cognito cognitus, citra revocationem etc. sponte etc. omnibus fecit, constituit etc. suum Procuratorem etc. Dominum Ioannem Baptistam Puzzum Bononiensem, absentem, tanquam presentem ad ipsius Domini constituentis, nomine et pro eo quamcunque donationem quorumcunque bonorum tam mobilium, quam stabilium, creditorum, et aliorum quorumcunque iurium ad sui favorem faciendam per Dominum Guidum Renum par Bononiensem, cum quibusvis qualitatibus, conditionibus et oneribus, prout dictus Dominus Guidus illam facere voluerit acceptandum, et ad eundem etc. illiusque instrumenti celebrationi, et stipulationi interessendum etc. et quascumque acceptationes, et promissiones faciendum etc. et quatenus opus sit ipsum Dominum Constituentem eiusque heredes etc., bona etc., iura etc. in quavis iuris valida, etiam Camerae Apostolicae forma obligandum, et hypothecandum etc. et generaliter promittens et relevans super quibus etc.

Actum Romae in officio mei etc. presentibus Perillustrissimo, et Admodum Reverendo Domino Hippolito [fol. 365v] Boncompagno filius quondam D. Jacobi Romano mihi etc. cognito et doctum D. Guidum Constituentem bene cognoscere medio pectore more etc. affirmante, et Ill. Ex. i D. Gasparo Bresciano filio quondam Guidi de Valle Montana Signine Diocesis rogatus scripsi.

Doc 2 | ASR, *Notai dell'Auditor Camerae*, Hadrianus Gallus, 1642, vol. 3500, fol. 890r–891r, 927v

[fol. 927v] Conto dell'Eredità della B. Memoria del S. Guido Rena con Filippo Uberti

[fol. 890r] Die 13 Septembris 1642

Dominus Guido Signorinus quondam Augustini Bononiensis mihi notario etc. cognitus sua sponte etc. ac omni meliori modo etc. confessus fuit habuisse, et recepisse mutuo gratis et amore a Perillustrissimo et Reverendissimo Domino Hippolito Boncompagno Presbitero Romano, presente etc. scuta sexaginta monetae romanae de quibus etc. exceptioni speique etc. ad cauthelam renunciavit et de eis dictum Reverendissimum Dominum Hippolitum presentem etc. quietavit etiam cum pacto etc. eademque scuta sexaginta monetae idem Dominus Guido red-

190 Come si evince dal documento, benché la donna fosse morta nel mese di novembre, il suo decesso venne registrato solo nel mese di aprile a causa di una dimenticanza dei Padri.

dere et restituere promisit eidem Domino Hippolito presenti etc. ad omne eius beneplacitum hic Romae libere etc. affirmavit de quibus etc. pro quibus etc. se etc. heredes etc. bona etc. in forma Camerae Apostolicae cum clausolis etc. citra etc. obligavit etc. et cuicumque etc. appellationi etc. renunciavit, et in meum [Exequutum?] unico etc. constituit sicque etc. tactis etc. iuravit. Et ulterius declaravit ex dictis scutis sexaginta sibi ut supra mutuatis scuta viginti quinque monetae pro vestitu lugubri factu occasione obitus bonae memoriae Domini Guidonis Rheni nuper [fol. 890v] Bononiae defuncti, prout in lista expensarum cum recepta in calce quam mihi etc. consignavit tenoris etc., reliqua vero scuta triginta quinque accepisse ut supra ad effectum erogandi pro itinere ab hac Alma Urbe ad Civitatem Bononiae ubi se transferre intendit, et ad effectum ibi conficiendi inventarium bonorum dicti bonae memoriae Domini Guidi, et alias expensas faciendi pro servitio hereditatis dicti bonae memoriae Domini Guidi, et propterea protestatus fuit, et protestatur se velle revalere de dictis expensis ab eo factis, et faciendis in bonis hereditariis dicti bonae memoriae Domini Guidi alias praefatas expensas non fecisset et ita etc. non solum etc. sed et omni alio meliori modo.

Actum Romae in Domo solitae habitationis ipsius Reverendissimi Domini Hippoliti positae quasi e conspectu Sancti Andreae de Valle iuxta sua latera etc. presentibus etc. Dominis Gabrielle Seghizzio quondam Francisci Cremonense et Federico Nannio quondam Dionisio Senense testibus.

Fab. Alouisius subscriptus rogatus.

[fol. 891r]

Inserendum in instrumento mutui s. 60 in actis rogatis die 13 Septembris 1642

Eredità della Bona Memoria del S.r Guido Rena deve dare adì 28 Agosto 1642 [detto?] S.r Guido Signorino erede chiamato nel suo ultimo testamento disse per fare calzoni et casacha e feraiolo per decto S.r Guido Signorino da scoruccio per la morte di decto S.r Guido Rena da Bologna.

Can. 3 p. 4 saia Roversa nera di Fiorenza fina etc. 44 canne	s. 15:40
Can. 1 p. 5 tella casereccia bianca tutta p.	s. - 75
Deve p. la Cottonatura di detta saia	s. - 35
P. 8 Bottoni neri p. tutto il Vestito	s. - 20
Can. - p. 1 ½ tela in colata nera p. la letta [?]	s. - 69
Can. - p. 1 ½ Canavaccio p. mi 6 sangalla nera	s. - 45
Can. 1 saia nera p. mi 4 fettuccia bastardella p. m. re	s. - 34
Can. 3 p. fettuccia de Cav. re p. mostre de tutto il Vestito	s. - 24
P. Calzette di seta e p. scarpe p. detto Guido Signoreno	s. 3.20
p. Cappello con velco e fettuccia p. lacci	s. 2-
p. fatura de Calzoni Casaca e feraiolo p. detto	s. 2-
	<hr/> s. 25.62

Io Filippo Uberti ho ricevuto dall' Illustrissimo Sig. r Ipolito Boncompagni scudi venticinque moneta avuti contanti sino per pagamento delle sopra dette robbe servite per Guido Signorino per scoruccio p. la morte della della [sic] Bona Memoria del Sig. r Guido Rena di Bologna et in fede ho fatta la presente in Roma questo 10 Settembre 1642 scudi 25 moneta et detto D. Ipolito se ne possa revalere da detto S. Guido. Filippo Uberti mano propria.

Appendice III

Si trascrivono di seguito la quietanza di pagamento di scudi 329,42 sottoscritta il 14 agosto 1643 da Ippolito Boncompagni a favore di Marsibilia Barbetti, vedova di Domenichino, e la lista con la revisione dei conti spettanti a Domenichino e alla sua eredità.

Doc. 1 | ASR, *Notai dell'Auditor Camerae*, Hadrianus Gallus, 1643, vol. 3504, fol. 267r–268v, 305r–v

|fol. 267r| Quietantia pro Perillustrissimo Domino Hippolito Boncompagni
Die 14 Augusti 1643

Illustrissimus Dominus Thomas Malagola filius quondam Sebastiani Bononiensis mihi cognitus procurator ad infrascripta spetialiter constitutus ab Illustrissima Domina Maximilla Barbetta vidua relicta bonae memoriae Dominici Zamperii Bononiensis alias il Domenichino olim Pictoris celeberrimi, prout de eius mandato Procuraee docuit per Instrumentum publicum rogatum et publicatum ut apparet per Dominum Franciscum Puccium notarum publicum Senogalliensem quod pro manibus habens mihi consignavit ad effectum in praesenti Instrumento inserendi tenoris et cetera et nichilominus promisit de rato, et ratificari faciendo praesens Instrumentum et omnia in eo contenta quocumcunque infra mensem ab hodie proximum cum decreto iudicis et aliis solemnitatibus quae in dicto Instrumento Procuraee adhibitae fuerunt, et omnibus aliis quomodolibet opportunis, et ratificationis Instrumentum in publicam formam in actis mei infra alios quindecim dies exhibere ita quod et cetera alias de proprio et cetera, asserens et affirmans Perillustrissimum et Admodum Reverendum Dominum Hippolitum Boncompagnum ob maximam amicitiam quam habebat cum dicto bonae memoriae Dominico |fol. 267v| de eius ordine exegisse hic in Urbe diversas pecuniarum summas partim ad Urbem transmissas et partim ex pretio Locorum Montium extractorum ac partim etiam ex fructibus dictorum Locorum montium ad dictum bonae memoriae Dominicum spectantes spatio plurium annorum, de quibus quidem pecuniis per dictum Reverendum Dominum Hippolitum exactis de ordine et mandato dicti bonae memoriae Dominici persolvisse diversas pecuniarum summas diversis personis, ac de illius ordine alias impendisse et alias remisisse in diversis partibus, prout de praedictis omnibus, tam de exactis quam de solutis, apparet in computis prout in foliis ab eisdem partibus subscriptis quae pro manibus habens dictus Reverendus Dominus Hippolitus mihi consignavit hic inserenda tenoris et cetera. Quae quidem computa asseruit dictus Dominus Thomas nomine dictae Dominae Massimillae et prout dicta Domina Maximilla ei pluries dixit et ab aliis etiam audivit esse eademmet per dictum Reverendum Dominum Hippolitum de anno 1641 proximo praeterito ab Urbe transmissa Neapolim dicto bonae memoriae Dominico dum ibi moram trahebat, quae fuerunt per eundem Dominicum approbata, in quibus quidem Computis apparet dicto Reverendo Domino Hippolito remanere in manibus scuta mille |fol. 268r| septuaginta duo denarios 81 monetae. Sed quia post dicta computa dictus Dominus Hippolitus in aliis partitis est creditor et debitor respective ut in alio folio computorum ut apparet ab eisdem partibus subscripto quem pariter dictus Dominus Hippolitus pro manibus habens mihi ad effectum in praesenti Instrumento inserendi tradidit et consignavit tenoris et cetera et sic hodie in totum remanent in illius manibus scuta tercenta viginti novem denarios 41 monetae. Volens propterea absolutionem illorum devenire et tam de illis quam de omnibus in praedictis computis contentis et aliis postea ut supra gestis usque ad presentem diem finalem quietantiam reportare, et de praedictis et infradicendis publicum conficere Instrumentum, ideo praesens et personaliter constitutus dictus Dominus Thomas Procurator praedictae Dominae Maximillae ad quam ut asseruit vigore Instrumenti concordiae initae inter ipsam ex una et Illustrissimam Dominam Mariam Camillam Zamperiam eius filiam haeredem praefati bonae memoriae Dominici ac Illustrissimum Dominum Valerium Plovatatum eius virum ex altera partibus rogati per acta Fonthiae connotarii de mense februarii 1642 seu et cetera

[fol. 268v] ut in fide quam mihi notario pariter tradiderunt ad effectum in praesenti instrumento inserendi tenoris et cetera spectare et pertinere praefatum residuum pecuniarum per dictum Reverendum Dominum Hippolitum uti Procuratorem dicti bonae memoriae Dominici exactarum sua sponte ac omnibus et cetera quo supra nomine nunc in mei et cetera ac tertium habuit et recepit a dicto Reverendo Domino Hippolito Boncompagno praesente dicta scuta tercenta viginti novem denarios 41 monetae vigore ordinis directi Bancho Sancti Spiritus cuius copia sumpsi ad effectum in praesenti Instrumento inserendi tenoris et cetera, quem quidem ordinem dictus Dominus Thomas ad se traxit et cetera et de eo et pecuniis in eo contentis ac de omnibus aliis per dictum Reverendum Dominum Hippolitum uti Procuratorem praedictum exactis et per eum postea solutis prout in praefatis computis quae dictus Dominus Thomas dixit dictam Dominam Maximillam reviddisse cum ipso Domino Thoma et singulas partitas tam dati quam recepti cum ea examinasse omniaque ea reperisse recte, diligenter, fideliter et exactissime fuisse gesta, et ideo se bene contentus vocavit et cetera exceptionis speique ad cauthelam renuntiavit et eundem Reverendum Dominum Hippolitum [fol. 305r] praesentem etiam per Aquilianam stipulationem et subsequentem acceptilationem finaliter ac in omnibus et per omnia quietavit, liberavit penitus et absolvit ac quietantiam generalem et generalissimam ac finalem fecit et facit et cetera etiam per pactum. Quae quidem scuta tercenta viginti novem denarios 41 monetae conveniunt dictae partes remanere debere in eodem Bancho Sancti Spiritus cum conditione quod exinde amoveri non possint nisi secuta ratificatione praedictae quietantiae ac omnium et singulorum in praesenti instrumento contentorum cum solemnitatibus ut supra faciendis per dictam Dominam Maximillam.

Promittens dictus Dominus Thomas quo supra nomine huiusmodi quietantiam ac omnia et singula praedicta esse bonam, validam et legitimam beneque valide et legitime factam et pro talibus manutenere semper et quaecumque alias et cetera de quibus et cetera pro quibus et cetera dictam Dominam Maximillam eiusque haeredes et cetera bona et cetera iura et cetera et usque ad ratificationem se ipsum etcetera haeredes et cetera bona et cetera iura et cetera in forma Reverendae Camerae Apostolicae cum solitis clausolis et cetera citra et cetera obligavit, renuntiavit cuicumque [?] et in mandatum executionis unica consensit et cetera sic que tactis et cetera iuravit et cetera super quibus et cetera.

Actum Romae domi solitae habitationis Perillustrissimi Domini [fol. 305v] Pauli Boncompagni positae in via Parionis praesentibus ibid. D. Federico Nanni figl. q. Dionisii Senen. Et D. Andrea Santoro fil. q. Antonii Mediolanen. testibus.

[fol. 276r]

Conto mandato in Napoli al S.r Domenico Zampieri	
Denari riscossi per poliza di Cambio di Napoli	
Deve dare per riscossi per poliza di cambio dal Sig.re	
Betti	s. 1100
E più dal Cacace	s. 300
E più Acciaiuoli, e Martelli	s. 150
E più dalli medesimi	s. 330
E più dalli medesimi	s. 200
In tutto	s. 2110
Prezzi di lochi de Monti estratti	
Per prezzo di lochi sei delli Lumieri à scudi 118 per loco, e di altri	
lochi doi della Communità seconda à ragione di scudi cento per loco	s. 908
E più per il prezzo de lochi doi del Monte Colonnese	
à ragione di scudi cento	s. 200
E più altri lochi doi dell'istesso	s. 200
E più per altri lochi doi Monte Viano Peretti	s. 200
E più per lochi uno Monte Farnese	s. 100

Doc. 2 | ASR, *Notai dell'Auditor Camerae*, Hadrianus Gallus, 1643, vol. 3504, fol. 276r-278v, 295r-297r; 279r-280v

E più per lochi quattro di Bonaventura, i lochi uno Novennale	s. 500
E più lochi uno della Cancelleria	s. 100
In tutto	s. 2208
	<hr/> s. 4318

|fol. 276v|

Frutti de lochi de Monti riscossi	
Monte Sale per Lochi Vent'uno à ragione di scudi 17.50 per bimestro da Gennaio à tutto Aprile 1639	s. 35
E più per Lochi 21, e mezzo per Maggio, e Giugno 1639 à scudi 17.91	
E più per Lochi 23 e mezzo da Luglio a tutt'Ottobre 1639	s. 39.16
E più per lochi 26, e mezzo da Novembre, e Dicembre 1639 a scudi 22.08	
E più per lochi 37, e mezzo per Gennaio, e Febbraio 1640 a scudi 31.25	
E più per lochi 44 per Marzo a tutto Giugno 1640 a scudi 73.32	
In tutto	s. 218.72
Farnese per lochi cinque à ragione di scudi 4 e 0.5 per bimestro da Gennaio 1639 a tutto Febbraio 1640 scudi 32.06	
E più per lochi 4 essendone stato estratto uno per Marzo tutto Giugno 1640 scudi 32	
E più per frutti del Monte estratto 0.61	
E più residuo di frutti del detto 0.23	
In tutto	s. 40.22
	<hr/> s. 4576.94

|fol. 277r|

Novennale per lochi 8 per nove bimestri da Gennaio 1639 à tutto Giugno 1640 à ragione di scudi 6.66 per bimestro	s. 59.94
Barberini per lochi tre per nove bimestri da Gennaio 1639 a tutto Giugno 1640 à ragione di scudi 2.25 per bimestro	s. 20.25
Annona ridotta per Lochi 16 per nove bimestri da Gennaio 1639 a Giugno 1640 a ragione di scudi 13.33 per bimestro	s. 119.97
San Bonaventura Per lochi 15 a ragione di scudi 12.50 per bimestro da Gennaio 1639 a tutto Giugno 1640	s. 112.50
Fede per lochi 25, e mezzo à ragione di scudi 21.25 per bimestro da Gennaio 1639 per tutto Giugno 1640 eccetto che il bimestro di Maggio, e Giugno 1639, nel quale non si è riscosso se non scudi nove, et 10	s. 179.70
	<hr/> s. 5068.70

La raggione perche nel detto bimestro non si è riscosso altro che scudi 9 et 10 perché il segretario andò al Banco à farsi pagare la sua mercede della patente de lochi sette, e mezzo comprati da me, ch'importa scudi 9.10 ma il Computista nel far la lista non fece quella Creditore il s.r Domenico di scudi 12.25 come doveva per resto sino alla somma di scudi 21.25, ma per errore lo fece debitore |fol. 277v| di quello lui Creditore, e questa lista andò in mano al Gallo novo depositario il quale non volle pagare se non conforme alla lista con dire che toccava al suo Antecessore emendar l'errori appresso il quale si è fatta diligenza ma non se n'è havuto altro, che buone parole

Ungheria Per lochi 4 a ragione di scudi 3 per bimestro da Settembre 1639 a tutto Giugno 1640	s. 15
Li quattro bimestri che mancano del 1639 non si sono riscossi per esser contesa tra il Depositario Vecchio, e Novo a chi tocca pagarli Annona ridotta del Popolo Romano per lochi uno à ragione di s. 0.75 per bimestro da settembre 1639 a tutto giugno 1640	s. 3.75
Li tre bimestri che mancano del 39 cioè da Marzo a tutto Agosto 1639 non si sono riscossi per la ragione detta di sopra.	

Sanità Per lochi cinque a ragione di scudi 3.75 per bimestro da Settembre 1639 a tutto Giugno 1640	s. 18.75
Li quattro bimestri che non sono riscossi del 39 n'è cagione quello, che si è detto di sopra.	
Orsino Per lochi 8 a ragione di scudi 6.66 per bimestro da Gennaio 1639 a tutto Giugno 1640	s. 59.93
Crescentio Per lochi 10 a ragione di scudi 10 per bimestro da Gennaio 1639 a tutto Aprile 1640	s. 80
	<hr/> s. 5246.13

[fol. 278r]

Fabrica prima erectione per lochi 3 à ragione di scudi 2.50 per bimestro da Gennaio 1639 a tutto Giugno 1640	s. 22.50
Comunità 2.a Per lochi 21 in una partita a ragione di scudi 15.75 per bimestro per tutto l'anno 1639 scudi 94.50	
Et in un'altra partita per lochi 2 a ragione di scudi uno, e 0.50 per bimestro da Gennaio 1639 a tutto Giugno 1640	scudi 4.50
E più per lochi 3 da Luglio a tutto Ottobre 1639 a scudi 4.50	
E più per lochi 2 essendone estratto uno per Novembre, e Dicembre 1639 scudi 1.50	
E più tutti insieme per lochi 2 a ragione di scudi 17.25 per bimestre da Gennaio 1640 a tutto Giugno seguente scudi 51.75	
In tutto	<hr/> s. 156.75

Qui è da osservare che essendo il sig.r Domenico Creditore in tutto de lochi 24, de quali lochi doi sono estratti come appare nel loco che d'ò de Monti estratti non socedere come hoggi corrono per lochi 23 non essendo creditore se non di lochi 22

Lumiero estratto per Lochi 6 à ragione di scudi 5.66 per bimestro per tutto l'Anno 1639	s. 33
Lumiero ridotto Per lochi 20 a ragione di scudi 16.66 per bimestre per Gennaio 1639 a tutto Giugno 1640	s. 149.94
	<hr/> s. 5607.32

[fol. 278v]

Viano Peretti per lochi 10 à ragione di scudi 9.58 per bimestro da Gennaio 1639 a tutto Febbraio 1640	s. 67.06
E più lochi 8 essendone estratti doi à ragione de scudi 7,66 per bimestre da Marzo a tutto Giugno 1640- s. 15,32	
E più per residuo de frutti di detti estratti	s. 96
Sussidio 4.0 Per lochi 8 Gennaio e Febraro 1639 scudi 6	
E più per lochi 11 a ragione di scudi 8.25 per bimestro da Marzo 1639 a tutt'Ottobre	s. 33
E più per lochi 13 a ragione di scudi 9.75 per bimestro da Novembre 1639 a tutto Giugno 1640	s. 39
In tutto	<hr/> s. 78
Cancelleria Per lochi 2 a ragione di scudi 1.66 per bimestro da Gennaio 1639 per tutto Giugno 1640	s. 14.93
Colonna per lochi 14 a ragione de scudi 3.33 per bimestro da Gennaio 1639 a tutto Febraro 1640 scudi 2[?].31	
E più per lochi 2 essendone estratti li altri doi per Marzo e Aprile scudi 1.66	
E più per residuo de i frutti dell'altri Monti estratti 0.41	
In tutto	<hr/> 25.79
	<hr/> s. 5809.77

|fol. 295 r|

Denari spesi dal S.r Domenico in servitio mio	
Per Canne cinque di Damasco scudi 22.80	
E più per altra robba in conto di detti scudi 14.13	
In tutto	s. 36.93
	<hr/>
	s. 5846.70

Denari impiegati in compra de lochi de Monti per il S.r Domenico Zampieri	
Deve havere dal S.r Domenico Zampieri per prezzo de lochi	
7 Monte della Fede con li frutti dal primo di Gennaro 1639 a ragione	
di scudi 117 per loco, e più per scudi 2 pagati per il detto Mese di	
Gennaro in tutto	s. 821
E più per prezzo di altro loco mezzo à ragione come sopra con	
i frutti come sopra	s. 58.50
E più per prezzo de lochi doi Monte Cancelleria a scudi 114,50	
per loco con i frutti come sopra	s. 229
E più per lochi tre Monte sussidio 4.0 con li frutti dal primo	
di Marzo 1639 a ragione di scudi 111.50 per loco	s. 334.50
E più per lochi uno Monte Annona del Popolo Romano con i frutti	
come sopra a scudi 100.10, e più 0,37 per frutti di detto mese di Marzo	s. 110.37
E più per loco mezzo Monte Sale con i frutti del primo di Maggio 1639,	
e più 0,20 per i frutti	s. 59.20
	<hr/>
	s. 1612.57

|fol. 295 v|

E più per altri luoghi 2 medesimi a ragione di scudi 118 con i frutti	
del primo di Luglio 1639 – s. 236	
E più per altro loco uno del medesimo con i frutti dal primo di	
Novembre 1639	s. 120
E più adì 5 di Novembre 1639 per altri lochi 2 del medesimo a ragione	
come sopra, et altri lochi 2. Sussidio 4.0 a ragione di scudi 113 con li	
frutti del primo Novembre. E più [?] buono scudi uno e 55 per li frutti	
del detto mese di Novembre	s. 467.54
E più a di 11 di Gennaro 1640 per lochi 9 Sale con 2 frutti del primo	
detto à scudi 119 e 50 per loco	s. 1075.50
E più adì 18 detto per altri lochi dei monti con i frutti come sopra,	
et à ragione come sopra, e più 0.40 per i frutti decorsi de giorni –17	s. 239.40
E più a i doi d'Aprile 1640 per lochi cinque medesimi con li frutti al	
primo di Marzo a ragione di scudi 118	s. 590
E più per lochi uno, e mezzo a ragione come sopra con li frutti	
come sopra	s. 177
In tutto fanno	<hr/>
	s. 4518.02

|fol. 296 r|

Denari spesi da me per il Zampieri	
Pagati al Sig. Francesco Raspantino disse per sua provisione per ordine,	
e per dispositione del Zampieri	s. 100
E più per oncie 6, ottava di azzurro oltrammarino mandato al	
Sig.r Domenico pagato d'ordine suo	s. 75.50
E più per un'altra volta per tanto azurro pagato a me con ordine	
del Zampieri	s. 40
E più per non esser contento delli sudetti scudi 40 il Trombetta	
si gl'aggiuntassero altri scudi tre d'ordine del S.re Zamperio	s. 3
Per mancia al Banco di [?] per Natale	s. 1.10
Per mancia al Ravenna	s. 60

Per mancia al Bonanni	s. 60
Per mancia all'Acciaiuoli	s. 30
Alli Betti	s. 30
Al Grillo	s. 30
Per la patente de lochi uno Annona ridotta del Popolo Romano	s. 95
E più per la patente de lochi 2 Monte Cancelleria	s. 1.90
In tutto fanno	s. 4742.57

Conti di spese, e spedizioni fatte da Filippo Boncompagni Segretario del Monte del Sale in servizio del S.r Domenico Zampieri
 Per 15 fedi del Monte di procura fatta dal S.r Domenico Zampieri in persona d'Hipolito per poter riscuotere i frutti de [fol. 296v] Lochi de Monti, e per le segretarie per poter riscuotere il prezzo de Monti estratti per li banchi infrascritti cioè Sig.ri Bonanni, Betti, Acciaiuoli, Ravenna, Rinaldi, Vivaldi, Grillo, Federici, Segretarii del Monte Colonnese in due volte dal Monte Farnese
 Monte Comunità 2.a Monte Viano, Monte S. Bonaventura Novennali, et altri a ragione di giulii doi per fede, con altri giulii doi, e si sono pagati 2 recognitioni

In tutto	s. 3.20
----------	---------

Per una patente di lochi 9 Monte Sale a ragione di giulii 9 per loco aggiuntovi un giulio per la carta	s. 8.20
Per una patente de lochi del medesimo	s. 1.90
Per un'altra simile	s. 1.90
Per un'altra simile	s. 1.90
Per un'altra di lochi uno dell'istesso Monte	s. 1
Per un'altra di mezzo loco dell'istesso	s. 55
Per un'altra simile	s. 55
Per un'altra de lochi sei dell'istesso già spedita pro persona	s. 5.50
E più per haver pagato il Segretario per lochi 5 sussidio 4.0 in doi patenti	s. 4.70
	s. 4771.97

[fol. 297r]

Per haver dato al Segretario per sedici ordini per riscuotere i Monti estratti a ragione d'un giulio l'uno	s. 1.60
E più per altri cinque ordini simili	s. 0.50
In tutto	31.40
	s. 4774.07

Ristretto del dare, et havere del Sig. Domenico Zampieri

Havere	
Denari rimessi per poliza di cambio	s. 2110
Prezzo de lochi de Monti estratti	s. 2208
Frutti de Lochi di Monti riscossi	s. 1492.38
Spesa fatta per me in Napoli in [sete?], e altro bisogno si piglia la somma, che 2.0 q.a vi sono doi scudi di più	
Dare	
Lochi de Monti estratti	s. 4518.2
Spese fatte da me per il S.r Domenico scudi 224.55	
Spese spedizioni fatte di patente da Leg.rii de Monti del Sale per il S.r Domenico	s. 31.50
	s. 4774.07

Deve havere il S.r Domenico	s. 5646.88
Deve dare	s. 4774.07
Resta creditore	s. 1072.81
Ippolito Boncompagni mano propria	
Tommaso Malagola mano propria.	
fol. 279r	
Secondo Conto doppio quello che fu mandato a Napoli	
Sig.re Hipolito Boncompagni deve per resto de conti altre volte mandati alla b.m. del S.r Domenico Zampieri come in essi	s. 1071.81
E più scudi settantasette et 60 riscossi da Domenico Gaffagnini per resto della sua amministrazione	s. 77.60
E più per prezzo di Nove lochi de Monti estratti cioè 5 Bonaventura 3 Novennali uno Cancelleria s. 900	
	<hr/> 2049.41

Sig.re Hippolito al detto Incontro deve havere per tanti riscossi dal S.r Domenico suddetto d'una sua pensione di Benevento pagati [?]	
in Napoli	s. 46.50
E più per prezzo di 3 lochi de Monti primo d'Avignone Vacabili posti in testa del Sig.r Giacomo Raspantini a dispositione del Sig.r Domenico	s. 420
E più pagati al S.r Conte [?] Ariosto d'ordine della S.ra Marsibilla disse per dare al Sig.r Prior Zambecari	s. 553.50
E più per prezzo di 8 [sic] posto in Credito dell'heredità nel Banco di Santo Spirito	s. 700
	<hr/> s. 1720.00

Debito del s.r Hippolito	s. 2049.41
Credito del S. Ippolito	s. 1720
	<hr/> s. 329.41

Ippolito Boncompagni mano propria
Tommaso Malagola mano propria
[Segue a fol. 280r-v la copia della quietanza di pagamento di scudi 329,42 emessa da Ippolito Boncompagni a favore di Marsibilla Barbetti.]

Bibliografia

Abbreviazioni

AADAR

Archivio dell'Arciconfraternita dei Dodici Apostoli, Roma

ASC

Archivio Storico Capitolino, Roma

ASR

Archivio di Stato, Roma

ASVR

Archivio Storico del Vicariato di Roma, Roma

BAV

Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano

BCP

Biblioteca Comunale Planettiana, Jesi

BVR

Biblioteca Vallicelliana, Roma

DBI

Dizionario Biografico degli Italiani, a cura dell'Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1960 ss.

GPID

The Getty Provenance Index Databases, Los Angeles

Manoscritti

Oretti 1780

Marcello Oretti, *Notizie de Professori del Disegno cioè Pittori, Scultori ed Architetti Bolognesi e de Forestieri di sua Scuola Raccolte in più tomi divisi da Marcello Oretti Bolognese*, Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna, Ms. B.128, s.d., parte sesta, fol. 1-29, ca. 1780

«Vita del Padre Agostino Boncompagni», in *Le Vite e detti de Padri e Fratelli della Cong. dell'Oratorio di Roma raccolti dal P. Paolo Aringhi prete della stessa Congregazione e da altri*, Roma, Biblioteca Vallicelliana, Ms. O.59, Capitolo XV, fol. 261r-265v.

A stampa

Al Kalak 2018

Matteo Al Kalak, «Converting the Jews. Inquisition and the Houses of Catechumens, from Rome to Outlying Areas», in *The Roman Inquisition. Centre versus Peripheries*, a cura di Katherine Aron Beller e Christopher Black, Leida 2018, pp. 303-321.

Alla ricerca di <Ghiongrat> 2011

Alla ricerca di <Ghiongrat>. Studi sui libri parrocchiali romani (1600-1630), a cura di Rossella Vodret, Roma 2011 (Collana di studi e ricerche della Soprintendenza speciale per il patrimonio storico, artistico ed etnoantropologico e per il Polo museale della città di Roma 1).

Archivio del collezionismo

romano 2009

Archivio del collezionismo romano, progetto diretto da Luigi Spezzaferro, a cura di Alessandro Giammaria, Pisa 2009.

L'Arianna di Guido 2002

L'Arianna di Guido (catalogo della mostra Roma/Bologna), a cura di Sergio Guarino con un'introduzione di Sir Denis Mahon, Milano 2002.

Aronberg Lavin 1975

Marylin Aronberg Lavin, *Seventeenth-century Barberini Documents and Inventories of Art*, New York 1975.

Bacci 1625

Pietro Giacomo Bacci, *Vita di San Filippo Neri fiorentino fondatore della Congregazione dell'Oratorio. Raccolta dai processi fatti per la sua canonizzazione*, Roma 1625.

Bartolucci 1675-1693

Giulio Bartolucci, *Bibliotheca Magna Rabbinnica de scriptoribus & scriptis hebraicis, ordine alphabetico hebraice & latine digestis*, 4 voll., Roma 1675-1693.

Bellori 1664

Giovanni Pietro Bellori, *Nota delli musei, librerie, gallerie, et ornamenti di statue e pitture ne' palazzi, nelle case, e ne' giardini di Roma*, Roma 1664.

Bellori (1672) 1976

Giovanni Pietro Bellori, *Le vite de' Pittori, Scultori e Architetti moderni*, a cura di Evelina Borea, Torino 1976.

Bevilacqua 2003

Mario Bevilacqua, «Residenze di ebrei converti nella Roma del Seicento: Giovanni Antonio De Rossi e la costruzione di palazzo Boncompagni», in 2. *Stato Pontificio e Granducato di Toscana*, a cura di Mario Bevilacqua, Marcello Fagiolo e Maria Luisa Madonna, Roma 2003, pp. 149-172 (Atlante del barocco in Italia).

Bianco 2009

Alberto Bianco, «Cesare Baronio e la conversione dei Corcos nei documenti d'archivio della Congregazione Oratoriana di Roma», in *Baronio e le sue fonti* (atti del convegno Sora 2007), a cura di Luigi Gulia, Sora 2009, pp. 154-165.

Caffiero 2004

Marina Caffiero, *Battesimi forzati. Storie di ebrei, cristiani e convertiti nella Roma dei papi*, Roma 2004.

Caffiero 2016

Marina Caffiero, «Sainteté et conversions. Les procès de canonisation comme source pour l'histoire des rapports entre juifs et chrétiens», in *Culture et Société au miroir des procès de canonisation (XVIe-XXe siècle)*, a cura di Philippe Castagnetti e Christian Renoux, Sante Etienne 2016, pp. 167-179.

Canella 2003

Maria Canella, «Vestire la vita, vestire la morte: abiti per matrimoni e funerali, XVIII-XX secolo», in *Storia d'Italia. Annali*, a cura di Carlo Marco Belfanti e Fabio Giusberti, vol. 19, Torino 2003, pp. 261-284.

Le carte di Carlo Cesare Malvasia 1980

Le carte di Carlo Cesare Malvasia. Le <Vite> di Guido Reni e di Simone Cantarini dal manoscritto B. 16-17 della Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio di Bologna, a cura di Lea Marzocchi, introduzione di Andrea Emiliani, Bologna 1980.

- Catena 1586**
Girolamo Catena, *Vita del Gloriosissimo Papa Pio V*, Roma 1586.
- Ciappi 1591**
Marco Antonio Ciappi, *Compendio Delle Heroiche et Gloriose Attioni, et Santa Vita Di Papa Gregorio XIII*, Roma 1591.
- Cirillo/Godi 1987**
Giuseppe Cirillo e Giovanni Godi, *La Pinacoteca Stuard di Parma*, Parma 1987.
- Cistellini 1989**
Antonio Cistellini, *San Filippo Neri: l'oratorio e la congregazione oratoriana. Storia e spiritualità*, 3 voll., Brescia 1989.
- Crespi 1769**
Luigi Crespi, *Vite de' pittori bolognesi non descritte nella Felsina Pittrice*, Roma 1769.
- Crucitti 2000**
Filippo Crucitti, «Ghislieri, Michele», in *DBI*, vol. 54, Roma 2000, p. 62s.
- Curti 2007**
Francesca Curti, *Committenza, collezionismo e mercato dell'arte tra Roma e Bologna nel Seicento. La quadreria di Cristiana Duglioli Angelelli*, Roma 2007.
- Danesi Squarzina 2003**
Silvia Danesi Squarzina, *La collezione Giustiniani*, 3 voll., Milano 2003.
- De Marchi 1987**
Giulia De Marchi, *Mostre di quadri a San Salvatore in Lauro (1682-1725). Stime di collezioni romane. Note e appunti di Giuseppe Ghezzi*, Roma 1987 (Miscellanea della Società Romana di Storia Patria 27).
- Demetrio 1999**
Demetrio, *Lo Stile*, a cura di Giovanni Lombardo, Palermo 1999.
- Domenichino 1996**
Domenichino 1581-1641 (catalogo della mostra Roma), a cura di Claudio Strinati, Almamaria Mignosi Tantillo e Richard Spear, Milano 1996.
- Ebert-Schifferer 1988**
Sybille Ebert-Schifferer, «Guido Reni: norma classica, pathos cristiano e colore puro», in *Guido Reni e l'Europa. Fama e fortuna* (catalogo della mostra Bologna/Los Angeles/Fort Worth), a cura di Sybille Ebert-Schifferer, Andrea Emiliani ed Erich Schleier, Francoforte 1988, pp. 16-31.
- Friedenberg 1965**
Albert M. Friedenberg, «House of Catechumens», in *The Jewish Encyclopedia*, vol. 3, New York 1965, p. 624.
- Gallonio 1600**
Antonio Gallonio, *Vita B. P. Philippi Neri Florentini Congregationis Oratorii Fundatoris*, Romae 1600.
- Gallonio 1601**
Antonio Gallonio, *Vita del B. P. Filippo Neri fiorentino*, Roma 1601.
- Gandolfi/Nicolaci 2011**
Riccardo Gandolfi e Michele Nicolaci, «Il Caravaggio di Guido Reni: la Negazione di Pietro tra relazioni artistiche e operazioni finanziarie», *Storia dell'arte*, 30, 130 (2011), pp. 41-64.
- Garas 1967**
Klara Garas, «The Ludovisi Collection of Pictures in 1633-II», *The Burlington Magazine*, 109, 771 (1967), pp. 339-349.
- Ghislieri 1797**
Pio Michele Ghislieri, *Elogio storico di S. Pio V P. M. offerto alla santità di N.S. Pio Papa VI da Fr. Pio Michele Ghislieri dell'Ordine dei Predicatori*, Assisi 1797.
- Gualandi 1840-1845**
Michelangelo Gualandi, *Memorie originali italiane riguardanti le Belle Arti*, 6 voll., Bologna 1840-1845.
- Guerra 1844**
Camillo Guerra, *Pitture della Cappella del Tesoro di S. Gennaro, nella Cattedrale di Napoli*, Michelangelo Gualandi, *Memorie originali italiane riguardanti le belle arti*, vol. 5, 1844, pp. 128-177.
- Guido Reni e l'Europa 1988**
Guido Reni e l'Europa. Fama e fortuna (catalogo della mostra Bologna/Los Angeles/Fort Worth), a cura di Sybille Ebert-Schifferer, Andrea Emiliani ed Erich Schleier, Francoforte 1988.
- Hand 2004**
John Oliver Hand, *National Gallery of Art: Master Paintings from the Collection*, Washington/New York 2004.
- Hoffmann 1923**
Karl Hoffmann, *Ursprung und Anfangstätigkeit des ersten papstlichen Missionsinstituts: ein Beitrag zur Geschichte der katholischen Juden- und Mohammedanermision im sechzehnten Jahrhundert*, Münster 1923.
- The Illustrated Bartsch 1983**
The Illustrated Bartsch, a cura di Paolo Bellini e Mark Carter Leach, vol. 44, New York 1983.
- Incisa della Rocchetta/Vian 1957-1963**
Giovanni Incisa della Rocchetta e Nello Vian, *Il primo processo per san Filippo Neri nel Codice Vaticano Latino 3798 e in altri esemplari dell'Archivio dell'Oratorio di Roma*, 4 voll., Città del Vaticano 1957-1963 (Studi e testi/Biblioteca Apostolica Vaticana).
- Incisa della Rocchetta 1961**
Giovanni Incisa della Rocchetta, «Il conto della cena in occasione del battesimo dei quattro fratelli Corcos-Boncompagni», *L'Oratorio di S. Filippo Neri*, 18, 2 (1961), pp. 4-6.
- Keiser 1916**
Hans Keiser, «Romfahrten eines elsässischen Johanniters zu Ausgang des 17. Jahrhunderts», *Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins*, 31, 70 (1916), pp. 430-447.
- La Porta 2006**
Veronica La Porta, *Il gesto nell'arte. L'eloquenza silenziosa delle immagini*, a cura di Stefania Macioce, Roma 2006.
- Maffei 1712**
Paolo Alessandro Maffei, *Vita di S. Pio Quinto Sommo Pontefice. Dell'Ordine de' Predicatori*, Venezia 1712.

Malvasia (1678) 1841

Carlo Cesare Malvasia, *Felsina Pittrice. Vite de' Pittori Bolognesi del Conte Carlo Cesare Malvasia con aggiunte, correzioni e note inedite del medesimo autore di Giampietro Zanotti e di altri scrittori viventi del Conte Carlo Cesare Malvasia*, 2 voll., Bologna 1841.

Malvasia (1678) 2013

Carlo Cesare Malvasia, *Felsina Pittrice. Lives of the Bolognese Painters. A Critical Edition and Annotated Translation. Lives of Domenichino and Francesco Gessi*, a cura di Elizabeth Cropper e Lorenzo Pericolo, vol. 13, Londra 2013.

Malvasia (1678) 2019

Carlo Cesare Malvasia, *Felsina Pittrice. Lives of the Bolognese Painters. A Critical Edition and Annotated Translation. Life of Guido Reni*, a cura di Elizabeth Cropper e Lorenzo Pericolo, vol. 9, Londra 2019, 2 voll.

Malvasia 1686

Carlo Cesare Malvasia, *Le pitture di Bologna che nella pretesa, e rimostrata sin hora da altri maggiore antichità, & impareggiabile eccellenza nella Pittura, con manifesta evidenza di fatto, rendono il Passeggiere Disingannato ed Instrvto / Dell'Ascoso Accademico Gelato*, Bologna 1686.

Mancini 1956

Giulio Mancini, *Considerazioni sulla pittura*, ed. a cura di Adriana Marucchi con il commento di Luigi Salerno, 2 voll., Roma 1956.

Masini 1666

Antonio Masini, *Bologna perlustrata*, Bologna 1666.

Medici 1701

Paolo Sebastiano Medici, *Catalogo de' neofiti illustri usciti per la misericordia di Dio dall'Ebraismo e poi rendutisi gloriosi nel Cristianesimo*, Firenze 1701.

Melasecchi/Pepper 1998

Olga Melasecchi e Stephen Pepper, «Guido Reni, Luca Ciamberlano and the Oratorians: Their Relationship

Clarified», *The Burlington Magazine*, 140, 1146 (1998), pp. 596–603.

Milano 1964

Attilio Milano, *Il Ghetto di Roma. Illustrazioni storiche*, Roma 1964.

Missirini 1823

Melchiorre Missirini, *Memorie per servire alla storia della romana Accademia di S. Luca fino alla morte di Antonio Canova*, Roma 1823.

Morselli 2007

Raffaella Morselli, «*Io Guido Reni Bologna*. Profitti e sperperi nella carriera di un pittore un poco straordinario», in *Vivere d'arte. Carriere e finanze nell'Italia moderna*, a cura di Raffaella Morselli, Roma 2007, pp. 71–134 (Annali del Dipartimento di Scienze della Comunicazione dell'Università degli Studi di Teramo 2).

Morselli 2012

Raffaella Morselli, «Guido Reni da Bologna a Roma e ritorno», in *Roma al tempo di Caravaggio. Saggi* (catalogo della mostra Roma), a cura di Rossella Vodret, vol. 2, Milano 2012, pp. 285–293.

Morselli 2013

Raffaella Morselli, «*La colleganza di un gran nobile e di un gran virtuoso: Saulo Guidotti e Guido Reni*», in *Crocevia e capitale della migrazione artistica. Forestieri a Bologna e bolognesi nel mondo (secolo XVIII)* (atti del convegno Bologna 2012), a cura di Sabine Frommel, Bologna 2013, pp. 55–84.

Morselli 2018a

Raffaella Morselli, «Il Lamento di Arianna di Guido Reni», *Storia della Critica d'arte*, 2018, pp. 239–275, 315.

Morselli 2018b

Raffaella Morselli, «Canonizzazione. Guido Reni e l'immagine di San Filippo Neri, 1614», in *Dizionario portatile delle arti a Roma in età moderna. Liber amicorum per Liliana Barroero*, a cura di Giovanna Capitelli, Carla Mazzarelli e Serenella Rolfi Ožvald, Roma 2018, pp. 77–82.

Murri 1791

Vincenzo Murri, *Dissertazione critico-storica sulla identità della Santa Casa di Nazarette ora venerata in Loreto*, Loreto 1791.

Noack 1937

Friedrich Noack, «Signorini, Guido», in *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, vol. 103, Lipsia 1937, p. 16.

Novoa 2015

James W. Nelson Novoa, «Roman Exile and Iberian Identity: António da Fonseca between Churches and Identities in Sixteenth-Century Rome», in *Identità e rappresentazione. Le chiese nazionali a Roma, 1450–1650*, a cura di Alexander Koller e Susanne Kubersky-Piredda, Roma 2015, pp. 93–111.

Ozzola 1914

Leandro Ozzola, «Nota dei quadri che stettero in mostra nel cortile di S. Giovanni Decollato a Roma nel 1736», *Società Romana di Storia Patria: Archivio della Reale Società Romana di Storia Patria*, 37 (1914), pp. 637–658.

Pampalone 2017

Antonella Pampalone, «La vita di san Filippo Neri nei cicli figurativi», in *Iconografia di un Santo. Nuovi studi sull'immagine di san Filippo Neri*, a cura di Alberto Bianco, Roma 2017, pp. 9–188.

Panigarola 1609

Francesco Panigarola, *Il predicatore di F. Francesco Panig[aro]la minore osservante vescovo d'Asti, ouero Parafrase, commento, e discorsi intorno al libro dell'Elocutione di Demetrio Falereo*, Venezia 1609.

Papi/Zicarelli 1988

Federica Papi ed Emanuela Zicarelli, «Nuove testimonianze sui rapporti fra Guido Reni e i padri dell'oratorio», *Atti e memorie. Accademia Clementina*, 22 (1988), pp. 105–117.

Parma Armani 1978–1979

Elena Parma Armani, «I «quadretti» di S. Filippo Neri e un'ipotesi per Bartolomeo Cavarozzi disegnatore», *Studi di storia delle arti*, 2 (1978–1979), pp. 131–148.

- Pepper 1971**
Stephen Pepper, «Guido Reni's Roman Account Book I: The Account Book», *The Burlington Magazine*, 113, 819 (1971), pp. 309–317.
- Pepper 1983**
Stephen Pepper, «Bacchus and Ariadne in the Los Angeles County Museum: The Scherzo as Artistic Mode», *The Burlington Magazine*, 125, 959 (1983), pp. 68–75.
- Pepper 1988**
Stephen Pepper, *Guido Reni. L'opera completa*, Novara 1988.
- Pérez Sanchez 1965**
Alfonso Pérez Sanchez, *Pittura italiana del s. XVII en España*, Madrid 1965.
- Pittori a Loreto 1988**
Pittori a Loreto: committenze tra '500 e '600. Documenti, a cura di Floriano Grimaldi, Ancona 1988 (Soprintendenza per i Beni Ambientali e Architettonici delle Marche 3).
- Recueil d'Estampes 1744**
Recueil d'Estampes d'après les Tableaux des Peintres les plus celebres d'Italie des Pays Bas et de France. Qui sont a Aix dans le CABinet de M. Boyer d'Aguilles ... gravees par Jacques Coelemans d'Anvers, Parigi 1744.
- La regola e la fama 1995**
La regola e la fama. San Filippo Neri e l'arte (catalogo della mostra Roma), comitato scientifico Claudio Strinati, Milano 1995.
- Ritrovato 2016**
Salvatore Ritrovato, «Rinaldi, Cesare», in *DBI*, vol. 87, Roma 2016, pp. 568–571.
- Rocciolo 1998**
Domenico Rocciolo, «Documenti sui catecumeni e neofiti a Roma nel Seicento e Settecento», *Ricerche per la storia religiosa di Roma*, 10 (1998), pp. 391–452.
- Rudt de Collenberg 1986**
Wipertus H. Rudt de Collenberg, «Le baptême des juifs à Rome de 1614 à 1798 selon les registres de la Casa dei catecumeni: Première Partie: 1614–1676», *Archivum Historiae Pontificiae*, 24 (1986), pp. 91–231.
- Rudt de Collenberg 1987**
Wipertus H. Rudt de Collenberg, «Le baptême des juifs à Rome de 1614 à 1798 selon les registres de la Casa dei catecumeni: Deuxième Partie: 1676–1730», *Archivum Historiae Pontificiae*, 25 (1987), pp. 105–131, 133–261.
- Rudt de Collenberg 1988**
Wipertus H. Rudt de Collenberg, «Le baptême des juifs à Rome de 1614 à 1798 selon les registres de la Casa dei Catecumeni: Troisième Partie: 1730–1798», *Archivum Historiae Pontificiae*, 26 (1988), pp. 119–294.
- Ruggieri 1651**
Giovanni Simone Ruggieri, *Diario dell'anno del SS.mo Giubileo MDCL*, Roma 1651.
- Safarik 1996**
Eduard A. Safarik, *Collezione dei dipinti Colonna. Inventari 1611–1795*, Berlino 1996.
- Serafinelli 2011**
Guendalina Serafinelli, «Guido Reni, Clemente Boncompagni Corcos e lo Stendardo doppio di San Francesco: rinvenimenti d'archivio», *Rivista d'Arte*, 1 (2011), pp. 175–203.
- Serafinelli 2015**
Guendalina Serafinelli, «L'ultimo soggiorno romano di Giovan Giacomo Sementi, collaboratore di Guido Reni: alcune novità e una conferma documentaria sulla sua data di morte», *Valori tattili*, 5/6 (2015), pp. 298–307.
- Serafinelli 2020**
Guendalina Serafinelli, «Carving Out Identity: the Boncompagni Family, Alessandro Algardi and the Chapel in the Sacristy of Santa Maria in Vallicella», in *Chapels of the Cinquecento and Seicento in the Churches of Rome. Form, Function, Meaning*, a cura di Chiara Franceschini, Steven F. Ostrow e Patrizia Tosini, Roma 2020, pp. 146–165.
- Sickel 2010**
Lothar Sickel, «Caravaggio, Lanfranco und Reni in der Sammlung Sannesi: Geschicke einer Familie im Spiegel ihres Kunstbesitzes», *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, 38, 2007/2008 (2010), pp. 231–295.
- Spear 1982**
Richard E. Spear, *Domenichino*, 2 voll., New Haven/Londra 1982.
- Spear 1989**
Richard E. Spear, «Domenichino addenda», *The Burlington Magazine*, 131, 1030 (1989), pp. 5–16.
- Spear 1994**
Richard E. Spear, «Domenichino's Will», *The Burlington Magazine*, 136, 1091 (1994), p. 83s.
- Spike 1988**
John T. Spike, «L'inventario dello studio di Guido Reni (11 ottobre 1642)», *Atti e memorie. Accademia Clementina*, 22 (1988), pp. 43–48.
- Strunck 2014**
Christina Strunck, ««Concettismo» and the Aesthetics of Display: the Interior Decoration of Roman Galleries and «Quadriere»», in *Display of Art in the Roman Palace*, a cura di Gail Feigenbaum, Los Angeles 2014, pp. 217–228.
- Tiberia 2005**
Vitaliano Tiberia, *La Compagnia di S. Giuseppe di Terrasanta da Gregorio XV a Innocenzo XII*, Galatina 2005.
- Vettori 1562**
Pier Vettori, *Commentarii in librum Demetrii Phaleri De elocutione*, Firenze 1562.
- Vogelstein/Rieger 1895–1896**
Hermann Vogelstein e Paul Rieger, *Geschichte der Juden in Rom*, 2 voll., Berlino 1895–1896.
- Vsevoložskaja 2010**
Svetlana Vsevoložskaja, *Museo Statale Ermitage. La pittura italiana del Seicento. Catalogo della collezione*, Milano 2010.