La borsa di dottorato è stata finanziata da Fondazione Intesa Sanpaolo Onlus

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI "G. D'ANNUNZIO"

Chieti – Pescara

Scuola Superiore "G. d'Annunzio"

Dipartimento di Lettere, Arti e Scienze Sociali

Settore Scientifico Disciplinare

DOTTORATO DI RICERCA IN

"CULTURAL HERITAGE STUDIES. TEXTS, WRITINGS, IMAGES"

CICLO XXXVII

Le artiste a Roma tra XVI e XVII secolo: dalle botteghe di famiglia ai conventi claustrali

DOTTORANDA

Ilaria Arcangeli

TUTOR

Prof. Ilaria Miarelli Mariani

COORDINATORE

Prof. Luigi Bravi

CO-TUTOR

Prof. Cecilia Mazzetti di Pietralata

ANNI ACCADEMICI 2021/2024

Perhaps the word "connoisseurship" should be retired, smacking as it does of privilege, elitism, and hypersensitivity posing as specialized knowledge. Perhaps we should speak instead of forensic art historians, who identify and authenticate the hands of individual artists on the basis of purely scientific evidence. But merely to pose this possibility brings forth reasons for insisting that connoisseurship is an art, not a science.

Mary Garrard, 2001

A tutte le donne della mia vita,
e a papà Stefano,
siete la mia forza!

Ringraziamenti

Il ringraziamento più grande va alla professoressa Ilaria Miarelli Mariani per aver creduto in me sin dall'inizio, spronandomi giorno dopo giorno a proseguire ricerche tortuose e a fidarmi delle mie intuizioni. Grazie a lei i risultati di questa tesi sono confluiti nella mostra "Roma pittrice. Artiste al lavoro tra XVI e XIX secolo", occasione preziosissima per poter crescere ancora di più come studiosa e professionista. In questa sfida della mostra mi ha accompagnata anche la professoressa Raffaella Morselli, a cui sono grata per la fiducia e i preziosi confronti. Devo ringraziare molto anche la professoressa Cecilia Mazzetti di Pietralata per il costante supporto soprattutto nelle fasi più complesse della ricerca e della scrittura.

Nel corso di questi anni è stato al mio fianco anche il professor Arnold Witte che mi ha accolta presso la sua Università di Amsterdam offrendomi numerosissimi spunti, incoraggiandomi a osservare la ricerca con una prospettiva più ampia e aiutandomi a focalizzare tutti i risultati che emergevano man mano. Dank u wel!

Di seguito una lista molto lunga di ringraziamenti che comprendono professoresse e professori, colleghe e colleghi, il personale del Museo di Roma e delle tante biblioteche e archivi frequentati in questi anni: Claudia Ambrosio, Francesca Bencetti, Fabio Benedettucci, Monica Bertè, Gianluca Bocchi, Babette Bohn, Luigi Bravi, Jessica Calipari, Elisa Camboni, Maria Teresa Cantaro, Carmine Catenacci, Patrizia Cavazzini, Tiziano Casola, Norma Compagnone, padre James J. Conn, Pietro Costantini, Gaetano Curzi, don Andrea Czortek, Micheala D'Agostino, Dario De Cristoforo, Federico De Martino, Dario Del Bufalo, Patrizia Dragone, Mariëlle Ekkelenkamp, Flavia Frigeri, Riccardo Gandolfi, Cristina Galassi, Eleonora Gregorio, padre Augustin Laffay, Marianna Liguori, Peter Lukehart, Emilio Lucci, Elisa Martini, Giulia Marzani, Massimo Moretti, Judith Noorman, Livia Nocchi, Elisabetta Olivadese, Chiara Paniccia, Laura Palombaro, Luca Pasquale, Emanuele Pellegrini, Giovanni Pizzorusso, Francesco Petrucci, Paola Picardi, Marleen Puyenbroek, Marco Pupillo, Maria Giulia Rinaldi, Lorenzo Sacchini, Chiara Savettieri, Virginia Spadaccini, Saverio Sturm, Sofia Villano, Chiara Violini, Nicole Volta, Alessandra Zampa.

Un grazie davvero speciale va alla collega e amica di una vita, Vanda Lisanti, senza il cui supporto non avrei mai intrapreso né portato a termine con successo questo percorso.

Ringrazio tutte e tutti coloro che anche solo con la loro presenza mi hanno supportata in questi anni, in particolare: Flavia Bernassola, Erika Bonavita, Laura Barone, Grazia Bruno, Cristina Cannelli, Giulia Cappelletti, Alessandra Cozzucoli, Arianna De Felice, Giuseppe De Gregori, Roberta De Marco, Enrico Di Pinto, Sara Di Biasio, Carla Di Rienzo, Gaia Dolfi, Stefano Ferretti, Manuel Finato, Manuele Gianfrancesco, Serena Gentili, Valentina Gnesutta, Vincenza Iossa, Sandra Manes, Chiara Manna, Mariangela Marotta, Matteo Mazzonetto, Angela Monterisi, Pierluca Nardoni, Enrica Patrone, Laura Panarese, Davide Pellizzaro, Eleonora Quartullo, Andrea Rotondi, Ramya Sivanesan, Milena Stella, Eleonora Turi, Giovanni Truglia, Cecilia Vaccarino, Suor Amata, Suor Maria Carmela, Suor Maria Lucia.

Infine, ringrazio sinceramente e con amore infinito la mia preziosa e affollata famiglia, soprattutto i miei genitori, Claudia e Stefano, e mia sorella, Giulia.

Indice

Introduzione **8**

Capitolo I **17**

I.1 La moltitudine delle artiste senza identità o senza opere 17

I.2 Claudia Del Bufalo, ritrattista all'inizio del XVII secolo 21

I.3 Laura Bernasconi, allieva di Mario dei Fiori «che meglio di tutti lo imitò» 34

I.4 Francesca Bruti «il mio essercitio è di pittrice» 39

Capitolo II **42**

II.1. Le artiste nelle accademie romane lungo il XVII secolo 42

II.2. Giustiniana Guidotti Borghesi «unica […] in tutte le virtù» 47

II.3. Anna Stanchi e la bottega di famiglia in via Paolina 53

II.4. Maddalena Corvini, «le sue industrie, e virtù di pittura» 58

II.4 Teresa Del Po, accademica romana 65

Capitolo III **73**

III.1. Monasteri femminili a Roma: schemi organizzativi e casi studio 73

III. 2. Il quadro «colorito da una monaca» per la Chiesa di Spirito Santo 78

III. 3. Suor Eufrasia Benedetti «pittrice eccellentissima» a San Giuseppe Capo Le Case 80

III.4. Il Monastero di Santa Maria dell'Umiltà e la sua fondatrice Francesca Baglioni Orsini 85

III. 4.1. Francesca Baglioni: famiglia di origine, aspetti culturali e devozionali 86

III. 4.2. Il matrimonio con Francesco Orsini, il soggiorno alla corte medicea e il ritorno a Roma 89

III. 4.3. Il monastero da progetto a nuova casa: tra eredità e memoria 93
III. 4.4. Benefattrici colte della Chiesa dell'Umiltà 96
III. 4.5. Chiara Alberti: dalla bottega di famiglia alla comunità claustrale 100
III. 4.6. Maria Gabriella Bianchini e le altre artiste-artigiane in clausura 113
III. 4.7. Musica e poesia nel convento dell'Umiltà 114
III. 4.8. La dispersione del patrimonio di Santa Maria dell'Umiltà 118

Conclusione 122

Database artiste attive a Roma XVI-XVII secolo 124

Appendice documentaria 132

I. 132
II. 135
III. 143

Illustrazioni 214

Bibliografia finale 270

Introduzione

I risultati presentati in questa tesi sono frutto delle ricerche partite dall'iniziale progetto dal titolo *Artiste, committenti, networkers. La presenza femminile nel mondo artistico. Roma XVI-XIX secolo*, presentato dalla professoressa Ilaria Miarelli Mariani alla Fondazione Intesa Sanpaolo Onlus, che lo ha selezionato come vincitore nel 2021. Nel panorama delle ricerche di allora, mancava infatti un'indagine approfondita, rigorosa ma soprattutto sistematica che chiarisse il rapporto reciproco tra la "Capitale delle arti" e le donne, mettendo in luce tanto il loro contributo quanto il debito che la città ha contratto lungo i secoli nei loro confronti.
Dopo i primi approfondimenti sullo stato dell'arte, e data l'immensa mole di materiale archivistico, si è deciso di concentrare le ricerche all'arco cronologico che va dalla seconda metà del XVI alla prima metà del XVII secolo, con un focus specifico sulla pratica delle artiste, sfiorando solo le committenti. Partendo dai molti interrogativi lasciati aperti dagli studi più recenti, sono state individuate alcune personalità da indagare e di cui sono note pochissime notizie, e ancora meno opere.
In una fase iniziale è stata presa in esame la bibliografia aggiornata sulle artiste e le committenti con il fine di ricostruire la storia degli studi, di genere e non solo, legati all'affermazione del loro ruolo all'interno delle società contemporanee. Per perseguire questo scopo è necessario partire dal riconoscere alcuni limiti del passato, primo fra tutti la supposta esistenza di un peculiare «linguaggio femminile» postulato da Roberto Longhi.[1] Si tratta di un'interpretazione delle opere eseguite dalle donne basata su pregiudizi di genere e parametri stereotipati.
Da questi presupposti è chiaro che «lo spazio delle donne è anche tutto ciò che non ricordiamo, perché è lo spazio che non hanno mai avuto nelle storie scritte dagli uomini».[2] Solo attraverso lo studio e la ricerca sarà possibile rendere la storia delle donne parte integrante della cultura esistente. La marginalizzazione delle artiste si inserisce in una storia più ampia, che non si limita alle loro biografie, spesso ricostruite secondo un canone maschile. Questi silenzi devono essere definitivamente rimossi, cercando di cancellare la sistematica negazione dell'identità femminile su larga scala.[3] L'esclusione dalla storia sociale delle donne ha portato alla rimozione della memoria della loro presenza,

[1] Longhi 1916.

[2] Brogi 2022.

[3] Olsen 1978.

semplicemente perché il loro operato si è sviluppato attraverso canali differenti da quelli maschili. Solo figure eccezionali sono riuscite a sopravvivere a tale oblio, spesso a condizione di essere percepite come anomale o al margine della storia.

In questa prospettiva, è stato fondamentale rintracciare le metodologie e i diversi approcci all'argomento, dalla storia dell'arte alla storia sociale e di genere, adottati nell'arco di cinquant'anni, individuando come punto di inizio l'imprescindibile mostra *Women artists: 1550 - 1950*, curata da Linda Nochlin e Ann Sutherland Harris nel 1976, fino ad arrivare agli eventi espositivi italiani e internazionali degli ultimi anni.[4] La rinnovata attenzione alla produzione delle artiste ha influenzato anche il mercato e le scelte di acquisto di collezionisti privati e, fortunatamente, anche delle istituzione pubbliche. L'obiettivo è colmare le "lacune" delle collezioni museali e arricchirle nel segno dell'impronta lasciata dalle donne. Questo sforzo deve necessariamente condurre a ricerche sempre più approfondite, a partire dalla valorizzazione di quanto esposto nelle sale e dalla rivalutazione dei depositi per poi adottare strategie di acquisizione. Infatti, una delle difficoltà maggiori nel voler indagare questi temi è proprio la rintracciabilità e reperibilità delle opere d'arte, che sono il primo documento con cui ogni studio storico-artistico deve interfacciarsi.

Sul fronte delle artiste italiane, gli studi sembrano essersi concentrati su specifiche aree geografiche entro precisi termini cronologici. Bologna ha rappresentato da sempre un caso eccezionale sia per la quantità di donne attive sia per la precocità degli studi, che, iniziati da Vera Fortunati, sono stati proseguiti anche grazie alla fondazione del "Centro di documentazione sulla storia delle donne artiste", fino al recente e approfondito volume di Babette Bohn.[5] Dal 2019 invece a Firenze è attivo il progetto *Women Artists in the Age of*

[4] *Women artists: 1550 – 1950* 1976. Tra le più recenti mostre che hanno lasciato un segno tangibile negli studi si ricordano: *Making her mark* 2023; *Maestras* 2023; *Now You See Us* 2024; *Ingenious Women* 2024. Per quanto riguarda le mostre in Italia: *Donne nell'arte* 2020; *Le Signore dell'arte* 2021. Vanno inoltre ricordati due importanti progetti portati avanti dal Prado "El Prado en femenino" e dal Rijksmuseum "Women of the Rijksmuseum". Presso l'Università di Amsterdam si segnala invece il progetto pilotato da Judith Noorman "The Female impact" che ha condotto a nuove fondamentali pubblicazioni: *Gouden vrouwen* 2020; *Het unieke memorieboek* 2022; *Women: female roles in art* 2025. In generale il panorama degli studi olandesi, in collaborazione anche con la realtà statunitense, dedicati alle donne artiste e/o committenti fornisce un modello virtuoso di approccio alla disciplina. Si prenda in considerazione, ad esempio il volume *Challenging Women's Agency* (2016), e in particolare il saggio di Theresa Kemp, Catherine Powell e Beth Link, in cui si chiarisce la metodologia messa in atto da questa fazione di studiose.

[5] *Lavinia Fontana: 1552-1614* 1994. *Italian women artists* 2007. *Vita artistica nel monastero femminile* 2002.

the Medici, promosso dal centro di studi del Medici Archive Project, producendo numerosi nuovi contributi su varie artiste operanti in Toscana, come ad esempio Giovanna Garzoni.[6] Allo stesso modo, con la mostra milanese *Le Signore dell'arte* del 2020 e quella monografica su Fede Galizia, varie arsite del nord Italia sono state finalmente indagate sotto molteplici punti di vista.[7]

Per quanto riguarda più da vicino l'area romana, escludendo il caso esemplare di Artemisia Gentileschi, ampiamente affrontato, solo alcune personalità emergono dagli studi più recenti.[8] Le artiste attive a Roma tra XVI e XVII secolo sono state al centro di varie ricerche, che hanno contribuito a far emerge figure quali Virginia da Vezzo, Teresa del Po', Caterina Ginnasi, Plautilla Bricci, le cui opere continuano a spuntare da chiese, collezioni pubbliche e sul mercato antiquario.[9]

Partendo da questo quadro generale si è proceduto verificando sui repertori bibliografici, ritenuti tra i più completi per la storia dell'arte e la storia in generale, come l'*Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker* (voll. 1-110) e il *Dizionario Biografico degli Italiani*, per definire un elenco delle artiste la cui formazione o produzione si è svolta a Roma nell'arco cronologico preso in esame. Tra XVI e XVII secolo solo ventuno furono attive in città, un numero poco convincente. In seguito ad ulteriori e sempre più approfondite ricerche bibliografiche, a nuove ricerche d'archivio e alla rilettura di documenti già noti si è potuto raddoppiare questo numero iniziale.

Roma si affermò nel corso del Seicento come centro culturale e artistico di primo piano in Europa, un luogo dove arrivavano numerosi stranieri nella speranza di trovare protezione e prestigio grazie al mecenatismo papale. In quanto centro della cristianità, la città è per secoli fulcro di scambi e nascita di nuovi fenomeni artistici, che ne hanno plasmato la forma. Nello sviluppo di questa immagine, le donne imprimono la propria traccia, finanziando la costruzione di palazzi, chiese, cappelle e monasteri, contribuendo al consolidamento del potere politico di nobili famiglie romane e forestiere.[10] In questo contesto straordinariamente

[6] *Artiste nel chiostro* 2016. *Women artists* 2016. Barker 2016. *"La grandezza dell'universo"* 2020.

[7] *Le Signore dell'Arte* 2021. *Fede Galizia* 2021.

[8] *Artemisia Gentileschi* 2017. *Artemisia* 2020. Garrard 2020. *By her hand* 2021.

[9] Lollobrigida 2017. EAD. 2021, pp. 175-190. Plautilla Bricci è stata poi protagonista di un'importante mostra: *Una rivoluzione silenziosa* 2021.

[10] Sono molti i contributi che hanno riportato alla luce l'importante ruolo di molte donne nei meccanismi artistici. Carolyn Valone, seguita da molte delle sue allieve, si è concentrata sulle

ricco, anche le artiste si ritagliarono uno spazio significativo, spesso sfidando le restrizioni di una società tradizionalmente patriarcale che riservava loro ruoli limitati. Rispetto ad altre città della penisola dove sono presenti pittrici già a partire dal XV secolo, soprattutto in ambito monastico, come Caterina Vigri a Bologna o Suor Eufrasia Burlamacchi a Lucca, a Roma bisogna attendere la seconda metà del XVI secolo per incontrare le prime artiste documentate. Questo studio intende esplorare i loro molteplici contributi al panorama romano, delineando un quadro complesso e stratificato che abbraccia la vita professionale, sociale e perfino spirituale di queste donne.

Tra il XVII e il XIX secolo il tessuto cittadino era popolato in percentuali minoritarie da donne, non raggiungendo il 38% nel 1600 con una crescita graduale che si attesta sul 48,5% nel 1869.[11] Questa porzione della società romana contribuisce come forza lavoro alla crescita della città. Le donne svolgono una grande varietà di attività: serve e domestiche, sarte e ricamatrici, venditrici di verdure e altri alimenti, lavandaie, panettiere, filatrici e tessitrici; ma anche ostesse, maestre di scuola, balie e ostetriche, artiste e artigiane impiegate nei cantieri della città. A partire dal 1506 uomini e donne si adoperano insieme per la costruzione e la decorazione della chiesa più importante della cristianità, la Basilica di San Pietro, ripartendo ruoli e impieghi. Si delinea così una realtà professionale di donne abili, selezionate per le loro capacità e non solo in quanto eredi o mogli di professionisti coinvolti nei lavori.[12] In questo contesto, un caso estremamente interessante e ancora tutto da ricostruire è quello di Isabella d'Arcangelo, che partecipa al cantiere decorativo delle stanze della Biblioteca Apostolica Vaticana, sotto la direzione di Cesare Nebbia. Il suo nome compare in un'iscrizione nella scena del Concilio di Trento, in cui si dice originaria di Jesi, cittadina nelle Marche. È l'unica pittrice coinvolta nel cantiere ad aver effettivamente

committenti romane, valendosi di un approfondita ricerca di fonti e documenti d'archivio che consentono oggi di ricostruire le relazioni tra gli artefici e le loro estimatrici, ma anche la loro devozione verso determinati ordini religiosi. *Patronage, gender and the arts* 2015. Valone 1992 pp. 49-103. ID 76.1994, pp. 129-146. EAD., 53.2000, pp. 108-132. Dunn 2012, pp. 181-205. EAD. 1994, Vol 76, No. 4 (Dec, 1994), pp. 644-663. Su questi stessi temi lavora da anni anche Maria Antonietta Visceglia e si rimanda al suo ultimo volume dal titolo *Le donne dei papi in età moderna. Un altro sguardo sul nepotismo (1492-1655)* (2023).

[11] Feci, De Longis in *Roma pittrice* 2024.

[12] *Le donne nel cantiere* 2017.

firmato il suo operato, riconoscendo l'eccezionalità del suo ruolo negli anni Settanta del XVI secolo, rivendicandolo con orgoglio.[13]

Al fine di poter contestualizzare e problematizzare le molte figure, emerse man mano, è stato fondamentale interrogare archivi, fonti, sia contemporanee alle opere, sia successive. La mancanza di sistematicità nell'affrontare questi argomenti aveva infatti generato approssimazioni e considerazioni spesso prive di fondamento. L'approccio metodologico teso a rintracciare ogni possibile notizia circa le opere o i rapporti delle artiste con membri del panorama culturale contemporaneo, ha condotto a nuove considerazioni. È fondamentale superare la prospettiva individualistica per poter oltrepassare le limitazioni archivistiche, arrivando a una comprensione più ampia e sfaccettata del ruolo delle donne nella storia. In molti casi, è stato necessario riesaminare documenti, quali lettere o inventari, già pubblicati da decenni, ma che non erano mai stati letti nell'ottica di dare rilievo alle connessioni tra le donne e la pratica artistica. È per questo motivo che la tesi è corredata da una cospicua appendice documentaria, in cui i testi talvolta solo parzialmente editi o citati, sono stati trascritti integralmente, consentendo a tante piccole notizie, apparentemente marginali, di arricchire di dettagli interessanti la rielaborazione delle biografie delle artiste analizzate più nello specifico.

I percorsi tracciati nel corso delle ricerche, al fine di reperire nuovi documenti e opere da poter assegnare alle pittrici indagate, hanno spesso valicato i confini cittadini, confermando di fatto il paradigma della mobilità degli artisti e delle artiste. Dunque, è possibile ripercorrere le tappe delle loro carriere, collocandole geograficamente nella città che ha contribuito in modo sostanziale alla loro formazione e successo. Ne emerge una Roma nuova, dove accanto ai colleghi uomini, spesso padri o mariti, queste donne lavoravano, collaborando e guadagnandosi la stima e la fiducia di intellettuali, committenti, oltre che delle istituzioni artistiche come le accademie. Il tutto si svolse in un rettangolo ben circoscritto e chiaro del tessuto urbano romano, ovvero l'area che va da Santa Maria del Popolo al Quirinale e che a partire proprio dalla fine del XVI secolo si era sviluppata grazie allo stabilirsi di molti artigiani, muratori, scalpellini e artisti.[14] Il cuore pulsante dello scambio con committenti e mercanti sono proprio le piazze e le strade attorno al cosiddetto Tridente. Non stupisce quindi che le donne dedite all'arte abbiano vissuto e frequentato i

[13] Zuccari 2012, p. 304 (note p. 344).

[14] Bartoni 2012.

luoghi della comunità artistica. Molto spesso è possibile anche scoprire delle connessioni tra le loro famiglie e botteghe di appartenenza, individuando meccanismi di formazione e avvicinamento all'arte che si ripetono secondo gli schemi validi per gli uomini. Sebbene non siano ancora emerse dalle fonti, attestazioni di contatti diretti tra le artiste, in molti casi sembra altamente probabile che vi fossero scambi quotidiani, anche in ragione del fatto che alcune si specializzarono in generi praticati da una ristretta cerchia. Inoltre, spesso ricorrono nomi di intellettuali o committenti che potrebbero aver fatto da tessuto connettivo. L'analisi delle reti sociali si rivela particolarmente efficace nei contesti in cui le fonti archivistiche sono scarse o quando il materiale disponibile è stato conservato e interpretato secondo prospettive androcentriche, privilegiando narrazioni incentrate sulle figure "eccezionali". La storia deve configurarsi piuttosto come una rete di interconnessioni, caratterizzate da livelli diversi di rilevanza. Attraverso un approccio analitico e distaccato dalla prospettiva individualistica, è possibile spostare l'attenzione dalla celebrazione di singole artiste alla valorizzazione dell'azione femminile, della dimensione collettiva e delle reti sociali.

L'indagine abbraccia, quindi, un ampio spettro di tematiche ricostruite e raggruppate concettualmente in tre capitoli: partendo dall'analisi dei percorsi individuali di artiste meno conosciute, passando per il ruolo delle donne nelle botteghe familiari e nelle accademie romane, fino al contributo culturale e artistico delle comunità monastiche. Il risultato è una narrazione che valorizza sia i traguardi personali di figure come Giustiniana Guidotti o Laura Bernasconi, sia il lavoro collettivo e interdisciplinare di comunità artistiche spesso trascurate dalla storiografia tradizionale.

Il primo capitolo si apre con un'analisi della grande moltitudine di artiste, note a partire da varie fonti, quali gli *stati delle anime* presso l'Archivio del Vicariato, atti processuali, corrispondenze tra personaggi o anche grazie alla registrazione di loro opere negli inventari delle collezioni romane. Molto spesso si tratta di nomi a cui neanche nelle fonti è associato un cognome o la provenienza della famiglia. Queste mancanze chiaramente rendono le ricerche estremamente difficoltose e, come già successo in passato, solo il ritrovamento di opere firmate potrà portare l'indagine su un piano diverso, con il fine ultimo di riconnettere questi nomi alle loro storie e al tessuto sociale contemporaneo.
È il caso, ad esempio, di Claudia Del Bufalo, documentata negli inventari seicenteschi delle famiglie Savelli e Borghese. Proprio nella Villa Pinciana il ritratto da lei eseguito della sorella Faustina fu esposto per secoli nella sala dei ritratti, ma purtroppo in seguito alla lettura erronea della firma, a partire da Giacomo Manilli (1650), fu associato a un non meglio noto

Claudio Del Bufalo. Le numerose ricerche d'archivio non hanno ancora chiarito del tutto l'identità delle due sorelle, e la destinazione iniziale del dipinto. La pittrice, certamente di origini nobiliari, ma non di natali artistici, doveva esser entrata in contatto con qualche pittore attivo a Roma. Inoltre, il suo nome è anche riemerso in una raccolta di componimenti poetici del 1609, restituendo la dimensione di un'artista dal talento poliedrico, capace di esprimersi sia nelle arti figurative che nella poesia.
Non sono note neanche le origini di Laura Bernasconi, che pure entrò nella bottega di Mario Nuzzi, uno dei massimi pittori di natura morta a Roma, divenendo di fatto erede dei suoi insegnamenti, tanto che i suoi vasi di fiori sono documentati non solo nei palazzi di nobili famiglie, ma anche nelle botteghe di mercanti noti quali Pellegrino Peri.

Il secondo capitolo si apre con l'analisi del ruolo ricoperto dalle artiste nelle accademie, istituzioni che rappresentavano il fulcro della legittimazione artistica nell'Italia del Seicento. L'ammissione delle donne a questi contesti era un traguardo raro quanto significativo, ottenuto grazie a eccezionali meriti artistici o legami influenti. L'Accademia di San Luca, così come la Compagnia di San Giuseppe di Terrasanta, furono scenari in cui artiste, come Diana Scultori o Giovanna Garzoni, riuscirono a ottenere un riconoscimento ufficiale, sebbene la loro partecipazione fosse spesso limitata rispetto ai colleghi uomini. Per molte, il percorso professionale iniziò accanto ai padri, mariti o fratelli, che trasmisero loro competenze tecniche e aprirono la strada verso le prime committenze. Emerge il ruolo cruciale delle botteghe di famiglia come contesti di formazione, anche se resta difficile poter stabilire le modalità di insegnamento. Si pensi, ad esempio, alla bottega bolognese di Prospero Fontana, dove si ritiene che Lavinia frequentò delle lezioni private, senza poter interagire con gli altri allievi.[15] Tuttavia, alcune donne seppero superare la subordinazione iniziale, costruendo carriere autonome e ottenendo importanti riconoscimenti già dai contemporanei, come nei casi di Maddalena Corvini o Teresa Del Po.
Alla luce di nuove informazioni biografiche è possibile anche rideterminare in modo significativo l'apporto alle botteghe familiari. Bisogna mettere in discussione molte delle tradizionali attribuzioni a Giovanni Stanchi, da sempre considerato il capo bottega, essendo il più anziano, ma la sorella Anna aveva appena due anni meno di lui. Dunque, considerando l'altissima qualità delle due tele firmate da lei si può affermare con certezza che sia

[15] Cantaro1989, p. 29.

intervenuta anche in molte altre circostanze. Definire con assoluta convinzione la distinzione delle mani dei quattro membri della famiglia Stanchi, a cui si aggiunge l'enigmatico pittore francese, Claude Pionier, marito di Anna, resta molto complesso, visti i meccanismi di collaborazione, condivisione di disegni e modelli, comuni a tutte le botteghe. Lo stesso può dirsi per Giustiniana Guidotti Borghesi che vive nella casa bottega del padre Paolo almeno fino alla morte di lui nel 1629. Finora è possibile attribuirle con certezza solo un'opera, in quanto firmata e datata 1619, ma osservando un gruppo di opere assegnate al padre o alla sua cerchia nuove attribuzioni possono essere avanzate. Oltretutto, la sua ammissione in Accademia di San Luca nel 1633 è un chiaro segno di successo e autonomia.

Infine, il terzo capitolo introduce una dimensione ulteriore, analizzando la vita culturale e produttiva dei monasteri femminili. Contrariamente all'immagine statica e isolata spesso associata alla clausura, i monasteri si rivelano luoghi di grande fermento artistico e intellettuale. Qui, un certo numero di monache si dedicarono alla pittura, al ricamo, alla ceroplastica e ad altre arti manuali, contribuendo a creare manufatti destinati non solo al sostentamento delle comunità, ma anche alla diffusione di una cultura estetica che travalicava i confini delle mura claustrali. Casi emblematici, come quello di suor Maria Eufrasia Benedetti al monastero di San Giuseppe a Capo le Case, illustrano come alcune monache abbiano saputo emergere come pittrici autonome, pur potendosi aggiornare con evidenti limitazioni al linguaggio contemporaneo.
Si sono individuati schemi comuni nello sviluppo delle comunità monastiche, spesso influenzate da legami di parentela. In moltissimi casi la nascita e sviluppo di monasteri avveniva grazie al finanziamento da parte di donne facoltose, spinte da devozione, ma anche dalla precisa volontà di imprimere il proprio segno nel tessuto cittadino. Francesca Baglioni Orsini rappresenta l'esempio virtuoso della committente profondamente legata agli ambienti ecclesiastici, che frequenta sin dall'infanzia. Il percorso personale di vita la portò a frequentare la corte medicea in uno dei periodi più floridi di mecenatismo, maturando evidentemente ancor di più la consapevolezza di voler contribuire all'esaltazione del mistero divino. Una volta venuto a mancare il marito, Francesco Orsini, la nobile viterbese scelse di tornare a Roma dove finanziò la costruzione e fondazione di una comunità domenicana con regola agostiniana, dedicata a una delle virtù più nobili della Vergine: l'umiltà. In questa ottica, Francesca dispose anche per l'ingresso di donne appartenenti a buone famiglie, ma senza dote. Nella categoria rientrarono anche alcune figlie d'arte, che come raccontato nel

prezioso *Libro delle Memorie* nel caso di Chiara Alberti, fu precisamente scelta per le sue doti artistiche, che aveva affinato con buoni risultati nella bottega del padre, Durante.

Tuttavia, nel corso di queste ricerche si è incontrato un grande ostacolo: la reperibilità di fonti e soprattutto delle opere. I fondi archivistici dei monasteri hanno subito nel corso dei secoli diversi passaggi e non sempre è stato possibile rintracciare preziosi documenti nel più dei casi noti ancora nel Settecento. Come si è potuto ricostruire da vicino proprio per il monastero di Santa Maria dell'Umiltà, le opere prodotte da suor Chiara, così come tutte le altre presenti negli ambienti claustrali, sono state movimentate in seguito alla soppressione dell'istituto nel 1812. Nell'abbandonare l'edificio, le monache portarono con loro tutto ciò che ritenevano di valore, e in primis proprio l'archivio e gli oggetti devozionali e artistici. Nonostante si possano ricostruire i vari passaggi, grazie a una parte di documentazione dell'inizio del XIX secolo, non è stato possibile stabilire l'attuale ubicazione di questo ricchissimo patrimonio.

I risultati qui presentati costituiscono una base su cui costruire in futuro sempre più approfondite ricerche e analisi del fervente clima culturale e artistico della città, centro delle grandi committenze. Si tratta di una ricerca tesa non solo a valorizzare il ruolo delle donne nell'arte del Seicento, ma sfida anche le narrazioni tradizionali che le hanno spesso marginalizzate. Proprio in quest'ottica, grazie al felice incontro con le istituzioni, in particolare con la Sovrintendenza Capitolina, è stata ideata una mostra sul tema, inaugurata il 24 ottobre 2024 e prorogata fino al 4 maggio 2025, alla cui realizzazione chi scrive ha collaborato come co-curatrice. I percorsi di vita e artistici ricostruiti nel corso di questi tre anni di dottorato sono in gran parte confluiti nella realizzazione dell'esposizione e del corposo catalogo a suo corredo.[16] La valorizzazione delle opere prodotte da queste artiste rappresenta, infatti, il fine ultimo e più alto del senso di questa ricerca.

[16] *Roma pittrice* 2024.

Capitolo I

I.1 La moltitudine delle artiste senza identità o senza opere

L'attività delle donne artiste a Roma nel primo Seicento rappresenta un ambito di ricerca ancora in gran parte inesplorato dagli studi, nonostante la crescente attenzione riservata a figure emblematiche come Artemisia Gentileschi e alcuni importanti casi studio riemersi negli ultimi anni, quali ad esempio, Plautilla Bricci.[17] Il processo per arrivare a nuove conoscenze deve vagliare numerose fonti archivistiche, prendendo in considerazione quelle già pubblicate e reinterpretarle con questo obiettivo. Molti nomi sono riemersi, ma in molti casi restano silenti. Dopotutto, la presenza di schiere di artisti, noti solo per nome e origine, a partire dai primi decenni del Seicento, è stata registrata e analizzata dallo spoglio delle carte conservate presso l'archivio del Vicariato, ma anche dall'analisi di altri documenti quali gli atti notarili e processuali.[18] Partendo da queste ricerche, ampliando e riesaminando le fonti è stato possibile delineare un quadro complesso e articolato, fatto di percorsi individuali, legami familiari, di amicizia e di lavoro che hanno condotto queste donne al raggiungimento di uno status professionale riconosciuto dai contemporanei.
In questo processo di affermazione un ruolo decisivo lo hanno avuto Lavinia Fontana, Artemisia Gentileschi, Giovanna Garzoni che non solo hanno prodotto un corpus numeroso di opere documentate, ma hanno primeggiato nella pittura ottenendo ruoli importanti nelle principali corti europee. Tuttavia, accanto a queste figure ormai iconiche, esistono numerosi altri esempi di donne che, pur senza raggiungere la stessa notorietà, operarono con successo e competenza in ambiti artistici diversi.

Riemerge, ad esempio, la figura di Maddalena Giuliani, figlia del pittore Alessandro Giuliani. Sebbene la sua carriera sia stata breve a causa della morte prematura avvenuta nel 1629 a soli diciott'anni, Maddalena è ricordata per la sua attività di pittrice nella bottega paterna.[19] Marta Vitelli, invece, era figlia di Giovanni Vitelli, un pittore milanese attivo a

[17] *Una rivoluzione silenziosa* 2021.

[18] Per lo spoglio dei fondi dell'Archivio Storico del Vicariato di Roma si veda: *Alla ricerca di "Ghiongrat"* 2011; Bartoni 2012; per i documenti presso l'Archivio di Stato di Roma si veda Cavazzini 2008.

[19] ASVR, San Nicola in Arcione, morti, 1629 in *Alla ricerca di "Ghiongrat"* 2011, p. 143.

Roma e collaboratore del Cavalier d'Arpino. Nel 1620, quando aveva appena dieci anni, Marta iniziò a frequentare la bottega paterna, dove si appassionò al mestiere, come dimostrerebbe la presenza del suo nome insieme a quello di altri tre giovani aiutanti di bottega, Niccolò, Giuseppe e Giovanni. A partire dal 1628, all'età quindi di diciott'anni, è definita «pittora» e «pittoressa», indicando lo svolgimento di una professione. nell'esercizio dell'arte.[20] il legame con il padre, comune a molte artiste dell'epoca, sottolinea l'importanza delle botteghe familiari come spazi formativi e luoghi in cui le donne potevano acquisire competenze tecniche e avviare una carriera, spesso all'ombra delle figure maschili.

Anche Laura Grelliero, definita «pittora» negli *stati delle anime* del 1629, fu attiva nella parrocchia di Sant'Andrea delle Fratte, e il suo nome è legato a quello del marito, David Grelliero, un artista di origini francesi.[21] Per molte donne il matrimonio fu una via attraverso cui poterono inserirsi nel mondo dell'arte, pur rimanendo in posizioni subordinate o dipendenti dal riconoscimento del coniuge.

Riemergono poi sempre dagli *stati delle anime*, personalità che non si riescono ancora definire. Nel 1638 è registrata in via Frattina una Giovanna «pittora» che vive da sola, mentre nel 1643 nell'«isola dei maroniti» vicino la chiesa di Sant'Andrea delle Fratte, viveva con la madre, Veronica Ricci, Lavinia definita «figlia e pittora».[22]

Oltre alla pittura, le donne erano attive in altre forme di artigianato artistico, come la lavorazione della pietra e dello stucco, la doratura, ma anche il ricamo.[23] Queste attività erano spesso praticate in botteghe familiari, come nel caso di Caterina Cavalieri, specializzata nella stuccatura e nella decorazione. Le fonti documentano che sia i figli che le figlie, crescendo, contribuirono in maniera significativa alle attività della bottega. Inoltre, dal 1623 si registrano incontri e collaborazioni con artisti ticinesi e comaschi, dediti alla scultura e all'intaglio, come i fratelli Antonio e Battista Gaberti, e Francesco Castelli.[24]

Alcuni nomi riaffiorano, invece, dalle carte dell'Accademia di San Luca, l'istituzione che a Roma si occupava della formazione artistica, regolamentando anche le pratiche di vendita, a cui le donne furono ammesse a partire dal 1607, restando però al di fuori degli organi

[20] ASVR, San Nicola ai Cesarini, stati delle anime, 1620 al 1630 in *Ibidem*.

[21] ASVR, Sant'Andrea delle Fratte, stati delle anime, 1629 in *Ibidem*.

[22] ASVR, San Lorenzo in Lucina, stati delle anime, 1638, c. 34*v*.

[23] ASVR, San Lorenzo in Lucina, Battesimi, 1633-36, c. 14*r* «Antonia Bevilacqua romana doratrice». ASVR, Santa Maria del Popolo, stati delle anime, 1640, c. 13*v* «Virginia bolognese tessitora».

[24] *Alla ricerca di "Ghiongrat"* 2011, p. 143.

decisionali e dalle classi di studio. Oltre ad alcune figure, che grazie ai progressi delle ricerche si configurano ormai come pittrici, miniaturiste e incisore affermate e le cui opere sono variamente documentate, troviamo: Felice Orlandi, Lucia Neri, Caterina Catani, descritta come doratrice, Ippolita De Biagi, definita pittrice.[25] La difficoltà incontrata nel rintracciare documentazione sulla loro produzione potrebbe suggerire che il loro contributo fosse confinato a un ambito più domestico o comunque meno visibile nel circuito delle grandi committenze.

Un'altra figura sconosciuta è Porzia, di cui non si conosce il cognome, né le origini, ma una sua miniatura, rappresentante una *Madonna con Bambino* è menzionata nell'inventario di Francesco Barberini, redatto tra il 1626 e il 1631, e che si indica «havuta dal Sig. Scannaroli».[26] Giovanni Battista Scanaroli era l'amministratore dei beni Barberini; dunque, è possibile che possedesse anche altre opere di questa miniaturista che finora non è stata rintracciata altrove.

C'è poi un caso ancora più difficile da far riemergere, poiché non conosciamo neanche il suo nome. Si tratta della figlia di Giacomo Lauro, noto incisore, che si distinse come miniatrice, ricevendo apprezzamenti significativi, tra cui quelli di Margherita Aldobrandini, duchessa di Parma.[27] Lauro potrebbe essersi avvalso del contributo della figlia per alcune sue opere, sebbene sia impossibile riconoscerle con certezza. La sua abilità nel campo della miniatura sottolinea il valore del lavoro femminile nell'ambito artistico, spesso svolto all'interno della sfera familiare.

Un caso davvero eccezionale, che precede temporalmente tutti quelli esaminati sinora, è quello di Isabella D'Arcangelo da Jesi (Fig. 1). Il suo nome riemerge in una firma apposta nell'affresco che conclude il ciclo dei concili occidentali, situato sul lato sud della stanza attigua nella Biblioteca Sistina e dedicato al Concilio di Trento.[28] L'immagine, divisa a metà da un arco di passaggio, segue una rappresentazione canonica del tema: una disposizione

[25] Per approfondire le dinamiche di ammissione delle donne in Accademia di San Luca si veda il Capitolo II.

[26] Archivio Barberini, Arm. 155, in Lavin 1975, pp.75-98. Non avendo altri riferimenti è difficile stabilire se Porzia fosse legata a qualche famiglia di artisti. Si segnala che la madre di Teresa Del Po si chiamava Porzia Compagna, era originaria di Napoli, ma dalle fonti note non è chiaro se anche lei fosse attiva nella bottega di famiglia.

[27] La notizia è resa nota nella voce su Giacomo Lauro nel Dizionario Biografico degli Italiani, ma non è citata esattamente la fonte archivistica che lega le due donne. Di Calisto 2005 (DBI).

[28] È stato Alessandro Zuccari per primo a e identificare la firma Zuccari 2012, p. 304 (note p. 344).

semicircolare dell'assemblea, ispirata all'iconografia diffusa dalle stampe del tempo. In un primo momento, l'attribuzione del dipinto era stata avanzata in modo ipotetico per il bolognese Antonio Scalvati, allievo di Bartolomeo Passerotti, noto per la sua attività anche nella Biblioteca Sistina sotto la direzione di Giovanni Guerra e Cesare Nebbia. Tuttavia, l'osservazione più approfondita dell'affresco ha rivelato il dettaglio della firma apposta su uno dei volumi dipinti, posizionati sulla porzione sinistra del proscenio. La firma recita: «Isabella de Arcangelo da Jesi». Sebbene non esistano attualmente dati concreti su questa figura, il cognome suggerisce un possibile legame con Arcangelo Aquilini da Jesi (1560-1611), attivo a Roma negli anni Ottanta del Cinquecento. Arcangelo fu uno dei firmatari per la fondazione dell'Accademia di San Luca nel 1592 e rimase a Roma fino agli inizi del Seicento, lavorando poi soprattutto in Umbria.[29] Secondo la cronologia dovrebbe trattarsi forse di un fratello, ma non è ancora emerso un collegamento. Certamente le origini marchigiane di questo pittore e i suoi contatti con l'allievo di Cesare Nebbia, Angelo Righi, potrebbero spiegare il coinvolgimento di una sua parente. Dai registri di pagamento per i lavori non emergono chiaramente i nomi di tutti i collaboratori all'impresa, che è probabile venissero direttamente retribuiti dai capi cantiere.[30]

L'apparizione di una firma di donna in un contesto così prestigioso è un evento straordinario e del tutto isolato nei cicli pittorici sistini. La presenza del nome, in modo così esplicito sulle pagine di un volume nell'affresco, lascia intendere che potrebbe trattarsi di un'autentica firma d'autore, invece che di un omaggio simbolico a una figura sconosciuta. Questa ipotesi è rafforzata dall'eccezionalità del gesto: l'inclusione di una firma femminile nelle «scritture simulate» dei libri dipinti, normalmente illeggibili, appare una dichiarazione consapevole volta a sottolineare il contributo di una donna in un'opera corale. Se confermata, questa scoperta aggiungerebbe un elemento del tutto nuovo, dimostrando che, già alla fine del XVI secolo, alcune donne riuscirono a emergere come autrici indipendenti in ambiti tradizionalmente dominati dagli uomini. A tal proposito, è interessante notare come, nel contesto culturale e sociale dell'epoca, non sia mai emersa una partecipazione femminile a un ciclo di affreschi. Si tratterebbe, dunque, di un caso unico, forse reso possibile dai legami tra Felice Peretti, Arcangelo da Jesi e la stessa Isabella, accomunati dalla loro origine

[29] Nocchi 2021.

[30] ASR, Camerale I, Fabbriche, b. 1528 (1585-1590).

marchigiana.[31] L'assenza di ulteriori testimonianze su Isabella de Arcangelo lascia la questione aperta, ma dimostra anche quanto documenti, anche decorativi, spesso dati per acquisiti, possano ancora nascondere sorprese capaci di ridefinire le narrazioni tradizionali. Queste storie, per quanto incomplete, offrono una prospettiva preziosa sul ruolo delle donne nel panorama artistico romano del Seicento. La scarsità di documenti diretti e la difficoltà di collegare nomi e opere rappresentano una sfida ma anche uno stimolo per ampliare le ricerche e scoprire nuovi dettagli sulla loro vita e carriera. Emergono non solo la varietà dei ruoli occupati dalle donne nell'arte, ma anche le strategie adottate per affermarsi in un ambiente dominato dagli uomini. Alcune di queste figure non risultano ad oggi legate a un ambiente familiare dedito all'arte, o quantomeno l'aspetto della loro formazione resta ancora un aspetto da chiarire e indagare. Tra queste la nobildonna Claudia Del Bufalo, la naturamortista Laura Bernasconi e la pittrice Francesca Bruti, di cui ancora non conosciamo opere.

I.2 Claudia Del Bufalo, ritrattista all'inizio del XVII secolo[32]

La figura di Claudia Del Bufalo è stata per la prima volta proposta all'attenzione degli studi in occasione della mostra *Le Signore dell'Arte. Storie di donne tra '500 e '600* (Milano, Palazzo Reale, 2 marzo - 25 luglio 2021), quando è stato presentato al grande pubblico il dipinto firmato e datato al 1604 raffigurante la sorella Faustina (Fig. 2)[33]. Il ritratto, tuttavia, era già noto: Paola Della Pergola lo aveva pubblicato in un suo articolo dedicato ad alcuni dipinti della collezione Borghese, sbagliando però la lettura della firma, come si vedrà più avanti[34]. Questa fu invece correttamente interpretata al momento del passaggio del dipinto all'asta romana di Finarte del 5 ottobre 1999 e nella cui scheda di vendita veniva ipotizzato che Claudia potesse essere la figlia di Quinzio Del Bufalo e Cassandra Strozzi[35].

[31] Zuccari 2012, p. 304 (note p. 344). Sono in corso ulteriori ricerche negli archivi di Jesi per determinare le origini della pittrice.

[32] I risultati di questa ricerca sono in parte confluiti in Cfr. Arcangeli 2023.

[33]. *Le Signore dell'arte* 2021.

[34] Della Pergola 1954, pp. 139-140.

[35] *Mobili, arredi e dipinti antichi (1083)* 1999, p. 130. Il riferimento all'asta è registrato anche su Artprice: https://it.artprice.com/artista/160158/claudia-bufalo-del/pittura/1499678/ritratto-di-faustina-del-bufalo?p=1 (ultima consultazione: 06/10/2022). Oggi il dipinto si trova in collezione Dario Del Bufalo.

Successivamente la pittrice viene menzionata brevemente da Patrizia Cavazzini che la inserisce nel panorama delle nobili pittrici romane nel suo fondamentale studio sulla produzione pittorica romana di inizio Seicento[36].

L'esposizione milanese ha rappresentato, quindi, la prima vera opportunità di riflessione sulla pittrice il cui nome riemerge solo ed esclusivamente grazie alla presenza della firma posta sul basamento della colonna dietro l'effigiata. Nella scheda di catalogo sono state formulate alcune supposizioni, lasciando aperti molti interrogativi, in un campo di indagine piuttosto ampio. Infatti, si è supposto che la pittrice appartenesse alla nota famiglia romana Del Bufalo, originaria di Pistoia, che alla fine del XVI secolo aveva affermato il suo ruolo nella vita politica della città, possedendo numerosi palazzi perlopiù nel rione Colonna, e che vantava tra i suoi membri il cardinale Innocenzo Del Bufalo, sepolto nella cappella di famiglia a Santa Maria in Via[37]. Si è ritenuto che i nomi Claudia e Faustina potessero essere gli pseudonimi di due delle tre figlie di Quinzio Del Bufalo, fratello di Innocenzo, e di Cassandra Strozzi: Dianora, Silvia e Virginia[38]. Dal punto di vista puramente cronologico certamente questa ipotesi potrebbe sembrare la più plausibile, ma l'utilizzo di pseudonimi non trova una reale giustificazione. Sembra, infatti, inverosimile che la pittrice non abbia scelto di firmarsi con il suo nome di battesimo, visto che all'epoca il mezzo della firma costituiva per le artiste la sola garanzia di riconoscimento. È ormai riconosciuto e accertato che questa pratica fosse per le artiste l'unico mezzo per poter affermare la loro autorialità, nel sistema delle arti dominato dai colleghi uomini. Si valutino, per esempio, i casi di Lavinia Fontana ed Elisabetta Sirani, delle quali la maggior parte dei dipinti risulta firmata nei

[36] Cavazzini 2008, pp. 42-43.

[37] Sulla famiglia Del Bufalo in generale si veda il vasto repertorio di Claudio De Dominicis che racchiude tutte le notizie note sulla famiglia Del Bufalo, con singole voci biografiche per ciascun membro (http://www.accademiamoroniana.it/Biografie/Bufalo.pdf, consultato l'ultima volta il 26/05/2023). Molto utile è anche l'inventario, curato da Gianni Venditti, dell'Archivio Della Valle-Del Bufalo conservato presso l'Archivio Apostolico Vaticano, e in particolare si veda l'appendice II con la trascrizione del manoscritto redatto da Giuseppe Marocchi *Storia dell'antichissima e nobilissima famiglia de' Signori Cancellieri del Bufalo, ora marchesi e distintissimi* (AAV, Archivio Della Valle-Del Bufalo, b. 99, fasc. 13). Su Innocenzo Del Bufalo si veda la voce biografica: Barbiche 1988, pp. 367-371. Su Giacinto Del Bufalo si veda: Waddy 1996, pp. 175-179.

[38] Malaguzzi 2021, pp. 287-288. L'autrice non fa riferimento a una fonte documentaria precisa, ma probabilmente ha preso a riferimento le tavole genealogiche pubblicate nell'inventario curato da Venditti, che tengono conto anche dei documenti conservati in Archivio Storico Capitolino (Venditti 2009, p. 415. Per maggiori informazioni su Quinzio si veda nello stesso volume la trascrizione di Marocchi pp. CXXXI-CXXXII).

rispettivi cataloghi, probabilmente proprio come forma di tutela del loro lavoro[39]. Anche nel panorama delle artiste attive a Roma, l'elemento della firma ha condotto negli ultimi decenni a interessanti riscoperte.[40] Oltretutto, l'analisi iconografica dei gioielli indossati dall'effigiata, proposta nella medesima scheda, suggerisce che l'esecuzione del dipinto sia avventa in occasione del matrimonio di Faustina. In questo caso sembra improbabile che un ritratto pensato quindi come dono per la sorella in procinto di sposarsi, rechi nella dedica uno pseudonimo, piuttosto che il vero nome.

A fronte di queste incertezze, solo ulteriori approfondimenti archivistici possono condurre a risposte più solide sull'identità di Claudia Del Bufalo. La ricerca ha avuto inizio da una delle sezioni più vaste di fonti documentarie riconducibili alla famiglia Del Bufalo, l'archivio di famiglia acquisito nel 1958 dall'Archivio Storico Capitolino. Queste carte consentono di ricostruire una buona parte delle vicende romane della famiglia tra XVI e XIX secolo, anche se gli atti relativi agli anni di interesse sono quasi unicamente frutto della ricerca archivistica di Attilio Aromatari, che nella seconda metà dell'Ottocento si occupò della risistemazione dell'archivio[41]. Moltissime delle fonti notarili riportate consentono di risalire con facilità agli atti originali e di poter quindi verificare diverse ipotesi. I pochi documenti in cui compare Quinzio, oltre all'albero genealogico, sono relativi all'eredità del figlio Ottavio Giacinto e non forniscono alcuna notizia sulle sorelle[42]. Dallo spoglio sistematico degli atti riportati da Aromati e del manoscritto *Memorie antiche della Casa del Bufalo*, che sembra invece risalire a un'epoca più vicina al periodo in cui è vissuta la pittrice, riemerge solo una Claudia, figlia di Giulio Gironi, ma sposata con Orazio Del Bufalo[43]. Il loro nucleo familiare risiedeva a piazza Colonna, come documentato negli Stati delle anime di San Lorenzo in Lucina tra il 1610 e il 1613, ma la loro unione risale a vari anni prima secondo quanto emerge da vari documenti riguardanti la dote[44]. Tuttavia, anche in questo caso non vi sono fonti sufficienti

[39] Morselli 2022, p. 142-43. Si veda anche la precisa ricostruzione sull'argomento in Bohn 2021, pp. 146-151.

[40] Si veda al riguardo il catalogo della mostra *Roma pittrice* 2024.

[41] Cfr. Mori in http://www.archiviocapitolino.it/files/archivio/del_bufalo.pdf (ultima consultazione 14/09/2022).

[42] ASC, Archivio Del Bufalo, categoria I, sezioni III, IV, VI, VII, VIII.

[43] Venditti 2009, p. 540.

[44] ASVR, San Lorenzo in Lucina, Stati delle anime, 1610-1613, cc. 18r, 41v, 61v, 89v. Sulla famiglia Gironi: Amayden 1910, p. 425. Ulteriori ricerche sui Gironi non hanno condotto a nuove notizie su Claudia.

per stabilire che Claudia Gironi sia la Claudia Del Bufalo che firma il dipinto e, oltretutto, anche supponendo che l'effigiata sia la cognata, le uniche sorelle di Orazio furono Porzia e Giulia.

L'indagine si è quindi concentrata sugli altri fondi archivistici che conservano carte della famiglia Del Bufalo, in seguito a intrecci di parentele che ne hanno determinato la divisione, l'Archivio Della Valle-Del Bufalo conservato presso l'Archivio Apostolico Vaticano e l'Archivio Santacroce all'Archivio di Stato di Roma, ma nessuna possibile traccia è emersa[45]. Nuovi spunti di ricerca sono emersi dalla consultazione del manoscritto ottocentesco redatto da Giuseppe Marocchi, *Storia della nobilissima, ed antichissima famiglia Del Bufalo di Roma*, nell'esemplare conservato presso la Biblioteca Casanatense. L'attenta ricostruzione dell'erudito delle vicissitudini dei membri più noti della famiglia ancora una volta non includeva le due donne. Tuttavia, al termine del prezioso manoscritto si conservano alcuni appunti sciolti compilati dallo stesso autore[46]. Nell'elenco con le varie notizie sui membri più noti della famiglia e che trovano poi un effettivo riscontro anche nella più estesa *Storia*, troviamo anche: «1583 Claudia del Bufalo sposò Alegrino delle gemme. S. Maria in publicolis» e «14 giugno 1603 libro dei morti di San Niccolino de Prefetti morì Faustina del Bufalo maritata in Agazi»[47]. La precisione delle informazioni ha consentito, dunque, di rintracciare la fonte originaria tra gli atti conservati presso l'Archivio storico del Vicariato nel libro dei matrimoni della parrocchia di Santa Maria in Publicolis (Fig. 4) e in quello dei morti di San Niccola dei Prefetti[48]. In un primo momento si è pensato che Claudia

[45] Venditti 2009. ASR, Archivio Santa Croce, Inventari 46 e 47.

[46] Si tratta del manoscritto n. 966, redatto tra il 1801 e il 1850. https://manus.iccu.sbn.it/cnmd/0000016147 (ultima consultazione 26/04/2022).

[47] Biblioteca Casanatense, Ms.966, cc. 109-110.

[48] ASVR, Santa Maria in pubicolis, Matrimoni, vol. I, c. 42v: «Die 21 agusti 1583/Fuit contractum matrimonium factis prius in tribus diebus/festivis, tribus denunciationibus iustam formam con C. indem/per verba de presenti, et habita fede. a Rectore/parrochiae viri, inter Alegrinum gemmarum/factorem monasterij Sanctae Catorinae de puellis genuensem Dominam/Claudiam Bufali romanae in mea parrochiali ecclesia presentibus/M. Felice Leggierio et Savino de Savinis d'Aquipendio testibus/vocatis et rogatis per me Dominum Coelium Spectia rectorem./Ita est. Coelius Spetia Rector supradictae ecclesiae». Da questa notizia si apprende anche che Allegrino era il fattore del Monastero di Santa Caterina, molto probabilmente da riconoscere con quello collocato in Largo Magnanapoli. Le ricerche su questa figura non hanno condotto sinora a nuovi chiarimenti circa il suo contesto di provenienza o lo status sociale.

e Faustina segnalate in questi documenti potessero essere proprio le sorelle protagoniste del dipinto, ma la datazione al 1604 lo ha reso più improbabile. Effettivamente, anche supponendo un dipinto *post mortem* in memoria della sorella, sono assenti elementi iconografici che possano sottenderlo e dall'osservazione dei lineamenti del volto, l'effigiata non dimostra quarantadue anni, che è l'età segnalata nell'atto di morte. Inoltre, in seguito a ulteriori indagini, è stato possibile identificare la Faustina morta nel 1603 con la figlia di Sebastiano Del Bufalo e Caterina Albertoni[49].

Per quanto riguarda invece la Claudia Del Bufalo sposatasi con Allegrino delle Gemme, non emergono altre informazioni, ad esempio, né dai registri dei battesimi degli anni successivi al matrimonio, che per gli abitanti della parrocchia di Santa Maria in Publicolis si svolgevano presso San Lorenzo in Damaso, né dagli Stati delle anime che vedono una lacuna proprio negli anni della loro unione e riprendono dal 1595 quando non si trova alcuna notizia del loro nucleo familiare[50]. Sebbene la sola attestazione del matrimonio non sciolga del tutto i dubbi sull'identità di Claudia, quantomeno rappresenta un dato effettivo dell'esistenza di una Claudia Del Bufalo che nell'anno di esecuzione del dipinto potrebbe quindi avere avuto all'incirca una quarantina d'anni. Pertanto, resta ancora da chiarire a quale ramo della famiglia Del Bufalo appartenga questa Claudia. La registrazione sempre nella stessa parrocchia di Giulio Del Bufalo di Alatri potrebbe far supporre anche l'appartenenza di Claudia alla famiglia Del Bufalo della cittadina ciociara[51]. Ad oggi non sono state rintracciate notizie più precise sulla permanenza in città di altri membri di questa famiglia, ma certamente bisogna tener presente che nell'atto di matrimonio non si fa alcun riferimento alle eventuali origini alatresi[52]. Dall'atto di matrimonio sembra invece che il marito di

---

ASVR, San Nicola de Prefetti, Morti 1599-1662, c. 11v: «Die sabati 14 Juni hora propria mortis sequintis 1603/obit D. faustina agazi del bufalo ___/orbitus sacramentis et ai eo mandatione/ eius corpus die sequinti post virperos/sepultu fuit ecclesia San Gregori. D. Faustina del Bufalo anni 42».

[49] Venditti 2009, p. 539. Su questo nucleo familiare si veda nello stesso volume la trascrizione di Marocchi p. CXXVI.

[50] *Le scritture parrocchiali* 1990, pp. 75-76.

[51] ASVR, Santa Maria in Publicolis, Morti, 1595-1611, c.s. In questo registro dei morti si dà notizia di Cesare Antonio d'Alatri morto in casa di Giulio Del Bufalo d'Alatri il 18 luglio 1606. Purtroppo, non è possibile verificare chi altri abitasse con Giulio a causa di varie lacune negli Stati dell'anime di questi anni. In ogni caso sappiamo che Giulio era *iuris utrisque doctor* e che nel 1599 fu potestà della città di Amandola (FM) e nel 1603 legato pontificio a Monte San Giovanni (FR). In Weber 1994, p. 621

[52] Ricerche suppletive hanno dimostrato che la famiglia Del Bufalo di Alatri alla metà del XVI secolo aveva raggiunto ormai una certa notorietà nella cittadina ciociara; infatti, Mario e Giacomo furono

Claudia fosse originario di Genova, in quanto si fa riferimento alla città, e al fatto che era il fattore del Monastero di Santa Caterina. Non è chiaro se si tratti di uno degli istituti romani dedicati alla Santa[53] o se al complesso conventuale di Santa Caterina da Genova nello storico quartiere di Portoria.[54] In ogni caso, il documento ritrovato nel registro dei matrimoni di Santa Maria in Publicolis rappresenta la sola attestazione dell'esistenza di una donna di nome Claudia Del Bufalo vissuta tra XVI e XVII secolo.

Nonostante restino aperti vari interrogativi sul profilo di questa pittrice, è possibile comunque riflettere sulla sua cultura artistica, nonché fortuna, partendo proprio dalla sua unica opera nota. Il dipinto mostra, infatti, i caratteri tipici della ritrattistica di fine Cinquecento, essendo un ritratto semiufficiale pensato dalla pittrice presumibilmente come dono, a giudicare dall'iscrizione nel cartiglio poggiato sul tavolino alla destra della effigiata: «all'mia Car:ma Sorella / La Sig:ra Faustina Dl / bufalo / Roma» (Fig. 3). Come già messo in luce nel catalogo della mostra milanese, la veste opulenta e i gioielli raffinati diventano parte di un lessico codificato, funzionale a veicolare richiami dinastici. Il gesto della mano sinistra della dama dirige l'attenzione verso il pendente araldico, in cui la testa di bufalo dello stemma familiare si trasforma in un gioiello a foggia di protome bovina. Sospeso a una catena dalle maglie vistose, il pendente assume l'aspetto di un collare cavalleresco, un privilegio raro per una donna, che rivela un orgoglio familiare dichiarato. L'acconciatura, impreziosita da numerose perle e da un gioiello centrale raffigurante un crescente lunare ornato con una gemma rossa e una perla a goccia pendente, riflette un gusto apparentemente moderno. In realtà, la forma del gioiello richiama la lunula, un pendente/amuleto femminile tipico dell'antichità romana, dimostrando l'interesse antiquario della pittrice e della sua

---

tra i magistrati municipali (Sacchetti Sassetti 1947, pp.368-369). Inoltre, dai registri della parrocchia di Santo Stefano si apprendono varie notizie tra battesimi, cresime e morti. Non si trova alcun riferimento specifico né su Giulio né su Claudia, ma questo potrebbe esser dovuto al fatto che tutti i registri non sono più tardi del 1565.

[53] L'ipotesi più plausibile è che si tratti del Conservatori di Santa Caterina della Rosa che si trovava a pochi passi dalla chiesa di Santa Maria in Publicolis. Sembra più improbabile che possa riferirsi al Monastero di Santa Caterina da Siena, la cui comunità ebbe di fatto un loro spazio in seguito alla costruzione del complesso di Santa Caterina in Magnanapoli (i lavori ebbero inizio solo nel 1628). Nuove ricerche nei fondi del Conservatorio di Santa Caterina potrebbero forse chiarire l'identità di Allegrino Delle Gemme.

[54] Si è provato ad approcciare una ricerca archivistica presso l'Archivio di Stato di Genova dove si conserva la documentazione pervenuta in seguito alla soppressione del convento. Tuttavia, il fondo comprende solo le carte relative al secolo XVIII e non sono quindi emersi indizi utili a rintracciare Allegrino Delle Gemme.

famiglia. Indossata come ornamento per il capo, la lunula evoca anche l'iconografia di Diana, divinità spesso raffigurata con un diadema ornato da un crescente lunare, stabilendo così un legame tra la castità mitologica e quella di Faustina. Secondo una lettura iconologica delle varie pietre e materiali si possono aggiungere ulteriori connotazioni che simboleggiano carità, fecondità, castità e amore, tutte virtù ritenute indispensabili per una giovane donna. Questi elementi sono particolarmente significativi nei ritratti destinati a immortalare l'amata agli occhi del futuro sposo. La dedica della pittrice alla sorella indica quest'ultima come destinataria del dipinto; tuttavia, quanto appena descritto rende molto verosimile che l'occasione del dono potesse essere il matrimonio di Faustina.[55]

L'assenza di anelli alla mano sinistra – segno evidente di nozze non ancora compiute – e la presenza di una catena d'oro intrecciata confermano il riferimento a un legame sentimentale. Nel *Mondo simbolico* di Filippo Picinelli, la catena viene descritta come ornamento che, pur gravando, nobilita chi la indossa, riflettendo il vincolo coniugale che eleva la sposa.[56] Particolarmente significativo è il fazzoletto di raffinata fattura, il cui colore allude alla castità, rimandando ai rituali di corteggiamento, in quanto fungeva da dono di fidanzamento o matrimonio.[57] Solo nuove scoperte documentarie potranno chiarire l'identità del futuro marito, che potrebbe essere appartenuto a una famiglia il cui stemma araldico comprendeva il simbolo della mezzaluna crescente, che, come visto, è al centro del diadema.[58] Inoltre, è possibile che i due sposi abbiano avuto una vita breve, considerando che il dipinto risulta già documentato nel 1632 nella collezione di Scipione Borghese.

L'imminente matrimonio trova conferma da un'osservazione più attenta dell'abito che si presenta riccamente decorato con damascature dorate, mentre dalle maniche arrotolate emerge una sottoveste merlettata. Difatti, la tipologia dell'abito corrisponde nel dettaglio a quella riprodotta nel repertorio di Cesare Vecellio *De gli habiti antichi, et moderni di diverse parti del mondo* (1590 prima edizione, Fig. 5), che rappresenta una vera e propria fotografia della moda contemporanea[59]. L'abito delle «spose nobili romane» che «sogliono portare

[55] *Le Signore dell'arte* 2021, pp. 287-288.

[56] Picinelli 1653, p. 674.

[57] Dickey 1995.

[58] Purtroppo, la ricerca in tal senso è tutt'altro che circoscritta. Infatti, sono molte le famiglie presenti a Roma all'inizio del XVII secolo a comprendere questo simbolo nei loro stemmi.

[59] Paulicelli 2014, pp. 89-126. Su tutta l'opera di Vecellio si guardi il catalogo della mostra: *Cesare Vecellio* 2002

alcune sottane di ormesino, ò raso lunghe fino in terra con qualche fregio attorno d'oro, o di seta tutta listata davanti»[60] sembra riprodurre fedelmente quello indossato da Faustina. L'unico particolare che si discosta dal repertorio di Vecellio è «dalla cintura in giù dette zimarre sono abbottonate con alcune allacciature di passamani d'oro con Bottoni dell'istesso fino sotto le ginocchia, e da indi fino in terra medesimamente aperte per mostrar le sottane di sotto». Questa anomalia rispetto alla precisa descrizione del repertorio lascia intendere la dimensione di familiarità, quasi intimità, in cui fu eseguito il ritratto. Le due sorelle dovevano trovarsi molto probabilmente ancora nella casa paterna e se consideriamo l'assenza della fede nuziale, possiamo pensare che le nozze si sarebbero svolte nell'immediato. L'abbigliamento di Faustina è aggiornato alle istanze più moderne e anzi il particolare degli orecchini di perla con fiocchetto nero, come già sottolineato da Della Pergola, sono della stessa tipologia di quelli indossati dalla *Giuditta* di Caravaggio, ma a ben vedere anche da altre dame e modelle romane ritratte agli inizi del Seicento[61]. Nella resa di tutti questi dettagli è chiaro uno studio attento dal vero della ritratta, come dimostra non solo la perizia nella resa dei tessuti ma anche la descrizione del volto segnato da un leggero gonfiore sotto gli occhi o la capigliatura acconciata, ma pur sempre spontanea, con i ricci più corti a circondarle il viso. Claudia Del Bufalo sembra quindi conoscere certi modi della ritrattistica di fine Cinquecento che a Roma si era tradotta e affermata nella pittura di Scipione Pulzone[62]. Non vi sono elementi sicuri per poter ricostruire come sia avvenuta la formazione artistica della pittrice[63] che però doveva quasi certamente avere nozione della ritrattistica contemporanea, tanto da riproporre uno schema compositivo largamente diffuso dell'effigiata posta leggermente di tre quarti con accanto elementi architettonici e di mobilio, mentre sembra recepire solo per metà la lezione pulzonesca del tendaggio. Quest'ultimo, infatti, è visibilmente dentro il dipinto, tanto che Faustina risulta posta proprio in primo piano davanti alla tenda rossa.

---

[60] Vecellio 1590, p. 30. (consultabile su Gallica: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8446755d#).

[61] *Caravaggio e Artemisia* 2021, pp. 61, 78 (note. 52-53) con bibliografia precedente.

[62] *Scipione Pulzone* 2013 (si veda soprattutto il saggio di Vannugli sulla produzione di ritratti e le varie schede di catalogo dei ritratti presenti in mostra).

[63] *Iacobi Seguerii philosophi et theologi Galli oratio habita Romæ in æde sacra D. Ludouici nationis Gallicanæ in funere Renati de Rieux marchionis d'Asserac 15. Kal. Octob. 1609*. La segnalazione si trova in un articolo di Giannini, Baratta 2021 pubblicato sulla rivista online *Finestre sull'arte*: https://www.finestresullarte.info/opere-e-artisti/claudia-del-bufalo-pittrice-di-cui-conosciamo-un-solo-dipinto (ultima consultazione 10/10/2022).

È dunque abbastanza certo che Claudia sia appartenuta al ceto medio-alto della borghesia romana e che nel contesto culturale della famiglia abbia potuto avvicinarsi all'arte, forse in un primo momento come autodidatta, ma anche alla poesia come dimostra l'esistenza di componimenti poetici autografi. Si tratta di un sonetto e di una lirica pubblicati nel 1609 in una raccolta poetica, curata dal prelato francese Jacques Séguier, e dedicata alla tragica morte di René de Rieux, marchese d'Assérac, (1592-1609), che a soli 17 anni annegò nel Tevere cercando di soccorrere il suo paggio caduto nel fiume (13 agosto 1609).[64] Non è chiaro in che modo Claudia Del Bufalo fosse entrata in contatto con l'abate Séguier, ma questa connessione svela una nuova dimensione della figura dell'artista, dal talento poliedrico capace di esprimersi tanto nelle arti figurative quanto nella poesia. Tali opere poetiche potrebbero offrire uno sguardo prezioso sulla sensibilità culturale e sugli interessi intellettuali della pittrice, nonché sull'ambiente letterario nel quale era inserita.

Non sono note le dinamiche che hanno portato Scipione Borghese a entrare in possesso del ritratto di Faustina. È probabile che l'abilità dimostrata nella resa naturalistica del volto e nella descrizione minuziosa della preziosità di tessuti e gioielli, possa aver motivato l'acquisizione da parte dei Borghese. Dalla ricognizione dei principali inventari della collezione pubblicati nel corso del secolo scorso è stato possibile ritrovare la menzione dell'opera nell'inventario scoperto da Sandro Corradini e reso noto in occasione della mostra su Bernini del 1998. Il documento si conserva nella parte del fondo che era definita «Miscellanea Borghese» (oggi Archivio Borghese) all'interno di un faldone con documenti tra i più diversi anche cronologicamente, e, in assenza di datazione Corradini ha tenuto aperta una finestra ampia di quindici anni, 1615-1630, essendovi citato «il cardinal padrone» da identificare con Scipione Borghese[65]. Recentemente invece Stefano Pierguidi ha dimostrato che il documento andrebbe portato al 1632 per il riferimento a un fatto accaduto in quell'anno, ovvero la donazione da parte di Scipione Borghese della *Deposizione dalla Croce* del Cavalier d'Arpino al Principe d'Echenberg.[66] Inoltre, nello stesso inventario è stata notata la presenza di dipinti conservati presso il Palazzo Borghese e questo lascia

[64] Si è potuto ricostruire molto poco su questa figura. Era figlio di Jean I de Rieux de la Feillée (morto assassinato nel 1595) e di Jeanne de La Motte-Vauclerc della Hunaudaye, che si risposò poi con Sébastien de Rosmadec, barone di Molac https://ilab.org/assets/catalogues/catalogs_files_3375_curieux_20401_20hd_20k.pdf.

[65] Archivio Apostolico Vaticano, Fondo Borghese, busta. 470, Inventario, c. 17r. Pubblicato per la prima volta in Corradini 1998, pp. 449-456.

[66] Pierguidi 2014, pp. 161-170.

supporre che si tratti di una trascrizione dell'inventario *post mortem* di tutti i quadri del Cardinal Scipione, la cui versione originale non è ancora stata rintracciata. Così come l'indicazione «quadri tralasciati nella copia del guardaroba» confermerebbe che l'inventario in questione fosse anche più completo di quello ufficiale[67]. A prescindere dalla datazione è interessante apprendere la collocazione precedente del dipinto, ovvero nella «Stanza de ritratti […] 185. Un quadro il ritratto di Claudia del Bufalo cornice negra profilata d'oro, alto 4 ¼». In questo caso, la descrizione sembra attribuire il nome di Claudia Del Bufalo, all'effigiata. L'ipotesi, però, non convince poiché confrontando la citata descrizione con le altre voci dell'inventario risulta riportata l'indicazione «incerto» in tutti i casi di opere appartenenti ad autori non identificati. Quindi le possibilità sono due: o l'anonimo compilatore non ha identificato il soggetto rappresentato definendolo genericamente «ritratto» e riconoscendo Claudia Del Bufalo come l'artista, oppure ha ritenuto che la firma fosse in realtà il nome della ritratta. Senz'altro la presenza nella stessa sala di un dipinto eseguito da Lavinia Fontana definito nell'inventario «un ritratto di una donna nuda grande del naturale» (da identificare con *Minerva in atto di abbigliarsi*, visto l'indicazione «grande al naturale», anche se le dimensioni non corrispondono), rende suggestiva l'ipotesi che le opere delle due artiste venissero volutamente accostate.

A distanza di qualche decennio il ritratto è citato da Giacomo Manilli nella descrizione della Villa pinciana pubblicata nel 1650, quando la sua disposizione era ormai cambiata. Si trovava, infatti, «nella stanza vicino alle scale» insieme ad altri ritratti della collezione anche «quello di Faustina del Bufalo, è fatto da Claudio del Bufalo»[68]. Manilli, forse, lo vide, ma in una posizione non ottimale per distinguere chiaramente la lettera «A» più piccola posta in alto sinistra della prima parte del nome «CLA». In ogni caso, la presenza del dipinto in una delle più importanti collezioni contemporanee, alla metà del secolo, deve far riflettere sul valore che era stato riconosciuto alla sua autrice.

Nelle sale della Villa dovette rimanervi almeno fino alla vendita della collezione e del palazzo allo Stato italiano nel 1902, come possiamo ipotizzare a partire dai due inventari settecenteschi (1725 e 1762), anche se, per i ritratti, si limitano a dare informazioni più

[67] È stato sottolineato che seguendo la descrizione degli ambienti ci si trova di fronte a delle lacune, probabilmente dovute alla dispersione di alcuni fogli, complicando molto la lettura topografica dell'inventario, ma Pierguidi è riuscito a ricostruire i vari spostamenti grazie a una precisa comparazione con Manilli.

[68] Manilli 1650, pp. 114-115.

generiche[69]. In particolare, si fa riferimento alla «Galleria de Ritratti di Donne» dove erano presenti «n. 62 Quadri ritratti di diverse donne in tela da testa a mezza testa con vestimenti all'antica e appo; n. 52 con cornice nera e battente dorato»[70]. Già Manilli aveva descritto questo ambiente, segnalando cinquantadue «ritratti di Dame principali di Roma, e altre Città d'Italia, fatti parte da Scipion Gaetano, e parte del Padovanino», quindi circa un decina in meno rispetto all'inventario di circa settanta anni dopo[71]. Tuttavia, il ritratto di Faustina può essere identificato anche con «un quadro di un Ritratto di Donna, con Vezzo di perle al collo, e pendenti all'orecchiedi ___ 2 ¼ e ¾ incirca del n° 429 = con cornice dorata»[72] collocato dopo il secondo gabinetto, ma le dimensioni seppur approssimative differiscono.

Ad ogni modo, il dipinto, esposto per almeno tre secoli insieme a molti altri ritratti della collezione Borghese, al momento della vendita, fu quasi sicuramente incluso negli elenchi dei quadri liberi e conseguentemente divisi tra i vari eredi di Marcantonio Borghese. Come documentato sempre negli atti conservati in Archivio Apostolico Vaticano, i diversi lotti comprendenti vari oggetti della collezione furono estratti a sorte per l'assegnazione, e il «lotto lettera E di pittura per il valore di 6700», che includevano ventidue ritratti fu assegnato a Paolo Borghese, principe di Sulmona[73]. È molto plausibile che anche il ritratto di Faustina fosse incluso in questa serie di quadri visto che proprio presso la nipote di Paolo, Santa Borghese, viene segnalato da Della Pergola, ringraziando inoltre la principessa per aver

---

[69] AAV, Archivio Borghese, busta 420, *Inventario della Villa Pinciana consegnato al Sig Giacomo Filippi nuovo guardarobbe luglio 1725*. Archivio Borghese, busta 1007, 15 maggio 1762, *Inventario de Mobili ed altro esistente nel Palazzo di Villa Pinciana e nell'Abitazione __ il guardarobba della medesima il tutto consegnato a Pietro Roncobi nuovo Guardarobba succeduto a Lui Antonio Arigucci.*

[70] (1725), c. 159. Si riporta la trascrizione anche dell'inventario del 1762: «sessantadue quadri con Ritratti di due diverse Donne vestite all'antica in tela da testa e mezza testa cioè con cornice tutta dorata n° 12, con cornice negra e battente dorato n° 51, con cornice negra liscia n. 5°, con cornici e di noce liscia n. 12, con cornice di noce e filetto d'oro n. 1, con cornice di noci intaglaita n. 1= n. 62» c. 92. Alcuni studi hanno dimostrato che tra XVII e XVIII secolo le più importanti gallerie romane avevano riservato gabinetti o stanze all'esposizione di ritratti femminili. Si veda *Le Belle: ritratti* 2004.

[71] Manilli 1650, pp. 110-111.

[72] (1725), c. 290. Si riporta la trascrizione anche dell'inventario del 1762: «Un quadro di un Ritratto di Donna, con Vezzo di perle al collo, e pendenti all'orecchiedi ___ 2 ¼ e ¾ incirca del n° 429 = dentro cornice dorata» c.112.

[73] AAV, Archivio Borghese, busta 349, Divisione dei quadri liberi esistenti al Casino di Villa Borghese. 2 marzo 1890, c. 107-112. Quadri Statue ed oggetti d'Arte liberi esistenti nel casino del Museo in Villa Pinciana, Eredità di Paolo Borghese principe di Sulmona, 4 giugno 1890. cc.529-533.

concesso la pubblicazione di una riproduzione. Tuttavia, come messo in luce già nel catalogo della mostra milanese, forse la studiosa non ebbe modo di vederlo dal vivo, visto che ripropone l'errore di Manilli nella lettura della firma, ritardando di fatto la riscoperta della pittrice. In ogni caso, l'autrice lo definiva «uno dei tanti ritrattisti dilettanti del primo seicento», supponendo un rapporto di parentela con Camillo Del Bufalo (che possiamo identificare con il figlio di Orazio Del Bufalo e Claudia Gironi) in rapporti con Scipione stesso.[74]

Il ritratto della sorella non è la sola prova di ritrattista di Claudia Del Bufalo, né questo fu il solo genere a cui la pittrice si dedicò. Infatti, nell'inventario «di tutte le Robbe di Guardarobba e tutte le Stanzie del Palazzo di Monte Savello dell'Ecce.mo Sig.r Principe d'Albano», ovvero Paolo Savelli, oggi conservato presso l'Archivio del Pio Sodalizio e pubblicato per la prima volta da Luigi Spezzaferro nel 1987, si registrano nella galleria del suo palazzo «n. 50 Un quadro grande di Claudia del bufalo, che rappresenta li omini mag.ri di casa Savelli» e «un'Andromeda legata allo scoglio».[75] Non è chiaro se i due dipinti siano stati un dono della pittrice o il frutto di una specifica committenza, da riconoscere in tal caso proprio in Paolo. Nonostante l'attuale collocazione del dipinto risulti ignota, questo breve riferimento conduce a pensare che le doti di Claudia, già comunque visibili nel ritratto della sorella, fossero note alla nobiltà romana, tanto da ottenere una commissione. Quasi certamente il dipinto fu trasportato nel palazzo di Ariccia, di proprietà Savelli, rinnovato proprio su iniziativa di Paolo[76], dove confluì la gran parte della loro collezione di dipinti come emerge dagli inventari del 1631 e 1632[77]. Nel salone, l'ambiente rappresentativo per eccellenza, erano esposti tutti i ritratti di famiglia, tra cui anche «un quadro grande d'uomini ill.ri della casa», purtroppo l'assenza dell'attribuzione non ci consente di essere certi, ma l'utilizzo dell'aggettivo «grande» induce a identificarlo proprio con il ritratto eseguito da

[74] Della Pergola 1954, pp. 139-140. Questa ipotesi è stata poi ripresa da Alessandra Masu sostenendo che Camillo Del Bufalo è stato il tramite per il passaggio del dipinto in collezione, identificando la pittrice con la madre Claudia Gironi. Ciò non spiegherebbe comunque il perché di questo passaggio, né chiarisce chi sia Faustina (https://www.artemisie.com/artemisia-room/claudia-del-bufalo consultato il 18/02/2024).

[75] Spezzaferro 1985, pp. 50-74. L'indicazione della presenza del dipinto attribuito alla Del Bufalo si deve all'articolo già citato pubblicato sulla rivista online *Finestre sull'arte*: https://www.finestresullarte.info/opere-e-artisti/claudia-del-bufalo-pittrice-di-cui-conosciamo-un-solo-dipinto (ultima consultazione 10/10/2022).

[76] Bilancia 2017, pp. 229-236.

[77] Mazzetti di Pietralata 2014, pp. 107-128. Petrucci 2017, pp. 201-228.

Claudia Del Bufalo. È probabile che l'opera si trovasse ancora nelle sale del palazzo nel 1652, quando in un inventario si registrano genericamente «quarantacinque quadri con diversi donne et homini di casa Savelli»[78]. Pochi anni dopo, nel 1661, il feudo di Ariccia fu venduto da Giulio Savelli ai Chigi, a causa di una difficile situazione finanziaria[79]. La collezione fu dunque spostata e dopo il 1712, morendo Giulio senza eredi, dovette passare alla sorella Margherita che aveva sposato Giuliano Cesarini[80]. Le successive vicende della raccolta non sono ancora del tutto note, nonostante alcuni recenti studi abbiano condotto a nuove scoperte documentarie[81]. Pertanto, solo ulteriori ricerche d'archivio, potranno fornire nuove tracce utili al ritrovamento del dipinto, auspicando che in futuro questo ritratto celebrativo della famiglia Savelli possa riemergere dal mercato antiquario per consentire un inquadramento più chiaro della pittrice Claudia Del Bufalo[82]. Per quanto riguarda invece il dipinto dell'*Andromeda* non abbiamo indicazioni circa le sue dimensioni e non è stato rintracciato nei successivi inventari della famiglia. Il soggetto non è tra i più rari, vari artisti negli stessi anni si cimentarono nel rappresentare il mito. Dopotutto la decorazione esterna del Casino Del Bufalo, realizzata da Polidoro Da Caravaggio, includeva anche l'Andromeda ancora prigioniera mentre Perseo si appresta a salvarla. Questi affreschi furono d'ispirazione per moltissimi artisti, e anzi il loro studio era incentivato anche dagli accademici,

[78] Magistri 2003, pp. 153-161.

[79] Granata http://www.orsinisavelli.it/it/contenuti-speciali/personaggi-savelli/59-giulio-savelli-1626-1712 (consultato il 12/05/2023).

[80] Dalla lettura degli inventari settecenteschi della collezione Savelli (1712 Giulio Savelli, 1723 Caterina Giustiniani Savelli, 1724 Andrea Giustiniani) non emergono informazioni precise sui vari ritratti presenti (Danesi Squarzina 2003, vol. 3, pp. 195-339).

[81] Negli ultimi anni molte ricerche si sono concentrate sulla famiglia Savelli, consentendo di tracciare la storia della formazione delle collezioni, con il supporto di molte fonti documentarie, fino anche al ritrovamento di alcuni dipinti che ne avevano fatto parte. Gran parte di questi lavori sono stati portati avanti nel contesto del progetto Firb del 2013, *Gli Orsini e i Savelli nella Roma dei papi*, coordinato da Cecilia Mazzetti di Pietralata e Adiano Amendola, che ha dato esito a una cospicua pubblicazione (già citata nelle note precedenti) e alla realizzazione di una piattaforma molto utile e funzionale (http://www.orsinisavelli.it/it/). Sull'argomento si consiglia quindi il confronto con i seguenti contributi: Testa 1998, pp. 348-352; Mazzetti di Pietralata 2018; Ead. 2019; Ead. 2020; Ead. 2021. Infine, Francesco Petrucci ha pubblicato recentemente una monografia sul palazzo di Ariccia, riproponendo gli stessi temi già affrontati nel 2017, senza però riferimenti ai nuovi contributi appena citati (Petrucci 2022, pp. 50-54).

[82] Le ricerche d'archivio stanno proseguendo al fine di ritrovare altre menzioni del dipinto negli anni successivi alla dispersione della collezione Savelli.

paragonandoli alle opere antiche.[83] Dunque, è verosimile ipotizzare che anche Claudia Del Bufalo possa aver approfittato di questa importante scuola a cielo aperto, considerando anche che alle donne erano precluse le classi di studio del nudo, Polidoro forniva certamente validi spunti di osservazione accessibili.

I.3 Laura Bernasconi, allieva di Mario dei Fiori «che meglio di tutti lo imitò»[84]

Sono ancora del tutto ignote le origini di Laura Bernasconi, l'unica naturamortista citata dalle fonti contemporanee e, per di più la sola allieva conosciuta dell'attivissima bottega di Mario Dei Fiori. Le ricerche archivistiche non hanno condotto a notizie certe circa la sua famiglia di nascita. Il cognome «Bernasconi», probabilmente legato a famiglie provenienti dall'area lombardo-ticinese, risulta essere piuttosto presente nella Roma della prima metà del XVII secolo, e alcuni nuclei familiari si registrano nella parrocchia di Santa Maria del Popolo, ma non emerge mai il nome di Laura. [85] Negli anni Quaranta erano presenti in città un mosaicista, Cinzio Bernasconi, un probabile antiquario Francesco, e un Giuseppe Bernascone era coinvolto in alcune committenze di Borromini.[86] Nel censimento degli *stati delle anime* tra il 1600 e il 1630 non è presente nessun artista chiamato Bernasconi, il che induce a credere che Laura non appartenesse a una famiglia di artisti ma che, il suo avvicinamento alla pittura, fosse stato possibile grazie a un precoce contatto con il maestro. [87] Non è noto neanche il tipo di rapporto tra i due, se, ad esempio, vi fosse una sorta di forma contrattuale, come era pratica comune. È certo che non abitava nella casa-bottega del celebre pittore e della sua famiglia, ma neanche nelle case limitrofe alle parrocchie dove risiedeva negli anni Trenta, ovvero Santa Maria del Popolo e San Lorenzo in Lucina.[88]
Lione Pascoli lamentava che sulla scuola di Mario dei Fiori:

> di niuno trattane Laura Bernasconi ho avuto tal notizia da poterne qui registrare il nome. Ella sola dunque posso con certezza affermare, che abbia fatto buon uso

[83] Franklin 2018, pp. 39-40 (per approfondire si vedano anche i riferimenti bibliografici).

[84] Lanzi 1809, ed. 2022, I, p. 381.

[85] ASVR, Santa Maria del Popolo, stati delle anime, 1631, 1640, 1642, 1647.

[86] De Marchi 2005, p. 453.

[87] *Alla ricerca di "Ghiongrat"* 2011.

[88] *Alla ricerca di "Ghiongrat"* 2011, p. 431 con riferimenti ai registri presso l'ASVR.

> de' suoi insegnamenti, e dell'amore, e modo con cui li comunicava. Poiché ella fu che in diverse occasioni lo diede a conoscere, e spezialmente quando ornò di fiori il quadro di S. Gaetano dipinto dal celebre Camassei in S. Andrea della Valle.[89]

Purtroppo, essendo andata perduta la pala dell'altare di San Gaetano, abbiamo perso anche l'opportunità di ammirare l'intervento successivo della pittrice che doveva esser compiuto da qualche anno quando Filippo Titi ne scrive nel 1686 descrivendo l'intervento «d'ornamento intorno al quadro».[90] Il dipinto raffigurante il Santo era stato commissionato ad Andrea Camassei intorno al 1629, e non è chiaro se l'apporto della pittrice fosse motivato da problematiche conservative dell'opera. Probabilmente la pittrice realizzò una sorta di cornice di fiori che circoscriveva l'immagine del Santo dipinta anni prima dal collega. Sebbene Pascoli affermi anche che «al creder mio non gli abbia fatto un gran favore»,[91] riferendosi, quindi, probabilmente alla resa finale, resta il fatto che essendo stata prescelta per questo incarico, in una delle chiese più importanti e frequentate dai pellegrini, fosse un chiaro segno di affermazione e riconoscimento da parte dei contemporanei.

Infatti, l'affermazione dello storiografo circa i molti lavori eseguiti, trova conferma dalle fonti documentarie. Opere di Laura Bernasconi sono menzionate anche in importanti inventari di collezioni romane, confermando la sua rilevanza nell'ambiente artistico dell'epoca. Un esempio è la collezione Doria Pamphilj, che includeva otto dipinti a lei attribuiti come indicato nelle descrizioni dettagliate dell'inventario del 1725.[92] La preziosa e precisa indicazione circa le dimensioni, sigle e numerazioni ancora visibili sul retro di queste nature morte ha consentito di riconoscerne quattro tra le opere ancora conservate nel palazzo di via del Corso (FC 679, FC 680, FC 681, FC 682, Fig. 7-8-9-10), divenendo di fatto un importante termine di paragone. Le quattro tele dal formato stretto e verticale furono probabilmente concepite dalla pittrice verso la fine del secolo per essere inserite in spazi stretti dell'arredamento, anche se purtroppo il supporto presenta alcune criticità nonostante i restauri del 2001.[93] Non è chiaro se si sia trattata di una commissione diretta, ma nel 1714

[89] Pascoli 1730-1736, ed. 1992, pp. 509, 511.

[90] Titi 1674-1763, ed. 1987, p. 80.

[91] Pascoli 1730-1736, ed. 1992, pp. 509, 511.

[92] 1725, Inventario Benedetto Pamphilj: ADP, scaffale 4.17, cc. 9-46-74. In De Marchi 2016, pp. 53-54.

[93] *Ibidem*.

alcuni dipinti della pittrice furono acquistati da Benedetto Pamphili, segno quindi del suo apprezzamento.[94]

Come tutti gli altri pittori di fiori contemporanei, anche Laura decora gli specchi dei grandi palazzi, seguendo una tendenza inaugurata nel 1654 proprio dal maestro in collaborazione con Carlo Maratta e Giovanni Stanchi per la Galleria Colonna, come registrato nell'inventario settecentesco del principe Camillo Rospigliosi: «uno specchio di tre quarti di Luce con vaso di fiori».[95] Un'altra tipologia documentata, è invece quella di dipinti realizzati a quattro mani, con l'intervento di un pittore figurista, che, nel caso dell'opera citata nella collezione del principe Livio Odescalchi, era nientemeno che Carlo Maratta (Fig. 13). Una collaborazione che non stupisce visto che il pittore aveva lavorato spesso a fianco al maestro di Laura, ma anche con altri fioristi, come gli Stanchi.[96] Inoltre, anche la figlia di Maratta, Faustina, era stata instradata al mestiere dal padre, dunque, lavorare con una donna doveva essere piuttosto usuale per lui.[97] Il dipinto in questione non è ancora stato ritrovato, ma la precisione delle informazioni potrebbe condurre all'identificazione:

> Un quadro in tela per alto di palmi dodici, largo palmi nove, rappresenta una Ghirlanda di Fiori dipinti dalla Sig.ra Laura Bernasconi, entro la quale vi è una donna, che rappresenta la speranza sedente sopra nuole, originale del Sig.re Cavalier Maratta con cornice liscia dorata con un'ordine d'intaglio[98]

Il documento, stilato tra il 1713 e il 1714, indica che il dipinto era il primo visibile appena si entrava nell'anticamera del salone del «Primo appartamento Nobile» del palazzo in piazza Santi Apostoli. Probabilmente non dovette trattarsi di una collaborazione isolata, e, sebbene non esistano altre testimonianze, la pittrice realizzò anche altre ghirlande, che, come si vedrà più avanti, furono una tipologia di grande successo.[99] Infine, nelle collezioni del marchese Vincenzo Nuñez si registrano tre vasi di fiori di formato orizzontale come suggerisce la citazione, e che quindi dovevano essere simili ai due dipinti di collezione privata, provenienti dalla collezione dei marchesi Mansi e ancora prima appartenuti una famiglia lucchese (Figg.

[94] ADP, giust. n. 5 in De Marchi 2016 p. 53.

[95] 1769, Inventario Camillo Rospigliosi: AAV, Rospigliosi, 1140, f. 82 [GPI].

[96] Rudolph, Prosperi Valenti Rodinò 2024, pp. 104-124.

[97] Miarelli Mariani in *Roma Pittrice* 2024, pp. 33-34.

[98] 1713-1714, Inventario Livio Odescalchi: ASR, Notai Tribunale AC, vol. 5134, f. 85 [GPI].

[99] Si veda il paragrafo dedicato agli Stanchi nel capitolo II.

11-12).[100] È assai probabile che molte altre opere fossero presenti nei saloni e nelle gallerie dei palazzi romani e non solo. Potrebbero forse essere opera di Laura Bernasconi i due dipinti di fiori, registrati nell'inventario di Sisino Poli nel 1697, sul cui retro si leggeva per l'appunto il nome di una donna.[101] Fatto sta che la fortuna di questa pittrice è testimoniata anche più avanti nel 1771 quando il pittore e letterato Giannone ricorda che sue opere si trovavano presso collezioni europee, come dimostrano anche alcune stampe intagliate da Smith «a Londra [di] alcuni vasi di fiori, appresso di lui, e Celemano n'à fatto uno nel gabinetto di Aix».[102]

Un altro indicatore della popolarità, nonché del valore commerciale raggiunto dalle nature morte di Laura è documentato nei registri di conti del mercante Pellegrino Peri (1625 circa-1699). Nel 1673 tre vetri dipinti dalla pittrice furono venduti all'argentiere Pietro Paolo Bezzi per uno scudo e ottanta baiocchi, un prezzo non altissimo anche se è difficile stabilirlo non conoscendo le dimensioni. Inoltre, il pittore e mercante Giuseppe Ghezzi stimò, sempre per conto di Peri, quattro tondi di fiori al valore di diciotto scudi l'uno.[103] Queste testimonianze aiutano quantomeno a quantificare la vasta produzione di Laura Bernasconi, che deve essere cercata anche fuori Roma.

Queste attestazioni sono prova evidente dell'autonomia che l'artista dovette sviluppare in seguito all'apprendistato presso Mario dei Fiori, tanto da acquisirne anche l'appellativo. Rispetto alla collega naturamortista, Anna Stanchi, Bernasconi sembra essere più inserita nell'ambiente artistico contemporaneo, o comunque non avendo legami di parentela con altri del mestiere riuscì a gestire con maggiore indipendenza le commissioni. Dei suoi lavori si è sottolineata l'affinità con Francesco Mantovano e con altre nature morte del periodo, come quelle attribuite a Benedetto Fioravanti. I dipinti commissionati dai Pamphilj testimoniano una svolta verso una maggiore convenzionalità, allineandosi agli sviluppi della pittura romana. Alcuni dettagli, come la rappresentazione delle gocce di rugiada scintillanti sui petali, richiamano una meticolosità che trova paralleli in altre opere contemporanee, come quelle della bottega degli Stanchi, e per citare altre colleghe attive altrove, quelle delle tele

[100] 1740, Inventario Nunez Vincenzo: ASR, Notai Tribunale AC, ufficio 3, vol. 1836, f. 40v [GPI]. *Roma pittrice* 2024, p. 188.

[101] Sapori 2011, p. 235.

[102] Giannone [1771], ed. 1941, p. 151. Queste stampe non sono state ancora rintracciate ma è molto verosimile che esistano, considerando che anche la produzione del maestro era stata tradotta in stampa (Bocchi 2005, pp. 67-142 con bibliografia precedente).

[103] Lorizzo 2010a, p. 94; Ead. 2010b, pp. 35, 53, 57, 59, 161, 207.

lombarde e venete di Margherita Caffi e di Elisabetta Marchioni. Il complesso delle opere tende così ad aderire alla moda del tempo, omologandosi nelle scelte compositive e cromatiche, pur mantenendo alcuni tratti distintivi.

Partendo dall'analisi stilistica è stato possibile attribuire a Laura Bernasconi vari dipinti, passati sul mercato antiquario, ma anche un'opera conservata nelle collezioni pubbliche del Museo Civico di Sarnico (Fig. 13.), raffigurante un *Vaso di fiori* che, tuttavia, presenta uno stato di conservazione non ottimale per poter stabilire un'autografia certa.[104]

Molto incerta resta invece un'attribuzione ottocentesca di due paesaggi boscosi, oggi conservati presso il Musée des Beaux-Arts di Bordeaux, che apre nuove prospettive sulla produzione artistica di Laura Bernasconi.[105] Come si vedrà nel paragrafo successivo, a Roma non sono note specialiste certe affermatesi in questo genere, probabilmente data la difficoltà per le donne nel poter frequentare i luoghi all'aperto non accompagnate e, dunque, praticare il disegno dal vivo, come erano soliti fare i colleghi. In ogni caso, l'ipotesi trova una plausibile conferma nell'inventario redatto in occasione della morte del maestro, Mario dei Fiori, che denuncia un'ampiezza di interessi e competenze che potrebbero aver incluso anche altri generi, tra cui quasi certamente il ritratto.[106]

Un ultimo aspetto interessante della sua carriera è la notizia che Bernasconi avesse contribuito come frescante alla decorazione della volta della Galleria Colonna insieme a Giovanni Paolo e Filippo Schor tra il 1665 e il 1667. La notizia è stata riferita da Corti nella monografia dedicata a Palazzo Colonna del 1937, citando genericamente un volume di conti che lo studioso probabilmente consultò quando il fondo Colonna si trovava ancora presso la famiglia Roma.[107] Oggi l'intero archivio è stato trasferito presso la Biblioteca di Subiaco, dove si è potuto verificare l'esistenza del fascicolo citato, all'interno di cui però, purtroppo, non si trova riscontro della presenza di Laura sui ponteggi della volta del grande salone (Fig. 15-16). Le ipotesi sono due: essendo un fascicolo sciolto, potrebbero essere andati persi alcuni fogli; oppure Corti lesse il nome della pittrice in un altro documento associando poi per sbaglio alla segnatura citata. Sembra comunque improbabile che l'informazione sia del

[104] D. Dotti, in *Catalogo dei dipinti* 2009, pp. 142-143, n. 48

[105] *Répertoire des peintures* 1988, p. 54

[106] Bocchi 2005, pp. 67-142.

[107] Archivio Colonna di Paliano, III BB, vol 3392, n. 52. In Corti 1937, p. VII. Infatti, l'archivio fu riconosciuto di notevole interesse storico il 2 marzo 1965, quando fu autorizzato il trasferimento da Palazzo Colonna di Roma alla biblioteca del monastero di S. Scolastica a Subiaco, dove è ancora in deposito.

tutto errata; dopotutto quale interessi poteva avere lo studioso a includere un nome non rintracciato davvero nelle sue ricerche? Solo ulteriori e approfondite ricerche tra le carte Colonna potranno forse chiarire la vicenda.[108] Se Laura Bernasconi abbia lavorato alla volta sembrerebbe logico assegnarle i brani di natura morta dei pennacchi, dove sono posizionati i trionfi dalla tradizione romana e le ghirlande di fiori sorrette dai puttini.

I.4 Francesca Bruti «il mio essercitio è di pittrice»

Una preziosa testimonianza sulla presenza attiva delle donne nella vita artistica della città papale riemerge dagli atti di un processo, parzialmente pubblicati per la prima volta nel 1880 da Domenico Bertolotti nella raccolta di documenti sugli *Artisti belgi e olandesi a Roma*.[109] Dalla rilettura di queste carte è possibile ricavare una sottotrama che disvela l'attività di un'artista legata da rapporti di amicizia e professionali con la cerchia di pittori coinvolti in questa disputa giudiziaria. Francesca Bruti fu chiamata a deporre la sua testimonianza nel processo intentato da Herman van Swanevelt, pittore originario di Utrecht e attivo in città per molti anni, contro Francesco Catalano, beneventano, per furto di quadri.[110] La deposizione della donna fu determinante nella risoluzione della vicenda: dal suo racconto emerse il comportamento sospetto di Catalano. I due, infatti, si erano incontrati nei pressi di San Lorenzo in Lucina, mentre il beneventano era intento a dipingere un paesaggio imitando i modi di Swanevelt (Fig. 6). Francesca raccontò di aver conosciuto il pittore in quell'occasione, e di aver riferito all'uomo di essere a conoscenza che dalla casa di Swanevelt erano stati rubati due suoi dipinti e due realizzati dal Bamboccio, ovvero Peter Van Laer. Il diffondersi della notizia aveva evidentemente messo in allarme Catalano, che il giorno dopo si recò a casa della pittrice per sviarla e raccontare una versione della vicenda

[108] La ricerca ha interessato sinora anche i Libri dei mandati (Archivio Colonna di Paliano, I A, voll. 40-50-51). Si dovrebbero ancora consultare i Libri mastri e la corrispondenza di casa Colonna negli anni dei lavori.

[109] Bertolotti 1880, pp. È interessante notare come per lo studioso la lettura di queste fonti sia ritenuta di grande interesse, lamentando il poco interesse che nel corso dei secoli si era rivolto agli atti criminali, causando talvolta la perdita di importanti testimonianze.

[110] ASR, Tribunale criminale del Governatorato 1620-1639, busta 320, cc. 1142-1182 (testimonianza Francesca Bruti 1150-1151). Si veda in appendice. Per uno studio approfondito su Swanevelt si veda *Herman van Swanevelt* 2010 (in particolare sul processo pp. 13-14); Russell 2019.

al fine di dimostrare la sua innocenza.[111] Chiaramente la testimonianza di Francesca insospettì i giudici che di fatto approfondendo ancora la vicenda dichiararono colpevole il beneventano. Le parole di Francesca furono raccolte e trascritte direttamente nella sua abitazione, in via Frattina, ovvero la traversa che collega ancora oggi via del Corso e piazza Mignanelli, il 4 febbraio 1637. Come da prassi, per prima cosa fu chiesto alla testimone di identificarsi. Si apprende quindi che era figlia del romano Giorgio Bruti e alla domanda circa la sua professione dichiarò: «Il mio essercitio è di pittrice». Un'affermazione che si ritrova molte volte negli atti dei processi criminali, come ad esempio in una delle testimonianze rilasciate da Caravaggio che proprio da formulazione standard dichiarò «il mio essercitio è di pittore».[112] È invece un'eccezione che questa affermazione sia espressa da una donna. Altre affermazioni lasciano intendere che sia Francesca che l'amica, Anna Gemma, servitrice e probabilmente anche amante di Swanevelt, fossero ben inserite nel circolo dei pittori di paesaggio, tutti dimoranti nelle strade comprese tra Sant'Andrea delle Fratte e San Lorenzo in Lucina. Sembra che Anna apprezzasse particolarmente la pittura di Swanevelt, visto che raccontò di aver preso in prestito alcuni suoi dipinti per poterli osservare meglio. Questo episodio potrebbe far pensare che il pittore avesse fornito qualche nozione alla donna, magari spronandola a copiare i suoi dipinti.[113] Il fatto che Francesca non conoscesse Catalano che era ormai in città da vari anni potrebbe forse far pensare che la pittrice fosse trasferita all'epoca molto giovane o che si fosse traferita in quel quartiere da poco. Non è chiaro con chi vivesse la donna, ma il fatto che il pittore fu da lei accolto, come racconta: «vene qui in casa mia sotto pretesto di vedere certi disegni»[114] deve far pensare che vivesse con un uomo, il padre o forse un marito. È molto interessante venire a conoscenza di queste dinamiche di scambio e confronto tra colleghi, quale dovette essere tra Bruti e Catalano.

Nonostante l'autenticità e la ricchezza delle informazioni che ricaviamo da questa testimonianza mancano molti elementi per poter tracciare un profilo più chiaro di questa pittrice, che possiamo solo ipotizzare esser specialista nel genere del paesaggio. Dallo spoglio di vari inventari pubblicati o censiti nel Getty Provenance Index, il suo nome non

[111] Catalano avrebbe affermato di aver acquistato i quadri da una donna con cui van Swanevelt aveva rapporti di amicizia, sostenendo di averli pagati 25 scudi.

[112] Si veda la testimonianza del pittore per il processo Baglione del 13 settembre 1603. ASR, Tribunale criminale del Governatorato, XVII secolo, vol. 28bis, c. 398v (trascritto in Macioce 2023, pp. 166-167).

[113] Cavazzini 2008, p. 117.

[114] ASR, Tribunale criminale del Governatorato 1620-1639, busta 320, cc. 1150-1151.

riemerge in nessuna delle collezioni contemporanee o di poco successive. Né tantomeno sono mai apparsi sul mercato antiquario sue opere firmate, che indubbiamente sarebbero il solo elemento discriminante in questo tipo di ricerca.

Inoltre, pur sapendo con precisone che la sua abitazione si collocava in via Frattina, non è stato possibile ritracciarla negli stati delle anime, vista la lacuna nei registri parrocchiali di Sant'Andrea delle fratte tra il 1635 e il 1642. Nessuna Francesca Bruti è registrata nei registri dei morti della stessa parrocchia, il che porta a credere che nel corso degli anni possa aver cambiato residenza. Numerose ricerche sono state portate avanti nei fondi dell'archivio del Vicariato, per poter rintracciare questa pittrice che emerge con forza e determinazione proprio grazie alla sua testimonianza. Si è quindi presa in esame tutta l'area sottostante Trinità dei Monti, dove a partire dalla fine del XVI secolo artisti, artigiani e muratori si stabilirono con una certa continuità. Purtroppo, il suo nome non riemerge né nei documenti di San Lorenzo in Lucina, né di Santa Maria del Popolo.[115]

La figura di Francesca Bruti, seppur marginale nel panorama artistico seicentesco, è significativa per comprendere il ruolo delle donne nell'arte e nella società romana del XVII secolo. La sua testimonianza, oltre a gettare luce su un episodio di furto d'arte, rileva il riconoscimento sociale della sua professione di pittrice.

[115] Negli stati delle anime di San Lorenzo in Lucina, più precisamente in via Paolina, si trova nel 1637 in casa insieme a Claudio Marco, pittore, e Francesco, architetto, un nome che non è esattamente chiaro, a causa della grafia molto ostica, se si tratti di «Francesco pittore» o «Francesca pittora». Il fatto che vi fossero altri due uomini non congiunti porta a pensare che si tratti di un uomo.

Capitolo II

II.1. Le artiste nelle accademie romane lungo il XVII secolo

L'ammissione ad associazioni e istituzioni specialistiche rimane preclusa alle donne almeno fino al 1580, quando fu deliberato l'ingresso delle prime quattro consorelle nella Compagnia di San Giuseppe di Terrasanta. L'associazione, che in seguito prende il nome di Accademia dei Virtuosi, era riservata a pittori, scultori e architetti e nel corso dei secoli molte donne legate all'ambiente artistico ne hanno fatto parte.[116] Il cambiamento fu riconosciuto ufficialmente con l'emanazione della Bolla di papa Gregorio XIII.[117] Tra le quattro ammesse figura anche Diana Scultori, trasferitasi a Roma da Mantova intorno al 1573 per proseguire la sua attività di incisora nonché moglie di Francesco Capirani, che favorì la riforma.[118]
Bisogna attendere ancora qualche decennio per vedere questa regola introdotta anche all'Accademia di San Luca, fondata nel 1593.[119] Con lo statuto del 1607 si stabilì che le artiste potevano essere ammesse purché avessero raggiunto una certa fama e facessero dono di una loro opera all'istituzione come i colleghi uomini.[120] Il riferimento esplicito al loro ruolo è nuovamente ribadito nello statuto del 1617 in cui viene chiarito che non è loro consentito partecipare alle lezioni e congregazioni, pur vedendosi riconosciuti tutti i «privilegi accademici».[121] Anche in questo caso, uno dei sostenitori per l'approvazione del nuovo statuto fu Paolo Guidotti, artista che dovette accogliere con favore l'ingresso delle donne nell'istituzione, considerando che la figlia, Giustiniana, a questa data era certamente già in grado di dipingere, come si dirà più avanti.
Ancora oggi la presenza di numerosi ritratti e autoritratti di donne nelle collezioni di San Luca dimostra chiaramente il lungo percorso di affermazione attraversato dalle artiste. Alcuni di questi erano commissionati successivamente per celebrarle, mentre altri furono da loro offerti in dono. Spesso non ci sono tracce ufficiali della loro ammissione accademica e

[116] Genovese 2012.

[117] *Compagnia di San Giuseppe* 2000, p. 114.

[118] Genovese 2012; Compagnia di San Giuseppe 2000, pp. 152-153.

[119] Per una ricognizione sulla fondazione dell'Accademia di San Luca: Salvagni 2021.

[120] Lukehart 2020, p. 98.

[121] Statuto 1619, c. 12v; Lukehart 2020, pp. 96-98. Lukehart 2009

l'assenza di prove del loro soggiorno a Roma fa pensare che molti di questi ritratti fossero commemorativi. Ad esempio, nell'inventario del 1633[122] è registrato il ritratto di Sofonisba Anguissola, la quale, pur non avendo mai soggiornato e lavorato in città, doveva esser considerata un'artista degna di figurare nella galleria dei personaggi in Accademia. Diverso è invece il caso di Girolama Parasole, il cui ritratto riporta anche la data 1612 e l'indicazione della professione di scultrice, molto probabilmente da interpretare con quella di incisora.[123] Infatti, non sono noti documenti in cui Girolama figuri ufficialmente come accademica di San Luca, né tantomeno il marito, Leonardo Parasole, incisore come lei. Si potrebbe pensare che l'Accademia abbia voluto omaggiare l'artista in un momento particolare, ovvero l'anno della morte del consorte, come si deduce anche dagli abiti scuri da lei indossati.[124] Probabilmente la gestione della bottega di famiglia era passata nelle sue mani e lei dovette occuparsene fino alla morte, avvenuta dieci anni dopo.

Non è documentato invece l'ingresso in collezione del ritratto di Properzia de' Rossi che, al pari di Sofonisba non fu mai a Roma e anzi morì ben prima della nascita dell'istituzione e nemmeno quello di Lavinia Fontana, datato 1615, mai documentato nelle carte d'archivio. Questa pratica di arricchire la collezione di ritratti con personaggi vissuti in epoca precedente o mai passati in città non è inusuale e riguarda anche molti altri colleghi uomini.[125]

Il documento più antico sulla presenza delle donne in Accademia è la *Lista delli Signori Accademici Novi eletti a di 3 aprile 1633* in cui sono accumunati senza distinzione uomini e donne. Infatti, insieme a una trentina di artisti figurano anche Caterina Ginnasi, Giovanna Garzoni, Felice Orlandi e Giustiniana Guidotti. In passato la validità di questo documento era stata messa in dubbio per la presenza di tre postille, che si direbbero aggiunte non più tardi dell'inizio del XVIII secolo:

> 1. Non è vero che l'infrascritti siano stati tutti fatti accademici sotto il 3 aprile 1633 /2. Il ruolo originale non prova perché è pieno di cassature /3. È uno scatafascio infame et senza nessuno ordine e contro la forma de statuti che

[122] ASR, Trenta Notai Capitolini, Ufficio 15, 1633, pt. 1, vol. 135, ff. 516r-v, 517 r-v, 544r, https://www.nga.gov/accademia/en/documents/ASRTNCUff1516330219.html (ultimo accesso 01.10.2024). Incisa della Rocchetta 1979, p. 35, n. 68.

[123] Su Girolama Parasole si veda da ultimo il catalogo di *Roma pittrice* 2024, p. 246.

[124] Per una ricognizione su Leonardo Parasole si veda il commento di M. Pupillo nella nuova edizione delle Vite di Baglione (Baglione ed. 2023, pp. 834-835).

[125] Lukehart 2020, p. 98.

> vogliono gli accademici siano vinti da principe e accademici solamente come conto delli statuti.[126]

Non vi sono altri indizi che consentano di capire chi possa essere l'autore di queste annotazioni. Tuttavia, il documento del corso delle ricerche su vari artisti è sempre stato considerato una fonte per stabilire il loro ingresso in Accademia. La sua esistenza, al di là del rispetto o meno delle regole statutarie a quella data, restituisce comunque testimonianza della presenza delle donne all'interno dell'istituzione. Dopotutto, nel corso della vita dell'Accademia, non mancarono episodi in cui queste norme vennero disattese o applicate in modo meno rigido. Tali episodi rappresentano delle eccezioni che meritano di essere analizzate per comprendere meglio le dinamiche sociali e culturali dell'epoca e il modo in cui le donne riuscirono talvolta a ritagliarsi spazi di visibilità e influenza all'interno di un contesto tradizionalmente dominato dagli uomini.[127] Rispetto alle quattro artiste menzionate, il documento era già stato citato negli studi su Giovanna Garzoni, mettendone in dubbio la veridicità sulla base del fatto che l'artista nel 1633 non si trovava a Roma, bensì a Torino presso la corte sabauda.[128] Tuttavia, il suo primo soggiorno romano negli anni precedenti e la fama ormai raggiunta viaggiando e lavorando sia a Napoli che a Firenze, rende non solo molto verosimile ma ormai sicura la sua ammissione in Accademia.[129] Si deve, quindi, supporre che trattandosi di una carica prettamente onorifica non fosse richiesta una presenza costante in città, tantomeno per la seduta di ammissione. Un altro elemento a favore dell'attendibilità della lista è la morte di Giustiniana Guidotti, avvenuta appena un anno dopo. Infatti, la pittrice è di nuovo documentata nella lista datata 1651, già nota, insieme alle tre colleghe sopramenzionate, con l'aggiunta di Anna Maria Vaiani.[130] In questo caso però,

---

[126] ASANSL, vol. 69, *Lista delli Signori Accademici Novi eletti a di 3 aprile 1633*, c. 303r. Il documento è stato anche pubblicato nel saggio di Raffaella Morselli nel catalogo della mostra *Roma pittrice* (2024, p. 30) proprio in seguito al confronto con il professor Lukehart e chi scrive.

[127] Lukehart 2020, pp. 96-98.

[128] A. Sutherland Harris, in *Women Artists* 1976, p. 135. La studiosa ipotizzava che l'elenco non fosse del tutto attendibile, proprio per la sua eccezionalità. Successivamente anche Gerardo Casale, nella monografia sulla miniatrice, riprendeva questa ipotesi, ponendo dubbi sulla sua autenticità, analizzando una delle tre postille e soprattutto in relazione al fatto che Giovanna Garzoni si trovasse in quell'anno presso la corte Sabauda (Casale 1991, p. 7, n. 29).

[129] *Roma pittrice* 2024, p. 257-258. Bava 2021. *"La grandezza dell'Universo"* 2020.

[130] ASANSL, vol. 166, n. 87, c.s., Lista delli Signori Accademici anno 1651. ASANSL, vol. 29.

potrebbe trattarsi di un documento riassuntivo, una sorta di elenco che raduna tutte le donne che hanno fatto parte dell'Accademia fino a quell'anno, come pure saranno gli elenchi redatti più avanti nel secolo.

Al di là delle considerazioni su questi documenti, la presenza delle donne in Accademia deve essere contestualizzata partendo proprio dall'analisi approfondita degli statuti emanati nel periodo compreso tra il 1607 e il 1619. Come sostiene Peter Lukehart, sarebbe infatti più corretto considerare le artiste alla pari degli «accademici d'onore», un riconoscimento che non si traduceva in una piena partecipazione alla vita attiva dell'istituzione. Le artiste non potevano intervenire concretamente nelle attività accademiche, che restavano prerogativa esclusiva dei membri attivi, uomini. Nonostante questa limitazione, venivano comunque loro riconosciuti tutti i «privilegi accademici» previsti per gli accademici d'onore, garantendo loro una forma di appartenenza simbolica e un certo grado di prestigio.

Dunque, l'elezione delle prime quattro donne nel 1633 potrebbe essere interpretata come un'estensione di quel tipo di privilegio riservato sia agli accademici d'onore che alle donne artiste. Tuttavia, è importante sottolineare come la loro inclusione non alterasse in alcun modo la distinzione strutturale che impediva alle donne di assumere ruoli attivi all'interno dell'istituzione. Questo principio era chiaramente sancito dagli statuti stessi, i quali ribadivano esplicitamente che l'ammissione delle donne non comportava il diritto di partecipare alla gestione operativa o decisionale dell'Accademia.

Alle testimonianze analizzate sopra si aggiunge poi la lista, datata tra XVII e XVIII secolo, con i *Nomi delle SS. Pittrici Accademiche*, in cui sono registrate anche la contessa Laura Marescotti, Plautilla Bricci come pittrice, Ippolita De Biagi, Maddalena Corvini miniatrice ed infine Elisabetta Sirani che, come nel caso di altre colleghe, non era mai passata per Roma.[131] L'elenco prosegue sulla stessa carta, ma con una grafia diversa, includendo ancora Teresa De Po', Virginia da Vezzo, Rosalba Carriera, Aloisa Delosares, Elena Pepoli, Maria Rospigliosi, una certa Oligiani e Teresa Raimondi Velli.[132] Esiste poi l'elenco redatto da Giuseppe Ghezzi e stampato a Roma nel 1696, in cui figurano oltre a molte delle artiste già citate sopra, Lucia Neri, ma anche Isabella Parasole, che evidentemente già a questa data era considerata un'unica figura con la fusione delle due cognate Elisabetta e Girolama, perpetrando l'errore di Baglione.[133]

[131] AANSL, vol. 29, *Nomi delle Pittrici Accademiche*.

[132] Ghezzi 1696, p. 42.

[133] Pupillo 2009, per primo ha chiarito l'identità di queste due figure.

Al di là di queste attestazioni, per molte di queste artiste non è noto con esattezza il momento di entrata in Accademia e il solo documento che dichiari espressamente l'elezione è proprio quello del 1633. Le sole eccezioni, sinora rintracciate per le artiste del XVII secolo, sono le ammissioni di Teresa Del Po e Teresa Raimondi Velli. Il 5 maggio 1675:

> si propone Accademica la Signora Teresa del po' e ciò si è preso il Libro per far scriver l'Accademiche di lor propria mano / [accanto] fu accettata per Accademica la Signora Teresa del Po' Pittrice celebre a unica voce nomine discrepante senza correre altra Bustatrolo.[134]

Questa ammissione venne ulteriormente sancita da un diploma ricevuto due anni dopo e trascritto da Lione Pascoli nelle *Vite*, in cui viene definita «diligentissima miniatrice, ed accuratissima intagliatrice in acqua forte».[135] Alla fine del secolo, il 23 ottobre 1695 «fu parimente a unica voce eletta per nova accademica di merito la signora Teresa Raimondi Velli Romana Miniatrice», figura ancora tutta da riscoprire.[136]

Quanto emerge da quest'analisi consente di affermare che l'Istituzione romana sia stata la più aperta e inclusiva sul piano europeo. Infatti, nonostante l'Accademia delle Arti del Disegno di Firenze, prima accademia in assoluto, fondata nel 1563 dal Duca Cosimo I de' Medici spronato da vari artisti della città, quali Giorgio Vasari e Agnolo Bronzino, avesse aperto le sue porte alle donne nel 1590, furono ammesse solo altre tre artiste nel corso del XVII secolo.[137] La primissima fu Artemisia Gentileschi favorita certamente dalla proficua frequentazione della corte medicea e dalle amicizie con importanti intellettuali quali, Galileo Galilei e Michelangelo Buonarroti il Giovane, risulta iscritta negli anni che vanno dal 1616 al 1620. Le altre tre artiste furono Rosa Maria Setterm nel 1662, Colomba Aggravi e Caterina Angela Pierozzi Corsi nel 1684, stupisce l'assenza di molte altre, anche note a partire dalla storiografia contemporanea. Nel XVII secolo, la cittadina toscana sembra esser stata un'ambiente più favorevole per le artiste rispetto ad altre città, se ne contano circa ventitré. Dunque, solo una ridotta percentuale fu ammessa alla prestigiosa istituzione, nonostante nel

[134] AANSL, Libro delle risoluzioni e decreti (1674-1699), v.45, f.15r e v. 46 Congregazioni dell'Accademia, f.4v.

[135] Pascoli 1730-1736, ed. 1992, pp. 536-540.

[136] AANSL, v. 28, 23-10-1695.

[137] Si vedano il volume *Accademia delle arti* 2015 (per le accademiche in particolare pp. 279-291.

contesto professionale artistico molte furono ben inserite. Infatti, circa la metà di loro non proveniva da famiglie di artisti, e almeno sei pittrici collaborarono con uomini non parenti, tra cui Giovanna Fratellini, Angelica Furini, Arcangela Paladini, Maria de' Medici, Giovanna Garzoni e Artemisia Gentileschi.[138] Un aspetto questo che Firenze condivide con Roma, la maggior parte delle pittrici prese in esame o note da altri studi hanno spesso collaborato con artisti non consanguinei. Delle circa quaranta artiste attive a Roma nel XVII secolo, diciotto risultano far parte dell'Accademia di San Luca, di cui circa la metà figlie di artisti o comunque iniziate all'arte già in casa. Sembrerebbe quindi che vi sia stata una maggiore apertura da parte degli accademici romani rispetto ai toscani, e ciò potrebbe esser spiegato se consideriamo che le riforme per consentire l'ingresso delle donne, come già discusso, furono favorite da padri e mariti. La portata innovativa dell'accademia romana sarà presa a modello dalle accademie fondate tra la fine del XVII e l'inizio del XVIII secolo, quali ad esempio Torino e Parigi, che sin dalla loro istituzione includeranno le artiste.

II.2. Giustiniana Guidotti Borghesi «unica […] in tutte le virtù»

Tra le tre artiste ammesse nel 1633, Giustiniana Guidotti, insieme a Felice Orlandi, è quella su cui gli studi si sono concentrati di meno ma che ora riemerge grazie alla riscoperta e rilettura di alcuni documenti. Rispetto al percorso artistico delle due coetanee entrate con lei in Accademia, il suo fu sfortunato e segnato da una morte piuttosto prematura. Delle sue doti artistiche ne scrive già Giovanni Baglione, nella biografia del padre, pittore e cavaliere Paolo Guidotti, definendola «una figliuola unica che con possibil diligenza, in tutte le virtù, sì di donna, come anche d'uomo, f'ammaestrare».[139] Baglione certamente doveva conoscerla bene, ma non perde tempo a fornire informazioni quali il suo nome o le opere da lei eseguite. Solo in anni recenti si è iniziato a indagare questa figura a partire dalla firma apposta nel dipinto oggi conservato in Collezione Koelliker a Milano.

Dal registro delle cresime, cerimonia che all'epoca veniva celebrata a San Giovanni in Laterano, si apprende che Giustiniana apparteneva alla parrocchia di Santa Maria in Trastevere e che il padrino fu un certo Lorenzo Tirami.[140] Solitamente il rito si svolgeva

[138] Bohn 2024, p. 33.

[139] Baglione 1642, ed. 2023, I, p. 589.

[140] ASVR, Cresime, San Giovanni Laterano, vol. 3, 1601-1608 in Nicolaci 2018, pp. 45-47; Ead. 2020, p. 94.

intorno ai sette anni di vita, ma non c'era una regola fissa; pertanto, possiamo solo ipotizzare che Giustiniana possa essere nata a Roma intorno al 1600.[141]

Certamente la pittrice continuò a vivere tra Trastevere e il rione Borgo Vaticano almeno fino al 1629, quando il padre morì nominandola sua erede universale.[142] La sua presenza negli elenchi dell'Accademia del 1651 e 1655, descritti sopra, aveva fatto pensare che Giustiniana avesse condotto una vita lunga e forse lontano dalla città, visto che dopo la morte del padre non si trovano sue tracce negli *Stati delle anime* di Santa Maria in Traspontina o di Santa Maria in Trastevere.[143] L'assenza di evidenze aveva indotto a ipotizzare un suo possibile trasferimento a Lucca, città d'origine del padre.[144]

Il ritrovamento del testamento, rogato il 14 febbraio 1634, consente di stabilire che Giustiniana morì di lì a poco.[145] Da questo documento si desumono anche altre informazioni sulla sua vita. Ad esempio, viveva in un'abitazione presso «burgo vetero», in un'area che all'epoca era di pertinenza della Basilica di San Pietro.[146] Inoltre, si viene a conoscenza del secondo nome di Giustiniana, ovvero Clara, e che si definiva «romana». Questo potrebbe quindi avvalorare l'ipotesi che sia nata solo in seguito al trasferimento definitivo del padre in città.[147] Si apprende inoltre che la pittrice era all'epoca sposata con Antonio Gatti,

---

[141] Non è ancora riemersa la data del battesimo dalle ricerche condotte nei registri battesimali. *Roma pittrice* 2024, p. 260.

[142] ASC, Archivio urbano, sez. XLII, prot. 15, Agostino Theoli, cc. 105-107, in Melasecchi 2004. Nel documento si fa inoltre riferimento all'ubicazione della loro abitazione «di fronte a quello del cardinale di S. Clemente», ovvero Giovanni Domenico Spinola. Oltre a Giustiniana vengono nominati eredi anche la moglie Ursula Turini, il fratello Giacomo Guidotti, un tale Giovanni Maria Brancaleoni.

[143] Già Nicolaci affermava di non aver trovato Giustiniana negli anni dopo la morte di Paolo. Ulteriori ricerche sono state condotte anche da chi scrive presso l'Archivio del Vicariato, senza successo.

[144] Tuttavia, le ricerche presso l'Archivio diocesano di Lucca non hanno condotto a nessuna nuove evidenze. Solo una famiglia di nome Guidotti risulta registrata nella parrocchia dei Santi Paolino e Donato (1673-74) ma non è possibile stabilire se si tratti di qualche loro parente (ADL, Santi Paolino e Donato, Stati delle anime, 1673, c. 18r; 1674, c. 20r).

[145] ASR, Officio della Curia di Borgo, (34), De Nobilus Rodomontes, 14 febbraio 1634, cc. 178, 184 (citato da Arcangeli in Roma pittrice 2024, p. 260). Si rimanda all'Appendice documentaria per la trascrizione del documento.

[146] Non sono ancora state condotte le ricerche presso gli stati delle anime e i registri di morte di San Pietro, che si trovano presso l'Archivio Apostolico in Vaticano.

[147] Orientativamente Paolo Guidotti si stabilì in città intorno al 1584, come attesta una sua lettera scritta nel 1611 in cui afferma di esser stato lontano da Lucca ventisette anni. Vedi la nota di Nicolaci alla biografia sul pittore in Baglione 1642, ed. 2023, I, p. 586.

originario dell'Aquila, e che i figli di quest'ultimo, Filippo e Giovanni Maria, furono nominati suoi eredi universali.[148] Dalle prime ricerche non sembra che i Gatti fossero nel settore dell'arte e, sebbene si faccia riferimento ad alcuni codicilli, non è riemerso l'inventario dei beni.

Alla luce del testamento, bisogna quindi ritenere la sua presenza nelle liste dell'Accademia del 1651 e 1655 puramente celebrativa. La sua ammissione, come dichiarato prima, era avvenuta nel 1633, quando il padre era già mancato. [149] Dunque, questo sembra esser stato un riconoscimento piuttosto significativo non avendo di fatto neanche parenti dall'interno che potessero favorirla. Molto verosimilmente Giustiniana doveva essere nota e conosciuta da tutta la cerchia di pittori che aveva lavorato insieme al padre e appartenenti all'Accademia.[150]

Non è possibile stabilire se Giustiniana avesse studiato esclusivamente presso la bottega paterna, secondo le modalità praticate anche in altre case-bottega, come ad esempio quella bolognese di Prospero Fontana, dove Lavinia imparò a dipingere seguendo delle lezioni private, senza entrare in contatto con gli altri allievi.[151] Baglione riferisce che Paolo la fece «ammaestrare» e questo farebbe quasi pensare che la sua educazione artistica sia stata impartita da qualcuno di esterno alla famiglia. In assenza di altre evidenze documentarie, sono i confronti stilistici a fornire gli elementi più interessanti per ricostruire seppur parzialmente la produzione di questa pittrice.

La sola opera firmata a oggi identificata raffigura l'*Allegoria della Poesia e della Musica*, sulla quale in basso a destra si legge piuttosto chiaramente «giustinia[na]: BORgHESI FECIT 1619» (Fig. 17).[152] Come anche nel testamento, Giustiniana, dunque, utilizza l'appellativo paterno, che era stato concesso a Paolo Guidotti da Scipione Borghese insieme al titolo di Cavaliere.[153] Il dipinto, di dimensioni non modeste, raffigura due figure: in primo

[148] Sono molti i membri di questa famiglia aquilana ma non è ancora chiaro se Antonio fosse legato in qualche modo al panorama artistico romano. Solo nuove ricerche d'archivio potranno forse chiarire la vicenda.

[149] La sua morte è attesta al 10 marzo 1629. AAV, Archivio Borghese in Faldi 1957, p. 295.

[150] Paolo Guidotti era stato principe dell'Istituzione nel 1607 e 1619, guidando inoltre le riforme approvate con lo Statuto del 1617 (Salvagni 2008).

[151] Cantaro1989, p. 29.

[152] Si veda la scheda di catalogo in *Roma pittrice* 2024, p. 183.

[153] Questa nomina arrivò in seguito alla donazione di una scultura dal naturale a Scipione Borghese (Orbaan 1920, I, pp.122-123).

piano, un poeta incoronato d'alloro appare assorto in un atteggiamento malinconico, con la testa sorretta dalla mano destra e il gomito appoggiato su un libro, sul cui dorso è inciso il nome «Virgilio», mentre con la mano sinistra tiene il segno in un altro volume. Alle sue spalle, una giovane, anch'essa incoronata, sorregge una tromba e guarda verso l'esterno del quadro. La luce, proveniente da sinistra, disvela questi due personaggi dall'oscurità retrostante, tanto che non si conoscono i dettagli dell'ambiente in cui si trovano. Questi effetti luministici mostrano una chiara influenza delle ricerche condotte nella pittura contemporanea in seguito all'eredità caravaggesca e l'esplosione della così detta *Manfrediana methodus*. Allo stesso modo, la pittrice studia con attenzione l'equilibrio compositivo della scena, pur risultando incerta nella resa finale soprattutto del braccio dell'uomo leggermente fuori proporzione. Dopotutto, va tenuto presente che la pittrice doveva avere all'incirca una ventina d'anni, dunque, la sua formazione poteva essere ancora in corso. L'interpretazione dei due protagonisti quali allegorie sembra la sola plausibile. È stato ipotizzato che Giustiniana possa aver ritratto suo padre nelle vesti del poeta, poiché, oltre che pittore, Paolo Guidotti fu anche autore del poema della *Gerusalemme distrutta*, ispirato a Torquato Tasso, e membro dell'Accademia degli Umoristi.[154] Tuttavia, un confronto con l'autoritratto attribuito a Paolo Guidotti (Roma, Miriam Di Penta Fine Art, Fig. 20) [155] mostra solo una parziale somiglianza, limitata alla parte inferiore della bocca. Un altro confronto è possibile con un presunto autoritratto conservato al Musée Fesch di Ajaccio (Fig. 19), attribuito anche a Orazio Borgianni, anche se è difficile stabilire con certezza se il soggetto raffigurato sia effettivamente Paolo Guidotti.[156] Il confronto lascia emergere piuttosto una corrispondenza nella disposizione del volto del poeta, oltre a una certa somiglianza nei lineamenti. Questi elementi, insieme alla resa della luce e delle ombre, potrebbero far pensare alla mano di Giustiniana. In assenza di altri dipinti firmati o documenti che descrivano altre opere, il suo catalogo può essere ricostruito esclusivamente partendo dal gruppo di opere assegnate dubitativamente a Paolo Guidotti e agli altri artisti

[154] Nicolaci 2017, pp. 181-193. Nicolaci 2018, pp. 45-47.

[155] https://www.antiquariditalia.it/it/opera/678-autoritratto-in-veste-di-letterato

[156] Papi 2020, pp. 47-48. Secondo lo studioso l'effigiato potrebbe forse essere il poeta Battista Guarini, di cui Borgianni eseguì un ritratto per l'Accademia degli Humoristi.

della sua cerchia. Tornando all'allegoria firmata, sarebbe interessante poter ricostruire la sua storia collezionistica per poter meglio tracciare la fortuna di Giustiniana.[157]

Nonostante ormai si abbia la certezza che la pittrice sia morta a Roma, resta comunque valida l'ipotesi di un suo soggiorno a Lucca, che potrebbe essere avvenuto sia quando il padre era ancora in vita, sia negli anni successivi, considerando che doveva conoscere molto bene e avere contatti diretti con gli altri lucchesi in città, essendo la loro comunità molto unita. La sua permanenza in città potrebbe essere stata solo di circostanza e breve, ma è certo che vi abbia fatto tappa, visto che l'erudito lucchese Giacomo Sardini (1750-1811) in un compendio sugli artisti della città, rimasto manoscritto, scrive:

> Erasi egli accasato, ma non ebbe che una figlia, la quale ammaestrata non pocamente in tutte le virtù che a Gentildonna convengono, ma in quelle altresì che alla virile educazione sembrano più distintamente appartenere, come sarebbe appunto quella della Pittura in cui fece non mediocri progressi, come in altri tempi lo comprovava un suo piccolo quadro nella Cattedrale presso la Cappella del Volto Santo, giacchè di altre pitture che fece non mi è riuscito di rintracciarne memoria.[158]

Queste informazioni sono riproposte qualche decennio più tardi da Nicolao Cerù (1815/17 – 1894): «Guidotti Giustiniana figlia di Paolo Pittrice di lei di lei non si conosceva che un piccolo quadro in S. Martino presso la Cappella del V. Santo».[159]

L'opera menzionata da Sardini potrebbe essere la *Madonna col Bambino, sant'Anna e san Giovannino* (Fig. 18), oggi conservata nel Museo della Cattedrale di Lucca.[160] Il quadro, chiaramente un ex voto come indica l'iscrizione in basso a destra, è stato solo di recente restaurato, dopo aver impropriamente decorato per anni l'ambiente utilizzato come guardaroba e stireria della Cattedrale.[161] L'indizio più sostanziale per quest'attribuzione è

---

[157] Le ricerche purtroppo non sono potute andare molto a fondo poiché non si conservano i documenti di vendita dell'opera. Non è noto neanche se la compravendita sia avvenuta tramite asta, antiquari o tra privati. L'acquisto risale al luglio 2005, dopo il quale risulta anche eseguito un restauro (2007).

[158] ASLu, Fondo Sardini, vol. 125, fasc. 5, c. 25. Passo trascritto parzialmente in Betti 2020, pp. 118-121.

[159] ASLu, Fondo Cerù, Manoscritti parte II, n. 193, Compendio biografico…, c. 55r.

[160] Non esiste un catalogo delle opere appartenenti a questa collezione. Per una ricognizione sul progetto di allestimento si veda *Il Museo della Cattedrale* 1995.

[161] Betti 2020, p. 121.

l'iscrizione sul retro della cornice: «La Sig. Giustiniana Borghesi Guidotti».[162] Non è possibile chiarire se si tratti di un'iscrizione successiva, apposta per documentare l'autorialità o l'originaria proprietà del dipinto. Paola Betti ha ritenuto che il dipinto fosse donato da Giustiniana, riconoscendo l'autore nel padre, basandosi proprio sull'informazione riportata da Sardini, ma trascritta solo parzialmente. Alla luce della rilettura del documento, si ritiene invece che l'erudito si stesse riferendo precisamente a un'opera eseguita dalla pittrice. Non essendo tuttavia specificato il soggetto non è possibile stabilire in modo univoco se si tratti proprio della *Madonna col Bambino*. La dispersione ingente degli archivi dell'Opera di Santa Croce, cui era affidata la cura e gestione della Cattedrale e della preziosa Cappella del Volto Santo, rende impossibile poter rintracciare nel dettaglio l'ingresso degli ex voto, né seguirne gli spostamenti.[163] Varie testimonianze manoscritte descrivono le chiese di Lucca nel XVII secolo, ma non esiste un resoconto esaustivo e dettagliato di questo spazio tanto da consentire l'identificazione delle opere che si trovavano al suo interno.[164] Osservando la composizione, costruita a partire dall'alternanza di piani chiaroscurali, non si discosta da quella dell'*Allegoria*. Sant'Anna e san Giovannino emergono dal fondo scuro, illuminati dalla luce proveniente da sinistra, proprio come la Musica. Anche la mano di quest'ultima sembra quasi ricalcare in modo preciso e svilupparsi nello spazio allo stesso modo delle mani di sant'Anna e della Vergine. Nel cesto in primissimo piano, al bordo della culla, si nota la presenza di ago e filo, ad alludere all'attività di ricamatrice di Maria.[165] Diversi elementi inducono quindi a spostare l'attribuzione di questa pala votiva a Giustiniana, considerando comunque la forte influenza che la pittura paterna ebbe nella sua formazione.[166]

[162] Ead. 2019, p. 199.

[163] Macchi 2010, pp. 373-386. Macchi 2023, pp. 35-49. Per ripercorrere le vicende della Cappella del Volto Santo si vedano Ambrosini 2023, pp. 81-102 e Moretti 2023, pp. 103-120.

[164] Si veda il volume *Descrivere Lucca* 2009, in cui vengono trascritti otto manoscritti composti tra XVII e XIX secolo e conservati presso vari istituti in città.

[165] Come si vedrà anche più avanti la pratica del ricamo era appannaggio delle donne, soprattutto come attività tramandata nelle case, nei conservatori e nei monasteri dell'epoca.

[166] Si consideri inoltre, che l'attribuzione a Paolo Guidotti non convince del tutto chi scrive.

II.3. Anna Stanchi e la bottega di famiglia in via Paolina

L'assenza di fonti contemporanee inequivocabili e di opere firmate ha fatto sì che, sino al 2007, Anna Stanchi restasse l'ennesima pittrice completamente sconosciuta.[167] Solo la sua firma riconosciuta come autentica su un dipinto passato in asta ad Amsterdam in quell'anno l'ha finalmente fatta riemergere dall'oblio (Figg. 21-22).[168] Il suo nome sarebbe potuto riaffiorare molto prima, se solo le ricerche sulla bottega degli Stanchi fossero giunte fino all'Archivio Storico del Vicariato.

Il dato che i tre fratelli, Giovanni, Agostino e Niccolò abitassero in un appartamento di via Paolina nell'anno 1656 era certo, vista la loro presenza in un censimento di quell'anno. Questo documento era stato pubblicato sulla rivista *Il Buonarroti* nel 1870 partendo dallo studio di un manoscritto allora in possesso di Costantino Corvisieri e oggi disperso, composto da 419 carte, dove venivano elencati tutti gli abitanti, la loro provenienza, età, professione e condizione. Dal titolo del volume, «Contagio di Roma. Descritione del Rione di Campo Marzio di Roma fatta il Mese di Luglio 1656. Per l'occasione del Contagio. D'ordine della Sacra Congregazione sopra la sanità»,[169] si apprende che quest'opera di censimento era stata predisposta da un Istituto preposto al controllo sanitario, istituito da papa Urbano VIII nel 1630.[170] L'occasione era, invece, l'epidemia di peste che da Napoli raggiunse Roma nel maggio del 1656.[171] La fonte in questione, dunque, sembra essere piuttosto scrupolosa visto il suo scopo. Pertanto, l'assenza di Anna dal nucleo familiare composto dagli altri Stanchi aveva fatto supporre la sua appartenenza a questa famiglia senza mai poterne stabilire il grado di parentela. Infatti, la presenza di donne nello stesso elenco come mogli, figlie o sorelle, induceva a pensare che effettivamente Anna non abitasse con loro.

---

[167] Il primissimo approfondimento sulla pittrice, partendo da queste opere si deve a Crispo 2013, pp. 63-70. La prima tela comparsa sul mercato era già segnalata da Cottino 2007, p. 46. Le vicende furono poi ulteriormente sviluppate da Gianluca Bocchi nel catalogo della mostra Le Signore dell'arte (*Le Signore dell'arte*, 2021, pp. 228-229, 322-323, n. 3.63). Da ultimo si veda anche il catalogo della mostra Roma pittrice 2024, pp. 271-272, in cui chi scrive ha chiarito molti punti che verranno riproposti e approfonditi in questo studio.

[168] *Frammento di Ghirlanda*, 1643: Amsterdam, Sotheby's, 8 maggio 2007, lot. 96; *Ghirlanda con venere e Adone*, 1647: Parigi, Christie's, 23 giugno 2010, lot. 19.

[169] *Il Buonarroti* 1870, pp. 122-124.

[170] Lutz 2020 (DBI).

[171] *Il Buonarroti* 1870, pp. 117-120.

Le ricerche presso l'Archivio del Vicariato hanno quindi preso avvio con l'iniziale presupposto che Anna risiedesse vicino a questo nucleo familiare, nelle strade limitrofe a quelle pubblicate da Enrico Narducci, che le selezionò appositamente per la loro intensa concentrazione di artisti e artigiani. Partendo dagli *stati delle anime* proprio dell'anno in questione è emerso invece che Anna viveva insieme ai tre fratelli, ma anche a un figlio, Giovanni, in strada Paolina. Inoltre, mentre al fratello Giovanni era assegnata la professione di «pittore» gli altri membri sono definiti in base al loro rapporto familiare, «fratelli», «figlio» e «vedova» per Anna.[172] Dunque, questo documento pone degli interrogativi su quanto registrato nel censimento per la peste, che non è possibile verificare essendo il manoscritto originario disperso.

Partendo da questo elemento, comunque certo, è stato possibile ricostruire alcune tappe della vita di quest'artista, che alla metà del XVII secolo aveva ormai raggiunto un grado di maestria, come attestano i due dipinti firmati, che pone interrogativi sulla gestione e pratica artistica all'interno di questa bottega a conduzione familiare.

La prima attestazione dell'abitazione degli Stanchi in strada Paolina risale al 1641, quando Anna viene registrata insieme al marito, l'artista francese Claudio Pionier, e loro figlio, Giovanni Ludovico. Negli anni precedenti non vi è traccia degli Stanchi in tutta la parrocchia di San Lorenzo in Lucina, mentre Pionier dal 1634 al 1640 risulta abitare insieme ad altri artisti francesi e italiani, negli appartamenti adiacenti a quelli di Nicolas Poussin, che viveva insieme alla moglie Anne-Marie Dughet e ai fratelli di lei pittori a loro volta, Jean e Jaspard.[173] Nonostante queste informazioni, non si dispone di ulteriori notizie su questo pittore, sui suoi colleghi coinquilini o sulle loro opere. Certamente il matrimonio con Anna Stanchi avvenne nel 1640, se consideriamo che il loro primogenito fu battezzato il 25 marzo 1641.[174] Dall'atto di battesimo si apprende inoltre che Claudio era figlio di Enrico Pionier originario di Lione, mentre Anna, figlia di Stefano, era detta romana. Appena un anno dopo, il 4 maggio venne battezzata invece Anna Maria.[175] Sembra quindi che questa unione abbia determinato il trasferimento degli Stanchi nel quartiere e dopo la morte di Pionier nel

[172] ASVR, San Lorenzo in Lucina, Stati delle anime, 1656, c. 38v.

[173] *Nicolaus Poussin* 1958, pp. 5-6. Va inoltre ricordato che più avanti, nel 1672, Niccolò e Angelo Stanchi lavorarono a Palazzo Borghese insieme a Dughet (Della Pergola, II, 1955-59, p. 222, n. 87).

[174] ASVR, San Lorenzo in Lucina, Battesimi, c. 163 v.

[175] Ivi., c. c. 210 v.

1647,[176] vivevano ancora tutti insieme nella casa in strada Paolina dove Anna rimase almeno fino all'inizio degli anni Settanta, quando poi si risposò con Cristoforo Galletti, un genovese, trasferendosi al vicolo Leona.[177] Nel corso di questi anni di vedovanza, Anna vide morire la piccola Anna Maria l'11 ottobre 1655, come registrato nel libro dei Morti di San Lorenzo in Lucina, dove fu sepolta.[178] Giovanni Ludovico invece continuò a vivere con lei e lo zio Giovanni, almeno fino al 1665, mentre Agostino e Nicolò si trasferirono altrove continuando a lavorare per committenti romani, come dimostrano vari documenti.[179]

La loro doveva essere una casa-bottega molto dinamica e frequentata, se si considera che per alcuni anni sono registrati sotto lo stesso tetto anche altri pittori quali, i non meglio noti, Monsù Rocco e Monsù Michele, stranieri dunque, quasi sicuramente, visto l'appellativo francese romanizzato, connazionali di Pionier.[180] Tuttavia, negli *stati delle anime* Anna non è mai nominata come esplicitamente «pittrice», ciò che invece accade per il fratello maggiore Giovanni, che risulta sempre in cima al nucleo familiare. Solo il censimento del 1644 associa la professione di «pittori» genericamente, indicando, quindi, una possibile attività collettiva all'interno della bottega.[181] Una volta lasciata la casa d'origine e trasferitasi al vicolo Leona dopo il matrimonio con Cristoforo Galletti, avvenuto intorno al 1673, Anna non è mai associata a una professione, ma solo e unicamente al ruolo di moglie. Neanche nell'atto di morte del 5 febbraio 1691 viene indicata la sua attività, ma si apprende che aveva vissuto a lungo morendo all'età di circa ottant'anni.[182]

Resta quindi ancora aperto l'interrogativo di come i quattro figli di Stefano Stanchi siano arrivati alla pratica artista. Molto probabilmente dovevano svolgere questa attività già prima di trasferirsi in via Paolina nella casa con il marito pittore di Anna, ma resta ancora

---

[176] Morì a quarantatré anni. ASVR, San Lorenzo in Lucina, indice morti, c. 101. Negli stati delle anime degli anni precedenti gli Stanchi non risultano vivere nella Parrocchia di San Lorenzo in Lucina.

[177] ASVR, San Lorenzo in Lucina, Stati delle anime, 1675, c. 98r.

[178] ASVR, San Lorenzo in Lucina, Morti, 145v.

[179] In particolare, Niccolò è registrato a Via Margutta con Giuliano Gonetti (ASVR, Santa Maria del Popolo, Stati delle anime, 1682-1690 in Proni 2005 p. 326). I tre fratelli sono documentati in vari cantieri di palazzi romani come Colonna e Borghese, ma anche residenze Chigi (Si veda l'elenco dei documenti ordinati cronologico da Proni 2005 pp. 124-128).

[180] ASVR, San Lorenzo in Lucina, Stati delle anime, 1644 (c.s.); 1645 (c. 33r).

[181] *Ibidem*.

[182] Viene inoltre registrata un'informazione in più sul padre «Stefano m. Lanese», ma non si è ancora compreso se si riferisca a un Monte o cos'altro.

un'incognita come si sia svolta la loro formazione. La loro produzione si lega profondamente alla diffusione delle ghirlande prodotte dai maestri fiamminghi e olandesi nel mercato romano. È sempre stato sottolineato quanto le soluzioni adottate da Giovanni, e quindi anche da Anna, fossero fortemente influenzate da artisti quali Daniel Seghers (1590-1661).[183] Nelle loro composizioni floreali, sia che seguano lo schema della ghirlanda o del vaso di fiori, gli Stanchi sembra vogliano dispiegare e quasi classificare la grande varietà del catalogo botanico presente in natura. È innegabile uno studio attento e quasi oggettuale delle varie specie di fiori raffigurate. Senz'altro questa meticolosità e, al tempo stesso, freschezza doveva essere un'attrattiva fatale per i collezionisti romani e non solo. E allora si potrebbe anche pensare a un alunnato, almeno dei due fratelli maggiori, presso uno degli artisti forestieri insediati nella città papale. Inoltre, sembrerebbe che i quattro fratelli non facessero parte dell'Accademia di San Luca: solo Niccolò viene citato in una lista del 1667, ma non è nominato accademico.[184] Questa assenza potrebbe quindi indicare piuttosto che frequentassero il circolo di pittori, tra cui anche fiamminghi e olandesi, contrari alle istituzioni come le accademie.

La presenza della firma a siglare i due dipinti, riemersi negli ultimi decenni, rappresenta un elemento determinante, non solo per la riscoperta di Anna Stanchi ma anche per poter valutare la sua precisa volontà nel rivendicare un'identità professionale autonoma in un contesto lavorativo dominato dai fratelli e molto probabilmente dal marito. La qualità delle sue opere solleva molti interrogativi circa le modalità di produzione e rifinitura delle opere che uscivano dalla bottega Stanchi. Dopotutto, gli studiosi che si sono occupati da vicino del catalogo dei tre fratelli hanno distinto l'intervento di ognuno, individuando diverse mani nella maggior parte dei casi sulla base di confronti stilistici. Dunque, molte attribuzioni, in assenza di documenti certi, restano comunque aperte e problematiche, e piuttosto si deve riconoscere questa vastissima produzione come frutto di un lavoro di collaborazione. Si è sempre ritenuto che Giovanni fosse il più prolifico, tanto che la maggior parte dei dipinti assegnati genericamente «allo Stanchi» negli inventari delle famiglie romane si è sempre ipotizzato fossero da assegnare a lui. Il confronto tra le opere firmate da Anna e i dipinti assegnati agli altri membri della bottega, in modo più o meno certo, può condurre a uno cambio di attribuzione. Sebbene quello stilistico resti un terreno molto scivoloso, soprattutto

[183] Ravelli 2005; Proni 2005.

[184] ASANSL, v. 42/a, f. 78.

se accostato a questo tipo di genere pittorico, alcune ghirlande si avvicinano molto alla resa pittorica finale delle due opere in questione.

Purtroppo, del dipinto datato 1643 si conserva solo la porzione inferiore destra, dove è collocata la firma, e doveva in origine essere una ghirlanda più o meno delle stesse dimensioni di quella realizzata nel 1647.[185] Dal confronto tra le due tele emerge che nella più antica i fiori sono delineati più minuziosamente, come una sorta di catalogo botanico, con colori saturi e intesi a far emergere la specificità di ogni specie. Nella seconda tela i fiori sono inseriti in un intricato e ricco intreccio più originale, che sembra talvolta soffocare la composizione. Tale densità visiva smorza i toni bianchi e violacei, tipici delle rose e degli altri fiori rappresentati. La prevalenza di tinte monocromatiche, infine, accentua ulteriormente l'effetto di saturazione cromatica. Tra i fiori più comuni si distinguono le rose, presenti in tonalità di bianco, rosa e rosso, disposte in tutta la composizione, e i gigli bianchi, che emergono agli angoli superiori per la loro purezza e verticalità. Nella parte inferiore primeggiano i garofani, con i loro colori accesi e petali sfrangiati, insieme alle margherite, delicate e leggere. Fiori più particolari, da indentificare forse come dalie o peonie, impreziosiscono la parte mediana con tonalità rosa brillanti, bilanciate dai cardi o fiordalisi viola distribuiti sulla destra. Piccole campanule blu-viola e gelsomini bianchi si alternano nei bordi superiore e laterale, aggiungendo dinamismo e freschezza. Infine, un nastro blu attraversa il grande ramo nella parte inferiore insieme a narcisi gialli e fiori bianchi simili a iberis che completano una composizione che celebra la varietà botanica con straordinaria attenzione ai dettagli e un fine senso estetico. Tra rami, petali e foglie spiccano alcuni piccoli animali: alcune farfalle, rappresentate con ali delicate e colori vivaci, ma anche api o coleotteri. Questi dettagli non sono solo decorativi, ma aggiungono un ulteriore livello di realismo e dinamicità alla composizione, enfatizzando la connessione tra flora e fauna nel mondo naturale.

Tutti gli elementi appena descritti tornano in modo preponderante nella *Ghirlanda con Gesù tra i dottori* della Gemäldegalerie di Dessau (Fig. 23). In particolare, in questa composizione sono raffigurati nella stessa identica posizione i due gigli posti in alto al centro, oltre alla cornice di perline che racchiude la scena figurata. Il tessuto e l'intensità dell'intreccio

[185] Dall'analisi della riproduzione fotografica del dipinto, sembrerebbe che la tela sia stata tagliata e ridipinta nelle parti terminali. Se si trattava di una ghirlanda della stessa tipologia di quella datata 1647, la tela originale dovrebbe esser stata tagliata in quattro parti e al fine di poterle vendere come opere autonome devono aver subito dei ritocchi. Tuttavia, non avendo visto l'opera dal vivo questa resta una supposizione.

floreale sembra essere meno affollato, più simile al frammento di ghirlanda del 1643. Se allora si volesse portare l'opera di Dessau nel catalogo di Anna, la si dovrebbe collocare tra il 1643 e il 1647. Allo stesso modo anche altre composizioni possono essere avvicinate all'artista, tra cui la *Ghirlanda con fiori e farfalle* della Pinacoteca Nazionale di Bologna (Fig. 24), anche se ci sono meno elementi di tangenza, e le due piccole ghirlande della Galleria Sabauda, con scene centrali assegnate alla bottega di Filippo Lauri (inv. 258, 607, Fig. 25-26).[186] In passato, queste due tele, erano assegnate a Giovanni, per poi passare ad «attribuite».[187] Ci sono infatti alcuni elementi ingenui che non convincono del tutto rispetto alle altre opere del suo catalogo. Tra le due, quella con al centro la scena con *Apollo e Dafne* è quella di maggiore qualità. La presenza di rose rosa raffigurate anche di tergo mettendo in risalto il calice e il gambo, è simile ad alcune rose presenti in bianco nella composizione del 1647. Non esiste nessuna evidenza certa che consenta di assegnare ad Anna le due ghirlande della Sabauda, ma potrebbe forse trattarsi di opere da lei eseguite precocemente o, come suggerisce la grandezza ridotta, destinate a una committenza meno prestigiosa e poco attenta alla definizione dei dettagli.

È evidente che solo il ritrovamento di altri esempi firmati o di citazioni inventariali precise e puntuali, comprensive di informazioni quali le dimensioni, potrebbero agevolare la ricostruzione del lavoro di questa naturamortista. Tuttavia, un'attribuzione ad Anna, in una collezione romana, è registrata nell'inventario della famiglia Chigi redatto nel 1692, appena un anno dopo la sua morte, dove un dipinto di «frutti e fiori» è assegnato «alla Stanchi»[188] conferma alcune ipotesi e incoraggia l'impresa di ricostruzione del suo catalogo.

II.4. Maddalena Corvini, «le sue industrie, e virtù di pittura»

Nella lista *Nomi delle SS. Pittrici Accademiche*, già citata e redatta probabilmente tra la fine del XVII e l'inizio del XVIII secolo figura anche Maddalena Corvini con la qualifica di miniatrice.[189] Non sono finora emerse altre evidenze tra le carte dell'Accademia di San Luca

[186] Martini 2024. La studiosa ha datato l'intervento della bottega di Lauri alla prima metà dell'ottavo decennio del XVII secolo.

[187] https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0100351286 https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0100351287 (consultati il 25/11/2024)

[188] AAV, Fondo Chigi, vol. 1805, f. 73 [GPI].

[189] AANSL, vol. 29, *Nomi delle Pittrici Accademiche*.

che consentano di stabilire quando l'artista sia effettivamente stata ammessa all'istituzione e il fatto che non si firmi mai con il titolo di accademica, come invece farà Teresa Del Po, non aiuta a definirne le circostanze.

Certamente, molti fattori hanno contribuito in modo determinante al suo successo, che andò anche oltre i confini romani. L'origine straniera dei genitori e la grande varietà di interessi e lavori coltivati dai vari membri della loro famiglia hanno consentito alla giovane di formarsi in un ambiente ricco di stimoli intellettuali e artistici. Il padre, Enrico Corvino, era un noto farmacista originario di Delft, arrivato in città negli anni Novanta stabilendo la sua attività in un negozio in piazza Santi Apostoli, mentre la madre, Caterina Castelli, era figlia di Frans van de Casteele, miniatore belga attivo a Roma dal 1577.[190] I due si erano sposati il 31 agosto del 1603 probabilmente in seguito a un'amicizia e collaborazione nata tra il fratello di Caterina, Pietro, che in quanto botanico era entrato in contatto con il futuro cognato.[191] Maddalena, nata il 17 ottobre e battezzata il 26 del 1607 presso SS. Celso e Giuliano, era la terzogenita della coppia.

Già in giovane età dovette ricevere preziosi insegnamenti nell'arte della miniatura dal nonno e dallo zio Michele, che come riferisce Baglioni «attese alla pittura, ma operò in piccolo, e nella professione della miniatura si portava bene».[192] Vi è poi la notizia di un apprendistato presso Guido Reni, menzionato in una lista del 1710 della collezione Ruffo, senza ulteriori indicazioni.[193] Non essendovi altre evidenze, è impossibile stabilirne la veridicità e inoltre l'assenza di altri legami tra Reni e la famiglia Corvini, la rende inverosimile.

In ogni caso, si può affermare che già negli anni Trenta del XVII secolo, Maddalena avesse consolidato la sua posizione sul mercato romano, acquisendo una certa notorietà, come testimoniato dall'inclusione del suo ritratto in una serie di effigi di pittrici, tra cui Virginia Vezzi e Anna Maria Vaiani, realizzate dal noto incisore francese Claude Mellan, che la definisce «pittrice e miniatrice» (Fig. 28-29).[194] Da questo ritratto si può notare che

[190] *Francesco da Castello* 2021.

[191] Michel 1995. Michel 1971, pp. 400-401.

[192] Baglione 1624 (ed. 2024), p. 253. Come sottolineato da Giovanna Capitelli nelle note al testo di Baglione non si conoscono ad oggi sue opere.

[193] Arenaprimo 1901, p. 14.

[194] Dell'incisione esistono vari esemplari, mentre il disegno preparatorio si trova a Francoforte presso lo Städelsches Kunstinstitut, p. 1025. Per le tre incisioni e i disegni di Mellan si vedano: A. Brejon de Lavergnée, in *Claude Mellan* 1989, p. 208, n. 38; L. Ficacci, in ivi, p. 208, n 39; A. Brejon de Lavergnée, in ivi, p. 259, n. 66 e p. 344, n. 119; L. Ficacci, in Ivi, p. 345, n. 120.

Maddalena si presenta come una donna della media borghesia, con un abito sobrio che potrebbe essere il suo abito da lavoro, mentre sfoggia degli orecchini e una collana probabilmente di perle. La condizione economica dell'artista era piuttosto abbiente, come è possibile verificare anche dalla lettura del testamento della madre rogato nel 1641, in cui riferisce che:

> con le sue industrie, e virtù di pittura ha guadagnato l'infrascritte cose videlicet: […] Un gioiello di diamanti stimato scudi otto tanta. Un orologio con sua coperta di christallo di montagna. Un paio di smaniglie d'oro di peso di scudi venti. Una collana d'oro di peso di scudi venti incirca, e dui medaglioni d'oro di peso di scudi trenta […]. Item canne quattro e mezzo di drappo cappelline con fiori grandi d'argento, che sta nella mia casa e come ho detto di sopra il tutto acquistato con la suddetta sua virtù della pittura, come sanno benissimo tutti di casa. Pertanto voglio, e comando che nessuno degli miei heredi possano vendere, né cedere, né alienare cosa alcuna e chi farà il contrario priverò del comodo della mia heredità.[195]

L'intenzione di Caterina con questa sorta di breve inventario era evidentemente quella di tutelare la figlia e tutti i frutti del suo lavoro da alcuni contenziosi che avevano in sospeso i suoi due fratelli Stefano e Pietro Castelli. Esecutore del testamento veniva nominato Cassiano Dal Pozzo, definito «padrone della mia casa».[196] Si evince quindi che la famiglia Corvini doveva aver sviluppato un legame stretto con l'erudito, che doveva certamente frequentare la bottega di Ernico visti i suoi interessi legati anche alle scienze in senso lato.[197] Si può quindi affermare che Cassiano dovette giocare un ruolo fondamentale per l'affermazione della miniaturista, che probabilmente fu coinvolta in alcune commissioni proprio dietro sua diretta indicazione. Pur non documentata formalmente, è verosimile che Maddalena abbia contribuito al *Museum Chartaceum*, come suggerisce la menzione tra gli artisti più ammirati da Cassiano in una lettera del 17 maggio 1659 di Carlo Antonio dal Pozzo a Carlo Dati, che la cita accanto a Giovanna Garzoni, Antonio Maria Antonozzi e Padre

[195] ASR, 30 notai capitolini. Ufficio 9, Testamenti vol. 9, f. 611 in Michel 1971, pp. 400.

[196] *Ibidem*.

[197] Sull'Horto Corviniano si veda Mazzetti Di Pietralata 2009, p. 95.

Saliano.[198] Dopo tutto Cassiano aveva collaborato in diverse occasioni con altre artiste, prima tra tutte Giovanna Garzoni, a cui il padre di Maddalena aveva commissionato un erbario miniato, riconosciuto con quello conservato presso la biblioteca Dumbarton Oaks di Washington.[199] Dunque con molta probabilità le due artiste dovettero conoscersi e frequentarsi tra loro, ma anche con altre. Come anche Garzoni, Maddalena dovette dedicarsi alla composizione di album di suoi disegni, uno dei quali documentato nel 1634 come dono a Domenico Avantaggi e rinvenuto da Zani nella Biblioteca Albani a Roma, dove rimase fino all'Ottocento.[200]

La ricostruzione del catalogo di Maddalena Corvini parte da alcune opere firmate e datate, che risultano anche le più antiche rintracciabili. La prima raffigura un *Giovane uomo con guanti*, dall'identità sconosciuta, eseguita a Roma nel 1640 (Fig. 27).[201] Il volto del giovane si rivolge verso l'osservatore con un'espressione crucciata, riflettendo l'ingenuità giovanile. Maddalena lo raffigura seguendo i canoni ritrattistici coevi: leggermente di tre quarti, con un tavolo a sinistra su cui poggia la mano, mostrando uno degli accessori caratterizzanti il suo abbigliamento. I guanti, infatti, erano un elemento comune della moda maschile, spesso in pelle bianca e, come qui, decorati con polsini merlettati.[202] Il motivo del merletto ricorre anche sulle maniche della casacca nera, in contrasto con la camicia bianca sottostante, nel colletto finemente lavorato, che ricade sulle spalle e nei manicotti. La meticolosa attenzione alla resa degli abiti dimostra l'influenza dei modelli olandesi, probabilmente assimilati attraverso le lezioni del nonno. Il merletto sembra corrispondere alla lavorazione «a punto in aria» o «a fusello», diffusa sia in Italia sia nelle Fiandre. Tali dettagli, insieme al cappello a larghe tese e cupola alta appoggiato sul tavolo, richiamano la moda fiammingo-olandese, come dimostrano confronti con altri ritratti coevi.[203] Non sorprenderebbe che tra i

[198] Lettera di Carlo Maria dal Pozzo a Carlo Dati: BNCF, Fondo Baldovinetti, Carte Dati, 258, v. 6.12 in De Laurentiis 2010, p. 66

[199] MS G-3-3 cfr. Barker, Tchikine 2020.

[200] De Laurentiis 2010, p. 66.

[201] La miniatura si trova oggi in collezione privata. Si veda *Roma pittrice* 2024, p. 192.

[202] Levi Pisetzky 1964, pp. 305-307.

[203] Boucher 1995, pp. 228-233. Si confronti il *Ritratto della famiglia di Dirck Jacobsz Bas e Margriet Snoeck (1588-1645)*, eseguito da Dirck van Santvoort tra il 1634 e il 1635, in cui il terzo personaggio da sinistra indossa abiti e guanti molti simili al giovane uomo ritratto da Corvini (Rijksmuseum, Amsterdam, SK-A-365, https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/object/Portrait-of-the-Family-of-Dirck-Jacobsz-Bas-1569-1637-Burgomaster-of-Amsterdam-and-Margriet-Snoeck-1588-1645--ec4438611ece5f31d991bdff41047284/catalogue-entry consultato il 15/07/24)

committenti di Maddalena vi fossero forestieri di passaggio a Roma, dato che la farmacia paterna era un luogo d'incontro tra comunità straniere e romane. L'unica opera ad essere conservata in un museo pubblico firmata da Corvini e datata 1640 è la *Madonna lactans* presso la Galleria Palatina di Firenze (inv. 5574, Fig. 31). Il piccolo ovale restituisce una scena intima in cui il piccolo Gesù è amorevolmente allattato dalla madre, azione che ne costituisce il focus. Opere devozionali, come questa, dovevano essere molto richieste dal mercato dei committenti della media e alta borghesia romana e non solo. La facilità di trasporto e di allestimento all'interno di abitazioni, anche più modeste, sono stati elementi che hanno favorito il diffondersi delle miniature. Basandosi anche su alcune fonti, si ritiene che Maddalena producesse ritratti e opere devozionali o allegoriche in grandi quantità; solo attraverso il confronto stilistico è possibile attribuire a lei altre miniature emerse nel tempo sul mercato antiquario e attualmente conservate in collezioni private. È il caso, ad esempio, della *Madonna col Bambino e santa Caterina* e della *Santa Caterina d'Alessandria*, che secondo Elena De Laurentiis e Susanna Blöcker, sarebbe interpretata da Artemisia Gentileschi. La pittrice romana si era, infatti, autorappresentata nei panni della santa nel dipinto oggi conservato alla National Gallery di Londra (acquisito nel 2018). Tuttavia, il confronto tra questo e altri autoritratti di Artemisia non chiarisce del tutto la sua identificazione in questa miniatura.[204] Non esistono fonti che possano confermare l'incontro diretto tra le due artiste e l'esecuzione, quindi, del ritratto come santa Caterina dal vivo. Gli unici momenti potrebbero essere il soggiorno di Artemisia a Roma tra 1622 e il 1630, e le visite saltuarie mentre risiedeva a Napoli.[205]

Per quanto riguarda invece la produzione legata a committenze certe, tra le prove più significative vi è un foglio miniato (c. 4*v*) del *Benedizionale* prodotto nel 1643 da frate Fulgenzio Bruno e commissionato da Fausto Poli, oggi conservato a Toledo presso la Biblioteca Capitular, ma proveniente dalla Sacrestia Sistina (Fig. 32). Il coinvolgimento della miniatrice conferma che a queste date era ormai considerata una professionista degna dello scriptorium di papa Urbano VIII.[206] La cornice che decora il foglio si compone di grandi fiori racchiusi da una modanatura semplice, alla base lo stemma del papa Barberini

[204] La posa di Santa Caterina, ad esempio, riprende piuttosto da vicino la posizione di Artemisia nel famoso Autoritratto realizzato a Londra (Royal Collection Trust, RCIN 405551). Non si conoscono disegni o incisioni di quest'opera e sembra quindi improbabile che Maddalena potesse conoscerlo.

[205] Mann 2016, pp. 35-42.

[206] De Laurentiis 2010, pp. 42- 45, 66-67, 277.

sorretto da putti, mentre in alto in un medaglione è rappresentato il rito di benedizione dei cavalieri con il pontefice seduto sulla cattedra di San Pietro.[207] Partendo dal confronto con questa cornice è stato attribuito all'artista anche un altro foglio, oggi conservato presso la Bodleian Library di Oxford, giunto a noi in forma frammentaria, raffigurante una cornice dorata, impreziosita da motivi floreali e tre medaglioni raffiguranti le scene della *Natività*, dell'*Adorazione dei Magi* e del *Ritorno dall'Egitto*. Sul verso della pergamena, frammentaria e priva della parte centrale, è riportato un testo che contiene l'introito della messa di Natale. Questa circostanza ha portato a ipotizzare un contesto liturgico specifico per l'opera, ossia la celebrazione del Natale presieduta da papa Alessandro VII nel 1655, occasione che coincise con la cresima di Cristina di Svezia. Tale riferimento storico contribuisce a collocare la miniatura nel cuore delle cerimonie della corte pontificia, offrendo un'ulteriore prova della stretta connessione tra Maddalena Corvina e l'entourage papale.[208] Queste prove testimoniano la sofisticata arte della miniatura romana barocca e il ruolo di Maddalena Corvina come interprete di una tradizione visiva capace di fondere simbolismo religioso, celebrazione liturgica e rappresentazione del potere. Il recupero e lo studio di tali opere, anche attraverso le fonti inventariali, non solo arricchiscono la conoscenza della produzione di questa artista, ma illumina altresì il prestigio della corte pontificia come centro di produzione artistica di altissimo livello.

Un altro aspetto che attesta la sua posizione di rilievo è il suo legame con Antonio degli Effetti, collezionista romano che tra il 1637 e gli anni Settanta del secolo commissionò numerose opere a celebri artisti dell'epoca per decorare il suo *Studiolo di pittura nella Galleria della Ricchezza*.[209] In questa cornice, Maddalena è menzionata insieme a nomi illustri, tra cui Giacomo del Po e Giuseppe Chiari, nell'ambito di un progetto decorativo che celebrava l'allegoria della condizione umana attraverso riferimenti iconografici tratti dalla mitologia classica, dalla Bibbia e dalla storia. Lo *Studiolo*, descritto dettagliatamente da Giovan Pietro Bellori nella *Nota delli Musei* del 1664, era concepito come un mobile-galleria contenente piccole pitture, miniature e disegni che alludevano agli effetti della ricchezza, nonché alle virtù e ai vizi dell'uomo.[210] L'opera decorativa dello Studiolo, che vide coinvolti circa sessanta artisti, fu il risultato di un progetto trentennale, segno dell'ambizione di

[207] *Ibidem*.

[208] *Ibidem*.

[209] *Ibidem.*

[210] Bellori 1664, ed. 1976, p. 21.

Antonio degli Effetti di riunire e promuovere il talento dei più raffinati pittori contemporanei. Questa committenza di lungo respiro testimonia non solo l'eclettismo del gusto di Antonio, ma anche l'importanza di Maddalena Corvina nel contesto di un progetto artistico che rifletteva i valori culturali del Barocco romano.

Tra le opere disperse ma menzionate dalle fonti, è possibile includere un ritratto del padre, Enrico, dal quale Jean Valdor le Jeune (1616-1670) trasse un'incisone che restituisce l'aspetto del botanico, celebrato all'interno di medaglione ornato con due cornucopie traboccanti di fiori (Fig. 30.). Ad accompagnare l'immagine è l'iscrizione latina: «Unicus herbarum vires Corvine tenebas, unicus aeternum vivere dignus eras», celebrando quindi l'unicità e il valore nell'ambito delle scienze botaniche.

Un altro esempio significativo dell'attività artistica di Corvini è documentato nell'inventario dei beni del cardinale Flavio Chigi (1657-1693), nipote di Alessandro VII. Redatto il 1° maggio 1692, include tra gli oggetti del palazzo di piazza Santi Apostoli un «Quadretto d'un p.mo, cornice d'ebano nero, e fregio di Tartaruga, con due figure miniate in Cartapecora, una con un libro in una mano, e un freno di Cavallo nell'altra, e l'altra figura, con le mani appoggiate alle guancie, mano di Maddalena Corvini (f. 54, 12) ».[211]

Un'ulteriore versione della *Madonna col Bambino* si distingue per la sua integrazione in un «capizalle d'argento» realizzato da Innocenzo Mangani, rinomato orefice, pittore e architetto del Seicento fiorentino e registrata nelle collezione del principe Antonio Ruffo a Messina.[212] Infine, una miniatura raffigurante una *Madonna col Bambino e la Maddalena*, firmata e datata 1647, era documentata tra le opere della collezione di Roger de Quirielle a Montaiguët.[213] Tutte queste testimonianze, derivante da inventari e fonti dell'epoca, attestano la versatilità di Corvini, capace di operare in diversi generi e materiali, dal ritratto ai soggetti religiosi e allegorici fino alla decorazione di oggetti d'arte, ciò che la rende un'artista a tutto tondo.

La fortuna e successo di Maddalena dovettero anche renderla una maestra appetibile, tanto che Anna Angelica Allegrini (Roma, 1631?-1686), figlia del pittore eugubino Flaminio

[211] 1692, Inventario Flavio Chigi: AAV, Fondo Chigi, 1805, f. 54 [GPI].

[212] 1710, Elenco di cento quadri della primogenitura Ruffo: Messina, Atto di elezione del 5 agosto 1710, notaio Diego Li Chiavi [in Ruffo 1916].

[213] XIX secolo, Collezione Roger de Quirielle a Montaigüet Quirielle 1904, p. 276.

Allegrini sembra esser stata sua allieva, secondo quanto raccontato da Filippo Baldinucci.[214] Tuttavia, ad oggi, nessuna opera le è stata attribuita con certezza.[215]

Un'ulteriore conferma dell'importanza della sua figura emerge dalla testimonianza di Abraham Brueghel, il quale, nel 1666 – appena due anni dopo la sua morte avvenuta nel 1664[216] – ne lamentava la scomparsa. Scrivendo ad Antonio Ruffo, Brueghel riferisce che alcune miniature di Corvini si trovavano in possesso del fratello, il quale le conservava gelosamente, ritenendole di grande valore.[217] Questa informazione è confermata da Giovanni Pietro Bellori, che menziona la presenza di sue opere di piccolo formato nella sua descrizione del «Museo di cose naturali et di varie curiosità antiche e peregrine».[218] Tali testimonianze confermano non solo il prestigio della miniaturista nel contesto artistico del XVII secolo, ma anche il valore attribuito alle sue opere da parte dei contemporanei, nonostante la scarsa documentazione materiale rimasta. Questa rilettura critica della sua figura evidenzia il valore storico-artistico di Maddalena Corvina, il cui contributo, pur meno noto rispetto a quello di altri artisti coevi, costituisce una testimonianza significativa della partecipazione delle donne alla pratica artistica.

II.4 Teresa Del Po, accademica romana

Teresa Del Po, è la sola artista ad aver di fatto ricevuto un vero e proprio diploma di ammissione all'Accademia di San Luca. Tuttavia, il documento originale non è stato rinvenuto negli archivi, ma il fatto che Lione Pascoli ne trascriva interamente il testo nella biografia dedicata all'artista induce a credere che questa onorificenza le fu certamente a lei concessa. Sicuramente nel 1675 Teresa aveva già avuto modo di lavorare per vari committenti, avendo affiancato il padre, insieme al fratello, per poi acquisire autonomia.

Dal suo atto di battesimo si apprende che era nata in città nel 1649, da Pietro Del Po e Porzia Compagna, e che, come padrino, fu scelto nientemeno che lo scultore Alessandro Algardi, segno evidente di amicizia con la famiglia.[219] Il padre, di origini palermitane si era trasferito

[214] Baldinucci 1681-1728, ed. 1974-1975, V, p. 543;

[215] Alcune pale d'altare conservate a Gubbio sono state attribuite a lei ma non su base documentaria. Per approfondire si veda Nocella 2007, pp. 21-23.

[216] 1664, Atto di morte: ASVR, Santa Dorotea, Morti

[217] 1666, Lettera di Abraham Brueghel in Ruffo 1916, p. 181.

[218] Bellori 1664, ed. 1976, p. 21.

[219] ASVR, Santa Maria del Popolo, 1649, Battesimi, c. 45.

a Napoli sin dal 1637, dove conobbe la moglie, con cui si stabilì a Roma due anni prima della nascita della primogenita Teresa. Pietro fu molto vicino alla cerchia degli artisti classicisti, quali appunto Algardi, integrandosi presto nell'ambiente artistico contemporaneo entrando anche nella cerchia di Cassiano Dal Pozzo, grazie al quale ottenne numerose committenze. Il riconoscimento per il suo operato in città arrivò molto presto, infatti a partire dal 1652 era , divenuto membro dell'Accademia di San Luca e della Compagnia dei Virtuosi al Pantheon.[220] Inoltre, il nucleo familiare si stabilì in una delle zone con la massima concentrazione di artisti, più precisamente in via Margutta, dove Teresa crebbe insieme ai fratelli Giacomo, Anna Antonia e Andrea, quest'ultimo nato dal primo matrimonio di Porzia.[221] I giovani impararono le basi del disegno e della pittura dal padre, mentre Andrea si orientò verso il teatro come scenografo.

È chiaro che Teresa e Giacomo dovevano essere i più dotati essendo gli unici due a specializzarsi e a lavorare con continuità. L'ambiente della casa bottega doveva essere molto produttivo e stimolante, a tal punto che la collaborazione e il contributo dei figli e quello di Teresa in particolare non può essere definito completamente. È certo che abbia collaborato spesso con Giacomo nella produzione di incisioni basate su opere del padre e di altri artisti. Mentre lui realizzò soprattutto dipinti religiosi per alcune chiese romane, Teresa si specializzò nella miniatura, arte che apprese, stando a quanto raccontato da Pascoli, studiando sotto la guida di un miniatore straniero, di cui però non conosceva il nome.[222] Dopotutto non stupisce, considerando che il genere della miniatura era molto praticato dagli artisti stranieri, come abbiamo visto anche nel caso del nonno di Maddalena Corvini. L'ammissione di Teresa nel 1675 all'Accademia di San Luca dimostra quanto le sue opere avessero già conosciuto diffusione, anche se purtroppo non esistono molte fonti per poter ricostruire il corpus delle miniature eseguite a Roma.[223] Le sue opere dovettero essere apprezzate da molti collezionisti appartenenti alla nobiltà romana e alla corte papale. A

[220] *La Compagnia di San Giuseppe* 2005, p. 256. Pampalone 2006, pp. 457-458.

[221] 1651-1661, Residenza in via Margutta: ASVR, Santa Maria del Popolo, Stati delle anime. 1663-1669, Residenza in prossimità del giardino San Giuseppe: ASVR, Sant'Andrea delle Fratte, Stati delle anime. 1674-1678, Residenza nella parrocchia di Santa Susanna: ASVR, Santa Susanna, Stati delle anime. 1679-1682, Residenza nella parrocchia di San Nicola in Arcione: ASVR, San Nicola in Arcione, Stati delle anime in Pampalone 2006.

[222] Pascoli 1730-1736, ed. 1992, pp. 536-540.

[223] ASANSL, Congregazioni dell'Accademia, vol. 46, c. 4v / Libro delle risoluzioni e decreti (1674-1699), vol. 45, c.15r.

dimostrarlo è la presenza di «un quadro d'Iminiat.a con una Testa della Mad.a Ss.ma alta p.i 1 1/4 e larga 1 in circa con cornice di pero mano di Terresia del Pó» nel palazzo alle Quattro Fontane di proprietà di Maffeo Barberini[224] e di «un quadro di misura dj mezza testa per alto rapp.te Venere, et Adone con Puttj originale dj Terresa del Pò in miniatura con sua cornice negra spett.e come sopra» nel palazzo di piazza Santi Apostoli nella collezione di Filippo II Colonna.[225] È assai probabile che molte altre sue miniature, simili a quelle descritte in questi due inventari, si conservassero in altre collezioni contemporanee più e meno importanti, ma in molti casi mancando riferimenti precisi agli autori, risulta quasi impossibile stabilire nuove corrispondenze. Certamente i due piccoli ovali apparsi sul mercato antiquario nel 2022, rappresentanti *Pan e Siringa* e *Apollo e Dafne*, di cui il primo firmato in basso a sinistra «Teresa del Pò Accad.ca Romana F.», sono una testimonianza preziosa di come si configurasse il piccolo dipinto con soggetto mitologico di casa Colonna (Figg. 36-37).[226]

La sua produzione di incisioni comprendeva illustrazioni per volumi a stampa e immagini tratte da opere del padre e del fratello Giacomo, come testimoniano alcuni esemplari conservati presso l'Istituto Centrale per la Grafica.[227] Ad esempio, si occupò di riprodurre alcuni dei diciannove dipinti realizzati dal padre per la Cattedrale di Toledo, commissionategli dall'ambasciatore spagnolo a Roma, il cardinale Pascual de Aragón-Córdoba-Cardona y Fernández de Córdoba tra il 1662 e il 1664.[228] I due episodi della *Nascita della Vergine* e della *Visitazione* furono scolpiti in controparte dall'artista, che dovette seguire tutte le fasi di studio e realizzazione delle tele poi spedite in Spagna, quando quindi era ormai quasi maggiorenne e doveva essere già in grado di maneggiare il bulino. Per definire meglio la cronologia dei vari rami incisi dall'artista, aiuta senz'altro la presenza o meno dell'attributo di «Accademica romana». Tra quelle eseguite prima della sua

[224] AAV, Archivio Barberini, arm. 155, f. 204 [GPI]. Secondo Lavin (1975, pp.391-421) questo inventario, datato 1686, organizzato in una serie di elenchi suddivisi per materiali, è uno dei più preziosi del XVII secolo grazie all'elevata percentuale di voci con attribuzioni precise.

[225] Abbazia di Subiaco, Archivio Colonna di Paliano, A.C. III QB 29, f. 204 (1714-1716) [GPI].

[226] *Settecento napoletano* 1994. Disegno Acquarello (oval), 37 x 30,7 cm, Old Master & British Drawings, Dal 14/01/2022 al 28/01/2022, Christie's, Stati Uniti.

[227] Presso questo ente si conserva il più consistente nucleo di incisioni della Del Po https://www.calcografica.it/stampe/autore.php?id=del-po-teresa&pag=1&ordine=3&indirizzo=0 (consultato il 07/07/2024)

[228] *Incisori napoletani* 1981, p. 192. Per approfondire invece l'intervento di Pietro Del Po a Toledo si veda Pérez Sánchez 1965, pp. 125-144.

ammissione all'istituzione, si può includere la *Maddalena nel deserto*, dove non indica chiaramente se sia tratta o meno da un'opera esistente.[229] Forte è il richiamo alla scuola bolognese nelle rielaborazioni romane, degli artisti legati alla formazione del padre. Lo stesso può dirsi per *Susanna e i Vecchioni*, incisa dopo il 1675 per il motivo di sopra, che in passato si è ipotizzato esser stata tratta da un dipinto dei Carracci.[230] Vi sono anche delle eccezioni a questa pratica di fregiarsi del titolo di accademica: non è presente nella lastra di *San Nonnoso*, realizzata in collaborazione con il fratello e datata 1677.[231] Nello stesso anno fu incisa anche la Tomba di papa Urbano VI, edita da Filippo e Antonio De' Rossi.[232] A questo periodo potrebbe risalire la rappresentazione di *Sant'Ignazio*, mentre scrive la regola dell'ordine, sempre frutto della collaborazione tra fratello e sorella, come anche alcune immagini di santi, quali *San Traspadano* e *Sant'Almachio Monaco*.[233] In questi lavori Teresa si firma solo come incisora ma non è indicato il nome del disegnatore o dell'opera da cui l'invenzione è tratta. È verosimile, che con il passare degli anni l'artista avesse acquisito una certa autonomia, come dimostrano lavori in cui rivendica anche l'esecuzione del disegno, *L'apparizione della Vergine a san Filippo Neri*, tratta dal celebre dipinto di Guido Reni.[234] Tra i lavori eseguiti certamente a Roma è possibile includere anche *La testa di san Giovanni Battista* che rappresenta un caso abbastanza unico ed eccezionale: si tratta infatti di una lastra incisa su disegno di un'altra artista, Angelica Roncalli (Fig. 35).[235] Ad oggi questa è la sola incisione siglata da questa donna, che forse potrebbe essere una parente del pittore Cristoforo Roncalli, anche se dalle più recenti ricerche non sembra figurare nell'albero genealogico della sua famiglia.[236] Il fatto che Teresa abbia collaborato con una collega non stupisce affatto, considerando che orienterà anche la figlia, Vittoria, verso la sua stessa professione.[237] Come altri esempi che man mano si stanno mettendo in luce, questo rapporto indica che

[229] *Incisori napoletani* 1981, p. 193.

[230] *Ibidem*.

[231] Ivi, p. 198.

[232] Minonzio 1990, p. 304.

[233] *Incisori napoletani* 1981, p.199. Secondo Minonzio, piuttosto che Sant'Ignazio, sarebbe rappresentato San francesco Borgia (1990, p. 290)

[234] *Incisori napoletani* 1981, p. 199.

[235] Ivi, p. 194.

[236] Violini 2025.

[237] De Dominici 1742-1745, ed. 2017, pp. 970; Giannone [1771], ed. 1941, p. 178.

esisteva una coscienza artistica viva anche nella comunità delle artiste, spinta da un senso di solidarietà, condivisione e amicizia.

Tuttavia, Teresa non si occupò unicamente della produzione di incisioni sciolte, essendo coinvolta anche nella produzione di illustrazioni per pubblicazioni di raccolte religiose e opere editoriali di diverso genere. Un esempio significativo è la sua collaborazione per il volume *Risposta del signor Carlo Fontana alla lettera dell'illustriss. sig. Ottavio Castiglioni*, per cui ricevette quaranta scudi, come documentato negli archivi Chigi (Fig. 33).[238] L'apparato figurativo di questa pubblicazione, che comprende anche tre ulteriori illustrazioni incise da Pietro Santi Bartoli (1635-1700), costituisce una testimonianza preziosa dello sfarzoso banchetto organizzato dai Chigi, famiglia del defunto papa Alessandro VII, in onore della famiglia Rospigliosi. Quest'ultima, con l'elezione di Giulio Rospigliosi al soglio pontificio con il nome di Clemente IX, aveva recentemente assunto una posizione di grande prestigio. Il banchetto si svolse nei magnifici giardini di Villa Chigi alle Quattro Fontane e fu concepito come una complessa macchina scenica orchestrata dallo stesso Fontana, architetto che aveva già collaborato con la famiglia Chigi accanto al maestro Gian Lorenzo Bernini.[239] La cena, iniziata a mezzanotte del 15 agosto, è descritta nel dettaglio da Fontana stesso attraverso un testo corredato da immagini che ne esaltano la magnificenza. Dai suoi racconti emerge la straordinaria ricchezza dell'evento, con stoviglie preziose e tavole sontuosamente imbandite di cibi elaborati e stravaganti. Tuttavia, le modalità del coinvolgimento di Teresa Del Po rimangono oscure: è ipotizzabile che il fratello Andrea, attivo nel settore teatrale, avesse stabilito un contatto diretto con Fontana. È importante sottolineare che l'operato dell'artista fu stimato e ricompensato esattamente tanto quanto il collega Santi Bartoli. Infatti, dai resoconti di spesa dell'archivio Chigi è possibile verificare che ogni lastra fu pagata venti scudi: Del Po ricevette il saldo il 4 gennaio 1669, l'umbro il 22, entrambi a lavori ultimati.[240]

Nelle incisioni realizzate, Del Po dimostra una notevole abilità nel descrivere ogni dettaglio delineato da Fontana, mettendo in luce il suo talento artistico che le valse ulteriori commissioni negli stessi anni. Tra queste, spicca l'antiporta per il volume di Giovanni

[238] 1669, Pagamenti per l'intaglio di due rami: Archivio Chigi Ariccia, 2° Registro dei mandati B, Libro Mastro 364/382, f. 301. Registrati per la prima volta da Golzio (1939, pp. 192-196).

[239] Hager 1991, pp. 155-160; Fagiolo dell'Arco 1997, pp. 460-463; Tozzi 2002, pp. 204-205; *Feste barocche* 2015, pp. 88-89.

[240] Golzio 1938, p. 196.

Battista Arata (1669), religioso siciliano appartenente all'ordine dei teatini. In quest'opera, probabilmente frutto di una sua ideazione compositiva, l'artista include anche un ritratto di Clemente IX, confermando così la sua capacità di spaziare tra temi religiosi e celebrativi (Fig. 34). Si è potuto verificare, consultando vari volumi conservati in diverse biblioteche, che la lastra utilizzata per la stampa presentava al di sotto dell'iscrizione «Teresa del Po sculp.» di una seconda riga non perfettamente leggibile, come se fosse stata abrasa ma dove si intravede «et delineavit».[241]

Le vicende personali dell'artista dovettero influire molto anche sulla sfera professionale. Infatti, il matrimonio celebrato nel dicembre del 1678 con Muzio Virgili,[242] originario delle marche, non fu tra i più felici, come documentano alcune deposizioni dei testimoni in vista del processo istruito contro Muzio e il padre Bartolomeo Virgili.[243]. In particolare, nei mesi precedenti Teresa aveva rivendicato la restituzione di una parte di dote per un totale di 471 scudi e 50 baiocchi, che il suocero acconsentì a restituire sotto giuramento. A Pietro vennero restituiti sei rami incisi, che erano stati consegnati prima delle nozze al consuocero, che dovevano avere nel complesso un valore tale da ripagare la famiglia Del Po delle violenze e abusi subiti dalla figlia nel corso del suo matrimonio con Muzio.[244] Purtroppo la perdita degli atti processuali consente di avere un riscontro solo parziale di tutta la vicenda che, come anche per altri processi del tempo, avrebbero sicuramente fornito notizie interessanti sul lavoro dell'artista. Dalle testimonianze sembrerebbe che alla base della violenza subita dalla donna ci fosse un'accusa di adulterio tra Teresa e «un marchisiano che ti ha fatto il ruffiano al quale lo hai regalato di quadrucci».[245] Questi sospetti avevano reso Muzio estremamente irascibile, arrivando a privare Teresa di cibo e minacciandola costantemente di morte. La nascita poi della figlia nel giugno del 1681 non migliorò di certo la situazione.[246] Muzio era un nullafacente e lasciava la moglie in isolamento, senza curarsi in nessun caso di lei e della

[241] Biblioteca Nazionale Centrale Roma: P.D.6.40.K.1. La stampa è menzionata per la prima volta da Toscano 2008, pp. 5-9.

[242] ASVR, San Nicola in Arcione, 1678, Matrimoni, c. 3r in Pampalone 2006.

[243] Queste testimonianze furono depositate tra il 4 e il 6 luglio 1681 e si conservano negli atti del Notaio Nicolò Fiorello, che divenne anche procuratore di Teresa. ASR, Notai A.C., vol. 2894, cc. 361-376 in Pampalone 2006.

[244] ASR, Notai A.C., vol. 2892, c. 204r-v in Pampalone 2006.

[245] Appendice in Pampalone 2006.

[246] Dalle testimonianze della servitù si apprende che Vittoria felice sarebbe nata nel giugno del 1681 (gli atti di battesimo di quell'anno non si conservano più).

figlia, come dimostra pure una lista degli oggetti presenti nell'abitazione, dove tra l'altro sono del tutto assenti gli oggetti di lavoro di Teresa, che evidentemente fu ostacolata nello svolgimento della sua professione. I soli oggetti di valore artistico menzionati sono «nella camera da letto […] cinque quadri con cornici diverse».[247]

Traversie di questo tipo, come anche fu quella di Artemisia, non dovevano di certo giovare al successo e probabilmente la famiglia Del Po scelse di trasferirsi a Napoli proprio per trovare fortuna in un'altra città, di cui era originaria Porzia e dove Pietro aveva già lavorato, stabilendo probabilmente molti contatti. Dunque, a partire dal 1683 Teresa non farà più ritorno a Roma e lavorerà intensamente e lungamente nella città partenopea.[248] Durante il viaggio da Roma a Napoli, i Del Po potrebbero aver sostato a Benevento, visto che a Giacomo erano stati commissionati dall'abate Giovanni Giordano dei disegni dell'arco di Traiano, di cui esistono nove incisioni realizzate da Teresa.[249] Fortunatamente molte più opere di questo periodo si sono conservate consentendo agli studi di ricostruire in modo più approfondito la sua attività. I suoi committenti erano legati alla corte borbonica e non solo, richiedendo soprattutto ritratti che eseguì con la tecnica del pastello.[250]

Nella ricostruzione della produzione dell'artista durante gli anni napoletani, gli studiosi, tra cui si cita Rabier in particolare, si sono basati sul confronto con l'opera certa il *Ritratto di un gentiluomo* (1708), pastello conservato al Museo di Capodimonte a Napoli. Nella firma apposta Teresa si identifica come «Accademica Romana», sottolineando la sua appartenenza a questa importante istituzione. Questo titolo appare anche su altri suoi pastelli, segno quindi che doveva avere un certo valore nella città partenopea, visto che anche il fratello Giacomo si firmava rimarcando questa appartenenza. Altre opere si trovano invece a Palermo, ma non è noto un viaggio dell'artista in città e potrebbero quindi anche trattarsi di committenze specifiche o di passaggi collezionistici. Tra queste si ricordano in particolare il *Ritratto di Don Pietro Moncada* (1700) e *Santa* (1696) conservati al Museo Nazionale di Palermo. Teresa del Po occupa un ruolo significativo nella transizione dalla ritrattistica barocca a quella rococò. I suoi pastelli, in particolare, prefigurano le innovazioni di Rosalba Carriera, eliminando gli eccessi barocchi in favore di un'eleganza raffinata e una rappresentazione più intima del soggetto. Tuttavia, il confinamento geografico della sua attività e la relativa

[247] ASR, Notai del Tribunale dell'AC, vol. 2894, c. 318v; vol. 2893, cc. 2r-3v, 66r-67r.

[248] Prota-Giurleo 1953, p. 71.

[249] Minonzio 1990, pp. 273-286.

[250] Rabiner 1984, p. 16-22.

oscurità della sua figura limitano l'impatto storico del suo lavoro, sebbene meriti una rivalutazione nel contesto dell'arte meridionale del tardo Seicento e primo Settecento.
Anche l'attività di incisora fu da lei proseguita con successo collaborando in particolare ad alcune imprese editoriali di rilievo come Antonio Bulifon.[251] Da De Dominici si apprende che anche la figlia Maria Vittoria fu avviata all'arte e praticò la miniatura insieme alla madre. Le ricerche su di lei devono ancora essere approfondite, ma rappresenta un caso molto interessante di trasmissione della professione di madre in figlia.[252]

[251] Toscano 2008, pp. 5-9.

[252] De Dominici 1742-1745, ed. 2017, pp. 970; Giannone [1771], ed. 1941, p. 178.

Capitolo III

III.1. Monasteri femminili a Roma: schemi organizzativi e casi studio

«Il recinto circoscrive uno spazio e lo identifica; definisce una proprietà e indica un possesso; stabilisce un limite ma non preclude l'accesso».[253] Con queste parole Gabriella Zarri descrive la condizione di vita delle donne in epoca moderna, associando l'immagine del recinto tanto alla clausura quanto al matrimonio. Il limite poteva essere valicato, in molti casi generando grande ricchezza culturale. Nell'ambito dei monasteri, questo fenomeno è stato analizzato a partire dagli anni Ottanta del Novecento dalla storiografia anglosassone, che ha spostato l'attenzione sul piano socioculturale, fortemente rivolto all'interdisciplinarità. Questo cambio di prospettiva ha stimolato lo sviluppo di molte ricerche anche in Italia, che consentono oggi di avere un quadro più chiaro sulla vita religiosa e i diversi ambiti di intersezioni con il mercato artistico sviluppatosi a partire dalle pratiche devozionali. Varie forme di arte entrarono nella quotidianità di questi luoghi, e sebbene non sempre siano rimaste tracce tangibili, attraverso lo studio e la ricerca d'archivio è possibile ricostruire l'attività di queste comunità nell'ambito della letteratura, della musica, del teatro fino alla diretta committenza di manufatti artistici di diversi materiali. [254]

Questo tipo d'indagine ha preso avvio dalla musicologia con gli studi pioneristici di Craig Monson, che ha analizzato da vicino la produzione di musica polifonica in alcuni monasteri bolognesi tra XVI e XVII secolo, ricostruendo soprattutto il caso di Lucrezia Orsina Vizzani monaca camaldolese a Santa Cristina della Fondazza.[255] Anche la realtà veneziana è stata ricostruita, sollevando molti interrogativi e dinamiche prima sconosciute, che probabilmente vanno ricercate anche in altre comunità monastiche.[256] Elissa Weaver ha invece aperto l'indagine a interessantissimi casi di produzioni teatrali scritte e messe in scena nello spazio apparentemente chiuso delle clausure. Nella rosa degli esempi analizzati, certamente i conventi toscani sono i più attivi e vivaci, e si possono trovare diversi tipi di produzione da

[253] Zarri 2000, p. 23.

[254] I primi risultati di queste ricerche figurano negli atti del convegno svoltosi a Bologna nel 2000: *Monasteri femminili* 2005.

[255] Monson 1995.

[256] Kendrick 1996.

quelle più satiriche a quelle propriamente sacre. Il valore educativo di queste rappresentazioni giustificava il momento di svago sotteso, tanto che talvolta ad assistere erano ammessi anche laici esterni.[257] Questi approcci allo studio di fonti apparentemente monotone, come necrologi e cronache conventuali, hanno spalancato le porte a una rivalutazione complessiva del vivace fermento culturale nei monasteri femminili.

Per quanto concerne più da vicino la pratica artistica italiana,[258] sono state indagate, e in alcuni casi riscoperte, diverse monache pittrici, che, nello spazio claustrale, hanno messo a frutto le loro doti: Caterina de' Vigri (1413-1463) nel monastero del Corpus Domini situato tra Ferrara e Bologna;[259] Plautilla Nelli (1524-1588) nel monastero di Santa Caterina in Cafaggio a Firenze;[260] Orsola Maddalena Caccia (1596-1676) tra Bianzè e Moncalvo presso il monastero delle Orsoline;[261] e ancora il convento di Sant'Orsola a Mantova, dove viveva e lavorava Lucrina Fetti (1595-1651). Quest'ultima, partita da Roma con il fratello Domenico, grazie al sostegno e all'educazione raffinata di Margherita Gonzaga, realizza numerose opere.[262] All'interno di tali strutture, a volte assimilabili a vere e proprie corti, insieme alla pittura erano molto praticate diverse arti manuali, come la tessitura, il ricamo, la tintura, ma anche la ceroplastica e la realizzazione di fiori di carta o di seta. Si ha traccia di questo tipo di produzione, destinaao anche alla vendita esterna per il sostentamento degli istituti stessi, ad esempio nel monastero di Santa Maria Maddalena a Serra de' Conti ad Ancona, dove ha oggi sede il Museo delle Arti Monastiche. Nella stanza all'epoca chiamata «lavoriero» si svolgevano quotidianamente queste attività, di cui si conservano ancora alcuni prodotti, oltre agli strumenti di realizzazione, in primis i disegni fondamentali per la riproduzione di modelli e la trasmissione del sapere.[263] Queste pratiche decorative sono documentate anche fuori dall'Italia, ad esempio in Olanda, dove già nel XVI secolo le monache costruivano delle scatole di fiori, «besloten hofje» (giardini chiusi), dove venivano

[257] Weaver 2002.

[258] Per una ricostruzione generale sul tema si veda Macioce 2022, pp. 255-267.

[259] *Pregare con le immagini* 2004; Kathleen 2005.

[260] *Plautilla Nelli* 2017; *Plautilla Nelli* 2008; *Artiste nel chiostro* 2016.

[261] Chiodo 2003; Ghirardi 2002; *Orsola Maddalena* 2012.

[262] Gladen 2004; Ead. 2005. Lucrina Fetti potrebbe aver avuto un ruolo anche nell'educazione artistica della principessa Eleonora Gonzaga-Nevers (si veda Deisinger 2013, pp. 43-73).

[263] http://www.museoartimonastiche.it/joomla30/index.php/le-stanze/il-lavoriero (consultato il 19.12.24).

poste anche piccole reliquie, statuette di santi o doni di pellegrini (Fig. 38).[264] Nella penisola questo fenomeno è registrato dallo scrittore britannico, Fynes Moryson, in uno dei suoi viaggi: «nunnes, more specially in Sienna, Ravena and Mantua, used to worke curious flowers in silke, which our wemen of late have worne in their hads».[265]

Più vicino geograficamente a Roma è il Monastero di Santa Rosa a Viterbo su cui sono stati condotti molti studi che hanno incrociato le evidenze documentarie con l'edificio, sottoposto a restauro, e tutti gli oggetti sia artistici sia artigianali conservati tra le sue mura. Anche in questo caso, emergono i materiali di carta o stoffa, destinati alla produzione di fiori o piccoli reliquiari.[266] È certo che questi oggetti venissero realizzati anche dalle monache romane, anche se non sono riemersi i materiali o testimonianze negli archivi delle monache, ma la presenza di «tre vasi di terra dipinti di rosso co' fiori di monache» nell'inventario del sarto Giuseppe Rebba, redatto nel 1617, dimostra anzi che la vendita all'esterno doveva essere una pratica comune.[267] Infine, affiorano anche lavori di arte plastica, oltre che di miniatura, praticati ad esempio dalle abitanti del monastero di San Domenico a Lucca, tra cui Eufrasia Burlamacchi (1482-1548), Costanza Micheli (1530-1601), Aurelia Fiorentini (1595-1675) e di cui resta testimonianza nei documenti e in piccole sculture del santo dell'ordine.[268] Dopotutto, nella cronaca dell'istituto si ricorda come «queste madri e sorelle non saranno mai ociose, sì per non perdere tempo, sì per bisogno det victo perché non hanno alcuna entrata se non di limosine et di loro fatiche, et per questo lavorano quanto possono».[269]

Prendendo in esame più da vicino la realtà romana, negli ultimi decenni vari studiose e studiosi si sono interessati a quello che Marina Caffiero ha definito un vero e proprio sistema dei monasteri.[270] Si possono, infatti, rintracciare degli schemi ben precisi e comuni a tutte le realtà monastiche sviluppatesi a Roma tra la seconda metà del XVI e gli inizi del XVII

---

[264] *Hooglied: de beeldwereld van religieuze* 1994.

[265] Moryson 1617, p. 422 in Thornton 1991, p. 260. Renata Ago ha scritto su questo argomento alcune importanti riflessioni, partendo dalla lettura di inventari e lettere di vari personaggi (Ago 2006, pp. 157-161.

[266] Pogliani 2022, pp. 273-278. Per lo studio approfondito dell'interessante testo conservato nell'archivio del Monastero si veda *Memorie segrete* 2020. Per approfondire più ingenerale il complesso dedicato a Santa Rosa: *Il Tesoro di Santa Rosa* 2017; *Un Monastero, una città* 2023.

[267] ASC, Archivio urbano, sez. I, vol. 329, f. 253 in Rolfi 1997, p. 6, n. 42.

[268] *Suor Eufrasia Burlamacchi* 2023; *Svelate* 2022.

[269] Lucca 1744, in Taurisano 1914, p. 160.

[270] Caffiero 2008.

secolo. Spesso sono i legami di parentela a influenzare e a favorire la creazione di una comunità con il suo insediamento stabile nel tessuto urbano, attraverso la costruzione o l'ammodernamento degli spazi claustrali e il loro conseguente abbellimento con nuove commissioni. Il fenomeno del *matronage* si iscrive nel meccanismo appena descritto: molte nuove fondazioni monastiche sono finanziate da donne facoltose per motivi prettamente devozionali, ma talvolta anche di potere.[271] La realtà che emerge, con il progredire degli studi sull'argomento, permette di avere una visione molto più chiara a livello generale. Come dimostrato da Alessia Lirosi, dopo la Controriforma si registra una nuova ondata di fondazioni con una stretta sulla clausura, che nel concreto assumeva diverse forme. I dati rilevati consentono di contare circa cinquanta tra monasteri e conservatori ubicati all'interno delle mura dell'Urbe verso la metà del XVII secolo.[272]

In molti casi, la dispersione di parte della documentazione originale di tali istituti, in seguito alle soppressioni operate durante la Repubblica Romana e poi con l'Unità d'Italia, consente purtroppo una ricostruzione soltanto parziale della vita culturale e produttiva. Gli archivi dei monasteri erano veri e propri depositari della loro storia: oltre a conservare missive e libri di conti, vi si custodivano le regole e le costituzioni. Tuttavia, le fonti di maggiore interesse per lo studio di queste comunità sono le cronache e le memorie, dove solitamente si registravano i fatti più rilevanti, oltre al racconto della vita delle abitanti di questi luoghi.[273]

Un elemento che potrebbe funzionare come discrimine per individuare dei casi di studio è l'adozione della regola fondativa del monastero, che si rifaceva a quella dell'ordine di appartenenza, oppure differire a seconda di una specifica preferenza circa l'orientamento spirituale, come succede nel caso di Santa Maria dell'Umiltà, che sarà analizzato di seguito. Alla regola si sommavano poi le *Costituzioni*, precetti sull'organizzazione della vita comunitaria da osservare nel quotidiano.[274] Di fatto la regola agostiniana era tra le più diffuse

[271] La bibliografia sul tema è molto vasta. Si segnalano qui alcuni contributi imprescindibili: Valone 1992; Ead. 1994; Dunn 1994; Ead. 2012. Per ultimo si segnalano gli atti di un convegno svoltosi nel 2012 a Roma, i cui atti sono stati recentemente pubblicati e a cui si aggiunge una lunga appendice costituita da un vero e proprio regesto di fonti sui monasteri romani: *Fra doppi muri* 2023. *Donne e sfera pubblica* 2009.

[272] Lirosi 2012.

[273] Si veda Zarri (2016, pp. 7-17) per un approfondimento sulle cronache monastiche. Per una panoramica sull'Italia tra Rinascimento e Controriforma si veda Lowe (2003). Tra gli esempi di cronache e memorie di conventi romani esaminate negli anni passati si vedano: McOmber 2007; *Cronache di Santa Cecilia* 2009; *Monastero di famiglia* 2016.

[274] Lirosi 2012, pp. 69-77.

nel territorio romano, poiché adottata anche da istituti affiliati a ordini diversi,[275] una scelta che sembra meglio motivare e giustificare le pratiche produttive in cui le suore si impegnavano. Ad esempio, nelle *Costituzioni* del monastero Santa Maria Maddalena risalenti al 1602, vi è un capitolo dedicato al tema del lavoro:

> Per imitare i Santi Padri, e per fare quel, che dice S. Girolamo, che sempre si deve far qualche cosa buona, acciò il Demonio ci trovi occupati sempre, per fuggir l'otio, che è una sentina di tutti i vitij, e per tenere le Monache in qualche essercitio, acciò non vadano vagabonde per casa, e perché il Monasterio è povero, e in necessità ordiniamo e comandiamo, che sonoata la campanella di andare a lavorare, ogni una vada al luogo deputato a lavorare, e fare quel, che dalla Maestra de' lavori le sarà imposto, secondo il sapere e poter loro per utilità e ben publico del Monasterio.[276]

Nell'ottica di rifuggire l'ozio e i vizi, le monache si occupavano anche dell'educazione di giovani donne che non disponevano di risorse familiari adeguate a contrarre matrimonio o a entrare in monastero. Queste erano accolte all'interno dei conservatori, dove veniva loro insegnato solitamente a cucire e a ricamare, con la speranza che una volta raggiunta l'età matrimoniale potessero trovare una sistemazione dignitosa. Uno degli esempi più noti a Roma è il monastero di Santa Caterina della Rota, che nel 1593 accolse anche Elisabetta Cattanea, che si unirà in matrimonio a Rosato Parasole nel 1593, mosaicista e doratore, entrando nella bottega di famiglia del marito, presso la quale si dedicò alla produzione di modellari di ricami intagliati, che conobbero una diffusione capillare (Figg. 39-40).[277] La qualità dei ricami a volte era talmente alta che anche famiglie nobili acquistavano questi manufatti.[278]

---

[275] Caffiero 2008, p. 80.

[276] *Constitutioni del Monasterio* 1602, pp. 54-55. Una simile regola era istituita anche per le novizie: «Capitolo XXV. […] sempre trovasi al resto dell'officio, e all'oratione mentale, e non le lasci mai stare in otio: le farò lavorare; e mentre lavoreranno si leggerà qualche libro spirituale, o pure si reciterà qualche vita de Santi», p. 75.

[277] Pupillo 2009; Ead. 2023, pp. 145-155.

[278] Arcuri 1985-1986, pp. 155-156. Nel corso del XVII secolo sorsero molti di questi istituti che vennero poi disciplinati e regolamentati dalle disposizioni di vari papi. Si veda ad esempio l'educandato di Santa Caterina in Magnanapoli in Zucchi 1938, pp. 234, 236.

III. 2. Il quadro «colorito da una monaca» per la Chiesa di Spirito Santo

Spostando l'attenzione ora sulla pratica pittorica, si rileva come pochissime sono le fonti che accertano questo tipo di attività nei monasteri romani. Una delle testimonianze più antiche sulla presenza di suore pittrici nell'Urbe è una lettera scritta da Giulio Rospigliosi, futuro papa Clemente IX, il 12 agosto 1634: «[a]l Sig.re Card.le S. Onofrio [-] le fu presentato un Quadro di una Giovine che sta in educatione nell'istesso convento [Santo Spirito] [-] il quadro fatto da quella fanciulla non gli ha dato troppa soddisfazione, ma egli volse sodisfare il gusto delle Monache».[279] La comunità di Santo Spirito era stata fondata intorno al 1432 dalla nobildonna Petronilla Capranica presso la sua abitazione adiacente alla colonna Traiana. A partire dalla seconda metà XVI secolo fu istituita la clausura con la regola di Sant'Agostino; successivamente, l'ordine prese il nome di Canonichesse regolari lateranensi, godendo della protezione del re di Francia (Figg. 41-42).[280]

Nel 1674 Filippo Titi riferisce che lo stesso «Quadro dell'Altare Maggiore dicono, che sia colorito da una monaca, col disegno del Cortona».[281] Da queste due fonti si apprende quindi che la monaca-pittrice nel 1634 era ancora una novizia in formazione e che Pietro da Cortona avrebbe fornito l'idea successivamente da lei eseguita. La collaborazione di Berrettini con la suora pittrice non stupisce, considerando i personali rapporti di lavoro e di scambio intrattenuti con Plautilla Bricci. Sotto la sua direzione l'architettrice aveva collaborato alla decorazione di Villa Benedetta, progettata dall'architetta proprio per Elpidio Benedetti, fratello di Suor Eufrasia, come sarà messo a fuoco più avanti, a cui avevano preso parte anche Francesco Allegrini e Giovan Francesco Grimaldi.[282] Proprio contestualmente al nascere di questo legame Plautilla fu da lui raccomandata per una commissione che non poteva soddisfare di mano sua, e per cui fornì i disegni a Plautilla, proprio come con la

[279] BAV, Vat. lat. 13362, c. 99, in Trinchieri Camiz 1997, p. 278, n. 5.

[280] Gori 2006, pp. 243-244. Per approfondire le vicende della Chiesa e la committenza a Luigi Garzi si veda: Ciannarella, Coppolaro 2023.

[281] Titi 1674, p.128.

[282] Primarosa 2021, pp. 76-78.

monaca, in particolare dipinse su suo disegno tre stemmi su «corame grandi in argento» per le portiere dell'appartamento di James Alban Gibbes, medico inglese.[283]

Purtroppo, oltre a non sapere con assoluta certezza che soggetto vi fosse rappresentato, non si conosce nemmeno l'identità dell'autrice. Nonostante si conservi in Archivio di Stato a Roma il *Libro di Memorie diverse* del monastero, non è possibile risalire ai suoi dati biografici, poiché le «note delle defunte» presenti alla fine del volume registrano in modo molto sintetico i nomi delle monache, la loro data di ingresso e morte.[284] Il solo riferimento indiretto al dipinto si trova in un appunto presente nello stesso *Libro di Memorie* risalente al 1693, quando in occasione di vari lavori di ristrutturazione, fu commissionata una nuova pala per l'altare maggiore a Luigi Garzi: «per la festa di Pentecoste fu portato il Quadro dello Sposalizio Santo».[285]

Questa testimonianza potrebbe, forse, indicare il possibile soggetto rappresentato dalla suora nel suo dipinto, in quanto era molto comune che pale d'altare venissero sostituite da opere di artisti più aggiornati al gusto contemporaneo scegliendo però il medesimo tema.

Da queste poche testimonianze è verosimile stabilire che di questa comunità faceva parte una suora, la quale, ancor prima di entrare in noviziato, doveva aver ricevuto qualche tipo di istruzione artistica e che era stata in contatto con Pietro da Cortona. Certamente i restauri avvenuti verso la fine del XVII secolo, la successiva distruzione della chiesa nel 1812, nel corso delle demolizioni ordinate dal prefetto francese Camille De Tournon per l'isolamento della colonna Traiana, e la conseguente dispersione non solo di opere e documenti, ma anche delle monache stesse, ostacola ulteriori sviluppi della ricerca. Non è possibile stabilire con certezza se in questa comunità la pratica artistica fosse coltivata con continuità anche da altre suore nel corso degli anni. Tuttavia, la presenza di alcuni documenti riccamente miniati tra le carte superstiti del monastero potrebbe suggerire l'intervento delle monache stesse.[286] Si

---

[283] ASR, Cartari Febei, vol. 63, c. 292 in Bertolotti 1886, p. 251. Mazzucco 2021, pp. 30-35, p. 42, n. 71.

[284] ASR, Fondo corporazioni femminili soppresse, Canonichesse regolari lateranensi di Santo Spirito in Santa Pudenziana, b. 4260, *Libro delle Memorie diverse del Spirito Santo nell'Abbadessato di D. Maria Candida Marcelli 1679*.

[285] *Ibidem*.

[286] Questa pratica nei monasteri femminili ha una tradizione lunghissima che attraversa tutta la penisola. Si pensi al caso esemplare di Suor Eufrasia Burlamacchi (*Suor Eufrasia Burlamacchi* 2023) o di Suor Anna Vittoria Dolara che si vedrà più avanti. Sono documentati anche esempi di revival della miniatura medievale tra XVIII e XIX secolo (Orofino 1008, pp. 643-645.

tratta di diciassette professioni, documenti che sanciscono ufficialmente l'ingresso in monastero con l'emissione dei voti, su pergamena, per l'arco cronologico che va dal 1599 al 1721,[287] alcune delle quali decorate con cornici composte da motivi di fiori o elementi geometrici. Le differenti tipologie e il tratto diversificato suggeriscono diverse mani, alcune più abili nella descrizione di minuti particolari, altre più sommarie. Ad esempio, la professione di Maria Agnese Berarda del 9 giugno 1670 è incorniciata da una serie di rose, garofani e tulipani raffinati, che illusionisticamente sovrastano lo spazio delle linee rette che delimitano il testo (Fig. 43). Altri elementi decorativi sono presenti nell'intestazione e nel capolettera. Nessun indizio sull'autografia di queste pergamene è riscontrabile nelle carte stesse o negli altri documenti dell'archivio, ma come già messo in luce, l'archivio era per le monache uno spazio curato con persistenza e dedizione da alcune di loro elette al compito. Non stupirebbe quindi se tra i compiti affidati alla madre archivista ci fosse anche quello di redigere le professioni e di decorarle a seconda delle possibilità.

III. 3. Suor Eufrasia Benedetti «pittrice eccellentissima» a San Giuseppe Capo Le Case

Un caso più conosciuto e indagato è invece quello del convento di San Giuseppe a Capo le Case, grazie, *in primis*, alla sopravvivenza delle opere realizzate da suor Eufrasia Benedetti. Nonostante le varie soppressioni, la comunità carmelitana, dimorante nella struttura sin dal 1598, ottenne il permesso di continuare ad abitare in alcuni spazi del monastero anche quando, tra il 1873 e il 1876, questi luoghi furono concessi al Museo Artistico Industriale. Solo nel 1933 le monache lasciarono la sede adiacente all'omonima chiesa, che dal 1980 accoglie la sede della Galleria d'Arte Moderna dei Musei del Comune di Roma (Figg. 44-45).[288]

Le opere realizzate da suor Eufrasia vanno inserite all'interno del programma di rinnovamento voluto dal cardinal Marcello Lante in seguito alla canonizzazione di santa Teresa d'Avila, che aveva dato vita all'ordine carmelitano in Spagna, e quella di Filippo

[287] ASR, Fondo corporazioni femminili soppresse, Canonichesse regolari lateranensi di Santo Spirito in Santa Pudenziana, b. 4260, Pergamene, 1599-1721. Si veda anche *Regesto delle pergamene* 2023.

[288] Felici 2005; Picardi 2014; Pallottino 2018. Per approfondire le vicende relative alla sede del monastero si veda il dettagliato studio di Camilla Fiore (2011, pp. 179-183) che ha chiarito le fasi di progettazione dell'edificio, dirette dall'architetto Mattia De Rossi a partire dal 1673. Per approfondire il Museo Artistico Industriale: Borghini 2011.

Neri, il cui ruolo era stato fondamentale per la creazione dell'istituto. Infatti, era stato Francesco Soto, membro della congregazione degli oratoriani, a fondare il 14 aprile 1598 il monastero grazie ai finanziamenti delle nobildonne Fulvia Sforza di Santa Flora, Olimpia Ursina di Acquasparta ed Eleonora de Molina. L'anno precedente con una bolla di papa Clemente VIII era stata approvata l'istituzione di questa clausura,[289] secondo la regola istituita dalla monaca spagnola.[290] Tuttavia, non essendovi altri istituti carmelitani a Roma, le prime dieci novizie furono istruite da tre professe agostiniane provenienti da Santa Marta.[291]

Suor Maria Eufrasia, al secolo Flavia Benedetti (1597-1676), era la figlia di Lucia Paltrinieri e Andrea Benedetti, ricamatore esperto e mercante d'arte.[292] Il suo ingresso in monastero avvenne nel 1628, dopo aver rinunciato a ogni eredità per aiutare il padre e i fratelli, Elpidio e Gaudenzio. Già nel 1638 Pompilio Totti scrive di alcune pitture da lei eseguite per l'adiacente chiesa: «non tanto riguardevoli per la loro eccellenza; quanto ammirabili per la mano che l'ha fatte, essendo di s. Maria Eufrasia Benedetti, monaca, e pittrice eccellentissima».[293] Un'affermazione generosa che però lascia intendere che agli occhi dei contemporanei le opere erano ritenute fuori dal comune. L'assenza di notizie circa il suo primo approccio alla pittura non consente di stabilire se già prima dell'ingresso in monastero si fosse esercitata in casa o magari con l'aiuto di qualche pittore, con cui il padre o il fratello Elpidio potevano essere in contatto. È invece plausibile che suor Eufrasia abbia potuto studiare e rielaborare modelli iconografici largamente diffusi dalla tradizione a stampa, oggetti che varcavano le soglie della clausura, come attestato dagli inventari del 1726 e del 1876, che registrano la presenza di immagini di santi sia nelle celle delle monache sia lungo i corridoi.[294] Indubbiamente, esser cresciuta in casa Benedetti, vicino alla parrocchia di San Giuseppe e Celso, dove il padre svolgeva la sua attività di ricamatore e di commercio di

[289] Sturm 2015, p. 91.

[290] Per approfondire la vicenda della Santa e l'istituzione della regola si veda: Sturm 2006, pp. 11-39.

[291] Andretta 1980.

[292] Primarosa 2018, pp. 9-17; Tassinari 2021, pp. 199-214.

[293] Totti 1638, p. 305. Queste notizie sono riprese anche da Titi (1674, p. 181), che scrive: «vi sono pitture non tanto da considerarsi per la loro bontà, quanto da ammirarsi per haverle fatte Suor Maria Eufrasia Benedetti Monaca Pittrice».

[294] ASR, Monasteri soppressi, Fondo Carmelitane scalze di S. Giuseppe, b. 4302, c. 8, in Trinchieri Camiz 1997, p. 279.

dipinti, dovette rappresentare uno stimolo fondamentale, che probabilmente le permise di imparare quantomeno a disegnare. Un ultimo dato da non sottovalutare è l'amicizia coltivata con la polivalente artista Plautilla Bricci, rapporto messo in luce e già descritto dalla tradizione storiografica ottocentesca.[295] L'incontro tra le due artiste avvenne intorno agli anni Trenta del Seicento, forse tramite i padri carmelitani che a Bricci avevano commissionato la pala d'altare per la chiesa di Santa Maria in Montesanto.[296] È verosimile pensare che, nonostante le regole della clausura, le due avessero avuto modo di incontrarsi nel parlatorio per discutere di fede e magari confrontarsi sulla pratica artistica attraverso le grate e scambiarsi oggetti tramite la ruota.[297]

Stando alle fonti coeve, suor Eufrasia aveva realizzato dei dipinti in mostra nella chiesa di San Giuseppe, di cui purtroppo non resta traccia, tra cui una *Natività* per uno degli altari laterali,[298] e forse l'*Ultima cena* nel Refettorio di cui si conserva una fotografia precedente la demolizione dell'ambiente (Fig. 56).[299] Un ulteriore dipinto fu donato al monastero dal fratello Elpidio, come disposto nel suo testamento: «lascio al monastero e alle monache di San Giuseppe a Capo le Case un quadro raffigurante una Madonna del Rosario, in piedi e incorniciata in oro, realizzata dalla defunta suor Maria Eufrasia della Croce, mia sorella».[300]

Le uniche pitture superstiti si trovavano invece entro le mura interdette al mondo esterno, in alcuni spazi annessi alla sacrestia della chiesa di San Giuseppe e negli ex-ambienti del monastero, oggi primo piano della Galleria Nazionale di Arte Moderna.[301] Qui anticamente si trovava il coro d'inverno del monastero, tra i luoghi più privati del complesso architettonico, dove le suore potevano esprimersi con i mezzi di devozione tra i più efficaci

---

[295] D'Armailhacq 1894, 305; Mazzucco 2021, p. 28.

[296] Primarosa 2021, pp. 53-53.

[297] Per un approfondimento sullo spazio del parlatorio si veda: Lirosi 2012, pp. 223-235.

[298] Titi 1674, p. 181: «nell'altro altare vi è la Natività di Nostro Signore dipinta da Suor Maria Eufrasia che ultimamente ha ritoccato Maria Vergine con Gesù». Da quest'affermazione Titi lascia intendere di essere al corrente del fatto che la suora è intervenuta nuovamente sullo stesso dipinto.

[299] Pietrangeli 1980, III, p. 69. Sturm 2015, p. 94-95.

[300] ASR, Corporazioni Religiose Femminili, Carmelitane Scalze, Monastero di San Giuseppe a Capo le Case, busta 4302, c. 139r. In Fiore 2011, p. 93.

[301] Attualmente queste pitture sono coperte da alcuni pannelli esplicativi di una mostra in corso nelle sale del museo. In occasione della mostra *Roma pittrice*, tra le attività di valorizzazione delle pittrici indagate in questo catalogo, è maturata la necessità di rimuovere la pannellistica. A partire da marzo 2025 i dipinti saranno nuovamente visibili.

a loro disposizione: il canto e la musica.[302] Vi si conservava inoltre un frammento della croce, tanto che i soggetti scelti dalla suora hanno come protagonista proprio lo strumento del martirio di Cristo. Nella porzione di sinistra del muro sono raffigurate due suore genuflesse in preghiera con le loro animule poste davanti alla base della Croce che è anche una fontana o, meglio, la *Fons vitae*, da cui sgorga il sangue del sacrificio che arriva dalla croce e dai melograni nati proprio dal legno divino (Fig. 50). Quest'iconografia è debitrice degli antichi inni cristiani, in cui la croce è la sorgente di salvezza, oggetto primario di devozione per l'ordine carmelitano, come ricordano anche alcune miniature contemporanee in cui Teresa d'Avila viene raffigurata in adorazione del monte del Calvario (miniature del Monastero di Santa Maria Regina in Aracoeli, Fig. 51).[303] La conformazione di questo frammento induce a credere che l'intera parete fosse decorata, anche se non è possibile stabilire con quali immagini. Accanto a questo, un altro dipinto su muro ha come protagonisti la *Vergine, Maria Maddalena e San Giovanni Battista*, ma a completare la composizione manca un elemento fondamentale: al centro era inserito un crocifisso, come rende evidente la lacuna (Fig. 52). Questo tipo di decorazione si ritrova anche in altre chiese romane, che suor Eufrasia aveva visto prima di entrare in clausura. In quanto al crocifisso, non è possibile stabilire se sia stato realizzato dalla suora: nessuna delle fonti la ricorda come scultrice (Fig. 53).[304] Lo scarto stilistico che si nota osservando le due scene potrebbe indicare che la monaca sia intervenuta a distanza di tempo nella decorazione dello stesso ambiente. Queste differenze potrebbero anche denotare la scelta di un registro stilistico distinto per le due rappresentazioni, una più votata al simbolismo, l'altra al pathos del momento della morte di Cristo. In ogni caso, le due suore in preghiera sono da mettere in relazione con un altro dipinto eseguito dalla pittrice, l'unico a oggi noto su tela e conservato nella nuova sede delle carmelitane scalze: *Santa Madre Teresa che copre con il mantello le sue figlie*. La tela esprime tutta la devozione e la gratitudine per la fondatrice dell'ordine: santa Teresa è raffigurata all'aperto circondata dalla vegetazione e inondata dalla luce dello Spirito Santo dall'alto, a cui rivolge lo sguardo, mentre aprendo il suo mantello accoglie e protegge dodici suore in preghiera abbigliate con le vesti dell'ordine. Suor Eufrasia rielabora schemi iconografici e compositivi di repertori

[302] Sull'utilizzo e la presenza di più cori negli istituti carmelitani si veda Sturm 2006, pp. 140-142.

[303] Sturm 2002, pp. 133-137.

[304] È stata proposta un'identificazione di questa scultura con il crocefisso che ancora oggi si trova su uno degli altari della chiesa di San Giuseppe, dove effettivamente si ripropone lo stesso sistema. Trinchieri Camiz 1997, p. 142.

tradizionali (Figg. 46-47-48-49).[305] Sebbene le figure qui rappresentate siano più espressive e caratterizzate nei volti, dal punto di vista disegnativo sono molto vicine alle due suore del coro. Non sappiamo con esattezza dove il dipinto avrebbe dovuto essere collocato in origine, ma certamente è ancora oggi un simbolo dell'ordine e fonte di devozione. In passato è stato supposto che i sei gigli raffigurati in basso fossero un'aggiunta posteriore; sicuramente la pellicola pittorica nella porzione inferiore mostra delle criticità, si potrebbe forse pensare che la stessa suora sia intervenuta in un secondo momento, magari per un ripensamento o per porre rimedio a un danno, come, dopotutto, stando a Filippo Titi, aveva fatto anche per la *Natività* presente in chiesa.[306]

L'altro ambiente decorato da suor Eufrasia è quello che anticamente metteva in comunicazione la chiesa con il monastero, spazio in cui le monache potevano ricevere la comunione, attraverso l'apertura di un passaggio dall'esterno alla clausura, posto alla destra del presbiterio e chiamato appunto *comunichino*. Anche in questo caso la scelta dei soggetti è ben pensata: sulla parete di sinistra sono raffigurati *Cristo e la Samaritana al pozzo*, nella parete centrale l'*Annunciazione* con le schiere di angeli, *Dio padre e la rappresentazione dell'eucaristia* nel punto esatto di apertura con l'esterno, e infine a destra *Santa Maria Maddalena* (Figg. 54-55). Come è già stato sottolineato, tali scelte iconografiche simboleggiano il passaggio dalla vita terrena dell'esterno a quella devota e penitente della clausura, grazie all'intercessione del miracolo eucaristico.[307] Stilisticamente le pitture del comunichino si avvicinano alla *Crocefissione* del coro, ma in assenza di ulteriori dati è difficile stabilire con quale criterio suor Eufrasia si fosse dedicata a queste opere, o se avesse nel corso degli anni istruito anche altre consorelle nella pratica artistica.

[305] Questa iconografia deriva dalla rappresentazione della *Madonna della misericordia* ed è ripresa anche nella celebrazione di alcune sante fondatrici di ordini, come ad esempio sant'Orsola (si veda Bergomensis 1497, p. CXXII). Si veda anche la pala raffigurante *Santa Begga fondatrice delle beghine* (1600 ca.) conservata presso il Museo Statale di Lovanio (*Hooglied: de beeldwereld van religieuze* 1994, p. 174).

[306] Da una notizia riportata dalle suore in una guida sul loro ordine si riferisce che nel 1883 il dipinto sarebbe stato restaurato da Giovanni Filippetti, su cui non abbiamo notizie. *Una generazione* 1998, p. 50.

[307] Trinchieri Camiz 1997, pp. 149-151; Sturm 2015, pp. 95-96.

III.4. Il Monastero di Santa Maria dell'Umiltà e la sua fondatrice Francesca Baglioni Orsini

Le dinamiche di stimolo e confronto reciproco in un ambiente claustrale sono invece attestate tra le mura del monastero domenicano di Santa Maria dell'Umiltà, la cui soppressione definitiva, avvenuta precocemente rispetto a molti altri istituti, nel 1812, ha determinato la dispersione non solo delle opere d'arte, ma anche della ricca documentazione d'archivio (Fig. 57).[308] Le vicende di queste monache erano state indagate dal padre domenicano Alberto Zucchi, che per primo aveva pubblicato dei brevi estratti dal prezioso manoscritto contenete le biografie meticolosamente raccolte da una anonima consorella.[309] Zucchi, infatti, lamentava che «come per le altre nostre chiese, così anche per questa dell'Umiltà non sempre gli eruditi romani narrarono la storia conforme a verità».[310] Una serie di equivoci furono alimentati in seguito alla cessione degli ambienti monastici ad altri ordini, primo fra tutti quello delle Salesiane provenienti da Torino, all'indomani del ritorno di Pio VII nel 1815, tanto che nel XIX secolo sia Vincenzo Forcella sia Mariano Armellini confondono le poche notizie reperite, tracciando una storia che sarà smentita solo da Zucchi e poi chiarita ancora da Aldo Cicinelli nella guida per la collana *Le chiese di Roma illustrate* sulla chiesa scritta.[311]

L'istituto era sorto per volontà di Francesca Baglioni Orsini, che tra il 1598 e il 1601 aveva acquistato una serie di appezzamenti di terreno alle pendici del Quirinale, appena dietro San Marcello al Corso.[312] In quest'area, a partire dagli ultimi decenni del XVI secolo, furono edificati diversi monasteri e altri già presenti vennero ampliati e rinnovati, spesso dietro la committenza di facoltose matrone. Francesca Baglioni è stata una delle agenti principali in quanto a committenza devozionale e la scelta di devolvere tutti i suoi averi per la realizzazione del monastero rappresenta il raggiungimento di un obiettivo prefissato da

[308] Aldo Cicinelli (1970) ha ricostruito le vicende della chiesa fino al suo attuale utilizzo come cappella del Collegio Americano del Nord, affiliato a Propaganda Fide, che dal 1856 occupa gli spazi dell'antico monastero.

[309] AGOP, Series XII, Roma, XII. 8000, *Libro delle memorie delle nostre monache defonte di questo monasterio di S. M. del HUM*. Il manoscritto è citato da Zucchi (1938, pp. 167-181) che ebbe modo di consultarlo presso l'archivio dei Padri Predicatori, nei cui fondi era pervenuto proprio in quegli anni. Ai fini del suo studio sugli istituti domenicani a Roma, ha pubblicato alcune parti dei necrologi che si trascrivono estesamente fino all'anno 1688 nell'appendice documentaria.

[310] *Ibidem*.

[311] Forcella 1877, parte XI, p. 19. Armellini 1891, p. 260.

[312] Eula 1995.

lungo tempo. Nel suo primo testamento, rogato nel 1598, predispose che «delli miei beni, et facoltà si facci un Monasterio chiamato Monasterio della Sant.ma Vergine dell'humiltà».[313] E ancora stabilisce sin da subito che:

> l'Habito di dette Moniche desidero, et è volontà mia, che debba essere una veste bianca, et sopra uno scaporale Azzurro dell'ordine delle Monache di San Giuseppe contigue alla Chiesa di Santo Fridiano di Fiorenza militante sotto la regola di S.to Agostino, et nel resto conforme alli Capitoli, et ordini di detto Monasterio da osservarsi, quali tiengo appresso di me.[314]

Dunque, anche Santa Maria dell'Umiltà si fonda sulla regola agostiniana ed è probabilmente in ragione di tali principi che, nel corso degli anni a venire, molte delle abitanti del monastero si dedicheranno a diverse attività, dalla pittura al disegno, dal canto alla realizzazione di corali, fino alla committenza e a piccole opere di abbellimento degli spazi sacri e di vita quotidiana. L'intensa vivacità culturale è ben testimoniata nel *Libro delle memorie delle nostre monache defonte di questo monasterio di S. M. del HUM* (1613-1812). Come già messo in luce da Zucchi, il fervore artistico fu incentivato da Francesca Baglioni stessa che, infatti, scelse appositamente Chiara Alberti, figlia del noto artista Durante Alberti. Nel racconto della vita di suor Chiara si esplicita che «fu questa buona madre presa dalla signora fondatrice per la virtù della Pittura nella quale si essercito et fatigo assai bene in servitio del Monastero».[315]

III. 4.1. Francesca Baglioni: famiglia di origine, aspetti culturali e devozionali

Molte notizie sulla vita di Francesca Baglioni sono note grazie alla biografia stampata nel 1753, che, come spiegato nel brano introduttivo, fu redatta a partire da preziose fonti documentarie, all'epoca conservate nell'archivio del monastero, oggi non più rintracciabili.[316] L'autore non dichiara la sua identità, scrive solo di essere un «privato

[313] ASR, Auditor Camerae, Ferracutus, testamenti e donazioni, vol. 21, Testamento Francesca Baglioni, cc. 439-443.

[314] *Ibidem*.

[315] AGOP, *Libro delle memorie*, c. 16*v*.

[316] [Bertucci?] 1753. Si deve a Zucchi la riscoperta del nome dell'autore di questo testo (Zucchi 1938, p. 169, n. 1). Prima di Bertucci anche Giovanni Antonio Bruzio aveva scritto di Francesca Baglioni,

scrittore».[317]. Dalla lunga dedica al cardinale Domenico Orsini sembra quasi che a scrivere la storia della fondatrice siano proprio le monache di Santa Maria dell'Umiltà (Fig. 59).[318] Zucchi sostenne che a scrivere sia stato invece Domenico Vincenzo Maria Bertucci, frate domenicano, originario di Lucca e membro dell'Accademia dell'Arcadia, senza tuttavia motivare la sua affermazione.[319] È certo però che esistesse già una biografia dettagliata scritta dal frate domenicano Angelo Pacciuchelli, confessore delle monache, le quali lo incaricarono di questo compito, appena sei anni dopo la morte della fondatrice, avvenuta nel 1613. Oltre a questo racconto, molto probabilmente sotto forma di manoscritto, nell'introduzione si dichiara anche l'utilizzo di «altri documenti niente meno sicuri, esistenti nel prefato Archivio, come sono in ispecie moltissime Lettere ad Essa scritte da molti riguardevoli Personaggi, e per fino dalla Regina di Francia».[320]

La famiglia di origine di Francesca Baglioni era una delle più note e potenti dell'alto Lazio, che aveva accresciuto la sua influenza grazie ai servizi resi allo Stato Pontificio e alle politiche matrimoniali che nei secoli ne accrebbero il prestigio. Da non confondersi con il ramo dei Baglioni di Perugia, con cui nel corso del XVI secolo strinsero comunque legami di parentela, i Baglioni di Castel di Piero estendevano il loro controllo ai territori di Graffignano e Sipicciano, consolidando con proficui scambi commerciali i rapporti con le vicine cittadine umbre. [321]

Al momento della nascita di Francesca, i genitori Pirro Baglioni e Caterina De' Medici si trovavano a Firenze, come documenta il certificato di battesimo di Francesca risalente al 14 luglio 1538[322]. Da questo registro si apprende anche che la famiglia risiedeva nella

descrivendo anche la chiesa da lei costruita (Biblioteca Vaticana, Vat. lat. 11884, c. l42*r*). I fatti raccontati in queste fonti sono stati ripresi da Claudio Mancini, che però non ha approfondito l'argomento con ricerche d'archivio (Mancini 1997).

[317] [Bertucci?] 1753, p. XXIX.

[318] Ivi., pp. I-XX.

[319] Certamente Zucchi aveva una conoscenza molto approfondita della storia dell'ordine domenicano, ma in assenza di una conferma documentaria non è possibile stabilirlo con assoluta certezza. *Adunanza tenuta dagli Arcadi* 1752, p. 68.

[320] [Bertucci?] 1753, p. XXVII.

[321] Mancini 2011, pp. 181-193 con bibliografia precedente.

[322] Opera Santa Maria del Fiore, Registro dei battezzati al fonte di S. Giovanni tenuto dal preposto di S. Giovanni, vol. 229, c. 93v, 14 luglio 1538 «Francesca et Romola del Signor Pirro del Signor Fierobracci decotis di castel di Piero. Parrocchia di San Lorenzo natus XIIII h XXII». https://battesimi.duomo.firenze.it/registri/229 consultato il 02/04/24.

parrocchia della Basilica di San Lorenzo, ovvero nello stesso quartiere dove abitavano i signori di Firenze, lontani parenti di Caterina che apparteneva al ramo dei Medici Tornaquinci[323], e per i quali Pirro prestava servizio. Probabilmente la famiglia dovette viaggiare spesso tra Firenze e l'alto Tevere, stabilendosi nel castello di Graffignano, gestito per molti anni proprio da Caterina e dove Francesca crebbe insieme alle cinque sorelle, Cornelia (1528-1582), Vittoria (1533-post1563), Isabella (1537-?), Eleonora (1542-1561), Virginia (ca. 1547). Pirro, infatti, fu impegnato per quasi tutta la sua vita come condottiero al servizio di diverse cause, tra cui quelle dei Medici e dell'imperatore Carlo V.[324] Dunque, la figura materna ebbe un ruolo centrale e predominante nell'educazione delle figlie, che, anche se cresciute in un contesto provinciale si dimostrarono poi all'altezza del loro ruolo sociale. Tra loro, Vittoria e Isabella presero i voti nel vicino convento di San Bernardino a Viterbo, mentre le altre contrassero matrimoni con alcune delle più importanti famiglie gravitanti attorno alla corte papale, quali i Savelli, i Colonna, gli Orsini e i Baglioni di Spello.[325]

Nonostante si conoscano diverse fonti documentarie ad attestare, soprattutto, il ruolo svolto da Caterina in vece del marito nella gestione economico-finanziaria delle tenute, non è possibile ricostruire il clima culturale del castello. Alcune notizie sull'appartenenza di Pirro all'Accademia dell'Umidità durante il periodo di servizio presso la corte di Cosimo I de' Medici, lasciano supporre che si interessasse di letteratura e arte.[326] Le sue gesta in battaglia dopotutto furono elogiate da molti poeti della corte medicea, tra cui Paolo Giovio nei suoi *Elogia* e la sua figura immortalata da Giorgio Vasari e Giovanni Stradano nella scena del *Trionfo di Cosimo I a Montemurlo* nel Salone dei Cinquecento di Palazzo Vecchio.[327] In uno dei documenti rogati appena prima della sua morte, vengono brevemente descritti alcuni oggetti che si trovavano nel castello, dove era tornato nel 1550 e dove morì lo stesso anno. Si citano pregiati oggetti di argento, preziosi tessuti ricamati e arazzi con scene allegoriche,[328] quindi, è possibile immaginare che le sei figlie fossero inclini

[323] Mancini 2013, pp. 166-172.

[324] Per una ricostruzione completa della carriera da condottiero di Pirro Ivi., pp. 39-161.

[325] Ivi., pp. 171-172.

[326] Ivi., p. 115.

[327] Ivi. pp. 173-189 sono riportati tutti componimenti dedicati a Pirro. Giovio 1546, p. 237.

[328] Archivio di Viterbo, Notarile di Viterbo, Anselmo Nini, Pr. 1630, cc. 81*r*-88*r*. In Ivi., p. 164.

all'apprezzamento di questo tipo di oggetti, sia per i valori celebrativi della famiglia che per quelli cristiani.

Anche in mancanza di fonti più precise sulla giovinezza di Francesca e delle sorelle, molti indizi successivi lasciano presuppore che fossero molto istruite tanto da potersi rivolgere personalmente al Granduca Cosimo I in persona. Subito dopo la morte di Caterina, infatti, Francesca scrisse una lettera chiedendo protezione per lei e le sorelle, ribadendo che la madre «adorava come un suo dio in terra, et nel ultimo suo fine ce ordino che noj figliole dovessimo tenere et osservare vostra eccelentia como padre e padrone et in tutti i nostri bisogni ricorrer da quella et vivere et governarci sotto favore et protetione sua»[329].

Parte della formazione di Francesca, inoltre, era certamente avvenuta nel monastero di San Bernardino, sotto la regola francescana, come viene raccontato nella biografia settecentesca.[330] Secondo quanto ricostruito, in seguito alla morte del padre aveva deciso di trasferirsi nel convento delle clarisse, maturando poi l'intenzione di prendere i voti, ma la madre aveva programmato per lei il matrimonio con Francesco Orsini di Monterotondo.

III. 4.2. Il matrimonio con Francesco Orsini, il soggiorno alla corte medicea e il ritorno a Roma

I Capitoli matrimoniali vennero stipulati il 25 settembre del 1551, prevedendo come dote i castelli di Graffignano e Sipicciano, oltre ad altre proprietà.[331] Le nozze si celebrarono l'anno successivo, il 22 ottobre, all'età di quattrordici anni.[332] Poco dopo la coppia si trasferì a Roma presso l'abitazione Orsini a via del Corso, e visse insieme alla madre e alla sorella di Francesco, pur continuando a frequentare il viterbese e ad avere frequenti rapporti con la famiglia d'origine.[333] Durante questo periodo, Francesca entrò probabilmente in contatto con i centri monastici della città papale, come riportato nella sua biografia. Queste frequentazioni

[329] ASFi, Carteggio Universale Cosimo I De Medici, Filza 481, c. 340*r*. In ivi., p. 172.

[330] [Bertucci?] 1753, p. 23.

[331] ASVt, Notarile di Viterbo, notaio Anselmo Nini, Prot. 1632, cc. 63*v*-65*r*. In Mancini 1997, p. 10.

[332] ASVt, Notarile di Viterbo, notaio Anselmo Nini, Prot. 1632, cc. 69*rv*. In Ivi.

[333] Ad esempio, è documentato che Francesca nel 1564 accudì la figlia della sorella Eleonora e Adriano II di Gentile, Giulia, dopo esser caduta da cavallo nei pressi del castello di Graffignano (ASVt, Notarile di Viterbo, Dario Petrocchi, prot. 1865/I, cc. 48*rv*). O ancora nel 1576 è presente insieme al marito alla stipula dei capitoli matrimoniali tra Giulia e Giovanni Paolo Baglioni di Bettona (ASR, Feudi e nobiltà, Camerale II, busta 2, c. 651*v*).

parrebbero essersi intensificate dopo la morte della suocera e la decisione di rinunciare ad avere figli, a causa di una presumibile infertilità. Sebbene non sia possibile ricostruire con esattezza tali rapporti, è plausibile che Francesca abbia iniziato a stringere legami con l'ambiente degli Oratoriani e con il loro fondatore, Filippo Neri.

A partire dal dicembre del 1587 la coppia si trasferì a Firenze su invito di Ferdinando I de' Medici. Sebbene non vi siano registrazioni ufficiali della loro presenza nei documenti di corte, la biografia settecentesca riporta che Francesca fu richiesta come tutrice delle principesse medicee, ovvero la sorella Eleonora e la nipote Maria, e più tardi come dama di corte della neo-granduchessa Cristina di Lorena (Fig. 62).[334] Queste informazioni non trovano appunto una conferma diretta nei documenti del Granducato, dove erano annotati i nomi di tutti coloro che percepivano uno stipendio a diverso titolo.[335] Il legame con la sovrana è comunque confermato da alcune lettere scritte da Francesca quando ormai viveva nel monastero costruito a Roma, che includono richieste di denaro o raccomandazioni per conoscenti e familiari. In queste missive, emerge un forte senso di riverenza e il ricordo di un legame descritto come «antica parziale, educata servitù».[336] Una lettera del 18 marzo 1622 contiene un riferimento esplicito al periodo in cui «vivevamo presso la vostra corte», suggerendo che i coniugi usufruissero di un alloggio a Firenze (Fig. 61).[337]

Nonostante la difficoltà nel ricostruire i dettagli di queste dinamiche, va sottolineato il fervido clima culturale della corte medicea dell'epoca, frequentata dai più celebri artisti del tempo, tra cui Scipione Pulzone che ritrasse proprio la Granduchessa, oltre a Ferdinando, in un iconico ritratto (Fig. 60).[338] L'artista di Gaeta è documentato a Firenze di passaggio nel 1584, per poi farvi ritorno il 12 giugno del 1590.[339] Francesca dovette legarsi particolarmente

---

[334] ASFi, Depositeria generale. Parte antica, vol. 389 (1588-1615). Secondo quanto raccontato nella biografia settecentesca, Francesca fu anche invitata ad andare a Marsiglia per scortare la futura sposa in Italia.

[335] ASFi, Mediceo principato, Lettere a Cristina di Lorena, b. 6371, c.s.

[336] ASFi, Archivio Stato Firenze, Mediceo principato Lettere a Cristina di Lorena, b. 6371, Lettera di Francesca Baglioni Orsini, 24 agosto 1618, c.s. Certamente vi sono anche altre lettere indirizzate alla Granduchessa. Per ora le ricerche sono state portate avanti nella sezione della corrispondenza specifica e riordinata di Cristina di Lorena. Non si esclude che Francesca possa aver intrattenuto rapporti anche con altri membri della famiglia de Medici.

[337] ASFi, Archivio Stato Firenze, Mediceo principato Lettere a Cristina di Lorena, b. 6371, Lettera di Francesca Baglioni Orsini, 18 marzo 1622.

[338] *Scipione Pulzone* 2013, pp. 355-359.

[339] Ivi., pp. 103-109.

all'artista di Gaeta, come conferma il fatto che fu madrina di battesimo di suo figlio. [340] Inoltre, un inventario del cardinale Ludovico Ludovisi, redatto il 28 gennaio 1633, menziona «un Ritratto della Sig.ra Francesca Orsina cornice nera profilata, e rabescata d'oro mano da Scipione Gaetano».[341] Purtroppo non avendo altri elementi, non è possibile stabilire se sia stato eseguito durante gli anni di permanenza a Firenze, quando quindi Francesca era ancora una dama di corte, oppure nel corso degli anni seguenti presso il Monastero di Santa Maria dell'Umiltà nei panni della pia fondatrice. In tal caso si dovrebbe quindi supporre che fosse in origine conservato presso il Monastero di Santa Maria dell'Umiltà, dove certamente erano presenti altri ritratti della fondatrice, forse commissionati anche successivamente la sua morte. Ad oggi, l'unica immagine di Francesca Baglioni nota è l'incisione inserita come antiporta alla biografia settecentesca, realizzata, quindi, almeno un secolo dopo rispetto al ritratto eseguito da Pulzone (Fig. 59).

L'amicizia tra la Granduchessa e Francesca dovette rivelarsi vantaggiosa per entrambe. Anche in altre lettere scambiate con diverse personalità, emerge un rapporto di stima e complicità: ad esempio, Margherita Somaglia e Michele Peretti ringraziarono Cristina per aver indicato «Francesca Orsina» come madrina del loro primogenito.[342] Si delinea così un tessuto di relazioni tra potenti e nobildonne. È noto che Cristina fosse un'abile tessitrice di rapporti diplomatici tra Firenze e Roma, e Francesca doveva far parte di questa rete strategica, volta soprattutto a favorire l'inserimento del figlio Francesco presso la corte papale.[343]

Le ulteriori informazioni emerse dagli archivi non permettono di ricostruire dettagliatamente i rapporti instaurati da Francesca a Firenze. Tuttavia, dal suo testamento si desume che conoscesse e frequentasse il Monastero di San Giuseppe, situato presso l'antica parrocchia di San Frediano.[344] Sebbene poco si sappia di questa comunità monastica, fondata nel 1514 dal cardinale Giovanni Soderini, il loro modello di vita, ispirato alla regola agostiniana,

---

340 http://www.orsinisavelli.it/it/studi/10-devozione-a-roma-e-nei-feudi-le-donne-orsini-sul-colle-del-quirinale-e-nel-meridione-d-italia (consultato il 03/12/2023).

341 AAV, Archivio Boncompagni-Ludovisi, Braccio IX, Prot. 325, No I. 1633, in GPI.

342 ASFi, vol. 5982 lettere particolari da Roma di Cristina, c.s.

343 Strunck 2014, pp. 452-457.

344 ASR, Auditor Camerae, Ferracutus, testamenti e donazioni, vol. 21, Testamento Francesca Baglioni, cc. 439-443.

doveva aver affascinato Francesca al punto da sceglierlo come riferimento per il monastero da lei fondato.[345]

Non sappiamo se nei piani dei due coniugi ci fosse l'idea di lasciare la Toscana, ma con la morte del marito, il 30 aprile 1593, Francesca scelse di tornare a Roma con l'intento di investire parte dell'eredità, ben ventottomila scudi.[346] Sebbene le intenzioni di Francesca fossero probabilmente fin dall'inizio orientate alla costruzione del convento, inizialmente si dedicò a una cappella di cui non si hanno molte informazioni. All'epoca dell'acquisto la Chiesa era dedicata a San Bonaventura, ma subì varie trasformazioni divenendo la Chiesa di Santa Croce dei Lucchesi con l'insediamento dei frati cappuccini intorno al quarto decennio del XVII secolo. Non vi sono documenti che attestino lo svolgimento dei lavori per la realizzazione di questa cappella. Ad ogni modo, è stato supposto che ad averne determinato la scelta possa esser stata l'influenza di Ascanio Colonna e della moglie Giovanna D'Aragona, sull'adiacente convento. Ascanio Colonna, infatti, era molto legato alla famiglia di Francesca, visto che il padre, Pirro, fu cresciuto da lui, acquisendo anche il nome Colonna.[347]

Durante la sua prima residenza a Roma, Francesca aveva scelto di decorare una cappella, che è ancora oggi visibile. Tuttavia, il passaggio della cappella alla famiglia Ghislieri, avvenuto dopo che Francesca rinunciò alla proprietà a favore dei Teatini poco prima della sua morte, ha fatto sì che la sua originaria committenza venisse dimenticata.[348] Si tratta della seconda cappella a sinistra nella Chiesa di San Silvestro al Quirinale dedicata alla natività. Sull'altare è presente la *Natività* dipinta da Marcello Venusti, mentre le pareti furono affrescate con scene tratte dall'Antico e Nuovo Testamento (*Circoncisione*, *Adorazione dei Magi*, *Sogno di Giuseppe*, *Massacro degli Innocenti*, *Spirito Santo*) da Jacopo Zucchi e Raffaelino Da Reggio.[349]

---

[345] Si deve inoltre tener presente che adiacente a questa comunità si era insediato anche il Monastero di Santa Maria degli Angeli, comunità carmelitana, dove a partire dal 1582 visse Maria Maddalena de Pazzi (al secolo Caterina), futura Santa.

[346] ASFi, Notarile Moderno, Protocolli, 1593, Perini Lorenzo, Testamento Francesco Orsini, cc. 19*v*-20*v*.

[347] Dunn 1996, p. 161.

[348] ASC, Fondo Orsini, Miscellanea 94, c. 486. In Dunn 1996, p. 161. Prima della ricostruzione della studiosa americana, la Cappella non era mai stata associata alla Baglioni.

[349] *Ibidem*.

III. 4.3. Il monastero da progetto a nuova casa: tra eredità e memoria

Secondo quanto ricostruito, Francesca si trasferì nei pressi del Quirinale in seguito all'inondazione del Tevere del 1598, affittando un palazzo di proprietà della famiglia Tasca adiacente alla residenza dei Maccarani.[350] Già nel 1599 riuscì ad acquistare un isolato di case di proprietà di Vincenzo Menichelli, spostando quindi la sua residenza (Fig. 63-66).[351]

Solo dopo le celebrazioni del Giubileo ebbero inizio i lavori di costruzione che si protrassero fino al 29 settembre del 1613 quando il monastero aprì ufficialmente le sue porte. Da quel momento in poi Francesca visse sotto lo stesso tetto delle monache, in un appartamento dove: «Luglio 1626 Adi 15 mori la S. Francesca Bagliona Orsini et foi sepolta nella Chiesa di S. Maria dell'Humilta Monastero fondato et dotato da lei, havendo ricevuti tutti li sacramenti».[352]

La prima pietra venne posta il 7 marzo 1601, sotto l'auspicio delle celebrazioni di San Tommaso d'Aquino. Il nucleo principale del monastero risultava concluso nel 1610. Nel corso di questi dieci anni in parallelo con lo svolgimento dei lavori Francesca continuò a espandere il suo dominio nell'isolato prescelto, come documenta chiaramente il libro degli «Istromenti rogati per la compra fatta di case dalla nostra Signora Francesca Baglioni Orsini per la Fabrica del Monastero dal 1601 al 1609».[353] Nuovi acquisti e un primissimo ampliamento furono portati a termine in seguito all'autorizzazione di papa Paolo V per l'acquisto di altre case (Fig. 58).[354]

Stando alle fonti contemporanee la primissima chiesa dell'Umiltà fu inglobata all'interno della clausura.[355] Baglione, infatti, racconta che:

> nella chiesa vecchia del monasterio dell'Umiltà, poiché la nuova ora si fa con l'architettura di Paolo Marucelli a piè di Monte Cavallo, operò la tribuna, ove sono a fresco diverse storie che a Maria Madre d'umiltà alludono, e sopra la

[350] Cicinelli 1980, p. 11.

[351] [Bertucci?] 1753, p. 120.

[352] ASVR, Parrocchia San Marcello, Libro dei morti, vol. I 1622-1644, c. 7*r*.

[353] ASC, Fondo Orsini, Miscellanea 94, cc. 420-431. Questi documenti sono citati per la prima volta da Alessandra Eula (1995, pp. 75-76).

[354] Cicinelli 1980, pp. 29-30.

[355] *Ibidem*. Martinelli 1660-1663 ca., ed. 1969, p. 96.

> volta v'è San Michele che discaccia gli angeli ribelli, e sotto stavvi la Vergine dall'angelo col saluto annunziata; e da basso gli apostoli San Pietro, e San Paolo; tutti sua opera.[356]

Dunque i lavori ebbero inizio molti anni dopo la morte della fondatrice e sono in parte documentati da due licenze nei *Libri di patenti* dei Maestri di strade, in cui viene concesso alle monache di costruire «una nuova chiesa, con sacrestia, parlatorio et altro per loro servizio, purché venghino a filo dell'altra fabrica».[357] Il cantiere doveva quasi esser concluso nel 1645 quando invece si autorizzò l'inserimento di tre scalini a ingresso dell'unico portale d'accesso.[358]Il progetto architettonico fu a cura di Paolo Maruscelli,[359] coinvolgimento che non stupisce, considerando i lavori di ampliamento del Convento di Santa Maria Sopra Minerva, da cui il Monastero dell'Umiltà dipendeva.[360] La facciata, però, fu terminata da Carlo Fontana che subentrò nel 1649, in seguito alla morte di Maruscelli.[361]
La conformazione architettonica dell'interno fu studiata per movimentare lo spazio singolo dell'unica navata, con la creazione di cappelle laterali scandite da pilastri (Fig. 67). Come ricostruito da Cicinelli pur in assenza di documenti certi, il cantiere decorativo della chiesa subì varie battute d'arresto e rifacimenti, dettati soprattutto dalla committenza privata di alcune nobildonne devote e delle stesse consorelle. Vari artisti contribuirono sia alla decorazione delle pareti murarie sia alla realizzazione delle singole pale d'altare, sculture o reliquiari conservati nelle cappelle. L'affresco centrale della volta risale probabilmente tra la fine del XVII e gli inizi del secolo successivo. Non essendo ancora emersa la documentazione che ne attesti l'esecuzione è stato proposto da Cicinelli il nome di Michelangelo Cerruti.[362] Sempre alla fine del XVII secolo si datano gli altari dedicati a San Domenico e San Michele Arcangelo due pale assegnate a Francesco Allegrini, mentre per le decorazioni di marmo e stucco si riconosce l'intervento di Fontana, Francesco Cavallini e

[356] Baglione 1646 ed. 2023, p. 606.

[357] ADP, MS n. 131, c. 30, n. 49, 12 luglio 1641. In Eula, pp. 75-76.

[358] ADP, MS n. 142, c. 2, n. 5, 20 luglio 1645. In Ibidem.

[359] Traversi 2008. Titi 1686; Martinelli 1660-63, ed. 1969, Baglione 1646 ed. 2023, pp. 522, 606.

[360] Zuccaro 2017, pp. 375-427.

[361] Cicinelli 1980, pp. 48-55.

[362] Cicinelli 1980, pp. 68-71.

Antonio Raggi.[363] Nel corso del Settecento si registrano altri interventi che tuttavia non andarono a modificare l'aspetto complessivo che ancora oggi resta per lo più invariato. Quando la chiesa divenne oratorio del Collegio Nord di Propaganda, l'architetto Andrea Busiri Vici apportò alcune modifiche, più evidenti nella conformazione esterna della facciata che venne inglobata in una struttura muraria contigua a quella dell'ex-monastero.[364] La memoria della fondazione resta vigile in un medaglione appena sotto la cantoria in corrispondenza della controfacciata e del portale d'ingresso, ormai chiuso definitivamente al culto esterno.[365]

Per quel che riguarda invece l'ambiente interno della clausura ben poco è possibile documentare. Il solo ambiente che conserva in parte la decorazione settecentesca è oggi adibito a sala studio della biblioteca. Sulla parete di fondo, domina un'ampia decorazione ad affresco con un'insolita rappresentazione della Trinità, con lo Spirito Santo al centro, forse da attribuire sempre al Cerruti,[366] mentre nella porzione inferiore vengono simulati dei velari alla maniera delle antiche basiliche romane. Si tratta di uno dei luoghi più sacri dell'ex-monastero: il coro. Come già messo in luce per San Giuseppe a Capo le Case, questo ambiente era vero fulcro vitale e sacro, dove le monache passavano la maggior parte del loro tempo, dedicandosi a canti solitari o di gruppo. Infatti, in questo monastero era viva anche l'esecuzione e la produzione musicale, tanto che se ne ha testimonianza nei necrologi. Stando a quanto raccontato nella biografia settecentesca di Francesca, inoltre, in questo ambiente si conservava gelosamente anche l'archivio stesso del monastero.[367]

Non è possibile risalire, invece, neanche parzialmente, all'aspetto originario delle stanze e altri luoghi di comunanza, quali il refettorio. I riadattamenti otto-novecenteschi hanno certamente influito pesantemente sull'aspetto originario. Per quel che si è potuto verificare

[363] Ivi., pp. 78-81. Si ricorda che la figlia di Francesco Allegrini è documentata come pittrice e allieva di Maddalena Corvini (vedi in ultimo Roma pittrice 2024, p. 251).

[364] Cicinelli ci informa che non si conserva documentazione scritta di questi lavori eseguiti intorno al 1859 (Cicinelli 1980, pp. 40-44).

[365] L'ingresso alla chiesa è possibile solo dietro autorizzazione del reverendo responsabile del Collegio. Ringrazio molto Francesca Bencetti per avermi messa in contatto con il reverendo, Padre Johan Cohn, che insieme a Padre Joseph, mi hanno accolta, consentendomi di esplorare la chiesa, la sacrestia e alcuni ambienti dell'ex monastero.

[366] Cicinelli 1980, p. 90.

[367] [Bertucci?] 1753, pp. 231-232.

vi sono all'interno nei diversi piani, varie cappelle di preghiera, decorate con oggetti moderni.

Si conserva invece l'antico chiostro, che era il crocevia tra l'ambiente claustrale e quello liturgico della chiesa. Dal confronto con le piante del catasto gregoriano sembrerebbe che nell'Ottocento il chiostro si presentasse esattamente come ora. Non si conosce nessun tipo di testimonianza sulla decorazione del chiostro del monastero, che pure doveva comprendere sia le lunette sia le volte. I molti cambiamenti e lavori di ristrutturazione hanno cancellato la maggior parte di questa antica decorazione, resta solo un lacerto nella lunetta in corrispondenza del punto di passaggio dal chiostro alla sagrestia (Fig. 64). È molto probabile che questa decorazione venisse realizzata alla metà del XVII secolo, in concomitanza dei lavori della chiesa. Non è possibile stabilire in nessun modo se l'affresco venisse eseguito da uno degli artisti chiamati a decorare gli ambienti liturgici o da una delle suore dedite all'arte all'interno della clausura.[368] Dal punto di vista conservativo l'affresco risulta molto compromesso, essendo esposto alle intemperie. Non essendo possibile definire tutti gli elementi che componevano l'immagine, come ad esempio degli attributi identificativi, si può solo ipotizzare che si tratti di un santo dell'ordine domenicano, come San Tommaso D'Aquino o San Vincenzo Ferrer. Entrambi i Santi sono spesso raffigurati insieme alla croce o figure celestiali, come in questo caso. Nessuna ulteriore testimonianza consente di ricostruire come dovevano apparire gli ambienti interni del monastero. Dagli *Instrumenta* conservati presso l'Archivio Apostolico apprendiamo solo di alcuni cambiamenti strutturali, dovuti soprattutto a regolare alcune imposizioni date alla clausura, ma la documentazione non entra nello specifico.[369]

III. 4.4. Benefattrici colte della Chiesa dell'Umiltà

Il carattere eccezionale del manoscritto redatto nell'archivio di Santa Maria dell'Umiltà sta anche nella scelta di celebrare e ricordare non solo le monache di ogni grado, ma anche altre figure che hanno gravitato attorno all'orbita devozionale dell'istituto. Infatti, il modello virtuoso di Francesca Baglioni, che aveva trasformato le sue fortune in questa opera

[368] Il fatto che non se ne scriva in modo diretto nei necrologi delle suore artiste, fa propendere più per la prima ipotesi.

[369] AAV, Monast. femm. romani soppr., S. Maria dell'Umiltà, vol. I-II-III.

caritatevole, fu replicato da altre donne in rapporto diretto con lei anche prima della fondazione del Monastero stesso.
Camilla Maccarani fu la prima a scegliere di donare un dipinto di sua proprietà:

> nell'anno 1624 collocò in una Cappella della nostra Chiesa vecchia una sua antica immagine della B.V. con Bambino in braccio dipinta in tavola al naturale da pittore antico e famoso molto bello e divota e l'adornò con pietre e pitture dove spese sopra cinquecento scudi e la dotò di mille e doi cento scudi conprò una messa perpetua e vi fece sepoltura il suo corpo non perche ella havesse bisogno di far havendo la casa sua cappella e sepoltura alla minerva dove eran seppelliti tutti li soi Antenanti, ma per essere ella devotissima della B.V. e per lei acquistata S. Immagine volse esser seppellita alli piedi di quella.

La visita pastorale del 13 giungo 1627 conferma la presenza di questa immagine, posta sull'altare adiacente al fulcro spirituale della chiesa, ovvero il luogo dove le monache ricevevano la comunione:

> Adiacet huic Altari locus ad communiones Manialium deputatus decenter aptatus, a quo fuit ipsum amoveri scabellum ligneum. E Conspectu huius altaris est altare a Camilla Maccarana Deipara Virgini ex marmore edificatum, additis duabis columnis aque marmoreis nobilis calature. Habet lapidem sacrum insertum aliquamtulum elevandum, crucem et quatuor candelabra argentea alias necessaria. Pro icona est Imago Bambino Virginis parieti inserta parva quidem, sed devota, et pretiose ornata, clauditur cancellis ferreis ante quos ardet iugiter lampas in honorem Santissima Verginis. Subiacet oneri missa quotidiane ex dispositione dictae Camillae, quae in hanc causam reliquit sucta mille, quae asseruntur in tot locis montium inplicata.[370]

In seguito, durante i lavori di ristrutturazione che interessarono la chiesa, anche la *Madonna con bambino* fu risistemata, sempre con l'intervento della stessa Maccarani, che finanziò i lavori di rifacimento dell'altare maggiore (Figg. 65-69):

> essendo ella viva nell'anno 1641 quando si diede pricipio alla nova chiesa fece istanza alla madre che le fusse concessa la Cappella Maggiore per collocare in

[370] ASV, Cong. Visita Ap, III, Visite Pastorali, cc. 645-646 (e copiata in bella scrittura in Misc. Arm. VII, f. 646-648).

> quella la sudetta S. Immagine e gli fu concessa Capitolarmente con sua grandissima soddisfazione et consolatione per poterla megliorare di sito, essendo vista sempre con rammarico che per esser la chiesa vecchia assai umida (?) far danno a detta pittura ancor che ella l'haveva messa molto ben riguardo con pietre di Rame al muro e poi doi casse una di noce ben grossa et una di Cipresso dentra la quale stava detto quadro con il suo Cristarello di Venetia d'avanti e poi sportelli di rame da servire et aprire secondo li tempi e la solennità. Con tutto questo non stava quieta e non vedeva l'ora che si compisse la nuova chiesa e diceva spesso che non sarebbe arrivata a vederla compiuta et a vedere trasportata l'S.S. Immagine, et così per appunto avvenne poi che nell'anno 1643 passò al Signore che il Signor Pauolo Macherani suo figlio et erede testamentario in esecutione della buona mente di lei fece acopiere et adornare la Cappella et Altar Maggiore con pietre preziose antiche e (?) di metallo indorate come si vede alla spesa quasi di cinque mila scudi, et aggiunse un altro paio di candelieri d'Argento oltre le 3 paia già fatti da lei con lampada et Reliquiario per servitio d'Altare dove nell'anno 1646 fu trasportata Processionalmente la S. Immagine e collocata Honoratemente nella Cappella Maggiore come hora si vede essendo quattro giorni prima stato trasportato il suo corpo e posto sotto l'Altare maggiore dentro una Cassa di Piombo come stava per adempire al suo S. desio.[371]

Il potere miracoloso di questo dipinto fu tutelato da un breve di Urbano VIII che ne proibì il trasporto, la rimozione e addirittura la riproduzione, tanto che non si ha alcun tipo di testimonianza visiva di come fosse, essendo andato perduto, né se la sua disposizione sull'altare corrispondesse a quella poi data alla *Madonna* detta di Rimini collocata nel 1859 durante i lavori di restauro condotti dall'architetto Busiri-Vici.[372]

Un'altra committente ben documentata nelle carte superstiti dell'Archivio del Monastero è Livia Gasparoli. Nel suo necrologio si apprende che «venendo ad aggiustare le cose sue fece erede universale di quanto possedeva questo Monasterio con peso del frutto delle sue entrate se ne vestino tante monache come anche di una messa perpetua alla Cappella di S. Michele da lei adornata».[373] Questa eredità venne ufficialmente proclamata negli atti rogati dal notaio

[371] AGOP, Series XII, Roma, XII. 8000, *Libro delle memorie*, cc. 7-9.

[372] Cicinelli 1980, pp. 75-76; Carocci 1729.

[373] AGOP, Series XII, Roma, XII. 8000, Libro delle memorie, c. 7v.

Domenico Fontia di cui le monache stesse possedevano una copia. Sembra quindi che il legame con questa nobildonna abbia giovato molto le possibilità economiche del monastero consentendo di mantenere gli standard richiesti dalla fondatrice sull'ingresso di «povere nobili et onorate zitelle».[374] E ancora, Isabella Orlandi da Capranica: «fece quattro Reliquiari d'argento belli di spesa di 2,40 scudi e molte altre cose di gran valute e galanterie a donato a la sagrestia tanto in vita come in morte».[375]

Oltre alle nobili laiche, anche alcune delle consorelle che nel corso del secolo professarono la loro fede tra quelle mura, contribuirono alla decorazione sia degli spazi privati, quali le loro stesse celle, sia quelli di uso comune.[376] Ad esempio, Suor Leocadia Galli Romana si dedicò a:

> una divota immagine di rilievo scolpita in marmo molto antica quale da lei fu accettata piu di un tesoro, e ben volentieri metteva li ogni suo potere, e la manteneva con molta diligenza tanto che in progresso di tempo le adorno una bella cappellina spendendo in quella cio che poteva havere dalli soi Parenti tanto di mancie come ogni altra (?) che le fosse stata concessa tutto impiegava per quella[377]

Suor Dorotea Trinci romana aveva invece istituito un altare in ricordo di un evento significativo per la sua vocazione:

> Si sa che da piccola fanciulla cadé in un pozzo e si stima miracolosa la sua liberatione per che come ella ha più volte riferito fu aiutata dala Vergine Maria afermando ella quale si raccomando essendo che giù nel pozzo hera una Imagine di rilievo della Vergine e parendogli essere aiutata da quella e quest Imagine che fu cavata da quel pozzo avendogli ella grandissima divotione fatta Religiosa volse fusse seco nel Monasterio et è quella che sta all'Altare del Santissimo Dormitorio[378]

---

[374] AGOP, Series XII, Roma, XII. 8000.

[375] *Ibidem*, c. 22v.

[376] Lirosi 2012. Per la devozione delle reliquie di santi e martiri presso i conventi femminili si veda l'approfondimenti di Alessia Lirosi (2012, pp. 467-594) che ha ricostruito le vicissitudini di alcune di queste icone.

[377] *Ibidem*, c. 11*r*.

[378] *Ibidem*, c. 25*r*.

In alcuni casi si descrive invece lo spazio ancora più intimo della cella personale, come nel caso di Suor Caterina dei Conti della Genga: «era esemplarissima non havendo in cella superfluità di niuna sorte contentandosi sempre di un semplice ingenocchiatore, un tavolino, un quadro ben piccolo, un crocifisso con una sedia».[379]

III. 4.5. Chiara Alberti: dalla bottega di famiglia alla comunità claustrale

Chiara Alberti nacque nel 1588, quattro anni dopo Pierfrancesco, primogenito di Durante Alberti, originario di Sansepolcro, e Olimpia Janicheli romana. La loro casa-bottega si trovava in una zona ad alta concentrazione di artisti, come hanno dimostrato negli scorsi anni le ricerche di molti studiosi presso l'Archivio del Vicariato (Fig. 71).[380] Infatti, gli *stati delle anime* e i registri battesimali consentono di collocarla in una traversa di via del Corso, di fronte all'Ospedale di San Giacomo degli Incurabili.[381] Pierfrancesco, Chiara, Paolo Antonio, Agnese e Cosimo furono tutti battezzati presso Santa Maria del Popolo, parrocchia di riferimento della famiglia. Come registrato: «Adi 19 maggio fu batezata Clara filia di m. durante alberti di borgo sansepolcro pitore madre sua olimpia romana campari giovan capitio da cherse pitore comare faustina roseta romana»[382]. Il padrino era dunque un pittore, Giovanni Schiavone da Cherso, che aveva lavorato con Durante alla decorazione della Casina nel giardino del Belvedere in Vaticano, come ricorda Giorgio Vasari:

> I giovani dunque, che in detto luogo con loro molto onore lavorarono, furono Federigo Barrocci da Urbino, giovane di grande aspettazione, Lionardo Cungii e Durante del Nero, ambidue dal Borgo Sansepolcro, i quali condussono le stanze del primo piano. A sommo la scala, fatta a lumaca, dipinse la prima stanza Santi Zidi, pittore fiorentino, che si portò molto bene, e la maggior, ch'è a canto a questa, dipinse il sopra detto Federigo Zucchero, fratello di Taddeo, e di là da

[379] *Ibidem*., c. 5*v*.

[380] ASVR, Santa Maria del Popolo, Stati delle anime, 1601, c. 70r; 1602, c. 25*v*; 1603, c. 77*r*; 1604, c. 30*r*; 1605, c. 34*r*; 1606 c. 33*r*; 1607, c. 16*v*; 1610, c. 3*v*; 1611, c. 20*v*; 1612, c. 55*v*; 1613, c. 42*r*. In *Alla ricerca di Ghiongrat* 2011, pp. 286-287.

[381] AGOP, Series XII, Roma, XII. 8000, *Libro delle memorie*, cc. 7-9.

[382] ASVR, Santa Maria del Popolo, battesimi 1584-1595, c. 50.

> questa, condusse un'altra stanza Giovanni dal Carso Schiavone, assai buon maestro di grottesche.[383]

Durante era ben inserito nella cerchia di pittori attivi verso la fine del XVII secolo in città. È probabile che la sua bottega fosse frequentata da molti dei suoi colleghi, anche considerando le cariche da lui ricoperte nella Compagnia di San Giuseppe di Terrasanta presso il Pantheon (in seguito Accademia dei Virtuosi) e nell'Accademia di San Luca, che contribuì a fondare nel 1593 (Fig. 70).[384] In qualità di reggente e principe delle due istituzioni, promosse molte iniziative, e il grado di profondo rispetto nutrito dai colleghi è testimoniato anche dalla decisione di celebrare con tre messe in suffragio della moglie Olimpia, morta nel dicembre del 1610.[385] In molti casi, si possono ricostruire veri e propri rapporti di amicizia, come ad esempio con Francesco Capriani e Diana Scultori, di cui sarà testimone di nozze e padrino di battesimo del figlio, Giovan Battista.[386] È suggestivo pensare che l'amicizia con l'incisora possa aver stimolato e favorito il modello educativo adottato da Durante nei confronti della figlia. Chiara abitò con la famiglia almeno fino alla morte del padre avvenuta nel 1626. Nel testamento siglato *post mortem* presso la Curia Capitolina, Pierfrancesco e Paolo Antonio si occupano di redigere anche l'inventario con tutte le proprietà del padre. A quanto pare, nessun familiare ancora in vita era a conoscenza del testamento rogato il 6 agosto del 1585, presso l'abitazione di Tommaso della Porta il Giovane, in cui Durante accordava una dote di cento scudi a tre nipoti, figli del fratello Cosma, e nominava suo erede universale l'unico figlio Pierfrancesco con la clausola di dividere tutti i suoi beni al momento della sua morte con gli altri futuri figli ed eredi.[387] Nelle nuove disposizioni la proprietà della casa-bottega passa a Pierfrancesco, mentre gli altri figli

[383] Vasari 2007, p. 1184.

[384] Risulta membro dell'Università dei Pittori sin dal 1564 (AANSL, v. 2, cc. 53*v*-54. In Salvagni 2021, p. 162. Per la fondazione dell'Accademia si rimanda all'approfondito studio appena citato.

[385] *Compagnia di San Giuseppe* 2002, p. 185. Della morte di Olimpia se ne ha notizia anche dai registri di morte (ASVR, Santa Maria del Popolo, Registri morti, 1610, c. 20*v* in *Alla ricerca di Ghiongrat* 2011, p. 287). Del triste accaduto ne scrive anche Durante nel suo diario conservato presso gli Uffizi «a di 4 dicembre 1601 morse Olimpia mia consorte a mezzanotte venendo la domenica a 5 del sopra detto mese et fu soterata allo altare del crucifiso a Santa Maria del Populo» (c. 37r). In questo appunto Durante inverte le due cifre finali dell'anno, come conferma il fatto che il 5 dicembre 1610 era proprio una domenica.

[386] Marcucci 1991, p. 343.

[387] ASR, Notai A.C., Ovidius, vol. 2374, cc. 335-336 in Panofsky-Soergel 1996, pp. 376-377.

non sono nominati esplicitamente. Il nome di Chiara compare nell'inventario dei beni, che segue il testamento, dove vennero registrati nella «sala al secondo piano» ben quattro dipinti da lei eseguiti: «Santo Francesco la madonna un christarello che sposa santa caterina et una madalena con doi angoli et il beato raniero Cappuccino».[388] In seguito a questi fatti, Chiara non visse più in casa con i suoi familiari, come confermano gli *stati delle anime*.[389] È verosimile che proprio in seguito alla scomparsa del padre, o subito prima, sia entrata in noviziato, essendo poi ammessa alla professione il 13 aprile 1616, con l'emissione dei voti, come documentano i registri conservati presso l'Archivio del Vicariato.[390]

Dunque, Chiara Alberti all'età di venticinque anni era senz'altro una pittrice formata, con alle spalle una produzione che si conserva e documenta *in primis* proprio nella bottega paterna, dove sono registrati anche altri dipinti realizzati da allievi di Durante. Nell'ambiente contemporaneo era quindi noto che la secondogenita di casa Alberti avesse dimostrato le sue doti artistiche. Sembra allora molto probabile che anche Francesca Baglioni fosse a conoscenza dei suoi lavori e il tramite potrebbe essere stato lo stesso Durante, che, oltre a essere uno dei pittori più vicini agli ambienti religiosi dei cappuccini e degli oratoriani, frequentati dalla donna, aveva realizzato nel 1601 un *San Francesco che riceve le stimmate* per la cappella Baglioni nella chiesa di Santa Maria Assunta di Sipicciano, su commissione di Alberto Baglioni, cugino di Francesca, ottenendo un pagamento di dieci scudi registrato nel suo diario.[391]

Nessuna fonte a stampa coeva ci restituisce notizie dei lavori di Suor Chiara all'interno delle mura claustrali, il che non sorprende affatto. Sebbene la chiusura verso l'esterno di questi luoghi fosse più volte scavalcata specialmente dai familiari, soprattutto se donne, e dai vari prelati preposti alla confessione e alle altre mansioni rituali, il mondo esterno restava all'oscuro di come questi luoghi apparissero. Di fatto, anche i lavori di Suor Eufrasia, noti tramite le fonti coeve, sono quelli conservati nella Chiesa di San Giuseppe, non i dipinti murali da lei eseguiti all'interno del Monastero. Nel caso di Santa Maria dell'Umiltà a eccezione di alcuni interventi per la sagrestia, non si ha testimonianza di campagne pittoriche

[388] ASR, Trenta Notai Capitolini, Uff. 15, vol. 57, notaio Moschinus, c. 406*r* (cc. 403-407), 15 giugno 1613, in Panofsky-Soergel 1996, pp. 376-377.

[389] ASVR, Santa Maria del Popolo, Stati delle anime, 1614, c. 5*r* (*Alla ricerca di Ghiongrat* 2011, p. 469).

[390] ASVR, *Moniales ab anno 1620 usq.ad Ann 1622*, *Monasterio S. Maria Humilitatis*, c. 388.

[391] Mancini, Profili 2003. Gabinetto dei disegni e delle stampe degli Uffizi, MS 270, c. 37*r* in *La Bottega* 2018, c. 274.

o decorative di altro tipo per la chiesa che era il solo ambiente accessibile indistintamente dall'esterno. Secondo quanto raccontato nel suo necrologio, suor Chiara:

> fece copia di Molti Quadri belli dipinti ha olio e per che sapeva dipingere anco a guazzo e far belle prospettive e lontananze e verdure fece di molte e molte scene belle che servivano per il santissimo Presepio e per la rappresentazione che comparivano assai bene onde no si haveva a cercar altri adobbi servendo quelle per tutte le occasioni e lei ce se impeganava voletieri e sin che fusse (tutte) le ricercava rinfrescava e ricavava con ringessure e fargli mutazione di prospettive[392]

Sembra, quindi, che, oltre a saper dipingere, la suora sperimentasse anche nella realizzazione di sculture, presumibilmente di carta o comunque realizzate con materiali effimeri, che potevano però esser riutilizzate e ammodernate per rinnovare di anno in anno la rappresentazione del presepe. In ogni caso, non è specificato se questo spazio fosse all'interno del monastero o se i fedeli potessero vederlo nel corso delle festività natalizie. L'usanza di mettere in scena il presepe nei monasteri era una pratica molto diffusa, tanto che nel 1628 il Cardinal Vicario G. Grazia Millini arrivò a vietare questa pratica che tra XVI e XVII aveva riscosso l'apprezzamento dei fedeli.[393] Il solo esempio che è possibile rintracciare è il Presepio, datato genericamente al XVIII secolo, che le Clarisse del Monastero di San Lorenzo in Panisperna «ricomponevano da anni nel loro monastero» (Fig. 72).[394]

E ancora si apprende che:

> fece ancora belle pitture di uccellami e frutti di naturale in un paliotto ricamato per la Minerva et in altri Paliotti medesimamente ricamati per servitio del

[392] AGOP, Series XII, Roma, XII. 8000, *Libro delle Memorie*, c. 16*v*.

[393] Per un affondo su questa pratica devozionale e decorativa si rimanda all'articolo che racconta la mostra sui presepi, tenutasi a Palazzo Braschi nel 1953, oltre all'articolo di Stefanucci pp. 201-207. Si veda poi Sommariva 2003 (pp. 41-49) per la produzione di figure su carta o incise, che prima di entrare nello specifico dei presepi genovesi, fa una panoramica sul fenomeno citando la bibliografia più aggiornata a partire dagli esempi tedeschi fino a quelli lombardi.

[394] Questo presepe fu esposto alla mostra presso Palazzo Braschi nel 1953. Si veda D'Aloisio Da Vasto 1953, pp. 360. Escobar 1966, pp. 12-13.

> monastero che oggi si godono ancora et in summa era virtuosa nella pittura e ce se impiegò volentieri sin che putte.[395]

Oltre alla pratica pittorica Suor Chiara dovette essere, quindi, anche un'abile ricamatrice, anche se l'anonima autrice del necrologio scrive di pitture poi ricamate, non specificando se l'operazione del ricamo fosse effettivamente svolta proprio da lei. In ogni caso, è assai probabile praticasse anche questa tecnica visto che era una delle attività più comuni nei monasteri di tutta Europa, tanto da divenire un sapere trasmesso di generazione in generazione.[396] Inoltre, altri paliotti furono destinati proprio al monastero e forse anche alla chiesa, e certamente erano ancora presenti quando il necrologio fu scritto, probabilmente intorno all'inizio del XVIII secolo. Tuttavia, oggi, non è possibile ritracciare nessuna di queste opere, che in ogni caso non essendo descritte in modo preciso, restano per noi ignote anche nei soggetti e tipo di rappresentazione, a eccezione del generico riferimento alla categoria della natura morta. L'opera più descritta è proprio il paliotto, realizzato, con molta probabilità, per la chiesa di Santa Maria sopra Minerva, che costitutiva un centro di riferimento essendo la principale chiesa dell'ordine domenicano a Roma, e nelle cui adiacenze dimoravano nel loro monastero proprio i padri domenicani (Fig. 73).[397]
Una testimonianza contemporanea è quella di Andrea Alberti, cugino di Chiara, che dovette ereditare il diario dello zio Durante, su cui continuò ad annotare varie spese e conti (Fig. 80). Nel 1638 scrive di aver dato «giuli sei a sor Chiara Alberti mia cugina qual disse li voleva per certi reliquiari», e ancora «14 giuli per un crocefisso d'argento per tenere le reliquie con fettuccia turchina»[398]. Non solo denaro, ma anche materiali che il cugino doveva recapitare personalmente al monastero: «dato a sor Chiara doi canne di taffetà turchino semplice disse volerlo per servitio della sagrestia».[399] Dunque, in tutti questi casi si tratta di piccoli lavori

[395] *Ibidem*.

[396] Zarri 2000, pp. 145-200. Groppi 1994 pp. 146-147. Si veda anche il catalogo dell'interessante mostra svoltasi presso il Museo di Santa Caterina di Utrecht (*Fashion for God* 2023). Particolarmente interessante il caso delle Vergini di Haarlem, una comunità nel corso del XVII secolo ha prodotto manufatti tessili sacri, quali piviali, dalmatiche e paliotti, con decorazioni ricamate di altissimo livello (pp. 25-37).

[397] Zucchi 1967, 144-162.

[398] Gabinetto dei disegni e delle stampe degli Uffizi, MS 270, in *La bottega dell'arte* 2018, pp. 262-263, 280-283.

[399] *Ibidem*.

di aggiustamento e decorazione per oggetti devozionali conservati molto probabilmente nella sagrestia della chiesa dell'Umiltà, di cui restano ancora alcune tracce, nella documentazione di inizio Ottocento prodotta dalle monache, che sarà analizzata più avanti. L'ultima nota riferita alla suora cugina risale al 1641: «giuli nove disse di volerli per fare una casetta et fare cose di pasta per mandare a sor Maria Ancilla». Quest'ultima, stando all'albero genealogico della famiglia Alberti conservato nella biblioteca del Gabinetto degli Uffizi, era sorella di Chiara, monacatasi non a Roma, bensì a Sansepolcro presso il Monastero di San Bartolomeo. Di lei non c'è nessuna traccia a Roma, né negli *stati delle anime*, né nei registri dei battesimi, ma è anche possibile che monacandosi scegliesse di cambiare nome come accadeva nella maggior parte dei casi o che fosse nata prima di Pierfrancesco e trasferitasi a Sansepolcro prima del 1600.[400] Al di là dell'identità di questa sorella, è significativo il riferimento all'arte plastica praticata da suor Chiara per la realizzazione di una «casetta» non meglio descritta. Le due congiunte probabilmente restavano in contatto con questi doni artistico-artigianali che Suor Chiara con tanta cura preparava tra le mura di Santa Maria dell'Umiltà. Il riferimento generico al materiale utilizzato, chiamato «pasta», non consente di chiarire di cosa fosse composto.[401] Certamente, questa notizia conferma le abilità manuali e inventive descritte nel necrologio e apre la strada verso alcune ipotesi. Infatti, potrebbe forse trattarsi della pasta composta di ossa, utilizzata per realizzare reliquiari e piccole sculture, di cui dà notizia Gaetano Moroni:

> figure divote che si fanno dalle monache, di sagre immagini, Crocefissioni, cuori di Gesù e Maria, in forme diverse e colorate o coperte di materie vitree e colorate o coperte di materie vitree e luccicanti, nelle quali con una pasta da loro composta mischiano le ossa triturate de'ss. Martiri, e vi appongono un tassello di carta con queste cifre: D.P.S.M., iniziali di queste parole: *Di più Santi Martiri*.[402]

[400] Potrebbe trattarsi dell'altra figlia di Olimpia e Durante, Agnese, che a partire dal 1610 non è più registrata negli stati delle anime; dunque, potrebbe essersi o sposata o più probabilmente monacata visto che nel 1609 risulta avere dodici anni. Potrebbe anche essere deceduta, ma sembra improbabile non essendovene notizia nel diario di Durante (*Alla ricerca di Ghiongrat* 2011, pp. 286-287).

[401] Nell'appunto successivo il cugino riferisce anche di aver ordinato per la cugina "pan de zuccaro". Gabinetto dei disegni e delle stampe degli Uffizi, MS 270, in *La bottega dell'arte* 2018, p. 263.

[402] Moroni 1855, LXXI, p. 69.

Non vi sono testimonianze più puntuali sulla produzione o anche solo presenza di questi oggetti nei conventi romani, ma alcuni di questi oggetti sono stati raccolti in luoghi di clausura di altre città, come nel Monastero delle Clarisse Cappuccine di Osimo e nell'ex Convento di San Giovannetto delle Agostiniane di Lucca, i cui esemplari si conservano oggi nella Chiesa di San Frediano.[403]

La sola opera pittorica ancora esistente e assegnata a Chiara Alberti è una pala, collocata sull'altare maggiore della chiesa del Buon Gesù di Sansepolcro (Fig. 74). Nonostante le numerose ricerche d'archivio, non è stato ancora possibile stabilire con certezza in quali tempi e circostanze il dipinto fosse stato eseguito. La grande tela raffigurante una *Pietà con quattro angeli e quattro putti che sorreggono in aria la Croce* (Fig. 77)sembra trovarsi nella sua collocazione attuale almeno a partire dal 1808, quando, in seguito al terremoto del 1789,[404] che aveva distrutto molti edifici in città, la chiesa del Buon Gesù fu ristrutturata grazie al finanziamento diretto delle famiglie più rinomate e facoltose della città.[405] Gli Alberti dovettero contribuire in modo sostanziale, considerando che il loro stemma è presente nella controfacciata della chiesa e in basso a destra sul dipinto (Fig. 74). Anche tutte le altre tele accolte sugli altari disposti lungo la navata, presentano gli stemmi delle altre famiglie sansepolcrine coinvolte nei lavori. La prima fonte che associa il nome di Chiara Alberti, definendola «brava pittrice», a quest'opera è il volume *Memorie originali italiane risguardanti le belle arti* di Michelangelo Gualandi,[406] erudito bolognese che nel corso dei primi decenni dell'Ottocento si occupò dello studio dei monumenti del borgo toscano, concentrandosi anche sui vari membri della famiglia Alberti. Gualandi precisa, inoltre, che «per tradizione, si vuole che vi lavorasse Elisabetta, sorella di Cherubino».[407] Giovanni

[403] Per approfondire la produzione di questi oggetti si veda il catalogo della mostra *Fantasia in convento* 2008.

[404] Arcaleni 1998, p. 12. Secondo quanto ricostruito le scosse furono molte e la prima raggiunse il X grado, causando molti morti nella zona più vicina all'epicentro, ovvero in prossimità di Città di Castello. A Sansepolcro furono avvertite con meno intensità ma i danni colpirono pesantemente edifici e chiese, come la Cattedrale che fu riaperta solo tre anni dopo (Agnoletti 1984, vol. 1, p. 15).

[405] ASDS, Fondo Compagnia Buon Gesù, Schede degli oggetti d'arte, 5 agosto 1915, Soprintendenza, c.s.

[406] Per una ricognizione sullo studioso si vedano: Mazzaferro 2020; Laganà 2022.

[407] Gualandi 1845, VI, pp. 82-83. *La bottega di famiglia* 2018, pp. 63-63. Nella scheda catalografica realizzata dalla Sovrintendenza nel 1915 si scrive che «il quadro è attribuito ad Eleonora Alberti da Ferdinando Rondoni». Quest'ultimo era pittore, nonché «Ispettore della Commissione sopra i Monumenti delle Provincie di Firenze e di Arezzo», eletto Accademico Onorario 5.9.1869 (CFR. inv.mss. del 1862). Tuttavia, questo appunto non è stato ancora rintracciato, pertanto l'ipotesi resta

Sacchetti riporta la stessa attribuzione: «non vi è di pregevole in questa chiesa che un quadro della pittrice Chiara Alberti figlia di Durante che morì in Roma nel 1660; quadro di qualche merito artistico che rappresenta la Madonna con Gesù tra le braccia», omettendo il riferimento a Elisabetta, che sarà invece di nuovo nominata da Giglioli e Ricci, ma senza ulteriori spiegazioni.[408] Sull'attività di Elisabetta Alberti, che sembrerebbe non aver mai lasciato Sansepolcro, non si hanno altre testimonianze. L'ipotesi che le due cugine abbiano lavorato insieme sembra peraltro improbabile, dovendo pensare a un viaggio di Chiara, la cui presenza non è documentata a Sansepolcro, negli anni precedenti la morte del padre. Se invece il dipinto sia da ritenersi opera della sola Chiara, si potrebbe pensare che lo avesse realizzato nella romana bottega paterna, inviandolo a Sansepolcro, in ogni caso prima della compilazione dell'inventario di Durante. Sarebbe da escludere, invece, che la pala sia stata prodotta all'interno del monastero e poi inviata, poiché un episodio di questo rilievo avrebbe con tutta probabilità lasciato traccia nei ricordi delle consorelle.

Tuttavia, l'attribuzione non è il solo aspetto problematico di quest'opera. Nel corso delle ricerche per poter risalire a una fonte primaria circa l'autorialità dell'artista, è emerso che l'attuale aspetto della chiesa si deve all'ultimo rifacimento risalente agli inizi del XIX secolo. Le visite pastorali, che sono di fatto le sole testimonianze rintracciabili, ricordano, a partire dal 1635 sull'altare maggiore un'icona dipinta su tavola, raffigurante il mistero della Circoncisione[409]. La scelta di questo soggetto evidentemente era legata alla celebrazione di uno dei momenti più significativi della vita di Cristo per la Compagnia. Si trovava ancora in loco nel 1701, ma poi a partire dalla visita Pastorale del 1818 si fa riferimento a un Crocefisso che però risulta celato, come si trova conferma nel 1851, quando si scrive che «si custodisce dietro il quadro dell'altare medesimo».[410] Anche in assenza di un chiarimento circa il soggetto è molto verosimile si tratti proprio del dipinto attribuito a Chiara Alberti. Da un'osservazione ravvicinata sembra che l'altare su cui è incassata la tela potesse ospitare il Crocefisso descritto dalle fonti, da riconoscersi con la scultura oggi invece conservata presso l'Oratorio. Dove si trovasse il dipinto, prima di questa data, non è ricostruibile, sembra

da verificare, ma l'assenza di una Eleonora nell'albero genealogico della famiglia potrebbe forse indicare una svista da parte di Rondoni (ASDS, Fondo Compagnia Buon Gesù, Schede degli oggetti d'arte, 5 agosto 1915, Soprintendenza, c.s.).

[408] Sacchetti 1888, p. 12.

[409] ASDV, Visite pastorali, vol. 8. (620-1651), 1635, cc. 29-30.

[410] ASDV, Visite pastorali, vol. 8. (1697-1718); c. 361. Vol. 16 (1780-1818), vol.1818, c. 5*v*. Vol. 17 (1827-1852), 1851, cc. 26*r*-27*v*.

improbabile riconoscerlo nell'immagine descritta nell'Oratorio durante la visita del 1649 «imagine Santissimi Crocifixi, Beata M. V. et S. Jo: Evangelista in Pariete depictis».[411] Tale descrizione farebbe pensare di più a un affresco e oltretutto è più probabile che si trattasse di una crocefissione con la Vergine e San Giovanni Evangelista. A partire poi dal 1779, nell'Oratorio viene ricordato un altare dedicato ai Santi Cristoforo e Jacopo, a cui era intitolato l'originario nucleo della chiesa.[412] In generale, queste fonti restano problematiche per definire con esattezza la storia della Chiesa e in particolare dell'altare maggiore.

Nessun documento sull'attività della compagnia del Buon Gesù si conserva a Sansepolcro, poiché le carte prodotte da questo ente confluirono negli archivi del Granducato e oggi si trovano presso l'Archivio di Stato di Firenze.[413] In particolare, negli *istrumenta* si conserva traccia di vari lavori che furono eseguiti secondo le disposizioni testamentarie di Camillo Guerrini. Il testamento rogato a Firenze il 7 ottobre 1646 stabiliva che tutti i suoi averi fossero devoluti alla Compagnia e che si disponesse in particolare di lavori per l'Altare del Crocefisso e l'esecuzione di un'immagine per un Altare dedicato alla Crocefissione con la Vergine e San Giovanni Evangelista, disponendo infine il restauro «della tavola dell'Altare maggiore».[414] Si fa riferimento, dunque, all'immagine parietale descritta nelle visite pastorali nell'Oratorio della chiesa. Negli altri atti raccolti dalla Compagnia non riemergono precisi riferimenti alla *Pietà*, forse potrebbe trattarsi di uno dei «due quadri grandi» registrati in una nota dei beni della compagnia redatta il 7 ottobre 1779.[415] Non è stato invece possibile rintracciare documentazione della confraternita del Santissimo Sacramento che secondo quanto ricostruito dagli storici radunò le diverse compagnie nei primi anni del XIX secolo.[416] Inoltre, va tenuto presente che essendo la cittadina interessata dall'occupazione napoleonica, gli interventi di ristrutturazione della Chies, probabilmente eseguiti a spese dei cittadini, come già ricordato prima, non furono registrati puntualmente nei documenti che ancora si conservano nell'archivio cittadino.

---

411 ASDS, Visite pastorali, vol. 4 (620-1651), 1649, c. 29.

412 ASDS, Visite pastorali, vol. 15., Visita Costaguti, 1779, c. 7*v*.

413 In seguito ai decreti soppressivi delle Compagnie, voluti da Pietro Leopoldo a partire dal 1785, tutta la documentazione archivistica delle singole compagnie confluì negli archivi granducali e oggi si trova ancora presso l'Archivio di Stato di Firenze.

414 ASFi, Tempari Gasparri, Testamenti, vol. 11821, cc. 100*v*-101*r*.

415 ASFi, Compagnie soppresse, vol. 3342, Compagnia del Buon Gesù, b. LXXXVI, n° 8, c.s.

416 Tafi 1994, p. 133.

Per quel che riguarda la *Pietà* attribuita a Suor Chiara, non abbiamo alcuna sua attestazione antecedente a Gualandi. Si potrebbe forse quindi pensare che la tela seicentesca sia stata spostata da una precedente cappella degli Alberti presente in città e che potrebbe essere andata distrutta con il terremoto del 1789.[417] L'impossibilità di effettuare un'analisi con la luce di Wood non consente di stabilire se vi siano particolari ridipinture, e l'entità degli interventi di restauro successivi. Certamente, lo stemma della famiglia, composto da tre anfore dorate su sfondo blu, fu realizzato in occasione dei lavori di ristrutturazione, come conferma la fattura di tutti gli stemmi delle altre famiglie posizionati sempre in basso a destra. Lo stato di conservazione non è uniforme e presenta delle criticità. La pala è stata restaurata tra il 2002 e 2003, grazie a una raccolta fondi organizzata dalla parrocchia, come attestano alcuni documenti, conservati nell'archivio corrente della chiesa, in cui viene solo precisato che in tale occasione è stata reintelata e ricollocata sull'altare maggiore, anch'esso restaurato. Tuttavia, non si conserva una documentazione dettagliata e pertanto non è possibile conoscere il precedente stato di conservazione. Secondo quanto ricostruito da Luigi Andreini, in una relazione, precedentemente la pala si trovava nell'adiacente Oratorio e non è possibile ricostruire con certezza le circostanze di questo cambiamento.[418] Di sicuro fu spostata prima del 1994, quando Angelo Tafi, descrivendo la chiesa, la ricorda nell'Oratorio, mentre sull'altare centrale ricorda il *Crocefisso*.[419] L'ultima testimonianza della sua presenza sull'altare maggiore risale alla scheda catalografica della Soprintendenza alle Gallerie, ai Musei medievali e moderni e agli oggetti d'arte di Firenze, firmata da Odoardo Giglioli Hillyer e datata 5 agosto 1915.[420] Sulla base quindi delle testimonianze ottocentesche si è optato per il ripristino dell'opera sull'altare maggiore, dove l'incasso con molta probabilità era stato creato su misura per poter celare il *Crocefisso* ligneo (Fig. 76).

Che sia o meno frutto della mano di suor Chiara Alberti, indubbiamente si tratta di un'opera che nel complesso riecheggia la cultura figurativa maturata in seguito alla Controriforma, ma con toni cupi tipici della pittura romana dei primi decenni del Seicento. L'iconografia

[417] Sebbene non vi siano relazioni dettagliate circa lo stato di conservazione delle chiese cittadine in seguito al terremoto, viene genericamente riportato dalle fonti contemporanee che gli edifici religiosi subirono vari danni (Agnoletti 1984, vol. 1, p. 15).

[418] ASDS, Fondo Compagnia Buon Gesù, Restauro altare «Buon Gesù», Relazione Luigi Andreini, 11 gennaio 2003, c.s.

[419] Tafi 1994, pp. 134-135.

[420] ASDS, Fondo Compagnia Buon Gesù, Schede degli oggetti d'arte, 5 agosto 1915, Soprintendenza, c.s.

potrebbe essere debitrice di varie influenze, derivate da diverse opere presenti negli spazi sacri di altre chiese sansepolcrine. Primo tra tutti il *Cristo deposto dalla croce* ligneo e policromo, risalente probabilmente al XIII secolo. Questa scultura nella Chiesa di San Rocco è oggi protetta e occultata da un altare ligneo, le cui ante sono decorate da un'*Annunciazione* (Fig. 79).[421] Vi è poi un'altra scultura policroma in terracotta, sull'Altare maggiore della Chiesa di Santa Maria dei Servi, raffigurante una *Pietà* con Maria che tiene il corpo di Cristo tra le braccia del XVII secolo.[422] Confronti più puntuali e precisi non ve ne sono, né a Sansepolcro, né a Roma. Tra i disegni ascritti a vari membri della famiglia Alberti, conservati presso l'Istituto Centrale per la Grafica, vi è una Pietà con angeli, attribuita a Cherubino, cugino di secondo grado di Chiara, forse realizzato per un affresco mai realizzato (Fig. 78).[423] In ogni caso, la sola componente simile è la posizione del corpo di Cristo, troppo poco per poterlo considerare un punto a favore dell'attribuzione a Suor Chiara. L'elemento centrale della rappresentazione resta di fatto la Croce, che i quattro cherubini provvedono a innalzare al cielo, e che visivamente e concettualmente è replicata nel gesto con cui Maria sorregge le braccia del figlio esanime. Il forte patetismo del volto della madre è ulteriormente esasperato da quello dei quattro angeli raffigurati mentre pregano.

Non potendo sciogliere ulteriormente i dubbi circa l'attribuzione della pala di Sansepolcro, si devono comunque considerare alcuni fattori circa la formazione artistica e spirituale di Chiara Alberti. Il contesto familiare d'appartenenza ha indubbiamente giocato un ruolo fondamentale nello stimolare il talento della generazione romana degli Alberti. Come già ricordato, oltre Chiara, anche il fratello maggiore Pierfrancesco è stato sia pittore, che incisore e, seguendo le orme paterne, divenne membro dell'Accademia di San Luca.[424] Sulla sua attività si conoscono poche notizie: alcune opere di carattere religioso si conservano sempre a Sansepolcro.[425] Certamente, alla morte del padre fu lui, insieme al già ricordato

[421] Tafi 1994, pp. 382-383. Andreini 2015, pp. 43-45.

[422] Andreini 2015, pp. 43-44, 60.

[423] Hermann Fiore 1983, pp. 108-109. https://www.calcografica.it/disegni/inventario.php?id=D-FN2884 (consultato il 23/12/24)

[424] A partire dal 1614 è documentato come membro dell'Accademia (ASR, TNC, uff. 15, 1614, pt. 2, vol. 60, fols. 50r-v, 79r consultato su CASVA https://www.nga.gov/accademia/en/documents/ASRTNCUff1516140406.html consultato il 15/07/24).

[425] *La bottega dell'arte* 2018, pp. 66-69.

cugino Andrea, a prendere le redini della famiglia e della bottega, come si evince dal testamento *post mortem*.

Come in molte altre famiglie di artisti il sapere veniva trasmesso ai figli che mostravano maggiore inclinazione e questa condizione consentiva anche alle figlie di potersi dedicare più apertamente e liberamente allo studio, come dimostrato nel capitolo precedente. Il prezioso inventario, sopra menzionato, non solo dà contezza di dipinti e sculture presenti in casa, ma fornisce anche un elenco dei libri a stampa della biblioteca di Durante, oltre a informazioni dettagliate sugli oggetti utilizzati per lo studio e la pratica artistica. Sono descritti: «rilievi bracci mani gambe teste torzi tutti piccoli di gessi e alcuni di cera numero cento et dieci circa» e ancora «tre pietre doi di porfido et l'altra serprentina per macinar colori con suoi macinelli». Non mancano poi in una cassa «disegni di carta di mano di diversi».[426] Dunque, crescendo in un ambiente così ben fornito è inevitabile che Chiara, Pierfrancesco ma forse anche le altre figlie e figli abbiano ricevuto una vera e propria formazione artistica, a partire dal disegno, fino ai lavori più manuali come la preparazione dei colori e delle tele. Come anche in altre case-bottega è assai probabile che Chiara non potesse frequentare le lezioni che il padre impartiva agli altri allievi, la cui presenza è documentata nell'inventario. Indubbiamente poter osservare i disegni e i dipinti di Durante, e di tutta la cerchia di artisti-colleghi e allievi, doveva essere per lei fonte di studio e stimolo continuo. Inoltre, quasi sicuramente tutti i membri della famiglia potevano accedere liberamente alla ricca biblioteca conservata in appositi armadi.[427] Sono circa un centinaio i libri registrati nell'inventario: autori di storia come Paolo Giovio e Francesco Guicciardini; i grandi teorici dell'architettura Sebastiano Serlio e Jacopo Barozzi detto il Vignola; ma anche i trattatisti come Ludovico Dolce, Giovanni Paolo Lomazzo e il pronipote Romano Alberti; oltre ai vari repertori di iconografia. Non mancavano poi opere letterarie di autori moderni e antichi, da Cicerone a Pietro Bembo.[428] Ma la sezione che più di tutte dovette influenzare la giovane Chiara fu probabilmente quella religiosa, non sembra affatto casuale

[426] ASR, Notai A.C., Ovidius, vol. 2374, cc. 335-336 in Panofsky-Soergel 1996, pp. 376-377.

[427] L'approfondimento e studio della libreria di Durante è stato condotto alcuni decenni fa da Gerda Panofsky-Soergel (1996, pp. 367-380) che ha ricostruito quali edizione potevano effettivamente conservarsi sugli scaffali di questi armadi. Uno studio molto interessante che nel corso degli anni è stato trascurato e che invece fornisce una fotografia piuttosto dettagliata di quella che doveva essere una bottega tipo di un'artista di media formazione agli inizi del XVII secolo.

[428] Ibidem. La presenza di testi di autori latini o stranieri tradotti in vulgata italiana lascia supporre che Durante non conoscesse queste lingue.

che la biblioteca si componesse per la maggior parte di scritti prodotti da varie personalità appartenenti all'ordine domenicano, quali, Sant'Antonio, Luis Arrià, Padre Granada. Erano poi presenti i grandi classici della letteratura patristica come Sant'Agostino e San Girolamo, varie edizioni di vite di Santi e ancora testi prodotti dopo la Controriforma da prelati e intellettuali della cerchia di Filippo Neri e Carlo Borromeo.[429]

Per quanto riguarda le altre opere note della pittrice descritte nell'inventario dei beni del padre, purtroppo è molto difficile poter avanzare delle ipotesi, soprattutto non essendo indicati dati quali le dimensioni che certamente avrebbero facilitato la ricerca. La raffigurazione di San Francesco, così come del matrimonio mistico con Santa Caterina, sono soggetti molto diffusi nella cultura artistica della fine del XVI e l'inizio del XVII secolo. Meno diffusa è la Maddalena con due angeli, anche se al momento non sembrano emergere documenti figurativi accostabili stilisticamente alla cerchia albertiana.

Si può invece definire raro il «beato raniero Cappuccino», ossia Sante Sfaldelli, originario proprio di Sansepolcro e divenuto frate cappuccino intorno al 1534 con il nome di Raniero (o Ranieri) in onore del concittadino Ranieri del Borgo. Raniero divenne una figura emblematica della spiritualità cappuccina delle origini e la sua storia fu esaltata dalla storiografia seicentesca dell'Ordine, promuovendone la candidatura alla santità, anche se il processo di beatificazione non giungerà mai a termine.[430] Dopo la sua morte, avvenuta a Todi nel 1589, fu venerato soprattutto nell'Italia centrale, dove aveva vissuto. La devozione per Raniero si manifesta anche nel ritratto eseguito da Chiara Alberti, che probabilmente non ebbe modo di conoscere di persona, ma è possibile che avesse incontrato Durante nel corso del suo secondo soggiorno romano tra il 1587 e il 1588. Forse, quindi, Chiara potrebbe aver replicato un ritratto o un disegno precedentemente eseguito dal padre. Tra i pochissimi esempi noti vi è una tela attribuita a Raffaello Schiaminossi, che rappresenta Raniero assorto in meditazione con il rosario tra le mani, custodita nell'Oratorio a Montagna,[431] sua terra natale, quasi certamente eseguito negli stessi anni del dipinto di Chiara (Fig. 81).

[429] Ibidem.

[430] Pupillo 2024, pp. 7-10.

[431] Agnoletti 1987, vol. II, pp. 169-179. Baroni 2022, p. 50.

III. 4.6. Maria Gabriella Bianchini e le altre artiste-artigiane in clausura

Le *Memorie* meticolosamente raccolte, forse, dalle suore preposte alla conservazione dell'archivio del monastero narrano tutti gli avvenimenti principali della vita di ogni monaca, ogni conversa e di tutte le donne che hanno deciso di condividere lo stile di vita claustrale, a partire da Francesca Baglioni, che per prima scelse.[432] Dall'analisi del manoscritto emerge come non solo suor Chiara provenisse da una famiglia di artisti, ma anche che Maria Gabriella Bianchini era figlia del matematico e architetto Muzio Bianchini, membro dell'Accademia di San Luca e della Compagnia di Terrasanta (poi Accademia dei Virtuosi al Pantheon), di cui fu presidente nel 1615 e nel 1616.[433] Attraverso la documentazione d'archivio è stato possibile stabilire che Bianchini e Durante Alberti si frequentassero abitualmente alle riunioni indette dalla Compagnia.[434] È dunque plausibile che i due avessero maturato congiuntamente la decisione di affidare le figlie al monastero, appena istituito da Francesca Baglioni.

Maria Gabriella, ricordata per il suo «grande ingegno ed operosità poi che fu ben versata nel disegno e nel ricamo, queste virtù le esercitò sempre a vantaggio della chiesa e del monastero che tutti i ricami e lavori di pregio che si godono sono le sue opere»,[435] frequentò dunque il noviziato negli stessi anni di Chiara Alberti;[436] e sebbene nelle *Memorie* non si racconti nello specifico di un sodalizio tra le due, è facile immaginare che fossero legate dalla dedizione alla pratica artistica e che condividessero la loro passione per l'arte con le altre consorelle.

Infatti, dalle pagine dei necrologi riemergono testimonianze di altre suore impegnate nella pratica artistico-artigianale. Suor Prudentia Fontana (†1639) «fu insigne nel fare i Santini e prestigiosissima in ogni lavoro di mano», saperi che forse doveva aver appreso dopo il suo ingresso in convento all'età di venti anni e che si può immagine producesse nell'ottica di vendita anche all'esterno di immagini di Santi, più volte ricordate come oggetti devozionali nelle celle delle monache nel manoscritto stesso. Alcune si dedicarono invece alla tessitura

---

[432] In seguito alla costruzione del monastero, Francesca vi abita fino alla sua morta avvenuta nel 1626.

[433] ASR, Trenta Notai Capitolini, uff. 15, 1631, pt. 3, vol. 129, cc. 595*r-v*, 604*r* (https://www.nga.gov/accademia/it/documents/ASRTNCUff1516310914.html consultato il 15/07/24)

[434] *Compagnia di San Giuseppe* 2002, pp. 172-202.

[435] AGOP, Series XII, Roma, XII. 8000, *Libro delle Memorie*, c. 23*v*.

[436] ASVR, *Moniales ab anno 1620 usq.ad Ann 1622*, *Monasterio S. Maria Humilitatis*, c. 388.

e al ricamo, arti che come è emerso nel panorama romano dei monasteri e conservatori erano molto diffuse e venivano trasmesse di generazione in generazione, anche per le necessità interne di decorazione degli spazi liturgici, ma anche per ricavare denaro utile ad altri scopi, vendendo preziosi merletti e ricami al di fuori della mura claustrali. Si registrano: Suor Lucia Conversa da Cellano (†1639) «senza perder mai tempo perche o filava, ò tesseva»;[437] suor Maria Gratia Gratii (†1662) «filava l'oro benissimo e godeva quando sene trovava spaccio per dar guadagno al Monasterio»;[438] suor Maria Agniesa da Bordesiera (†1681) che «per adornare la Chiesa e del Culto Divino tanto in Argenterie come in ricami di cose sacre che molte delle quali ce ne sono fatte di sua mano».[439] Dunque, a Santa Maria dell'Umiltà il disegno, il ricamo e la tessitura erano tra le attività principali praticate dalle suore anche per scopi di mercato al di fuori della clausura.

Queste pratiche, come già sottolineato, si riflettono nell'appartenenza all'ordine domanicano con l'assuzione della regola agostiniana, favorendo lo sviluppo di una produzione artigianale fino a sfociare nel campo artistico.

III. 4.7. Musica e poesia nel convento dell'Umiltà

Il coro interno e l'archivio del monastero costituivano i due spazi più importanti nella vita quotidiana delle abitanti di Santa Maria dell'Umiltà. Questi spazi si trovano al primo piano dell'edificio e sono oggi adibiti a sale studio della biblioteca del Collegio e furono decorati probabilmente nella seconda metà del XVIII secolo. Sulla parete di fondo in alto è rappresentato il mistero della Trinità, con lo Spirito Santo al centro, a destra Dio padre e a sinistra Cristo con la croce sopra coltre di nubi, mentre la porzione inferiore è decorata illusionisticamente con un velario dipinto. Anticamente dovevano esser disposte delle sedute per consentire alle monache di sedersi durante le molte ore di preghiera e canto, ma anche degli armadi e degli scrittogli da utilizzare per tutte le funzioni legate all'archivio. Dal *Libro delle Memorie* emergono molte testimonianze circa la forte spiritualità e dedizione con cui queste donne si consacrarono al canto. Quasi tutte partecipano assiduamente ai canti del coro, anche se spiccano per bravura alcune figure: Suor Maria Angelica Quintili (+ 10 luglio 1622) è detta "virtuosa e dotata di bella voce"; Suor Barbara Albizi (9 ottobre 1629) "servì

[437] AGOP, Series XII, Roma, XII. 8000, *Libro delle Memorie*, c. 3*v*.

[438] Ivi., c. 15*r*.

[439] Ivi. cc. 28*v*-29*r*.

al coro in (?) di cantora molti anni con molta sodisfatione di chi la sentiva essendo dotata di una buonissima voce, fu ingegnosissioma di mano a di molto utile al (?)"; Suor M. Felice Boccamazza (28 marzo 1638) "visse alla religione con molto fervore non lasciando mai il coro tanto di giorno come di notte"; Suor Archangiola Orssini (28 Giugno 1677) "aveva la voce assai bella e suave che per questo servì al coro per cantora molti anni".[440] C'era poi chi, come Jacoma de Conti della Genga (27 ottobre 1640), pratica il canto per esprimere "grande devotione a S. Barbara (?) che non haveva voluto mai parlar d'altro, e con da se le componeva laude, e galantarie essenso di bell'ingegne, e poi la faceva cantare e la cantava ancora".[441]

Un caso ancor più eccezionale fu Suor Caterina de Conti della Genga (22 gennaio 1644), proveniente dunque da una nobile famiglia romana, fu tra le primissime a esser accolta nel neoistituito monastero. Molte sono le sue doti elogiate dalle consorelle:

> attendendo non solo alla vita contemplativa ma ancora all'attiva, essendo di buonissimo ingegno, e sapeva fare qualsivoglia lavoro, e se non lo sapeva fare, lo tentava, lo provava e le riusciva, che sapendo bene di canto scrisse fino alcuni libri Corali notati, come oggi sono al servitio del coro si messe ancora a tele e drappi, e le riuscivano[442]

Purtroppo, di questi corali, come di molti altri materiali che si trovavano nel monastero, non resta traccia. Molto verosimilmente furono portati via dalle monache al momento della soppressione. La realizzazione di questi strumenti di uso quotidiano per il coro era una pratica piuttosto comune all'interno delle clausure.[443] Ma non c'erano solo cantanti, Suor Anna Maria Margotti (26 ottobre 1673) "fu organista quasi tutto il tempo che fu Monicha e servì in questo Offitio al Coro con ogni pontualità".[444]

Oltre al canto e alla musica, queste consorelle si dedicarono anche alla scrittura, e tra i testi da loro prodotti si conservava nell'archivio anche un manoscritto di Suor Caterina de Conti

[440] Ivi., c. 1*r*, *v*, 3*v*, 22*r*.

[441] Ivi., c. 4*r*.

[442] Ivi., c. 6*r*.

[443] Ci sono anche casi estremamente interessanti quali i corali decorati da Suor Maria Eufrasia Burlamacchi (*Suor Eufrasia Burlamacchi* 2023).

[444] AGOP, Series XII, Roma, XII. 8000, Libro delle Memorie, c. 20*r*.

della Genga, già incontrata per la produzione dei corali. L'anonima consorella che redasse le *Memorie* scelse di trascrivere il contenuto di un suo testo, allora conservato presso l'archivio:

> Amando mio Giesù vedendomi quasi disperata e fuori di ogni speranza di poter haver vitta del sonno questo è già tanti anni che mi molesta così detto habbia fatto e provati varii rimedi e diverse inventioni per aiutarmi il tutto indarno, ella M.V. sa benissimo la mortificazione grande che io ci sento hor siate voi benevolo sempre dalle cui mano voglio io ricevere il tutto sempre et rimessa nella vostra santissima volontà voglio fare questo patto così voi Sigre mio e dio mio degnatevi accettarlo e quando(') sdegnase l'affetto del mio cuore donatomi da voi dico dunque (?).
> che intendo Giesù mio far tanti atti di fede porgendo la testa e carnefici in contro e confermazione della S. fede quante volte io chinarò il capo dormendo e tante volte io tornerò a rialzarlo intendo gloriarmi di esser nata, e di morire in quella invitando tutto il mondo a ciò.
> Intendo per ciascheduna volta che chinerò il Capo far un atto di humilta soggetta (?) superba testa sotto il gioco della S. offesa et ricalzandola intendo invitare et esitare tutte le creature a questa virtù.
> Intendo far tanti atti di vera e profonda humiltà tuttandomi sotto i piedi di tutte per amor di Dio et rilevando la testa intendo ciascuna volta dare un bagio a quelle belle mani che per humiltà lavorano i piedi ad un guida (?) per mio esempio.
> Intendo dare il consenso con ogni prontezza ad ogni vostra volontà ben che contra (?) al mio senso et rialzandola arditamente arditamente detestare il peccato non mai offendere
> Intendo per ciascheduna volta bagiare con ogni affetto quel pretioso sangue sparso come con tanto Amore, e così poco stimato e riverito e rilevandomi intendo raccorlo con ogni diligenza fra il fango, fra i sassi fra l'imonditie e riporlo nel mio benevolo indegno cuore
> Intendo far tanti atti di carità verso il prossimo mio, et rialzandomi intendo ringratiare et abbracciare caramente voi verbo incarnato per mio Amore sotto queste specie sacramenti fatto mio cibo dio mio e Signore mio amandomi; et

> honorandomi assieme cole altre doi persone, Padre, e spirito Santo senza (? Non potete come Dio stare disgiunto.
> Intendo chiamare dal cenno della terra tutti i demoni et anime infelici a riconoscervi per loro Iddio et adorarvi, e rilevandomi se fosse possibile li vorrei far benedire la vostra santissima giustitia.
> Intendo per ciascheduna volta offerir me stessa a qualsivoglia pena per allegerirmi dell'Anima del Purgatorio e rilevandomi vorrei ogni volta presentarne un pezzo alli vostri Santissimi Piedi liberate con il mio sangue et altri infiniticoncetti che ve piacerà suggerirmi.[445]

La produzione manoscritta delle monache medievali non può essere ridotta esclusivamente a un mezzo di sostentamento economico o a un modo per evitare l'ozio. Essa, piuttosto, rappresentava un'attività profondamente connessa alla loro visione della vita spirituale claustrale. In particolare, l'analisi dei contenuti di questa tipologia di scritti rivela l'importanza centrale della conoscenza di Dio, intesa come un sapere che coniuga l'intelletto e l'affetto, risolvendosi nell'immagine sponsale tra l'anima e Cristo. Questo tema trova una sua prefigurazione tipologica nel *Cantico dei Cantici*. Questa commistione è particolarmente evidente negli scritti del teologo tedesco Enrico Suso, che riconosce una peculiare declinazione della tradizione monastica delle nozze tra l'anima e Dio, e quindi tra le monache e Cristo sposo, ma inteso come Sapienza divina. Dionigi Certosino definirà questa prospettiva con l'espressione *teologia mystica*, indicando così una conoscenza esperienziale e affettiva di Dio.[446]

Dunque, la scrittura anche diventa un mezzo come il canto, la musica e l'arte per propendere verso il divino. Più volte nelle Memorie si fa riferimento all' "orazione mentale" una preghiera solitaria e silenziosa a cui forse le monache si dedicavano anche mettendo per iscritto questi pensieri, proprio come nel caso di Suor Caterina.

[445] Ivi., cc. 5*r*, *v*.

[446] Mostaccio 2009, pp. 151-161. Si vedano anche gli altri contributi nello stesso volume per una visione più ampia circa la pratica letteraria nei monasteri, con vari affondi anche sulla poesia e riferimenti precisi a casi studio.

III. 4.8. La dispersione del patrimonio di Santa Maria dell'Umiltà

Come già indicato precedentemente, tutti gli oggetti devozionali e decorativi destinati agli ambienti di chiesa e sagrestia, e quelli interni del monastero, descritti, anche se non nello specifico, sono in gran parte non più rintracciabili. Già Zucchi a poco più di un secolo di distanza dalla soppressione lamentava «la dispersione di alcune opere d'arte», e ancora che «dilapidato il patrimonio investito, quasi tutto in titoli di Monti, fu dovuto abbandonare ogni speranza di ricostruirla».[447] Alcuni indizi sulla dispersione di questa raccolta restano in una serie di lettere e resoconti scritti dalle monache stesse al momento dell'abbandono dell'edificio di via dell'Umiltà. Nella lettera del 22 luglio 1815, scritta dalla Segreteria della Sagra Congregazione dei Vescovi e Regolari, si decide la nuova sistemazione delle Monache, stabilendo la possibilità di trasportare con loro vari oggetti di proprietà del Monastero, ma si apprende anche che alcune «robbe» erano invece state spostate in deposito alla Minerva.[448]
L'ultima priora del monastero, Suor Rosa Dandini, riferisce in un'altra lettera, datata 29 luglio 1815, del trasferimento di alcune consorelle nel Monastero di Santa Caterina da Siena, chiedendo di compilare una lista dei beni originariamente conservati a Santa Maria dell'Umiltà e spostati negli altri monasteri dell'ordine. Il giorno successivo riceve immediatamente risposta dal Monastero dei Santi Domenico e Sisto, che tra i vari oggetti di poco valore segnalati, si registrano genericamente anche «due tele di colore (vari altri tra candelieri, reliquiari e crocefissi) ».[449] Dandini stessa registra gli oggetti che ha portato con sé «un quadro del ritratto del Cardinale di Boxadors […]», mentre riferisce che ai presbiteri di Santa Maria sopra Minerva fu consegnato «il Presepio […]».[450]
Suor Serafina Ladeoni, che non specifica da quale istituto scriva, dichiara di avere «un Bambino con un quadro di reli (?)».[451] Allo stesso modo, Suor Maria Colonna Scaramucci dichiara di avere con sé «un quadro della Vergine Addolorata in tela con sua cornice […] un altro quadretto con la Vergine addolorata». Mentre, Suor Maria Clementina Salimei ha «un quadro di due palmi circa di grandezza dipinto in tela rappresentante la B. Vergine del Buon

[447] Zucchi 1938, pp. 180, 173-174. Le ricerche preliminari condotte sugli inventari del fondo del Monte di Pietà non hanno portato a una traccia solida da seguire. È verosimile che per saldare alcuni debiti le monache possano aver lasciato anche opere d'arte e oggetti di valore vari.

[448] AGOP, Series XII, Roma, XII. 8000, c.s.

[449] *Ibidem*.

[450] *Ibidem*.

[451] *Ibidem*.

Consiglio con cornice dorata», «Paramenti […] altre robbe che esistevano nella Sagrestia del Monastero dell'Umiltà».[452]

Vi sono poi due note particolarmente interessanti. La prima riguarda i mobili «in occasione della soppressione del medesimo furono trasportati altrove ed ora esistono nel Monastero dei SS. Domenico e Sisto» e registra vari oggetti di valore artistico: «cinque reliquiari di legno della Cappella di S. Domenico […] un Crocefisso da mettere all'asta di Roma […] quattro reliquiari piccoli di rame […] due angeli di legno dorato […] una croce di legno dipinta, via crucis di quattrodici quadri di carta con cornici di legno».[453] La seconda è la «Nota di robba ritrovata nel Monastero dell'Umiltà appartenente alle Monache Domenicane e trasportate alla Minerva loco depositi» dove si dà un riferimento molto generico, indicando solo la presenza di «alcuni quadri vecchi».[454]

Ci sono poi le testimonianze rinvenute nell'archivio del Monastero di Santa Maria Maddalena, dove furono accolte varie suore.

> In esecuzione dell'ordine della P.V. R. la Priora del Mon. Di Santa Maria Mad.na a Monte Cavallo, ha l'onore di trasmetterle (?) colla magior sollecitudine un esatta nota di quanto esiste nel sudetto Monastero, con una piccola giunta di quanto ha fatto S.r Cherubina Trigambe in beneficio di quello dell'Umiltà che non ha potuto ricuperare. Spera la servitù di aver soddisfatto al suo debito e chiedendole la benedizione per la sua comunità / 16 luglio 1815 / […] Nota di quanto esiste nel Mona. Di S. M.a Maddalena a monte Cavallo ricuperato dalle tre Converse dell'Umiltà che quivi si trovano / […] (lista di oggetti vari) / Ritratti della Fondatrice___n°3.[455]

Dunque, da questa testimonianza sappiamo per certo che presso Santa Maria Maddalena furono trasferiti i ritratti di Francesca Baglioni, che come tutte le altre opere citate in queste lettere e liste, non sono ancora stati rintracciati.

La storia novecentesca degli istituti domenicani a Roma apre due piste di ricerca future, in parte già avviate da chi scrive. Infatti, l'ingresso di gran parte documentazione d'archivio

[452] *Ibidem*.

[453] *Ibidem*.

[454] *Ibidem*.

[455] AGOP, Series XII, Roma, XII8500, c.s.

intorno ai primi decenni del Novecento nell'Archivio Generale dei Padre Predicatori (che oggi ha sede presso il complesso di Santa Sabina), potrebbe far pensare che tra le molte opere radunate in quello che è stato inaugurato come il Museo Domenicano, ve ne siano anche alcune superstiti provenienti dai monasteri soppressi nel corso del XIX secolo. Un lavoro di indagine su questi beni, che comprendono oggetti di vario tipo, da dipinti a reliquiari, da paliotti a piviali, fu condotto dalla Sovrintendenza per i Beni artistici e storici di Roma.[456] Mentre più recentemente proprio in vista dell'apertura del Museo sono state proposte ricerche più approfondite sulle opere di maggiore valore.[457] Tuttavia, in vari casi è quasi impossibile stabilire l'ambito di provenienza in assenza di una documentazione più specifica.

La seconda traccia conduce alla soglia del Monastero, ancora esistente, dei SS: Domenico e Sisto in S. Maria del Rosario. Si tratta dell'ultima comunità sopravvissuta alle soppressioni e che tra il XIX e XX secolo ha accolto tutte le monache domenicane dagli altri istituti soppressi.[458] L'ultima comunità ad unirsi fu quella di Santa Maria Maddalena a Monte Cavallo, il cui archivio, come dimostra uno studio recente, passò quindi prima presso la sede di SS. Domenico e Sisto a Magnanapoli, per poi arrivare in epoca più recente a Monte Mario. Anche in questo caso si conserva un documento preziosissimo, ovvero la *Memoria* redatta nel 1817 da Suor Dolara, che costituisce una fonte storica assolutamente unica. Tra le molte notizie interessanti che si possono ricavare dalla lettura emerge, che tra il XVIII e XIX secolo, proprio Suor Anna Vittoria Dolara produsse una serie di componimenti poetici, entrando a far parte dell'Accademia dell'Arcadia, oltre a una cospicua produzione di miniature e qualche dipinto, che ancora oggi si conservano proprio nel Santuario di Monte Mario, e presso la Biblioteca Casanatense.[459]

---

[456] Le schede catalografiche si conservano in cartaceo presso l'archivio del monastero negli ambienti adibiti a deposito dei materiali. Ringrazio padre Laffay per aver agevolato la consultazione di questi documenti.

[457] Si veda il catalogo *Il convento di Santa Sabina* 2016.

[458] Si è tentato più volte un contatto con queste religiose, ma i tentativi non sono andati a buon fine. Già Zucchi ricostruisce in parte gli eventi che decretano l'unione di queste clausure.

[459] Zucchi 1938, pp. 196-199. Si ricostruiscono brevemente le vicende di questa Suora, artista e poeta. Per il catalogo delle opere poetiche e artistiche si veda l'appendice in *La Rivoluzione in convento* 2012, pp. 271-293. Sono pubblicate anche delle fotografie. Questa produzione è stata messa in ordine e pubblicata da Simonetta Ceglie e dimostra ancora una volta quanto questo tipo di ricerche, talvolta molto complesse possa in realtà disvelare mondi a noi del tutto ignoti. Da pagina 135 a 270 si

Pertanto, si ritiene che negli ambienti di questo ultimo baluardo di devozione domenicana a Roma, si possano conservare anche alcune delle opere descritte dalle fonti ottocentesche, sopra analizzate. Indubbiamente, in assenza di firme o indizi precisi sarebbe comunque impossibile restituire l'autorialità di queste opere a Suor Chiara Alberti o altre monache dell'Umiltà. Una parte del patrimonio di questo convento è stata anche catalogata dalla Sovrintendenza, nel 1993, ma è anche dichiarata l'impossibilità di svolgere il sopralluogo a causa del regime di clausura. Dunque, anche se si hanno delle fotografie in bianco e nero e dei brevi dati, è impossibile avanzare ogni ulteriore ipotesi, senza poter visitare questi ambienti e osservare da vicino le opere.

trascrive e commenta il manoscritto delle memorie, fondamentale per ricostruire la storia del convento, ma anche la produzione artistica.

Conclusione

Dall'analisi complessiva delle fonti analizzate è emersa una realtà molto più complessa di quella che si prefigurava all'inizio delle ricerche. Nel disvelamento delle singole vicende di formazione e produzione è possibile rintracciare degli schemi comuni.

In primis, si è dimostrato quanto l'apporto della famiglia e il sostegno di alcuni personaggi influenti nella società artistica contemporanea siano determinanti per il successo e l'affermazione professionale delle artiste. Dalla rilettura di molti documenti, della storiografia contemporanea costellata di brevi e imprecisi riferimenti a figlie e moglie e sorelle di noti artisti, fino al ritrovamento di alcuni importanti fonti archivistiche inedite affiora il ruolo precursore di Roma sul piano europeo. Sono infatti le precoci riforme negli statuti dell'Accademia di San Luca e della Compagnia di San Giuseppe di Terrasanta, promosse proprio dai più stretti consanguinei, a favorire il riconoscimento del ruolo di queste donne nella società artistica. Sebbene la loro partecipazione fosse ancora preclusa alle assemblee e agli incontri teorici e formativi resta comunque il fatto che già dal XVII secolo i loro ritratti erano inclusi nella galleria celebrativa degli accademici.

Emergono poi le numerose e preziose connessioni tra famiglie, artiste e artisti di successo, e soprattutto tra le artiste, grazie a un rigoroso lavoro di mappatura della presenza di queste figure nella città. Se infatti, le reciprocità tra artisti uomini sono in gran parte sempre state note grazie soprattutto ai racconti biografici, per le donne è stato necessario comprenderle a distanza di secoli, senza poter scansare del tutto le incertezze.

Le principali novità risiedono innanzitutto nella ricostruzione della biografia di alcune artiste, prima di questa ricerca semisconosciute. Anna Stanchi riemerge con forza dalla bottega di famiglia e la messa in discussione delle attribuzioni di molti dipinti di fiori tradizionalmente ascritti al più anziano Giovanni, ha consentito di iniziare a costruire il catalogo delle sue opere che è destinato a crescere, come dimostrano alcuni recentissimi passaggi in asta.[460]

Anche il ritrovamento del testamento di Giustiniana Guidotti mette un punto importante sulla sua carriera, essendosi interrotta precocemente per via della morte avvenuta a soli trentaquattro anni. Non aveva potuto vederla accademica il padre Paolo Guidotti, che pure

[460] Il dipinto segnalatomi da Raffaella Morselli, che ringrazio, ha tutte le caratteristiche riconoscibili nella grande qualità delle opere firmate da Anna Stanchi e per di più il ritratto centrale potrebbe potenzialmente restitutrici proprio l'aspetto della donna, configurandosi in abiti molto semplici, da lavoro (https://wannenesgroup.com/lots/707-320-giovanni-stanchi/#!)

quell'istituzione aveva fondato, certamente anche favorendo l'ingresso delle donne. L'ammissione di Giustiniana avviene nel 1633, come ha dimostrato il ritrovamento di un documento noto in alcuni studi dedicati a Giovanna Garzoni e altri artisti ma mai messo a fuoco nella sua unicità e importanza. Cosa vi fosse nella casa bottega di Giustiniana ancora non è noto, ma futuri ritrovamenti documentari potranno senz'altro arricchire la vicenda di questa artista, la cui fama era giunta anche a Lucca, città originaria del padre. Infatti, nella città si conserva un dipinto che si conferma di sua mano sia per confronti stilistici che grazie alla rilettura di alcuni documenti.

Infine, l'ultimo capitolo ha rappresentato una vera e propria prima messa a fuoco di un caso studio che si è rivelato complesso e intrigante sotto molteplici punti di vista. Partendo dalla messa a fuoco della figura di Francesca Baglioni Orsini come committente devota per la prima volta con una ricostruzione documentaria e definizione dei suoi rapporti con il mondo artistico contemporaneo. La comunità di suore da lei fondata dove l'arte trova forme di espressione alte e variegate, che confermano quanto gli studi avevano già tracciato nel panorama di altre città, come Mantova, Firenze e Lucca. Roma non è stata da meno, lo dimostra l'esempio di Chiara Alberti, chiamata per le sue doti proprio a lavorare e vivere nel Monastero dopo la morte del padre Durante, suo maestro di disegno e pittura. Il caso di Santa Maria dell'Umiltà riemerge grazie al dettagliato racconto della vita di queste monache, restituendoci una testimonianza fondamentale per contestualizzare meglio la cultura artistica all'interno dei monasteri romani. Non è ancora possibile affermare se i casi analizzati costituiscano un'eccezione rispetto al vasto e ampio fenomeno delle comunità monastiche. Come messo in luce, la dispersione di molti archivi dovuta alle soppressioni subite da questi istituti nel corso dei secoli, ha causato la perdita di fonti di primaria importanza, così come delle opere prodotte o commissionate per gli ambienti interni del convento, che quasi sempre hanno subito una maggiore trasformazione delle annesse chiese.

Database artiste attive a Roma XVI-XVII secolo

Nome	Nascita/ Morte	Attività	Bibliografia	ANSL	GPI	Art price
Alberti Chiara	Roma 1584-1660	Pittura, ricamo, scultura	Gualandi 1845; Zucchi 1938; La Bottega dell'Arte 2018., Arcangeli 2024 (con nuove fonti archivistice)	No	No	No
Allegrini Anna Angelica	1631-86 Gubbio	Miniatura e pittura	Baldinucci; Lefvre 1965; Zappia 1979; Nocella 2007 (con fonti archivistiche).	No	No	No
Bernasconi Laura	Roma 1622?-1675?	*Nature morte* (prime opere riconosciute quattro dipinti collezione Pamphili	Titi 1674-1763, ed. 1987; Pascoli 1730-1736, ed. 1992; Giannone [1771],ed. 1941; Orlandi 1753; Lanzi [1783], ed. 2003; Id. 1809, ed. 2022; Corti 1937; *Répertoire des peintures* 1988; De Marchi 1999; Id. 2005; Strunck 2007; D. Dotti, in *Catalogo dei dipinti* 2009; Lorizzo 2010a; Ead. 2010b; De Marchi 2016.	No	Sì	Sì
Bianchini Gabriella	Roma?1596-1679	Disegno, ricamo (Monastero di Santa Maria dell'Umiltà)	Zucchi 1938.	No	No	No
Bresciani Francesca	Roma, seconda metà del XVII secolo	Tabernacolo di San Pietro	*Le donne nel cantiere di San Pietro in Vaticano*, 2017.	No	No	No
Bricci Plautilla	1616-1690 Roma	Pittura, scultura, architettura, grafica	Franzini 1677; Roisecco 1745, ed. 1750; Bombelli 1792; Michel 1972b; D'Onofrio 1973; Benocci 2003; Lollobrigida 2017; Primarosa 2018; Id. 2021;	Sì	Sì	No

			Guerrieri Borsoi 2021; Delle Fave 2024; Gandolfi 2024; Mazzucco 2024; Primarosa 2024.			
Bruti Francesca	Prima metà del XVII secolo	Pittura	Bertolotti 1880.	No	No	No
Catani Caterina	?	Doratura	AANSL	Sì (Libro del Camerlengo)	No	No
Corvini Maddalena	1607-1664 Roma	Miniatura	Bellori 1664, ed. 1976; Baldinucci 1681-1728, ed. 1974-1975; Arenaprimo 1901; Meloni Trkuljia 1983a; Michel 1995; De Laurentiis 2010, pp. 42-45, 66-67, 277; Lollobrigida 2017, p. 123; G. Bocconi, in *Signore dell'arte* 2021.	Sì	Sì	Sì
De Biagi Ippolita	?	Pittura	AANSL	Sì	No	No
Del Bufalo Claudia	Fine XVI-inizi XVII secolo	Pittura	Cavazzini 2008, pp. 42-43; G. Mori, S. Malaguzzi, in *Signore dell'arte* 2021, pp. 120-121, 287-288, n. 1.17; Arcangeli 2023; Id. 2024.	No	No	Sì
Del Po Teresa	Roma 1649-Napoli 1713	Incisione, pittura.	Mongitore [pre 1743], ed. 1977; Pascoli 1730-1736, ed. 1992; De Dominici 1742-1745, ed. 2017; Giannone [1771], ed. 1941;	Sì	Sì	Sì

			Bartsch 1854-1876, XX; Rabiner 1980; Id. 1984; Delfino 1985, p. 103; Wiedmann 1986; Catello 1990; Minonzio 1990, p. 267; Pampalone 2006; Toscano 2008; Fiorini 2016; Causa 2024.			
Suor Maria Eufrasia Della Croce	Roma 1597-1676	Pittura.	Camiz 1997; Lirosi 2014.	No	No	No
Dominici Suor Maria de	1645 Malta-1703 Roma	Pittura, scultura.	Camiz 1997; Xuereb 2017.	No	No	No
Fetti Lucrina	Roma, 1600-Mantova, 1651	Pittura.	Askew 1976; Gori 2006; Gladen 2004; Id. 2005.	No	Sì	Sì
Figlia di Giacomo Lauro	1615 ca.	Miniatura, incisione.	DBI, *ad vocem* Giacomo Lauro	No	No	No
Fontana Lavinia	1552 Bologna-1614 Roma	Pittura.	Mancini [1617-1621 ca.], ed. 1956-1957; Celio 1638, ed. 1967; Totti 1638; Baglione 1642, ed. 2023; Malvasia 1678, ed. 1841; Orbaan 1920, pp. 112, 152-155, 224-225; Simeoni 1933, p. 78; Galli 1940; Fortunati Pietrantonio 1986; Cantaro 1989; Jacques Callot 199; Roma di Sisto V 1993;	No	Sì	Sì

			Tosini 2020; Cantaro 2021; Morselli 2022.			
Garzoni Giovanna	1600 Ascoli Piceno-1670 Roma	Miniatura, pittura.	Ridolfi 1648; Baldinucci 1681-1728, ed. 1974-1975; Pascoli 1730-1736, ed. 1992; Lanzi 1809, ed. 2022; A. Sutherland Harris, in *Women Artists* 1976; Cipriani 1976; Meloni Trkuljia 1983b; Fumagalli 1989; Casale 1991; *Incanti dell'iride* 1996; Meloni Trkulja, Fumagalli 2000; *La grandezza dell'universo* 2020; M. Procaccini, in *Signore dell'arte* 2021.	Sì	Sì	Sì
Ghisi Mantovani Diana	1547 Mantova-Roma	Incisione	Lincoln 1997; Bellini 1991; Calidonna 2016; Rinaldi in Roma pittrice 2024.	No	Sì	Sì
Ginnasi Caterina	Roma 1590-1660	Pittura.	Passeri 1772; Cancellieri 1802; Lanzi 1809; Porcella 1927; Ginnasi 1931; Pope-Hennessy 1964; Bonadonna Russo 1991; Trinchieri Camiz 1997; Marchionne Gunter 1998; Melasecchi 2002; Lollobrigida 2008; Guerrieri Borsoi 2010.	Sì	Sì	No
Giuliani Maddalena	?	Pittura.	*Alla ricerca di "Ghiongrat"* 2011.	No	No	No
Greliero Laura	?	Pittura.	*Alla ricerca di "Ghiongrat"* 2011.	No	No	No

Guidotti Giustiniana	Roma 1600?-1634	Pittura.	Baglione 1642, ed. 2023; Nicolaci 2018; Id. 2020; Arcangeli 2024.	Sì	No	No
Isabella de Arcangelo da Jesci	?	Pittura.	Zuccari 2012.	No	No	No
Marescotti Laura	?	Pittura.	AANSL	Sì	No	No
Naldini Lucia	?	Pittura.	AANSL	Sì	No	No
Neri Lucia	?	Pittura.	AANSL	Sì (Libro del Camerlengo)	No	No
Oligiani	?	Miniatura	AANSL	Sì	No	No
Parasole Cagnucci Geromina	Roma 1622 (+)	Miniatura.	Baglione 1642, ed. 2023; Orlandi 1704; Gori Gandellini 1771; Huber 1797-1800; Gandellini 1771, ed. 1808-1816; Zani 1817-1824; Ticozzi 1830-1833; Lincoln 1997b; Ead. 2001; Di Castro 2004; Pupillo 2009; Mancino 2015a; Lincoln 2022; Pupillo 2023a; Id. 2023b.	No	No	No

Parasole Catena Elisabetta	?	Ricamo, incisione.	Baglione 1642, ed. 2023; Orlandi 1704; Gori Gandellini 1771; Huber 1797-1800; Zani 1817-1824; Ticozzi 1830-1833; Lincoln 1997b; Ead. 2001; Di Castro 2004; Pupillo 2009; Mancino 2015b; Lincoln 2022; Pupillo 2023a; Id. 2023b.	No	No	No
Porzia	?	Pittura.	Lavin 1975.	No	Sì	No
Quor Lavinia, figlia di Veronica Ricci	?	Pittura.	ASVR	No	No	No
Raimondi Velli Teresa	?	Miniatura.	AANSL	Sì	No	No
Rosa Marta	Roma, seconda metà del XVII secolo	Pittura.	Pascoli [ante 1744], ed. 1981; Bigucci 2014; De Marchi 2017.	No	No	No
Stanchi Anna	Roma 1613 ?-1691	Pittura.	Cottino 2007; Crispo 2013; G. Bocchi, in *Signore dell'arte* 2021. Arcangeli in *Roma pittrice* 2024.	No	No	No
Vaiana Caterina	?	Pittura, incisione.	AANSL	Sì	No	No

Vaiani Anna Maria	1620 Firenze - 1660 Roma ca.	Pittura, incisione	Baldinucci 1681-1728, ed. 1974-1975; Pascoli 1730-1736, ed. 1992; Bartsch 1843-1876; Le Blanc 1854-1890; Nagler 1835-1852; Besta 1933; Albricci 1973; Bellini, Carter Leach 1983; Merz 1991; V. Carpita, in Segreti di un collezionista 2000; G. Fusconi, A. Canevari, in I Giustiniani e l'Antico 2001; Bredekamp 2007; Tongiorgi Tomasi 2008; Guerrieri Borsoi 2010; Lollobrigida 2017; I. Rossi, in Signore dell'arte 2021; Lollobrigida 2021.	Sì	Sì	No
Vezzo Virginia	1600-1638	Pittura.	Bruno 2016; Lollobrigida 2017; Id. 2022.	Sì	No	No
Vitelli Marta	?	Pittura	*Alla ricerca di "Ghiongrat"* 2011.	No	No	No

Appendice documentaria

I.

1.Atto di matrimonio di Claudia Del Bufalo [in Arcangeli 2023]

ASVR, Santa Maria in pubicolis, Matrimoni, vol. I, c. 42

Die 21 agusti 1583/Fuit contractum matrimonium factis prius in tribus diebus/festivis, tribus denunciationibus iustam formam con C. indem/per verba de presenti, et habita fede. a Rectore/parrochiae viri,inter Alegrinum gemmarum/factorem monasterij Sanctae Catorinae de puellis genuensem Dominam/Claudiam Bufali romanae inmea parrochiali ecclesia presentibus/M. Felice Leggierio et Savino de Savinis d'Aquipendio testibus/vocatis et rogatis per me Dominum Coelium Spectia rectorem./Ita est. Coelius Spetia Rector supradictae ecclesiae».

2.Testimonianza Francesca Bruti al processo contro Francesco Catalano [trascritto parzialmente in Bertolotti 1880]

ASR, Tribunale criminale del Governatorato 1620-1639, busta 320, cc. 1150-1151

Die quarto febbraio 1637
Per me dictum etc in domo sue solite habitationis sita in via ferratina
D.(omina) Francisca q(uandam) Giorgi Bruti romana qui de lato per me __ de veritate die___
Interrogata de ca ____
Respondi: Io sono stata citata a informare la corte ___ essaminata se __ non me lo die
Interrogata: professione
Rispondi: Il mio essercitio è di pittrice
Interrogata: in quale occasione ha conosciuto D. Armanno ___ Pictorem _____
Rispondi: io conosco il signior monsu Armanno pittore ____ di un esercitio
Rispondi: Io dirò a V. S. che dui mesi fa in circa un giorno mi ritrovai in casa di una amica mia chiamata Anna che sta per andare a S. Lorenzo in Lucina dove ci era un certo Francesco Catalano quale io non conoscevo__ prima et viddi che in casa di quella donna stava

dipingendo un paese essa Anna mi disse che Francesco imitava la maniera di monsu Armanno. Quale ___ io non conoscevo senza riminata et che io avevo inteso che Armanni aveva doi certi quadri di una femina che gli erano stati levati da detta femina da un suo amico dandogli ad intendere che detti quadri non fossero boni et non valessero niente che io non ricordo adesso che mi dicesse questa cosa io mi aiuti a discenere con detto Francesco di questo che avevo inteso et osservai che facessero si muto di colore __ fece rosso che io non dissi altro cinque paesi suoi francesco ___attese a dipingere et disse stima di altre cose. Di li a non so che giorni Francesco vene qui in casa mia sotto pretesto di vedere certi disegni che allora in casa di Anna gli dissi che avevano et dopo stette(?) sempre ___ gliene detti occasione alcuna mi disse che lui aveva amicitia con una donna della quale aveva anco amicitia Armanno, et che quella donna aveva doi quadri di mano di Armanno et doi altri di mano del Bamboccio che un altro pittore et che quella donna un giorno disse che haveva bisogno di denari et se voleva __ li detti quadri et che lui li haveva comprati dalla detta donna al prezzo di venticinque scudi avuti quanto li detti quadri parte in denari et parte gli aveva dato tante robbe di casa et ___ d'Armanno si era lamentato che quattro quadri gli fossero stati robbati da quella donna et che non ne _____ lui l'aveva disprezzo. Et ___ raggiungendomi (?) ____ l'aveva da fare lui ___ quelle da una l'aveva robbata le quadri a detto Armanno mentre lui li aveva consegnati (?) a lei io risposi che mentre lì quadri ierano veramente stati robbati che io mi meravigliavo che di Armanno ___ facesse resentimento et procurarsi di riaverli (?) allora si____ mi _____ Armanno era tanto bono che lui non aveva paura che gli desse fastidio et questo ___ io so cieca questi quadri delli quali poi di sopra da C___ Monsù Armanno che gli erano stati levati di casa sua dalla donna che li aveva avuti da detto Francesco che questo monsù Armanno ___ ha detto conoscere che fa gli ___ quello che aveva detto francesco.

Interrogata _____

Risposta: quando Francesco mi raccontò codeste suddette non fu presente nessuno

Interrogata:___

Risposta: Francesco mi disse che quelli quattro quadri li aveva venduti ma non mi disse ne per quale prezzo ne a chi. Ciò non so che cosa si rappresentassero di quattro quadri solo che detto francesco mi disse che doi erano di mano di bamboccio e altri doi di mano di Armanno.

Francesca Bruti di mano propria e deposto per verità quanto di sopra.

II.

1.*Lista delli Signori Accademici Novi eletti a di 3 aprile 1633* [citato da A. Sutherland Harris, in *Women Artists* 1976]

ASANSL, vol. 69, c. 303r.

Lista delli Signori Accademici Novi eletti a di 3 aprile 1633

[…]

Illustrissima Signora Caterina Ginnasi

Signora Giovanna Garzoni

Signora Felice Orlandi

Signora Giustiniana Guidotti

[…]

[Postille al margine sinisto]

1. Non è vero che l'infrascritti siano stati tutti fatti accademici sotto il 3 aprile 1633
2. Il ruolo originale non prova perché è pieno di cassature
3. È uno scatafascio infame et senza nessuno ordine e contro la forma de statuti che vogliono gli accademici siano vinti da principe e accademici solamente come conto delli statuti

2. Biografia Giustiniana Guidotti Borghesi [trascritto parzialmente in Betti 2020]

ASLu, Fondo Sardini, 124, fasc. V, c. 25

Erasi egli accasato, ma non ebbe che una figlia, la quale ammaestrata non pocamente in tutte le virtù che a Gentildonna convengono, ma in quelle altresì che alla virile educazione sembrano più distintamente appartenere, come sarebbe appunto quella della Pittura in cui

fece non mediocri progressi, come in altri tempi lo comprovava un suo piccolo quadro nella Cattedrale presso la Cappella del Volto Santo, giacchè di altre pitture che fece non mi è riuscito di rintracciarne memoria.

3. Testamento Giustiniana Guidotti Borghesi [trascritto per la prima volta, citato da Arcangeli in *Roma pittrice* 2024, p. 260]

ASR, Officio della Curia di Borgo, (34), De Nobilus Rodomontes, 14 febbraio 1634, cc. 178, 184

In nomine Domini, amen.

Die 14 februarii 1634, hora 2a noctis cum septem luminibus accensis.

D. Justianiana Clera filia quondam equitis Pauli Burghesii Guidotti, romana, uxor domini Johannis Mariae Gatti, mihi cognita, sana Dei gratia corpore, mente, sensu, visu, aditu, loquela et intellectu, nihil(ominus?) sciens se esse mortalem per statutum et omnis homo semel mori, et nescitur neque diem neque horam, propterea dum in mente [a lato: die 7 julii 1634] subiecta est et in corpore quies melius et salubrius disponitur, ac etiam ordinatio ultimum judicium voluntatis, deliberavit hoc suum ultimum testamentum quod de jure civili dicitur sine scriptis condere *** sponte ac minus caret et condidit in hunc qui sequitur modum et formam.

In primis incipiendo ab anima tamquam corpore nobiliori et digna in illam Omnipotenti Deo, eiusque Gloriosissime Virgini matri Marie totique Curie celestiali humiliter ac devote commendavit corpus vero suum quando ab hoc seculo migrari contigerit sepelli voluit in ecclesia parrochiali loci in quo reperitur, cui ecclesie reliquit quod de jure sepulture tantum.

Item voluit et ordinavit quod *** eius maritus seu eius heres teneantur celebrari facere missas centum ante //quam eius cadaver ecclesiastice sepulture tradatur, pro saluti eius anime ac remissione suorum peccatorum.

Item jure legati et alias omni meliori modo reliquit d(omine) Urbi[***] Turini eius matri scuta quinquaginta monete pro legitima et tribeliana ac pro totieo quod pretendere

possit ex eius hereditatis eidem solvende, quam summam post eius mortem ex suis bonis hereditariis.

Item simili jure legati et alias omnis (?) reliquit R. D. Philippo [predict]to filio q. Antonii eius cognate scuta centum monete eidem [t]radens pariter quam primum post eius mortem ex suis bonis hereditariis etc.

In omnibus autem et singulis aliis suis bonis mobilibus, immobilibus, semoventibus, moventibus, creditor juribus et actionibus quibuscumque *** loco antepositis et ex essentibus et ad ipsam dominam testatricem quomodolibet spectantibus et pertinentibus et que in futurum spectabunt et pertinebunt suos heredes universals facit et instituit ac ore proprio nominavit suum ventrem pregnantem et alios suos filios tam masculos quam feminas pro tempore nascituros et nascituras pro equalibus portionibus, quibus quandocumque decedentibus sine filiis legittimi et naturalibus eorumdem invicem substituit vulgariter // et per fidecommissum et omni alio meliori modo etc. et omnibus decedentibus absque filiis legittimi et naturali bus ut supra, ultimo ex eis substituit dominum Joannem Mariam Gattum eius dilectissimum virum et alias omni quo supra meliori modo etc.

Et hoc ipsa testatrix voluit esse suum ultimum testamentum suam ultimam voluntatem, quod et quam valere voluit jure testamenti, et si jure testamenti non valeret, valere voluit jure codicillo rum, et si tali jure non valeret, valere voluit jure donationis causa mortis vel alterius eius vis sue ultime voluntatis, cassans, irritans et annullans omne aliud testamentum, omnemque aliam eius ultimam voluntatem hactenus factum et factam et hocexistens aliis prevalere voluit non solum, sed omni alio meliori modo etc.

Super quibus etc.

Actum Rome in domo solite habitationis eiusdem testatricis, posita in Burgo Vetere, presentibus etc.

dd. Bernardo quondam Petri scolari de Valle Tellina,

Dominico quondam Thome Camerini de eodem

Remedio quondam Petri Motti de eodem,

Jacobo quondam Dominici Romigietti de eodem,

Laurentio quondam Ronomi Cucchi de eodem,

Joanne quondam Jacobi Farine de eodem, et altero

Joanne quondam Petri Coppi de eodem, omnibus mensuratoribus frumenti in Burgo [Vetere?] Augusti habitantibus (?)

4.Anna Stanchi: stati delle anime, battesimi figli, atto di morte [parzialmente citati da Arcangeli in *Roma pittrice*, pp. 271-272]

ASVR, San Lorenzo in Lucina, *stati delle anime*

1641, c. 33*v*

"Giovanni Stanchi

Angelo Stanchi

Nicolò Stanchi pittori

Monsù Claudio Pionier

Anna Stanchi moglie

Monsù Vilmonn

Stefano fratello intagliatori partiti"

1643, c. 35*r*

"Monsu Claudio Faveri(?) Giov: (?) [forse Giovannino] 2

Anna sua moglie Anna maria(?) 1

Giovanni fratello di lei

Nicola fratello

Angelo fratello"

Loro tutti con comunione i due bambini no

1644, c. s.

Giovanni Stanchi Pittori

Angelo suo fratello

Nicolo suo fratello

Anna moglie di Giovan Luigi a 3

Monsù Claudio Pionier Anna Maria a 2

Monsù Michele

Monsù Rocco pittori

1645, c. 33*r*

Giovanni Stanchi pittore

Angelo suo fratello

Nicolo suo fratello Gio:Luigi 4

Monsù Claudio Pionier Anna Maria a 3

Anna sua moglie Gio: Bat(?) 4

Margherita sorella loro

Monsù Michele

Monsù Rocco pittori

1646, c.s.

Monsù Claudio Pionier Giovanni 4

Anna sua moglie Anna 3

Giovanni Stanchi Rocco Cantin Michele Anghier Gio.bbta 14

1654, c. 37*r*

Giovanni Stanchi Giovan Luigi f: 12

Signora Anna vedova Anna Maria f: 7

Nicolò Stanchi

Angelo Stanchi

1655, c. 46*r*

Sig. Giovanni Stanchi

S. Nicolò fratello

S. Angelo fratello

S. Anna sorella vedova Giovan Luigi f: 12 Anna Maria f: 3

1656, c. 38*v*

“Giovanni Stanchi Pittore

Anna Stanchi vedova

Giovanni figlio

Nicolo fratello

Angelo fratello”

Tutti fanno comunione non ci sono anni

1658, c. 39

Giovanni Stanchi pittore

Anna sorella

Giovan Luigi f.

1659, c. 60

Giovanni Stanchi pittore

Anna sorella

Giovan Luigi figlio

1665, c. 57*r*

Giovanni Stanchi pittore

Anna sorella

Giovanni Pionier Nipote

1668, c. 46*v*

“Giovanni Stanchi pittore

Anna sorella vedova di Claudio pittore

Francesco Raimondi servitore A. 12”

1675, c. 98*r*

“Cristoforo Galletti sediaro

Anna moglie

Girolamo figlio

Agnesa moglie Costantino figlio anni 5.

Giacomo Galletti figlio

Gregorio figlio

Giuseppe Garzone”

ASVR, San Lorenzo in Lucina, battesimi

c. 163*v*

25 marzo 1641

Joes Ludovicus

Ego Benedictus farina c.m. Curatus baptizavi infante natum dei 27 huius et D. Claudio Pionieri quan Henrici Lingonem Civitatis et ex D. Anna Stanchi Romana filia Stefani Stanchi Consigibus dego in hae parrocchia cui nomini impositum Joannes ludovicus. Patrini fuinut Per(?) Joannes de la Borna (?) D. Joannis Prestor lingonis con Disse et D. Costanza benedicti (???) parcocchia Santa Maria de Pace

c. 210*v*

4 Maggio 1642

Anna Maria

Ego Lutis Buoncore Curatus Sant Laurentis (?) baptizati infanta nata die 28 mensis pretenti ex Claudio (?) Hernici Pionier Galla et Anna (?) Stefani Stanchi Romani coniugi (?) in hae parrocchia cui nomen impositu Anna Maria putinus fuit Nicolaus Guglielmus Aloysiy de flora. (????)

ASVR, San Lorenzo in Lucina, morti

1655, c. 145*v*

Ottobre 1655

A di 11 Anna Maria Putta anni 10 in circa f. del (?) Claudio Pionier francese e di Annna Stanchi Romana coniugi morì nella Communione della S. M. (?) nella casa dove habitava

nella strada Paolina dopo essersi confessata dal P. Giuseppe Loredano (…?) dal quale non potè ricevere gli altri Sagramenti (::::?); il corpo fu sepolto in S. Lorenzo in Lucina a di s.

1681-1694, c. 207r

Febbraio 1691

Al 5 dì

Anna Stanchi Romana in età di anni 80 incirca figlia del quondam? Stefano m. Lanese vedova del quondam Cristofaro Galletti Genovese morì nella Comunione della S.M.Ca nella casa dove abitava all vicolo della Leona ricevuti tutti li santissimi sacramenti e fu sepolta in questa chiesa

III.

1.Lettere Francesca Baglioni Orsini a Cristina di Lorena [citate in Arcangeli 2024]

Archivio Stato Firenze 6371 Mediceo principato Lettere a Cristina di Lorena, c.s.

"All' …..di Natali ad inchinarmi alla … ed augurarle ……. col maggiore affitto d'animo possibile quisti fitti … da lunga e prospirosa vita; accio di scrivendo a V.A. a binificio di molti habbi insieme …. gli anni molti huomini nella sua persona. Piacciali di gradise quista mia rivirenti dimostrazioni sicura, ed viessi d'animo disidirosi di mostrargli dintro in cos' molti maggiori, e mi consirmi …… mintre a V.A. faecit profondissima riverenza.

Di Roma lì 17 xobre 1616"

"Serenissima Madama mia Sig.ra

Alle molteplcati gratie, che V.A.S. s'è degnata farmi, son più che desiderosa, d'aggiungere questa, che da me sarà riputata per una delle principali. Intendo serenissima Madama, che Gio: Tomaso Collasi fratello di Madama Caterina donna à me per la sua bontà, car.ma viene molestato contro ogni dovere dagli Heredi di Cristoforo Cappelletti da Pescia et altri suoi aversari Bolognesi, e perché esso collasi è persona dabeni, et mi degna di tale persecutione e conosciuta tale forse anche da V.A.S. prendo sicurta di supplicarla humilissimamanete che in riguardo mass.te della mia antica parziale, educata servitù si compiaccia nonsolo di favorirlo della sua benigna protett.e ma anche, d'ammetterlo al servizio della sua Ser.ma casa assicurandola che come ho detto, lo vincessero per gratia segnalata e non mancherò di pregare al cont.o sua divina m.fa per V.A.S. in tistim.o dell'obbligo immortale, che professerò sempre d'haverle e con ciò li fe hum.ma river.a di Roma li 24 d'Agosto 1618."

"Serenissima Madama Pronamia Col:ma

Benchè la greve età mia e l'essermi ritirata affatto dalle cose del mondo in questo mio Monastero possino impetrarmi scusa della benignità di V.A.Ser:ma, se manco di farle talhora quella riverenza con lettere, che lo fo così frequentemente col cuore, nondimeno stimolata

dalla mia devotione verso la ser.ma sua persona, … alle volte col mezo delle mie à ricordarmele serva, se le cure importanti, che tengono di continuo occupata V.A. a benefitio de Ser.mi figli, e suoi popoli non mi fossero freno d'esserle molesta. Ardisco bene di sodisfar hora al debito, e desiderio mio in questa parte col supplicar V.A. d'una delle sue gratie, e col darle occasione d'essercitare la real sua pietà. Il Sig.re Gio: Battista Pagano gentilhuomo da Civita ducale è singolarmente amato da me per molti suoi meriti, ma particolarmente si è allevato in casa mia, quando io viveva felicemente in corte di V.A., e perché io stessa l'ho accasato con una signora di Casa Orsina; è egli creditore del Sig. Marchese Giulio della Rovere nella somma di duemila scudi circa, e dispersa della ricuperatione di essi, se l'Alt.a d'Urbino noninterpone in agiuto di lui la sua autorità; Si trova per la penuria de tempi che corrono, e per una numerosa fameglia di sette figlioli in qualche strettezza di fortuna, ond'io supplico riverentemente l'A.V. a degnarsi d'oprar coll S. Duca, che col vigore del suo patrocinio gli faccia conseguir così honesta pretensione. Che il Pagani riconoscerà dall'humiltà di V.A. un notabil sollevamento et io per sodisfar in parte all'obligatione, che mi aggiungerà questo nuovo favore, continuarò a pregare Iddio con queste mie religiose figliuole per i felici succissi della Ser.ma Casa di V.A. a cui m'inchino humilissimamente Di Roma li 18 di Marzo 1622."

2.Primo testamento Francesca Baglioni Orsini, 1 marzo 1598 [citato in Arcangeli 2024]

ASR, A. C. Ferracutus, testamenti e donazioni, vol. 21, cc. 439-443

Tesatmentum

Io Francesca Bagliona Orsina considerando, il genere humano per se steso esser caduco, et mortale, et che altro a noi non resta eterno, et immortale, se non l'anima, la quale dopo la sua separatione dal corpo si deve representare avanti al Tribunale d'Iddio, per esser giudicata secondo li suoi meriti, ò demeriti senza che habbiamo in vita certezza alcuna dell'hora, et del punto di detta separatione; Il che deve ammonirvi(?), che sempre stiamo provisti, et preparati. Et sapendo ancora, che sapientemente è stato ordinato, à noi mortali sia lecito circa li nostri beni ordinar in vita la disposizione dell'ultima volontà nostra da valere dopo morte perpetuamente; mediante le quali dispositioni vengliamo quasi à renderci vivi, et immortali dopo morte, massime quando in quelle habbiamo con debita prudenza, et pietà disposto di questi beni temporali à gloria di Dio, in beneficio del prossimo, et in salute dell'anima. Et

conoscendo, che in alcun altro tempo meglio conviene ordinare tali dispositioni, che mentre ci troviamo liberi dal travaglio d'infermità del corpo, essendoall'hora li sensi dell'animo più atti à considerare, et determinare con maggior maturità tutto quello che intorno a ciò conviene.

Però trovandomi al presente per gratia d'Iddio sana di corpo, et di mente, hò ordinato il presente mio testamento nuncupativo, che secondo le leggi communi chiamano sine scriptis, nel modo, et forma seguente.

Prima prego humilmente Nro Sigonre Giesù Christo, che per l'immensa sua misericordia nel punto della mia morte, perdonandomi tutte l'offese da me commesse contro Divina Maestà, si degni chiamr à salvatione eterna l'anima mia, pregando insieme la Sant.ma Vergine con tutti li santi del Cielo che voglino in quel punto, et sempre intercedere per me appresso à quella Divina Maestà.

Il corpo voglio sia sepellito nella Chiesa Parrocchiale sotto la quale si ritroverà nel tempo dilla sua morte et caso [e se in quil tempo fussi finita la Chiesa dell'infrascritta Monastero voglio che sia sipellito in detta Cjiesa nella quale anco voglio che siano trasportate l'ossa mie caso che habbino sipoltura altrove prima che sia finita detta Chiesa]. Et havendo in animo di fare diverse lassite ad alcuni de miei parenti et amorevoli, me riserbo di disporre sino alla somma di scudi cinque mila per diversi legati, che saranno contenuti in un foglio scritto, et sottoscritto di mia propria mano da consegnarsi, quando mi parerà tempo, in mano del Notaro, che sarà rogato del presente Testamento.

Nel resto inspirata da Dio Onnipotente, dal quale deriva ogni bene, et confidata nel suo divino aiuto, havendo deliberato ad honore di sua Divina Maestà, et dell'immaculata sempre Vergine Maria, con le mie facoltà fare, et instituire un

Monasterio di Monache, et volendo hora proseguire l'effettuatione di detta mia deliberatione.

Ordino, e voglio, che delli miei beni, et facoltà si facci un Monasterio chiamato Monasterio della Sant.ma Verine dell'humiltà. Et la Chiesa, che si farà per sevitio del Monasterio, sia intitolata la Sant.ma Presentatione della Vergine.

Et per dote, et Patrimonio di detto Monasterio, et per sostentatione delle Moniche, et dell'opere da farsi, come si sotto, lasso à detto Monasterio tutti li miei beni, et facoltà; Nelle quali facoltà, et beni tanto mobili quanto stabili, Censi, Monti, Crediti, Ragioni, et altre robbe

à me spettanti in qualunque modo presenti, et futuri posti in qualsivoglia luogo instituisco, et di mia propria bocca nomino il sopardetto Monasterio da erigersi d'adesso per quando sarà eretto nel modo, et forma, et con le qualità, et conditioni infrascritte.

Prima desidero, che di detto Monasterio n'habbino cura, et governo continuamente quattro delli principali Sig.ri di quest'Alma Città, et perche la bo: ne: dell'Ill.mo Sig.r Francesco Orsino mio marito, mentre visse, ha havuto sempre grandissima confidenza nell'infrascritti Sig.ri, quali spero si degnaranno accettare con ogni amore, et carità questa santa opera; Però principlamente li nomino per hora, et deputo, cioè,

Il Sig.r Marchello Melchiori.

Il Sig.r Roberto Roberti

Il Sig.r Ottavio Gabrielli

Il Sig.r Ciriaco Matthei.

Et perché desidero ancora infinitamente, che questo Monasterio sia sempre appoggiato, et continuamente si mantenghi oltre al governio delli sopradetti Deputati, sotto la cura, et protettione di qualche Cardinale, ò Prelato; Però per protettore nomino il Cardinale; o Prelato; Però per protettore nomino il Card.le, o Prelato, che sarà pro tempore in Roma descendente della linea del Ser.mo Gran Duca di Toscana, et mentre non sarà in Roma tal Card.le, o Prelato, intervenga in suo luogo l'Ambasciatore pro tempore del detto Gran Duca.

Et in evento, che alcuno de Deputati venga à morte, quelli, che resteranno, insieme con il Protettore debbino in termine d'un mese dal dì della morte di detti Deputati fare l'elettione d'altri Gentil'huomini à lor modo in luogo del defonto, et defonti, et così sempre s'habbino da matenere in essere perpetuamente quattro Deputati.

Li quali Sig.ri Deputati caso che al tempo della mia morte li miei beni dedotti li cinque milia scudi riservati come di sopra non arrivassero alla somma di tre mila scudi d'entrata, doveranno lasciarli crescere sin à questa somma senza fare alcuna spesa.

Che se alla morte mia non sarà comprata casa, ò sito per fabricare

il Monasterio, li detti Sig.ri Deputati arrivando però prima l'entrata alla detta somma di scudi tre mila, comprino loro un sito capace per il meno di cinquanta persone, che sia di buon'aere, et senza soggettione, et vi siano quelle commodità, et di giardino, et d'altre cose; che si

ricercano per Religiose; et possino spendere à loro arbitrio sin alla somma di diecimilia scudi da cavarsi dalli tre mila scudi d'entrata senza toccar il capitale.

Ordino ancora, che comprato il sito, et pagato, si cominci à fabricare il Monasterio con li frutti, che correranno d'anno in anno, et non si tocchi mai il capitale: nel qual Monasterio voglio si facci la Chiesa, come'è solito nelli altri Monasteri, della frandezza capacità, et quando parerà alli Sig.ri Deputati.

Che ridotta la frabrica à termine, che commodamente vi possino stare quattordeci persone, et mettersi in clausura, et restando al Monasterio l'intiera entrata di tre mila scudi, voglio, che siano accettate, et collocate in detto Monasterio dodici Zitelle senza dote alcuna, le quali saranno nominate, da me avanti la mia morte, et per governo loro li Sig.ri Deputati debbiano impetrar licenza da Sua San.tà di far venire da Fiorenza due Monache dell'infrascritto Ordine, et habito non ritrovandosene in Roma ; e se al tempio della morte mia io non havessi nominate le dette Zitelle, ò vero le nominate da me, ò alcuna di loro fussero morte, ò non volessero monacarsi, in tal caso tutte, o parti di esse si debbiano accettare dalli Sig.ri Deputati, osservando però il modo, qualita, et conditioni infrascritte, Intorno à che ordino

Che tutte le zitelle, che si haveranno da pigliare in detto Monasterio, tanto le dodici sopradette in evento, che non siano state nominate da me, o in alcun'altro delli detti casi, quanto tutte l'altre da ritenersi successivamente per l'avenire in perfetuo, siano povere, nobili, nate di donna honesta, et da bene, et nate di legitimo matrimonio, et non altrimenti, et ciascuna non passi l'età di diciotto anni, et siano tali, che non habbino il modo, et però siano accettate per l'amor di Dio senza dote; non intendendo però per questo di pregiudicare alle loro ragioni, et pretensioni di legitime successioni, et hereditò di loro parenti, ò d'altri, che di ragione gli competessero, se non tanto quanto ne facessero espressa renuntia in forma di ragion valida, et secondo il solito, et cosueto di quelle, ch'entrano nelli altri Manasteri.

Che le zitelle da entrate in detto Monasterio siano proposte prima alli Sig.ri Deputati, li quali deputaranno uno à pigliare li Memoriali per manco loro fastidio, et della Madre Abbadessa, et li medesimi Deputati, ò altri da eleggersi da loro haveranno cura di visitarle, nel modo, et quante volte giudicaranno più spediente, et poi li medesimi Sig.ri Deputati ne faccino di tutte queste quella elettione, che giudicaranno megliore, et così approbata da loro la diano alla Madre Abbadessa, la quale insieme con la Congregazione del Monasterio pregando prima il Sig.re, che le inspiri à pigliar le megliori ne faccino l'approbatione, et ultima accettatione à loro elettione. Accettate che siano nel modo sopradetto, voglio; che le dette zitelle siano

prima esaminate dalli RR.di Padri Theatini di San Silvestro di Roma, dalli quali essendo approbate, et havendone fede da loro siano poi essaminate dall'Ill.mo et R.mo Vicario del Papa, che sarà pro tempore, ò suoi Ministri, et Deputati per l'altri Monasteri, sotto il cui goberno spirituale deve stare detto Monasterio, et Moniche conformerà i canoni, et Sacro Concilio di Trento.

Voglio ancora, che indetto Monasterio si possino accettare Converse in quel numero, che alla Madre Abbadessa, et alli Sig.ri Deputati parrà esser di bisogno al Monasterio, le quali Converse si pigliano parimente senza fote, et per l'amore di Dio, et habbino tutte le qualità, che si richiedono alle Moniche, eccetto che la nobiltà, la quale non si habbi in consideratione nella persona di dette Converse, et voglio, che in accettarle, et nel loro essamine si osservi il medesimo modo, che s'è detto delle Moniche.

L'Habito di dette Moniche desidero, et è volontà mia, che debba essere una veste bianca, et sopra uno scaporale Azzurro dell'ordine delle Monache di San Giuseppe contigue alla Chiesa di Santo Fridiano di Fiorenza militante sotto la regola di S.to Agostino, et nel resto conforme alli Capitoli, et ordini di detto Manasterio da osservarsi, quali tiengo appresso di me

Desidero ancora, che queste zitelle, come saranno entrate, stiano per sei mesi nell'Habito, che portaranno, et come hospiti à prova, et quando la Madre Abbadessa con le altre Monache giudicheranno, che faccino per il Monasterio, et che si contentino di restare al servitio di Dio

Finiti li sei mesi, possino esser vestite del san. Habito, et da quel giorno e non prima cominci il tempo dell'approbatione, ò Novitiato, che si voglia chiamare, altrimenti la Professione sia nulla, et induca alcuna obbligatione, nella maniera, che sarebbe, se si fusse lasciata qualche parte, dell'anni del Novitiato. Et quando non faccino per il Monasterio, se rimandino alla Case loro. Ordinando che se ciascuna di dette zitelle che entreranno nil detto Monastero non possino portar sico altro acconcio salvo che quello sarà necissario per uso dilla propria persona.

Li Sig.ri Deputati haveranno cura d'eleggere il Procuratore, il Confessore, et il fattore del Monasterio con li salarii, et provvisioni, che parrà a loro Sig.re.

Di più ordino, che poste le zitelle, et Monache in clausura, et provisto di tutto quello, che haranno di bisogno con la spesa del Prociratore, Confessore, et Fattore, quello, che avanzarà delli frutti delli tremilia scudi d'entrata, si spenda nella fabrica, la quale si facci con tutte quelle commoditò, che saranno giudicate à proposito per persone Religiose, che hanno da

stare tutta la vita loro serrate, et vi si faccino Celle, ò Dormitorio, come parerà esser meglio alli Sig.ri Deputati, et il sito comporterà.

Dichiarando, che quando le Monache saranno arrivate al numero di trenta tre, all'hora non se ne metta più alcuna in detto Monasterio per spatio di tre anni, et l'avanzo, che si farà dell'entrate in detti tre anni, voglio che vada in restauratione del Monasterio, et Fabrica di esso, nel quale si facci tutto quello, che sarà di bisogno et non con altra inventione levo questi tre anni, che per detto effetto: et in capo di detti tre anni non si essendo fabricato, o ne fatto altro in benefitio di detto Monasterio, et ritrovandosi essersi avanzato alcune somma di denari, di dette entrate, voglio si accettino tante zitelle, quante se ne potranno accettare, cioè, per ogni seicento scudi di moneta avanzati s'accetti una zitella. Et detti avanzi s'investino in tante entrate secrire (?), et non vacabili.

L'entrate del Monasterio hanno da esser maneggiate, et governate nel modo infrascritto.

In prima tutte l'entrate s'hanno da de ponere in mano della Madre Camerlenga, che sarà pro tempore, la quale terrà un libro dell'entrata, et uscita, et uno per rincontro di quello, che terrà, chi riscuoterà l'entrate. La quale Camerlenga non possi pagare somma alcuna di denari, ancor che minima senza mandato in scriptis della Madre Abbadessa. La quale Abbadessa insieme con le Madri discrete ogni quattro mesi doverà riveder li conti alla detta Madre Camerlenga. Et di poi ogni anno li Sig.ri Deputati rivederanno li conti di tutta l'Administratione di quell'anno tanto della Madre Abbadessa, quanto della Madre

CAmerlenga; et questi conti dell'entrata, et uscita di detto Monaste. siano finiti di rivedere ogni anno nel giorno della Sant.ma Presentatione.

Et trovandosi finita la detta revisione di conti ogni anno essersi avanzata cosa alcuna dell'entrata delli 3000. S.di voglio, che circa la fabrica; et restauratione del Monasterio; Dio poi come cessi il bisogno della detta fabrica, ò restauratione, ò vero non si sia fabricato, si come dispongo di sopra, voglio, che se l'avanzi arrivaranno alla somma di sisanta di m.ta scudi, ci accetti una zitella per l'amor di Dio nel modo sopra detto; et arrivando à maggior somma, si piglino più zitelle, cioè, per ogni seicento scudi una zitella, ma se l'avanzi non arrivassero alla somma di 600 s.di, in tal caso non si accetti altrimenti zietelle, ma si differisca à un altro, ò altri anni tanto che siano avanzati di 600 per zitella. Li quali avanzi si doveranno investire in tante entrate secure, et non vacabili, come s'è detto di sopra. Et se in processo di tempo li Sig.ri Deputati, che saranno pro tempore trovassero esse investiti in Monti la somma di scudi diecimilia, possino all'hora detti Sig.ri Deputati vender detti Monti,

et con il prezzo di essi comprarne tanti beni stabili, ò lasciarli in detti Monti secondo che giudicaranno esser più utile, et espediente à detto Monasterio.

Et ogni volta, che succederà il caso di retrovenditione dicensi, ò estintione di Monti appartenenti à detta heredità, ò altri, che l'acquistassero per il tempo con l'avanzi dell'entrate, si debba il presso di quelli depositare in luogo sicuro à effetto di reinvertire in altri Monti, Censi, o vero stabili, quali sempre habbino da stare per fondi di dote, et patrimonio di detto Monasterio per convertire l'entrate di quelli nelle sante opere sopradette, et la cura d'impiegare li denari di detti palazzi(?), come di sopra, tante volte, quante occorrerà, sempre appartenghi alli Sig.ri Deputati con il consenso del Protettore, che sarà pro tempore di detto Monasterio, et di tutto questo si debba far espressa mentione nell'Instromenti, lettere patenti, ò altre scritture, che si faranno sopra l'investiture sopra dette con specificare, che detti denari vengano dalla presente heredità, et che hanno da stare perpetuamente secondo la forma del presente testamento.

Ordino ancora, che l'institutione del sudetto Monasterio, con tutte le conditioni narrate, et non altrimenti debbiano essere approvate dalla Sede Apostolica, et li Sig.ri Deputati ne debbiano far spedire Bolle, ò Breve con le clausole solite, et consuete.

Et se piacerà à Sua Divina Maestà, ch'io in vita mia facci, ò dia principio in servitio di questo Monasterio ad alcuna delle cose da me ordinate nel presente testamento, in tal caso

Prego questi Signori, alli quali ne do il carico, che seguitino di tirar innanzi questa santa opera in quello stato, nel quale la trovano, et conforme alla mia intentione, et dispositione espressa in questa mia ultima volontà.

Ho(?) autem Cassa(?) Super quibus Actum Roma domi Ill. D. Marcelli Melchiorii prpe(?) pla(?) S.ti Eustachii puntibus in cubiculo propesala(?) antoninim

Mag.lo et (?) D. Augustino (?) deMonte(?) S.v.D. in Rom.Cu.car (?)

D. Horatio Paliano Perugino

D. Virginio Hercolano di Vico(?) libertia diver

D. Mattheo forlino de Castro (?)

D. Hieronimo Prolitio Senense

D. Ant.o Simonio Perusino, et

D. Angelo Ciccariello de Monte Danto Spoletano (?)

Testibus ad premisca specialites vocatis et habitis

Ego Ant F Maina(?) promitto dare Industria publicamentis testamenti dicte Illme F(?) nel Monasterio aut suis deputis quo (?)……

3.Libro della Memoria perpetua del monastero di Santa Maria Umiltà [inedito]

ASVR, Santa Maria dell'Umiltà

Libro di Memoria perpetua dell'Orazioni e dei suffraggi da farsi per li Benefattori del nostro Monastero di Santa Maria dell'Umiltà di Roma; ritrovato dalla M. Suor Maria Adelaide Fioravanti Priora nel 1762. Da leggersi ogn'Anno la prima Domenica di Quaresima secondo il Consueto.

1. Dovrà farsi per S. Chiesa Cattolica e per il nostro sommo Ponteficie.

Per l'osservanza dell'Ordine, e Conservazione della nostra Provincia Romana.

Per il nostro Padre Imo Generale, e per il molto R. Padre Provinciale Romano

Per la felice memoria dell'Illustrissima Signora Francesca Baglioni Orsini nostra Fondatrice, la quale con li suoi denari fece fabricare quqesto nostro Monastero, con dotarlo, ed arricchirlo poi di tutta la sua eredità, dove visse e morì con molta esemplarità di vita.

Per le anime dell'infrascritti Defonti, e Benefattori.

Per le madri Suor Angela Mareri, Suor

2. Maria Angela Altieri, suor Caterina e Suor Maria Giacoma sorelle de Conti della Genga, quali furono le prime Maestre elette dalla sudetta nostra Fondatrice per istruire le Monache di questo nostro Monastero.

Per Suora Anna Maria Baglioni, e di tutti i defonti di detta casa Baglioni, ed Orsini attientni alla sudetta Signora Francesca nostra Fondatrice.

Per la Signora Cemilla Maccarani, suoi figlioli, e Parenti, mentre godiamo la Cappella Maggiore nella nostra Chiesa con molta spesa fatta dalla detta Signora.

Pe ril Signor Alesandro Fiamma, sua Consorte, il quale nell'Anno 1627

3. lasciò erede il nostro Monastero per causa di Suor Maria Deodata sua figliola nostra Monaca.

Per la Chiara Memoria del Signor Cardinale Borghese già protettore, che ci lasciò scudi Diuecento.

Per il signor Niccola Gasparoli. Il quale nell'Anno 1638 lasciò al nostro Monastero scudi Trecento, col peso di 12 Messe basse, ed una Cantata ogni Anno nella nostra Chiesa.

Per la Signora Livia Gasparoli, la quale nel 1645 fu sepolta nella nostra Chiesa e lasciò al nostro Monastero la sua eredità, con obligo di doversi vestire una Monaca Corista, ogni volta, che li frutti arriveranno alla somma di scudi Mille.

4. Per il Signor Giovanni Savonieri, che ci lasciò scudi cento

Per suor Perna, la quale fi cameriera della nostra fondatrice, e poi nostra terziaria, che lasciò robbe al Monastero.

Per la chiara memoria del Signore Cardinale Virile, del Signor Cipriano Virisile, e sua Consorte, qual Signor Cipriano nell'Anno 1640 lasciò al nostro Monastero scudi Trenta, e li due Quadri di San Francesco di Paola, e di San Pio Papa quinto

Per la Signora Giovanna Ottini, che nell'Anno 1648 stabilì e fpndò la messa quotidiana all'Altare della Natività, et una Cantata nella nostra Chiesa ed essendosi poi diminuite l'Entrate

5. Suor Angela Ottini sua figliola nostra Monica vi aggiunse altri 400 dei suoi livelli per il supplemento.

Per la signora Cecilia Pucci, che nell'Anno 1644 lasciò erede il nostro Monastero.

Per Olimpia Valentini madre di Suor Anna Francesca nostra Conversa; che nell'Anno 1654 ci lasciò luoghi due e mezzo di Monte, e poi con la vendita di alcune sue galantarie per 25 fu fatta una Sagra Pisside, conforme al suo desiderio.

Per la Signora Margarita Fontana, che lasciò scudi Cento al nostro Monastero.

Per il Signor Odoardo Colonna, che lasciò scudi Duecento alla Madre Suor Anna Serafina sua sorella nostra monaca

6 Per Monsignor Giacomo Colonna altro fratello di dette Suor Anna Serafina, il quale nel 1667 lasciò eredi il nostro Monastero di molti luoghi di monti, Case, Censi, e Mobili.

Per la Signora Isabella Orlandi Capranica, che morì li 28 luglio 1678 in questo nostro Monastero, in cui per esser Vedova si era ritirata per stare in compagnia di Suor Angela Faustina Pegni sua Parente, e dopo morta fu trasportata in San Lorenzo in Lucina e sepolta nella Cappella di quell'Altare Maggiore da lei fatto fabricare, avendo lasciato al nostro Monastero scudi Quattro mila con obligo della celebrazione di un Anniversario e di venti messe basse, un Offizio de

7. morti e la Comunione per l'Anima sua ed in ordine ci lasciò quattro Reliquiari di Argento, e diversi Mobili.

Per la Signora Cassandra Ridolfi della Bordissiera, che morì le 9 luglio 1663, e ci lasciò scudi cento.

Per il Singor Ottavio della Bordissiera che fu ancora esso nostro Benefattore.

Per il Signor Prospero Ciogni, che lasciò luogo uno Monte San Pietro quarto al nostro Monastero.

Per il Signor Filippo Visconti, che lasciò scudi Quattro cento al nostro Monastero sin dall'Anno 1721, in cui morì Suor Anna Cecilia sua figliola nostra Monaca.

8. Per il Signor Don Maurizio Bologna che morì nell'Anno 1689, e fu sepolto in questa nostra Chiesa, avendo lasciato l'Eredità alle due sue figliole nostre Monache ascendente a 6600 in circa, e dopo la morte di queste al nostro Monastero.

Per la Signora Isoatta Caterina Bentivogli che lasciò il Capitale di 125 al nostro Monastero.

Per la Signora Caterina Pegni sorella di Suor Angela Faustina Pegni nostra monaca, che lasciò liberamente al nostro monastero luoghi diciotto di monti diversi.

Per li Parenti di Suor Anna Aurora Serra nostra moanca, che morì nel 1708 la quale per non aver fatto la renunzia restò rede di Luoghi quattrodici, e mezzo del Monte Ristorato secondo, con più 1535 di frutti arretrati dei quali la Madre Priora ne spese circa 1200 per i lavori di Pietre ed altro nella cappella della Santissima Natività nella nostra Chiesa e fu stabilito allora, che on li frutti da riscuotersi in avenire dovesse supplirsi alle spese di quei mendicamenti, che non si danno dalla nostra speziaria.

4.Libro delle memorie delle monache defonte [alcuni brani trascritti in Zucchi 1938]

AGOP, *Libro delle Memorie delle nostre Monache defonte di questo Monastero di S. M. della HUM*, Series XII, Roma, XII. 8000.

c. 1r

Memorie delle Moanche passate all'altra vita di questo Monast.o di Santa M.a dell'Humiltà di Roma sotto monte Cavallo

Fondato dall'

1 Illma. Sg.ra Francesca Baglioni Orsina l'anno 1613 le 29 7bre giorno di S. Michele havendo fabricato delle sue stanze e dotato trenta Monache con le quali ella visse lo spatio di Anni 13 con grand'esempio di bontà e virtù come si vede dallo scritto della sua vita in un libro a parte che ciò qui ne se ne dice altro morì l'anno del Sig. 1626 e della sua età 83.

2 a di sei Agosto 1625 passò di questa vita suor Geltruda Stefanelli visse santamente lasciando di se molto buon esempio, havendo ricevuto tutti li Santissimi Sacramenti fu la prima monacha che andasse al Sig.re di Questo Monastero era Priora la madre (?) suor Angiola Mareri; morì di anni 26 l'anno e giorno sudetto.

3 A di 19 Agosto 1616 passo di questa vita Suor Marta Conversa d'anni 30. Fu molto faticante et affettionata alla Santa Religione et al Moansterio fu la seconda che morisse in questo monasterio doppo haver ricevuti tutti li Santi Sacramenti. Priora la sudetta madre Angiola Mareri.

4 A di 27 Maggio 1619 passò al Sig.re Suor Agnesa Trinci Romana di anni 24 di buona e santa vita, soffri lungo male con molta patientia è riceuti tutti il santissimi sacramenti andò a godere il premio de soi patimenti Priora la madre Mareri.

5 A di 10 luglio 1622 paaò di questa vita Suor Ma. Angelica Quintili Romana Madre virtuosa e dotata di bella voce nel serv.o del Coro, ricevuti tutti li santissimi sacramenti con molta devotione e intrepidezza d'anni 26 andò al Sig.re Priora mdr Mareri.

6 A di 19 Gen.o 1627 paaò al Sig.re Suor M.a teresa Colonna giovane di molta spettatione se S.D.M. si fosse compiaciuto darle vita, ma dal Novitiato dette in Cattiva sanità e durò anni cinque con inferme con molta patientia à gran buon esempio a tutte e di anni 26 andò a godere in cielo come si può sperare le sue bontà. Priora la mrd Mareri sud.

7 A di 6 luglio 1627 Ando a miglior vita la madre Suor Anna Ma. Bagliona, fu questa buona madre Nipote della nostra Ill.ma Sig.ra detta di sopra, e visse con tanta humiltà

c. 1v

disprezzo di se med.ma che lasciò grand'esempio a questo monastero dormiva quasi sempre sopra una sedia, mangiava sempre il peggio e avendo delle altre contentandosi il più delle volte di una sola insalata ne all'infermieria andò mai se no in caso d'infermità molto grave et _____, fu la prima sin.ra di questo Monasterio nel quale ___ proverà molti anni con molta carità e prudenza et in esso non detti eta sue 37. E di Religione 13 doppo 13 giorni d'infermità della quale è indicibile il raccontare la patientia la devotione il desiderio che mostrava d'andare alla Patria Celeste e con tanta franchezza aspettò quell'ora, come veramente dovessi andare a Nozze, ebbe sua con solamente il viatico doi volte, et a sua grand'istanza le fu data l'estrema untione, è venendo poi alla raccomandaztione dell'Anima e dicendo il P. Confe. F. Venantio Marcelli, le litanie ella sempre intrepida rispose à quando le mancò in tutto la voce ne resto mai con la lingua che se vidde muovere fino all'ultimo spirare, con che rendendo al Sig.re Dio l'Anima sua restò in viso vermiglia come una Rosa è questo colore li restò fino che se le diede sepoltura, ne senza stupore di tutti quelli che la rimiravano essendo anco di fattezze molto proportionata è gentile che all'aria solamente dava a conoscere questa che era; morì alli doi hora di notte nel giorno et Anno Sud. Priora la mrd Suor Angiola Mareri.

8 A di 9 8bre 1629 passò di questa mortal vita Suor Barbera Albizi Nipote del Emin.mo Ubaldino, di anni 28. Havendo preso l'Habito in questo Ven. Monasterio di Anni tredici con molto fervore, nel quale resterà(?) fino alla morte; servì al coro in (?) di cantora molti anni con molta sodisfatione di chi la sentiva essendo dotata di una buonissima voce, fu ingegnosissioma di mano a di molto utile al (?) e se il Sig.re Iddio le havesse concesso più anni di vita haverebbe operato gran (?) se, ma le piacque liberarla da tutti l'impacci di questo mondo nel età giorno et anno sude Priora la mre Suor Agiola Altieri.

9 A di p.° 9bre 1630 volò al Sig.re Suor Geltruda Galli Romana questa fu poco sana ad immitatione forse di S. Geltrude la cui devotione portava il suo nome, lasciò di se gran buon esempio di patientia devotione e fervore verso S.D.M. visse alla religione anni 12 e della sua eta 26 andò all'altra vita Priora la m. Sa.Ma. Mad.na Macarani.

c. 2r

10 A di 5 luglio 1631 andò all'altra vita Suor M.a Verginia Agustini Romana di anni 22 e di Religione sette lasciando di se molta emulatione in vedere tanta patientia o conoscimento che passò un Anno d'inferimtà; fu ingegnosissima et le riusciva qual si voglia cosa che havesse voluto fare, nel suo passaggio si mostrò intrepida rispondendo a tutte le cose con molta divotione et nel cantarli la Salve Regina dalle Monache che con molta sua vocatione udiva, rese lo (?) al Signor (?) il P. Comte Mario (?) Pacciuchelli è Priora la madre S.a.Ma. Madalena Macarani.

11 A di 5 luglio 1633 Andò al Signore Suor Marcella Pellegrini, fu questa Sorella, una delle zitelle che la nostra illustrissima Signora teneva al suo servitio, et havendola fatta Professa a petitione delle monache delle monache, (?) questa la buona Religi.sa mai s'insuperti anzi che se ne servì suo maggiore esercitio facendo fino alla morte tutto quello che sogliono fare le Sorelle Converse poi che lei era a tutte le 8?), e continua alli lavatori, alle cantine, spazzar la casa, lavar piatti, e tte le cose piu basse e vili; faceva anco tto quello delle Professe ogni notte era al Matutino, come di giorno ne lasciava mai il coro, seguitò sempre li digiuni et in fine fu Religiosa molto esemplare e faticante assai, visse nella Religione anni 19 e della sua eta 50 diede in una lunga inermità che le durò qualche anno, et giunta al suo fine ricevuto tutti li Ss.mi Sacramenti con molta divotione (?) il B. Conte Sermoneta rese la sua Anima al (?) nel Priorato della madre Suor Caterina de Conti della Genga.

12 A di 7 9bre 1633 passò all'altra vita la madre Suor M.a Angiola Altieri madre di gran governo, di gran prudenza, e molto esemplare nelle sue attioni, fu la seconda madre che venne dal monasterio di S. Maria Mad.na fondatrice co le altre tre prose dall'Illu.ma Sig.ra Padrona di questo luogo, e se S.D.M. si fosse compiaciuto darle lunga vita havrebbe operato assai in benefitio di questa Casa poi che haveva talenti da

c. 2v

reggere un mondo intero era diligentissima in tutte le sue cose, compita(?) e di grande stima grave e matura in tutte le opere sue, fu devotissima de SS.mi Sacramenti e si comunicava quasi ogni giorno con molto sentimento e divotione, ebbe tta la vita sua devotione et affetto a S. Cat.ne Martire ne passava giorno che non ne facesse (?) come(?), da giovane cominciò a patire di dolori colici i quali essendo madre delle Novitie (?) infine la morte, e si tiene che riavesse spatio di vita (?) del Ill.mo Pdr (?) Candido et il quale ella confidava assai le cose dell'Anima sia, e sopravivendo doppo (?) anni sette attese sempre a prepararvi il suo fine antivedendolo un anno (?) che lo diceva tanto sicuro che lei (?) ci sarebbe stata l'anno

avvenire che pareva le fosse stato rivelato si scrisse da se molte proteste, e divotione quali ultimo passaggio come si vedono oggi presso di noi che bene danno di intendere la (??) che haveva della sua salute poi che si come era diligentissima in tutti i soi affari temporali; così vi si scorge una puntualità a sttogliezze nelle cose dell'Anima sua essendo di coscienza delicatissima. Visse in questo Monasterio Anni venti de quali sei ne fu sottopriora sei madre delle Novitie del quale nostra molta osservanza e zelo dell'osservanza, doi anni fu Priora dove diene a tto il Monasterio grandissima (?) usando gran carita a tutte, riserbando a se ttu l'incomodi e patimenti, fu (?) anni quattro, et in questo ancora riesce Benissimo con molta patientia e carità dette sempre (?) a tte nel quale (?) piacqua al Sig.re Iddio tirarla a se poi che sopra(?) di nuovo ad ogni violenza da i soi soliti dolori colici ricevuti tutti li santissimi sacramenti mano dica dal (?) Padre Generale Ridolfi suo parente co molta divotione nella raccomandatione dell'Anime rispondendo lei a tte le cose fin che mai potè, rese il suo spirito al Sig.(?) il P. Conte Sermoneta, a Priora ma madre Suor Cecilia Pegna della sua età 47. Molto bene spesi e fu la p.a che morì delle 4° fondatrici, nel mese giorno anno sud.o

c. 3r

13 A di 3 luglio 1634 Morì in questo nostro Monastero et è sepolta nella nostra sepoltura Madonna Perla di Anni 77 prima cameriera e zitella della nostra illustrissima (?) Francesca Bagliona Padrona, fu questa buona donna molto affettuosa a questo luogo come quella che l'haveva veduto veduto dalli primi fondamenti poiche era stata al servitio di s.a ill.ma Sig.ra circa anni 60, e perciò era da lei amata grandemente ne volse farla professa come le altre doi ma riservarla alla servitù sua (?) da quelle dopoi Monache, (?) ne volse mai piu servitio basso per riverenza del S. Abito, riservandosi solo questa queste si contento(?) fosse tertiaria. Visse sempre molto lodevolmente e con disprezzo di se medesima. Visse per anni otto doppo la morte dell'Illi.a Signora doppo (?) fu ancora (?) chiamata al cielo con infermità di polmonea secondo (?) li medici, et arrivata al suo fine domandati tutti i Santissimi Sacramenti e ricevuti per mano del padre Confessore Sermoneta con molta divotione felicemente rese l'Anima al suo Creatore lasciando al Monasterio cio ch'haveva. Priora la madre S.a Cecilia Pegna nel mese et Anno sude.o

14 A di 14 7bre 1636 alle 5. Hora di notte volò al cielo Suor Antonina Conversa dico volò per la gran malignita del male non si fece conoscere ne a lei ne all'altre e così quasi rubata ci fu tolta come ho detto per il cielo, et ancor che all'occhio paressi un colosso essendo di statura alta, confatta forzuta, animosa di buon igegno e molto faticante che per conversa non si saria possuto capare il meglio. La poverina il 4° o quinto giorno che fu in letto si confesso

e di li a poche hore si distese in positura di morta ne per tanti medti.(?) fattoli fu possibile che rinvenisse che però le fu data l'estrema untione dal P. Confessore Ignatio Lupi e seguitata la raccomandatione dell'Anima alle 5 hore di notte come s.o andò alla patria di anni 27 Priora la madre S.Ma Jacoma de Conti della Genga.

15 A di 28 Marzo 1638 passo al Sig.re Iddio Suor M. Felice Boccamazza Romana, nella Domenica delle Palme a hore dieci di Anni 54 de quali 24 ne visse alla religione con molto fervore non lasciando

c. 3v

mai il coro tanto di giorno come di notte fu devotissima della Beat.ma Vergine applicando ogni cosa ad honor suo e similmente dell'Anime dal Purg.o facendo sempre del bene per quelle. gli soppragiunse una infirmita molto grave in una mammella questa sopportò con molta patientia e conformità al divin volere, et essendole detto tal volta che sarebbe stata ristorata nell'altra vita per i gran dolori che pativa di qua rispondeva sempre che non pativa niente e si temeva che lei si fosse domandata il Purg.o in questa vita, le durò detto male doi Anni nel fine del quale passò al Sig.re in buonissimo sentimento havendo ricevuto tutti li Santissimi Sacramenti per mano del P. Confe. Giovanni Pari Priora la madre S. Cat.na Paula Boccalini

16 A di 2 Febraro 1639 a hore 7 di notte nella festa della Purificatione della B.V. morì Suor Lucia Conversa da Cellano di Anni 52 de quali 26 ne visse Religiosa con molto fervore spirito carità e gran buon esempio , fatigo sempre fin che ebbe forze durò molti anni, questa sopportò con molta patientia senza perder mai tempo perche o filava, ò tesseva, ò serviva le Inferme con le quali era molto caritativa nel tempo che si dicevano Affette et (?) assisteva sempre in coro con molta divotione finalmente giunta alla morte con una ferma speranza in Dio per la sua salute domandando tutti li santissimi sacramenti questi ricevette con fortissimo sentimento per mano del P. Conf. Pari; Priora la madre Bocalina.

17 A di 16 giugno 1639 a hore 12 fra l'ottava della Santissima Pentecoste morì Suor Anna Conversa di Anni 41 de quali 25 ne visse Religiosa il suo esercitio fu il fare Pianelle alle monache e poi anco tutte l'altre faccende da Conversa visse con molto esempio, e disprezzo di se s'infermo d'idropisia nella quale duro 14 mesi sopportandola con molta patientia essendo il male penoso e grave si ridusse a stare del continuo in una sedia nella quale ricevuti tutti li santissimi sacramenti havendoli domandati da se medesima e fattali anco la

raccomandatione dell'Anima dal P. mo Vincenzo Becoli confessore di questo monasterio rese lo (?) a dio, nel giorno et anni sud.o Priora la madre Boccalina.

c. 4r

18 A di 16 luglio 1639 a hore 16 ando a meglior vita Suor Prudentia fontana Romana di 32 anni e di Religione 12. Fu insigne nel fare i Santini e prestigiosissima in ogni lavoro di mano e presto ancora piacque al Signore di tirarla a se poi venutale una resipola nella gamba con febre Acutissima in pochi giorni si ridusse al fine chiedendo da se tutti li SS. Sacramenti e ricevuti per mano del Padre Confessore Pecoli co molto sentimento e divotione venuta alla raccomandatione dell'Anima, e rispondendo da se fin che pote, rese in quella l'anima al suo creatore Priora la madre Sua Caterina Pauola Boccalina.

19 A si 27 xbre 1640 passò da questa vita al cielo la madre s. ma. Jacoma de Conti della Genga di anni 50 e di religione 34. fu questa madre la quarta che fu presa dal Monasterio di S. Maria Maddalena dalla Illu.ma Sig.ra Francesca Baglioni Padrona in questo monasterio. Visse anni 27 con tanto esempio e tanta di vita che si saria fatta amare dalle pietre, essendo per sua naturalezza dolce benigna e piacevole che per non disturbare niuna si saria voluta(?) annichilare, fu doi anni priora con molta soddisfatione di tutto il monasterio a la poca sanità, non dava anima di darle molte cariche ritrovandosi quasi sempre con un po di febbre di darle molte cariche ritrovandosi quasi sempre con un po di febbre questo la ridusse al fine di sua vita, era divotissima che ss.mi sacramenti e spessissimo li frequentava haveva tanto grande devotione a S. Barbara (?) che non haveva voluto mai parlar d'altro, e con da se le componeva laude, e galantarie essenso di bell'ingegne, e poi la faceva cantare e la cantava ancora (?) e si tiene che questa santa gli levasse il timore della morta nella sua ultima infermita essendone per prima pacerosissima(?) e quando poi fu spedita da medici si vidde tanto fanca et alegara (??) era quella et consolava tutte l'altre, poiché per (?) diceva che non piangessero che andando lei a casa dello sposo per fare le nozze le havrebbe mandato de confetti, et in quella allegria e sicurezza li mostrava non poteva essere senza iddio, domandò tutti li SS. Sacramenti quali rive con molta divotione e fervore di spitito giusto alla raccomandatione dell'Anima sempre rispose a tutte le cose e con grandissima quiete andò alle nozze in cielo Priora le madre madalena Maccarani, la matina di S. Giovanni Evangelista dell'anno sudetto.

c. 4v

20 A di 29 Aprile 1642 passò all'altra vita la madre Suor Vat.na grauole(?) Boccalina, madre di grande igegno et industria per la quale a poco a poco mettendo assieme tutto quello poteva havendola(?) parenti e sue sodisfationi privandosi di ogni suo comodo e superfluità che lecitamente havesse possuto havere, tanto che messe da parte la somma di centocinquanta scudi e con ample licenze de superiori ne comprò un luogo e mezzo di Com. 2.da rettione Cantante opera pia, il frutto della quale s'impegnava in tante messe per quella sorella che prima(?) passa all'altra vita più o meno poi secondo la distanza che corre fra la morte di una a quella dell'altra, Concetto in vero di eterna memoria a degno di altra carta che questa. Fu questa buona madre doi Anni priora, et anco madre delle novitie nelli quali offiti porto benissimo e con molta sodisfatione di tutte era di conscienza delicatissima e molto cauta nelle sue attioni, attese assai all'oratione mentale et haveva molto lume dal Si.re Iddio al quale piacque torarla a se nel giorno et anno sudetto con haver ricevuto prima i SS. Sacramenti con molta divotione andò a godere la Patria Celeste della sua eta 47 e di Religione 29 Priora la madre Suor Caterina de Conti della Genga er confessore il P. Sermoneta homo di gran Santita di vita

21 A di 22 gennaio 1644 giorno di S. Vincenzo M. ando al cielo la madre Suor Caterina de Conti dell genga, la 3° che morì delle 4 fondatrici prese dall Illustriisima Signora Francesca Bagliona Padrona, e sorella maggiore della Madre Suor Jacoma retro scritta. Fu questa buona madre molto esemplare in tutte l'osservanze e rigori della S. Religiosa Assiduissima al Coro tanto di giorno come di notte ne mai restò pure una volta dal matutino alla mezza notte ancor che molte volte stette indisposta et assisteva sempre con l'altre all'hore dell'ora(?) mentale senza le molte altre che faceva da per se stessa era molto molestata dal sonno giorno e notte al che lei faceva grandissima ressitenza con lo stare impiedi sempre nel salmeggiare et all'oratione in luoghi più incomodi senza potessi appoggiare da niuna parte; molte volte con le braccia aperte e durò per molto tempo a portarsi attacata al collo una colonnetta di marmo di tutte dodici a fine di risentirsi tanto più presto dal sonno, et per maggio(?) patire in (?)

c. 5r

saria lunga cosa il dire li strappazzi che faceva della vita sua per liberarsi dalla modestia del sonno ma vedendo finalmemte che niente giovava si risolvette di fare una protesta con N.S. quelle si ritrova oggi appresso di noi scritta di suo (?) pugno et sottoscritta con (?) suo sangue della quale si mette qui la copia che dice così: Amando mio Giesù vedendomi quasi disperata e fuori di ogni speranza di poter haver vitta del sonno questo è già tanti anni che mi molesta così detto habbia fatto e provati varii rimedi e diverse inventioni per aiutarmi il tutto indarno,

ella M.V. sa benissimo la mortificazione grande che io ci sento hor siate voi benevolo sempre dalle cui mano voglio io ricevere il tutto sempre et rimessa nella vostra santissima volontà voglio fare questo patto così voi Sigre mio e dio mio degnatevi accettarlo e quando(‘) sdegnase l’affetto del mio cuore donatomi da voi dico dunque (?).

che intendo Giesù mio far tanti atti di fede porgendo la testa e carnefici in contro e confermazione della S. fede quante volte io chinarò il capo dormendo e tante volte io tornerò a rialzarlo intendo gloriarmi di esser nata, e di morire in quella invitando tutto il mondo a ciò.

Intendo per ciascheduna volta che chinerò il Capo far un atto di humilta soggetta (?) superba testa sotto il gioco della S. offesa et ricalzandola intendo invitare et esitare tutte le creature a questa virtù.

Intendo far tanti atti di vera e profonda humiltà tuttandomi sotto i piedi di tutte per amor di Dio et rilevando la testa intendo ciascuna volta dare un bagio a quelle belle mani che per humiltà lavorano i piedi ad un guida (?) per mio esempio.

Intendo dare il consenso con ogni prontezza ad ogni vostra volontà ben che contra (?) al mio senso et rialzandola arditamente arditamente detestare il peccato non mai offendere

Intendo per ciascheduna volta bagiare con ogni affetto quel pretioso sangue sparso come con tanto Amore, e così poco stimato e riverito e rilevandomi intendo raccorlo con ogni diligenza fra il fango, fra i sassi fra l’imonditie e riporlo nel mio benevolo indegno cuore

Intendo far tanti atti di carità verso il prossimo mio, et rialzandomi intendo ringratiare et abbracciare caramente voi verbo incarnato per mio Amore sotto queste specie sacramenti fatto mio cibo dio mio e Signore mio amandomi; et honorandomi assieme cole altre doi persone, Pdre, e spirito Santo senza (? Non potete come Dio stare disgiunto.

c. 5v

Intendo chiamare dal cenno della terra tutti i demoni et anime infelici a riconoscervi per loro Iddio et adorarvi, e rilevandomi se fosse possibile li vorrei far benedire la vostra santissima giustitia.

Intendo per ciascheduna volta offerir me stessa a qualsivoglia pena per allegerirmi dell’Anima del Purgatorio e rilevandomi vorrei ogni volta presentarne un pezzo alli vostri

Santissimi Piedi liberate con il mio sangue et altri infiniticoncetti che ve piacerà suggerirmi. Io Suor Caterina della Genga confermo quanto di sopra sottoscritta con il proprio sangue e di proprio pugno sotto il di ultimo giugno 1631

Il suo letto non fu mai altro che un saccone di paglia bene scarzo, con doi lenzola di (?) grosso senza altra coperta tanto d'inverno come d'estate et per maggiormente patire metteva fra le lenzuola cinque pezzi di legna attraversate con (?) veniva pigliarne quel poco di riposo con molto suo patimento. Il suo desiderio sarebbe stato non colcarsi mai ma costretta dall'obbligo dalla madre Priora si colcava come si è detto dinamente ottenne licenza non colcarsi più in letto, dormi poi sempre vestita sopra di una sedia; Nel vestire ancora era asprissima con se stessa poi che non portò mai altro tanto d'inverno come d'estate con una semplicissima tonicaccia senza busto e senza sottana, come anco in tutte l'latre cose concorrente alla santa povertà, era esemplarissima non havendo in cella superfluità di niuna sorte contentandosi sempre di un semplice ingenocchiatore, un tavolino, un quadro ben piccolo, un crocifisso con una sedia. Non volse mai permettere che le fosse fatta tonaca nuova contentandosi di una veccia e rattoppata, il simile faceva del mantello che sempre lo portasse vecchio e rattoppato solo una volta si potè condurre a pigliarne uno nuovo che limosinava le fu dato da una Novitia et in ogn'altra cosa risplendeva in lei la santa povertà humilta, e disprezzo di se medesima nella quale virtù si esercitava continuamente essendo madre delle Novitie voleva alle volte che stando lei prostrata si mettessero i piedi sul collo. Altre volte facendole stare tutte in piedi lei li bagiava o cose simili; essendoci una Novitia che haveva una spina ventosa in un dito della mano lei ad immitatione di S. Caterina di Siene la me medesima et molte e molte volte gli leccò con la lingua la detta piaga e le comandò che mai non dicessi niente a nessuna come ha fatto fin doppo la sua morte.

c. 6v

Con l'inferme era molto caritativa assistendo sempre a tutte con molta carità non sparagnandosi in cosa nessuna et venendo un canchero nel petto ad una monaca lei la volse servire e medicare fino alla morte e lo faceva con tanta carità e compassione che molte volte fu veduta lagrimare in vedere quel caso così miserabile e tutto fetore. Fu patientemente nel sopportare molte contrarietà e mortificaztioni non solo da soi superiori ma sopportava ancora con molta allegrezza et animo tranquillo etiam dalle inferiori e dalle più vili di casa anzi che

fu osservato che con quelle trattava poi con maggior piacevolezza e cercava occasione di falre qualche parte servitù e carità.

Continuò sempre tutto il tempo che visse nelle S. Religiose l'osservanza delli S. digiuni e nelle qualità de cibi conforme dicano le nostre S. Constitutioni poi che non solo non mangiò mai carne se non costretta da gran necessità e dalla obbedienza ma si privava ancora di quel poco che dava il resto contentandosi solo di un poco d'erba cruda et bene spesso mangiava solamente pane e acqua e si può dire non bevesse mai vino che se pure qualche poco ne pigliava era tanto poco che non lo poteva gustare et più ad immitatione dal nostro B. Erigo stiede più giorni senza bevere niente con suo gran patimento. Fu devotissima della Passione di N.S. e nelli venerdì soleva sempre usare qualche (?) particolare essendo madre delle Novitie l'istruiva a fare il medesimo e che a mensa lassciassero quelle le fosse stato di più questo mangiando quello il più le dispiaceva; soleva usare in tal giorno ne anco mutarsi soggolo ne altri panni bianchi a bene spesso andava a sedere in terra.

Era molto dedita alle penitenze portò lungo tempo una grossa catena cinta et un cilitio a busto, un'altra catena porto alle spalle informa di croce per molti mesi con molto suo patimento. Si dispiaceva usque ad sanguinando giornalmente portava delle breccie dentro li pedali per caminare scomoda et altre molte penitenze e (?) che faceva da se medesima senza che altre se n'avvalessero e pure era di nascita nobile e nutriva in molte delitie e comodità nel secolo. Fe devotissima delli SS.mi Sacramenti et li frequentava giornamente con molta divotione e sua consolatione (?) e se tal volta il Padre Confessore la privava della santissima Comunione

c. 6r

andava sedere in terra e stava per tutto quel giorno mesta parendole non esser degna della conversatione dell'altre. Et sapeva questa buona madre unire assieme anco col'off(?) di Maria, quello di Marta, attendendo non solo alla vita contemplativa ma ancora all'attiva, essendo di buonissimo ingegno, e sapeva fare qualsivoglia lavoro, e se non lo sapeva fare, lo tentava, lo provava e le riusciva, che sapendo bene di canto scrisse fino alcuni libri Corali notati, come oggi sono al servitio del coro si messe ancora a tele e drappi, e le riuscivano, dava poi di mano a tutte l'opere servile di casa e della cucina (?) nel lavare i piatti, portar legna e cose simili. Attendeva ancora all'orto e si metteva a zappare, vangare, pulire e dal continuo era ortolana con molto suo gusto per che in quelli esercitii teneva molto bene la

mente impiegata verso il Sigore Iddio et in questo si sforzò farlo esercitare anco alle sue Novitie che tenne l'offetto(?) di maestro circa Annni otto nel quale (?) l'esercitava nella mort8'9 nell'obbligo nella nrgatione della propria volontà et altre molte buone istruttioni operando più che l'esempio che con le parole. fu in (?) di Priora doi volte mostrandosi molto fervente et zelante in tutte le cose. Fu Sindaca circa sei anni questo Offitio esercitò con molta carità e patientia. Arrivata alla età di anni 63 molto bene spesi e si più dire sicuri della sua salute a di 22 gennaio 1644 in venerdì come e detto di sopra doppo haver ricevuto tutti li Santissimi Sacramenti con molta devotione e sentimento placidissimamente se ne passò al Signore Iddio per andare a godere il premio delle sue fatiche e patimenti dove speriamo stia intercedendosi per noi nel volerla vestire fu trovata con le braccia aperte come volesse stare in croce

[foglio volante con necrologio di Costanza Maddalena non è nell'elenco originario e nessuna info interessante]

c. 7r

Madre Suor Angiola Mareri

Già che habbiamo fatto memoria del passaggio da questa all'altra vita delle tre madri venute dal Monasterio di S. Maria Maddalena sarà bene ancora far memoria della quarta o per dir meglio della Prima, che se bene non finì i suoi giorni qui da noi per haverla rieletta Priora le Monache della Maddalena l'Anno 1630. Non resta per questo scancellata appresso noi la memoria di lei per essere stata qui Priora Anni sedici in fila, et altri doi Maestra di Novitie.

22. Fu la madre Suor Angiola Mareri eletta dall'Illustrissima Signora Francesca Baglioni Orsini nostra Priora per la prima fondazione del Monasterio di Santa Maria Maddalena di dove venne Priora, e con esso lei altre tre, cioè, la madre Suor Maria Angiola Altieri come di sopra c2 et la madre S.a Caterina e Madre S.a M.a Jacoma de Conti della Genga come e detto c. 4.5. et a di 28 settembre nel 1613 giorno di S. Michele Arcangiolo vennero tutte quattro in questo nostro Monastero di Santa Maria dell'Humiltà e nel nome del Sig.re diedero principio a tutte l'osservanze e boni usi di questo Monasterio. La sopra detta Madre Suor Angiola Mareri della quale parliamo visse sempre con grand'esempio fu madre di grande bontà e di gran governo, era data assai all'oratione mentale, erano le cose sue chiuse in se

che però non possiamo dire se non quel poco che si vedeva, ogni matina si comunicava con molte lacrime e divotione; Al coro era sempre la prima tanto di giorno come di notte, e l'ultima a uscirne prolungando sempre più la sua oratione nelle doi era comune soleva spesso usare sermoncini (?) a quella della notte dopoi il matutino dove s'infervorava di sorte che si conosceva nell'esprimere quelle(?) e quanti fossero i sentimenti che le dava il Sig.re Iddio, qui fu sempre poco sana che aggravata ancora dagl'anni parse miracolo il vederla impiedi tanto se vedeva macilante et estenuata, ed tutto (?) non si dispensò mai in cosa nessuna se non quando si trovava in letto, e che per mol(?) priegli non poteva far altro infine qui visse sempre da Santa; Uscì il primo Agosto 1630 e se ne torno al suo primo Monasterio di Santa Maria Maddalena e morì santissimamente li 25 Agosto 1643.

c. 7v

Sigora Livia Gasparoli

23 A di 28 novembre 1645 passò da questa vita mortale all'eterna la Signora Livia Gasparoli questo se bene non ebbe l'Abito della Religione fu non dimeno tanto affetionata all'ordine et a questo monasterio parrticolarmente che menta essere annumerata fra tutte noi tanto piuche le sue ossa si conservano nella nostra sepoltura havendole lassate con tutta la sua robba si potria certamente dire assai di questa Signora ma per non esser questo ne libro di Croniche, ne di Annali, ma solo memorie delle nostra Monache passate all'altra vita non ci par bene fare tanti divertimenti, tuttavia per darne qualche poco di luce alle nostra postere per haverla conosciuta noi in vita diremo che fu questa buona signora e come possediamo noi tutta la sua robba. Il tutto brevemente

Sappino dunque che la sopradetta Sig.ra Livia fu sorella del Signore Abbate Gasparoli e di natione fafanese (?) Sigre Abbate (?) al servitio della S. di N.S. Pauolo V. con tale occasione venne da fano questa sue sorella vedova ebbe doi figli uno de quali ne morì e l'altro dissero andò spesso per il mondo, il Signore Abbaste per l'impiego che aveva di questo luogo procurò metterla qui e ce stesse anni otto con titolo di educatione. In tanto passato all'altra vita il (?) sommo Pontefice paulo V Il signor Abbate si ripigliò con se la sua Amata sorella la quale ben che fuori di qui sempre conservò in se un affetto intenso verso questo Monasterio. Venne poi a morte quando vidde libera volse tornare al suo Amato Monasterio e fu ripresa dentro con tanto suo gusto che venendo ad aggiustare le cose sue fece erede universale di quanto possedeva questo Monasterio con peso del frutto delle sue entrate se ne

vestino tante monache come anche di una messa perpetua alla Cappella di S. Michele da lei adornata. Tutto il tempo che sopravisse in questo monasterio diede un gran buon esempio con il frequentare li SS. Sacramenti con molta divotione, con l'assiduità dell'oratione et offici diurni, con il

c. 8r

conformarsi al vivere del Monasterio con il tenersi sempre humile et inferiore a tutte, non prese l'abito della Religione per trovarsi avanti assai negli anni e prudentemente considerando che non era bene pigliare un peso et non haverebbe possuto portare. Non passò molto che diede in cattiva sanità di un male nel petto e questo la portò al suo fine, dove giunse carica di meriti di buon esempio, di patientia e di humiltà dovendo in questa male circa un anno doppo il quale inviò il suo spirito al cielo dove possiamo sperare che quell'affetto quale tanto ce ne mostrò in questa vita con maggior perfezione ce lo conservi in Paradiso per godersi eternamente assieme, e passò come e detto nel 1645.

Signora Camilla Maccarini

Si doveva fare ancora ricordo della Signora Camilla Macherani di felice memoria essere ancora lei seppellita nella sepoltura nostra con le Monache e la casa di questo che nell'anno 1624 collocò in una Cappella della nostra Chiesa vecchia una sua antica immagine della B. V. con Bambino in braccio dipinta in tavola al naturale da pittore antico e famoso molto bello e divota e l'adornò con pietre e pitture dove spese sopra cinquecento scudi e la dotò di mille e doi cento scudi conprò una messa perpetua e vi fece sepoltura il suo corpo non perche ella havesse bisogno di far havendo la casa sua cappella e sepoltura alla minerva dove eran seppelliti tutti li soi Antenanti, ma per essere ella devotissima della B.V. e per lei acquistata S. Immagine volse esser seppellita alli piedi di quella.

Ed essendo ella viva nell'anno 1641 quando si diede pricipio alla nova chiesa fece istanza alla madre che le fusse concessa la Cappenna Maggiore per collocare in quella la sudetta S. Immagine e gli fu concessa Capitolarmente con sua grandissima soddisfazione et consolaztione per poterla megliorare di sito, essendo vista sempre con rammarico che per esser la chiesa vecchia assai umida (?) far danno a detta pittura

c. 8v

ancor che ella l'haveva messa molto ben riguardo con pietre di Rame al muro e poi doi casse una di noce ben grossa et una di Cipresso dentra la quale stava detto quadro con il suo Cristarello di Venetia d'avanti e poi sportelli di rame da servire et aprire secondo li tempi e la solennità

Con tutto questo non stava quieta e non vedeva l'ora che si compisse la nuova chiesa e diceva spesso che non sarebbe arrivata a vederla compiuta et a vedere trasportata l'S.S. Immagine, et così per appunto avvenne poi che nell'anno 1643 passò al Signore che il Signor Pauolo Macherani suo figlio et erede testamentario in esecutione della buona mente di lei fece acopiere et adornare la Cappella et Altar Maggiore con pietre preziose antiche e (?) di metallo indorate come si vede alla spesa quasi di cinque mila scudi, et aggiunse un altro paio di candelieri d'Argento oltre le 3 paia già fatti da lei con lampada et Reliquiario per servitio d'Altare dove nell'anno 1646 fu trasportata Processionalmente la S. Immagine e collocata Honoratemente nella Cappella Maggiore come hora si vede essendo quattro giorni prima stato trasportato il suo corpo e posto sotto l'Altare maggiore dentro una Cassa di Piombo come stava per adempire al suo S. desio (?) quale era stato sempre che il suo corpo stesse sotto li piedi della B.V. e nella sepoltura comune delle monache come appunto fu eseguito, e meritatamente certo per esser ella sempre vissuta più da Religiosa che da secolara particolarmente della sua gioventù poi che essendo partito il consorte per affari gravi in francia dove poi passò a miglior vita in concetto di Santo per essere stato sempre un grand'homo da bene e persona di grand'integrità e carità dal quale si potrebbe dire assai ma per non essere questo luogo appropriato ritorneremo a lei che visse poi sempre retiratissima da secolari trattando solo volentieri con PP Cappuccini, con Carmelitani scalzi e quelli di Santa Maria importio et altri simili, onde si soleva dire che nella sua Casa era sempre l'ora (?) delle 40 hora poi che sempre si vedevano coppie di PP entrare et uscire

c. 9r

con i quali ella trattava volentieri di oratione e di punti scritturali che per essere ella di bell'intelletto godeva di simili discorsi et passava in quella ora del giorno, la sera poi si ritirava e faceva la sua hora di oratione mentale oltre quella spendeva nella vocale e la mattina si levava sempre avanti giorno, e ne faceva un'altra ora e bene spesso si faceva ancora la disciplina, e portava cinta una catena di ferro di che accortasi una delle figlie tentò levarglela, ma non le venne fatta onde gli levò solo la discipina e la nascose senza che ella

sen'accorgesse, ma avvedutasi che la madre cercava e ricercava per camera senza voler dire che cosa cercasse s'immagino questo poteva essere e temendo non farla sturbare destramente, la ripose al luogo di dove l'haveva levata. Ma ritornando al nostro filo diciamo che doppo l'hora dell'oratione della mattina chiamava le sue donne, e si feniva di vestire e dato che haveva (??) di casa se n'andava per tempo alla chiesa Cappiccini accompagnata da un solo servitore e vi dimorava fin che erano messe ritirata in una cappella et quelli buoni PP. Le facevano gratia di aprire a lei solo, e quivi stava con grandissima divotione contemplando la passione, e morte di N.S. et i dolori della B. V. senza mai sedersi ne punto muoversi con stupore dei medesimi P.P. che potesse una donna Inferma e debole come era lei, stare tante hore intrepida dal che ne argumentavano che nostro signore gli dessi fortezza e gusti spirituali in quelle medesime che faceva nel S. Sacrificio della messa del quale ora tanto divota che non contenta delle molte che ne udiva, che ne faceva anco dire alli PP della Scala, a S. Maria inportico, in chiesa nuova et in altri luoghi di sua divotione, et oltre a questa (???), ne faceva dire molte altre (?) nelle festività della B. V. di NS. de Santi e Sante soi avvocati, e tutte le applicava per l'Anime del Purgatorio dalle quali era molto (?) e le faceva del bene particolarmente per quelle le quali erano stato maggiormente divote della B.V. e della Santissima Passione di N.S. era ancora divotissima del S. Rosario e lo recitava tutto ogni giorno, et un altro ne faceva dire a divote persone dandole lei un giulio il giorno a questo effetto et interrogata dal suo Confessore se ciò faceva per lei l'acquisto dell'Indulgio rispose che puramente lo faceva per honorare la Beatissima Vergine e per far memoria della vita e morte del suo sacratissimo figlio et in molte altre occasioni s'intese havere ella sempre la medesima stessa intentione. Era caritativa verso li poveri alle quali faceva giornalmente elemosina e nelle

c. 9v

feste della Beatissima Vergine la raddoppiava mandando a più case di povere vergognorse grosse elemosine, e talvolta ancora da rivestirle e nelle feste del Santissimo Natale e Pasqua era solita mandare elemosina alli poveri Prigioni, vissitava talvolta ancora gli Hospedali in prima persona(?), et in Carrozza portava canestrelle di Ciambelle, (?) e cose simili con che reficiava quelle persone inferme che le davano mille beneditioni. Frequentava le Prediche e le udiva con tanta attentione che benissimo le sapeva poi raccontare alli Padri etia alli Medesimi Predicatori con (?) loro. Voleva anco che le figliole vi stessero con attenzione ancor che putte, e per obbligarle maggiormente nel ritornare a casa in carrozza prorpio le

andava interogando e godeva che gle ne sapessero dire qualcosa desiderosa che si allevassero nella divotione che per ciò le tenne quasi sempre in Monasterio dove a suo tempo tutte si fecero monache. Era questa buona Signora persona di molta prudenza e gravita di (?) maniere e grato aspetto, affabile ed tutti piacevole. Di complessione delicatissima e di pochissimo cibo, con tutto ciò digiunava pane e acqua tutte le vigilie della B. V. e quelle di Natale Pasqua e tutte quelle doi Santi e Santa avvocate che non erano purche(?) et ancor che alcuna venissero doi volte l'anno come quelle di S. Giovanni Battista et Evangelista di S. Michele Arcangelo et altri faceva il Medesimo digiuno di pane et acqua, e tutti li venerdì e sabbati dell'anno li digiunava strettamente non mangiando altro che un puochino di Cicoria o vero borraggine cotta nel'acqua con un puo di sugo di Merangolo sopra senza olio ne sale ne altro condito et il medesimo faceva in tutte le virgole comandate e quattro tempora dell'anno, negl'altri giorni mangiava senza che volesse mai mangiare frutti ne fromaggi ne altro, ne tanpoco volse mai permettere che quel poco di potte(?) mangiava si facesse o stufato o arrosto o in altra maniera, ancora che ne havesse alle volte gran voglia ma per mortificarmi non volse uscir mai da quell (?). beveva puochissimo vino et solevano dire le sue donne che appena ce lo mostrava e che in tutto il pranzo non haveva un dito di vino. La sera non si pigliava altro che un solo percotto e nella vigilia sudetta non pigliava niente affatto di modo che congl'anni si ridusse

c. 10v

ridusse poi tanta debolezza e fiacchezza che non usciva più di casa, ma udiva la messa in Cappella dove si tratteneva il più delle volte in fare lunga oratione quivi sopragiunta da una febbre fece di subbito chiamare il suo confessore si confessò e comunicò alla mezza in detta Cappella essendo solita ffarlo doi e tre volte la settimana poi se n'andò in letto sentendosi aggravata fece chiamare il medico e li P.P. Cappuccini acciò gl'assistessero e venuta la sera volevano li detti P.P. restare come anco quelli di S. Maria in Portico, tra quali era il suo Conte che vedendola tanto debole ne subitava, ma ella disse con franchezza di animo non occorre Padri mei che per questa sera restino a patire non vi sarà il bisogno, ma domani a sera si che sara il bisogno, e così appunto avvenne poi che per quella notte se l'andò passando intanto chiese tutti li Santissimi Sacramenti e ricevutoli con grandissima divotione la notte seguente presente tutti li sopradetti padri con quelli della Madalena cioè della crocetta placidamente e con faccia degna passò questa benedetta Anima al signore colma di meriti per ricevere il

premio delle sue buone operationi. Li 27 novembre dell'anno 1642. Molte altre cose si sariano possute dire di questa buona Signora che per hevità(?) si tralasciano.

24 A di 10 ottobre 1648 passo al Signore Suor Maria Bruni di età d'anni 49 e di Religione 3 (13?) fu questa buona Religiosa osservante e timorata di dio assidua al coro di giorno e di notte se per l'inferimità non gl'occorreva fare altrimenti le quali infermità sopportava patientemente senza esser punto molesta a chi le serviva et nella sua ultima infirmità quale fu lunga di febbre continua stesse sempre con la medesima patientia e conformita ed il voler divino, e con quietamente se ne passò al signore con occhio chiaro e bello stando assistente il (??) Cherubino Ignazia nostro Conte et la (?) Maria Maddalena Macarani Priora con tutto il convento delle monache circa alle cinque hora di notte havendo prima havuto tutti li Santissimi Sacramenti questi domandò da se medesima e passo l'anno e giorno detto di sopra

c. 10v

25 A di 15 febbraio 1650 anno del S. Giubileo dell'Anno Santo paao al Signore Suor Clementia della Genga di anni 62 e di religione 35. Questa sorella fu sempre buonissima conversa osservante divota frequentava li santissimi sacramenti con molta divotione e stava a tutte le messe senza punto lasciare le sue fatiche quale esercitava con tanta assiduità che era stupore come potesse resistere che essendo caduta in diversa infirmità non lasciava con tutto ciò di affatiguarsi sempre a segno tale che per i dolori che pativa alle volte si vedeva caminare tutta curva e con tutto ciò non lasciava le sue fatiche e serviva tutte. Era tanto caritativa che godeva di far carita a tutte ancor che fosse con suo grandissimo patimento ne per questo lasciava le divotione solite dette di sopra anzi si puo dire di lei che facessi l'ffitio di Marta e Maria e con questa santa vita fece ancora una santa dopoi haver domandati, e ricevuti tutti li santissimi Sacramenti con grandissima divotione (?) e patientia nella sua lunga e penosa infirmità se ne passò al Signore quietamente assistendo il P. Confessore nostro Ignelza (?) Priora la madre Suor Cecilia Pigna ed tutto il convento alle 7 ora di notte in circa e stette tutto il giorno palpabile.

26

A di otto marzo 1614 passò da questa vita mortale all'eterna Suor Leocadia Galli Romana

. Fu la sopradetta ella Monaca Professa in questo Monastero di Santa Maria dell'Humiltà cominciò il suo Novitiato con molto fervore, era (?) humile e fervente e che sia il vero si ritrova ancora una sua scritta che per nostra memoria si copia qui e dice Ricordati S. Lucia (?) che tu non hai havere ne occhi ne bocca ne orecchie ne volontà, ne intelletto ne discorso, ma come cieca hai da cominare, sarai obbligata a tutte e particolarmente ai superiori, scoprirai ogni cosa al Confessore ogni difficultà che in te posserà senza coprir niente, e pensa che sei venuta solo per Iddio. Attendi a te (?) all'Anima tua non t'in(?) di quello che non ti tocca

c. 11r

una (?) senza mai replicare, e cerca di essere osservante in ogni cosa, sarai humile e sottomettiti al giudition d'altri, ne mai al tuo, immaginati di esser morta a te, e non havere il pensiero qua o là; Il pensiero solo alla Vergine tua Cara Madre, Alla Madre Maestra sarai obbediente, in tutto quello ti comandarà ancor che te bisognasse morire, quando te dirà lavati a (?) e tu lavati quando non vorrà resta, quando dirà digiuna, e tu digiuna, quando dirà cena e tu cenerai in ogn'altra cosa che ti comanderà lo farai (?) non senza replica e penserai che la B.V. tua cara madre te lo comanda, e così lo farai volentieri, non ti rincresca mortific(?) spesso per amor suo che tanto ti ama, quando da qual che d'uno fossi disprezzata, et ingiuriata, ringratiando il Signore che ti da occasione d'immitarlo. Tutto questo scrisse Novitia per suo ricordo. Et lo metteva in esecutione poi che riferisce quella madre che le fu maestra che la trovò sempre molto pronta nell' (?) divota, disprezzata e molto fervente, et (?) alla S. Religione spesse volte andava a trovare la detta maestra con la disciplina in mano pregata a (?), era per sia naturalezza semplice, e divota si empiva la cella alle volte di Santi di Carta, e fra gl'altri haveva una Madre grande et lattava il bambino e piu basso erano l'Anime nel Purgatorio alla quale portava grande divotione, ancor che fosse mal fatta, e colorata rozzamente con tutto cio se la tenne sempre molto cara fino alla morte. Quella madre che l'haveva havuta Novitia essendo Priora e sapendo quanto fosse divota della B. V. le diede in cura una divota immagine di rilievo scolpita in marmo molto antica quale da lei fu accettata piu di un tesoro, e ben volentieri metteva li ogni suo potere, e la manteneva con molta diligenza tanto che in progresso di tempo le adorno una bella cappellina spendendo in quella cio che poteva havere dalli soi Parenti tanto di mancie come ogni altra (?) che le fosse stata concessa tutto impiegava per quella, e vedendo una così buona divotione le fu concesso

il tenerla in casa, di (?) che quando venne a morte pregò la M. Priora che s'incontro ad essa la medesima madre che gle l'haveva concessa gia molti anni prima, la pregò dico (?) il

c. 11v

suo corpo fosse stato all'ordine per portarlo via, fosse messo li in terra avanti la detta Immagine o Cappelluccia essendo per appunto li propigua alla sua cella quasi per pigliare da quella B. V. la sua ultima beneditione e (?) dalla M. Priora se l'havesse compiaciuta, gli rispose detta madre per levarle ogni occasione di tentatione che ella non passasse ad'altro che havendo già intesa la sua intentione stesse rimessa a quel tanto si fosse fatto di lei con quel si quietò e rimessa tutta se stessa nell' (?) era divotissima della Passione di N.S. nella quale faceva lunghe e divote meditationi e nel tempo dell'orationi mentale, era veduta piangere spessissime volte e come anco di soliloqui (?) ce altre cose concernemente(?) all'amor divino per ecitar se medesima a maggior divotione e di detti libbri se ne sono trovati molti alla sua morte e volontà della quale ne stenderemo qui una che dice così

Signor mio Giesu (?) io vi offerisco il cuore l'anima la vita et il sangue e per vostro Amore rinuntio Padre Madre fateli sorelle a tutti li Parenti, etutto cio che io potessi havere sperare e desiderare per (?) Amore rinuntio ogni cosa rinuntio la propria volontà, et intendo che in me s'adempia il (?) voler divino in me non si faccia altro che quella (?) voi sposo mio doclissimo Io (?) vi offerisco adesso per sempre con tutto il cuore e vi prego a volerlo possedere et essere il vero Padrone, et insieme vi offerisco tutti i passi che darò a tutti i sospiri o lacrima, tutti i travagli e disgusti, o vero infirmità, e per esser martire ogni volta che io sospiro, intendo sospirare la dolorosa morte vostra, e le lacrime intendo intendo siano sempre per far compagnia alla mia dolcissima madre in tante che ne sparse per la cruda morte vostra. Io vi pfferisco lo stato Religioso per (?) alla mie grave colpe, e se (?) Amore me bisognasse esser strascinata a cosa di cavallo e di essere scorticata che in me non ci rimanessi se non l'ossa, e se adesso in quanto punto me bisognassi spargare il (?)

c. 12r

per confessare il vostro(?) nome et a forza di bastoni mi fussero pistate tutte l'ossa et tutta io diventassi polvere Felice e venturata ma se tal gratia io ricevessi. Io vi ringrazio di tanti benefici e gratie che mi havete fatte, et imparate(?) quella della Religione che vi sete degnato

ammettere una carogna fra tante pure spose vostre, io ne (?) di tanta grazia misericordia usata ed vera si gran peccatrice indegnissima di tante gratie Signor mio Giesù (?). Ogni volta che io mi comunicherò, intendo prima di unirmi tutta a voi per farvi cosa grata, e per far (?) di così grand'Amore, e per ricevere la gratia vostra Signor mio Giesu sposo(?) vi prego che io allora riceva tutte quelle che voi concedete a chi divotamente vi riceve. Quando Andrò in coro per dire l'of(?) prima intendo di honorar voi dolcissimo sposo e poi soddisfare il mio obbligo, e per conseguire l'indulgenza di S. Carlo, e tutte l'altre. Quando io dirò il venite, intendo d'invitar tutte le creature a lodarmi, l'inno et il primo salmo ad honore della Santissima Trinità il secondo ad honore del mio dolcissimo sposo terzo ad honore della mia dolcissima madre quarto all'Angiolo mio custode quinto a S. Francesca Romana sesto S. Orsola, settimo a S. Teresa, ottavo a S. Maria Maddalena, nona a Santa Maria Maddalena de Pazzi, tutti li (???) versetti(?) ad havere di tutti gl'Angioli et Arcangioli, il (?) offerisco al mio dolcissimo Giesu per ringraziarlo, e me faccia degna che stia alla sua presenza. Il primo Salmo delle laude ad honore del P. S. Domenico il secondo a S. Caterina de Siena, terzo a S. Tommaso, quarto a S. Jacinto, quinto a S. Giuseppe l'inno alli (???) a San Francesco, quelli di prima, il primo ad honere delli SS. Martiri, secondo alli SS. (?), terzo alla SS. Vergini. A (??) primo ad havere dell'oratione all'(?) secondo quando fu preso terzo quando fu legato alla colonna, A. (?) primo la coronatione di spine, secondo ecco Homo, terzo quando portò la croce, A nona p.a Salmo di tanti schiaffi che patì in questo viaggio, secondo il dolore che patì la sua S. madre, terzo la Vergine che patì essendo spogliato avanti la croce a Vespera il primo salmo quando fu messo in croce secondo per quelli spasimi quando le furono in chiodate le sante mani, terzo quando le furono inchiodati li SS piedi quarto il dolore della madre santissima, quinto quando spirò e magnificato per la sancità, l'oratione in Ringratiamento. La compietà primo salmo quando deposto di croce e dato alla madre Santissima secondo la sepoltura, terzo il Piano della B.V. quarto di Santa Maria Maddalena l'Inno. Versetti et (?) a S. Giovanni

c. 12v

Frequentava li Santissimi Sacramenti con molta devotione tutte le volte che dal Padre Confessore haveva licenza, era divotissima del Santissimo Sacrificio della messa e ne udiva quanta ne venivano compartendone giornalmente all'Anime del Purgatorio come si veda per alcuni soi scritti e ricordi fatti di sua mano fra le quali una dice. Venerdì per l'Anima che sia stata divota di quel dolcissimo sangue sparso da Giesù in tutta la sua Passione come anco gl'applico la Santissima Comunione et indulgenza che piglierò ne visitare gli Altari se (?)

me la concederà. (?) per l'Anima che sia stata divota del Pianto della Beatissima V. et amore della sua santissima purità come anco gl'applico la Santissima Con(?) et Ind. Come sopra. E così andava dacendo in tutti gl'altri giorni della settimana. Era ancora (?) dell'Anima del Purgatorio e non solo udiva per loro delle messe come detto ma gle ne faceva dire quante piu poteva andando ricercando limosina fra le monache di cose di devotione sapendo che denaro non havevano, et paren(?) quando era vestita, o Professata qualche Monaca che haveva donato de Reliquiari Agn Dei e cose simili, allora maggiore vi s'affatigava e tutto quanto poteva trovare dava a pP. Forastieri per messe e ciò fece maggiore quando fu (?) compartendole e per l'Anime scordate, per l'Anime giustificate per Parenti di Monache, Amici, (?) e quanti mai havessero conosciuto il Monasterio e si puo piamente(?) credere che per beneficio che ella faceva a queste b. A. fosse poi da loroo avvisata che presto ancora lei sarebbe passata all'altra vita, e questo lo caviamo da molte (?) che lei scrisse come si dirà piu abbasso, disse ancora con piu monache che presto sarebbe morta e rispondendole una che questo non saria così presto lei replicò a quella non credete, lo vederete così sarà e così fa suoi che di li a quattro mesi fu sopragiunta da una febbre grande con doghia di punta un sabbato(?)

c. 13 r

nella quale malatia lei seguirò a dire che sarebbe morta e prego la madre Priora et il P. Confessore a non farla morire senza li SS.mi Sacramenti come a suo tempo le furono dati e da lei ricevuti con quella maggior divotione e sentimento che si può credere di una Religiosa così buona quale era stata sempre con divota della S.ma (?) e della B.V. del P. S. Domenico dell'Anime del Purgatorio a tanto osservante di tutte le Regole Costitutioni a buoni usi di questo Monasterio alli quali attese sempre con ogni puntualità et esattezza, mediante la quale buone operationi si puo cedere (?9 il Signore Iddio la chiamasse così presto alla gloria Passò al Singore placidissimo il giorno nono del suo male in Domenica al tocco dell'Ave Maria a di 8 marzo 1654 e della sua età 45 havendo piu volte detto che non sarebbe morta di notte. Vesitta che fu la madre priora la concesse quello che non sarebbe morta di notte. Vestita che fu la madre Priora la concesse quello di che l'haveva pregata cioè che il suo corpo fosse posato in terra avanti quella madonna e Cappellina detta di sopra, portata dopoi in chiesa le fu fatto al solito il suo funerale e dal monasterio ebbe il solito trentesimo et oltre a queste meritò haverne doicento dall'opera pia come che il Signore volesse retribuirla della sollecitudine e carità che haveva usata all'altre e quanto prima liberarla da quelle pene

doi o tre giorni che era stata sepolta questa buona sorella ando la madre Priora ad una sua cassa dove teneva le robbe della sopradetta Cappellina per farne consegna ad un'altra, vi ritrovò dentro da cinque lettere scritte di suo pugno una al P. Provicniale Romano del nostro ordine un'altra al P. che tiene il Rosario un'altra al P. Proviciale de Cappuccini, un'altra al P. Generale della Compagnia del Giuesù un'altra al P. di S. Andrea della valle soprastante della Compagnia dell'Anime del Purgatorio al quale rassegna il suo policino(?) dell'ora dell'oratione e le dice che lei e al fine della sua vita e lo prega a farlo sapere a tutti li fratelli e sorelle della Compagnia accio le dichino delle messe e chi non puote le pigli dell'Indulgenze er altre orationi per esser liberata dalle pene del Purgatorio, la medesima limosina di messe et oratione domanda in tutte l'altre (?) alli sopradetti PP. Quale non sono piu appresso di noi, eccetto quella del P. del Rosario della minerva che per molta nostra istanza fece grande rimandarla e dice così

c. 13 v

Molto (????)

Vengo con queste doi righe a riverirla et insieme farli sapere come io sono arrivata al fine della mia vita pero la prego a farmi una limosina grande che è questa che doppo il Santissimo Rosario voglia raccomandare l'Anima mia a tutto il Popolo e prego lo chi puole mi faccia dire qualche messa, chi non puole pigl. l'indulgenza chi mi dica qualche Rosario secondo potranno e prego tutti a farmi volentieri queste carità acciò il Signore mi faccia degna di andarlo presto a godere. Io sono povera Religiosa e molto bisognosa di Sufragii pero la prego non mi voglia abbandonare e me fara gratia dire al M. (???) che (?) tutti li PP che nelli loro S. Sacrifici si ricordino di me e preghino (???) ne voglia liberare presto da quelle pene acciò Io possa andare a godere prestamente però la prego non mi voglia abbandonare me faccia questa carità con caldi (?) che il Signore ne renderà il merito. Io rimando la mia scritta, io non ho (?), quando io l'ebbi non erano stampate non ce il milesimo VI potra guardare io credo sia 19 anni VP. Me perdoni del fastidio, che per morti era per se (?) riverisca il P. Priore e tutti gl'altri PP. E le dica che ricordino di questa indegna sorella nei loro S. Sacrifici. V.S. me faccia quanta limosina puole la domando per amor ndella B.V. io sono bisognosa assai però ricorro alla loro carità se le do mal esempio me perdoni e scasi la mia ignorantia fo fine con pregarle dal cielo il colmo di ogni bene e tutte (?) che ella desidera (?) del nostro monasterio S. M. H. li 02 febbraio 1654

(????) Suor Leocadia Galli

Questo è il tenore o copia della (?) et è certo che tutte furono da lei scritte prima che si ammalasse poi che nella sua malattia non potè mai pigliar penna in mano ne meno alzarsi punto da letto, ne anco per magiare che dalla prima febbre fu talemente abbattuta che perse subito tutte le forze preghi per noi come possiamo sperare essendo in cielo carità perfetta. Fu presente alla sua morte il (????) Domenico Randoli e la (????) S. M. Maddalena con tutto il Convento.

c. 14 r

27 A di 7 febbraio 1655 passò al Signore la nostra Carissima Suor Agustina sorella conversa quale havendo ricevuti tutti li Santissimi Sacramenticon molta divotione e cognitione doppo un Anno d'Infermità nella quale preservò con molta patientia a buon sempio essendo vissuta sempre da vera Religiosa (?) caritativa di poche parole e molto accurata nel manegiare la robba della Religione frequentò sempre li Santissimi Sacramenti et in fine carica di buone opere andò al Signore di Anni 39 nel giorno et anno sudetto. Assistente il M. (??) F. Domenico Randoli e Reverenda Madre S.a Ma.a Maddalena.

28 A di 10 febbraio 1656 ando a riporarsi in cielo Suor Giulia nostra sorella conversa doppo una Infermità di Anni tredici nella quale mostrò sempre gran conformità nel divin volere e patientia che non si ricorda niuna di noi haverla mai sentita lamentarsi di cosa che havesse voluto fare, e li riuscisse bene a presto piacque a S.)?) tirarla a se di Anni 45 nel giorno et anno sudetto havendo ricevuto tutti li Santissimi Sacramenti e con molta gratitudine del dono della Religione divotissima della B.V. passò come e detto.

29 A di 28 Agosto 1657 passò al Sigore Iddio la madre Suor Maria Francesca Orsina d'Anni 67 e fu la prima che ricevesse l'Abito della Religione in questo Venerando Monasterio Questa madre fu dotata di molte buone qualità, Nel tempo che stiede(?) sana fu sufficientemente intendente d'ogni cosa di molto buona capacità e fervore quale forse (??) volse per piu sua buona (?) con lunga e penosa infermità tenendola stroppicciata sopra anni trentatre e questi passò con tanta patientia et Allegria che ben ci dette a conoscere che lo riceveva dalla mano del Singore se accorre(?) rimanesse alle volte senza compagnia, se le passava con leggere libri spirituali e cantare laude Hummi secondo sapeva alla mente e così piu sollevava lei altre che altre havessero possuto sollevar lei si trovava sempre

c. 14 v

ridente allegrissima et era di grand'esempio a tutte la matina sempre passava in choro si faceva condurre dalla prima messa e stava fin che mai erano fenite essendole ricaduto circa

scudi cento cinquanta nella morte di Mon Signore de Segri(?) suo fratello, con licenza de superiori e del Capitolo ottenne gran che li certo si convertisse di elemosina per tante messe l'Anno per tutte le Monache di questo Monasterio come si vede nella nostra sagrestia; finalmente con molto merito di S. Patientia et altre buone opere piacque a (?) tirarla a se per mezzo di una gran febbre che le durò più di un mese al fine della quale ricevuti tutti li Ssmi Sacramenti rese lo (?) al creatore con l'assistenza del P. Confessore il P. (?) Carlo Borghese. Priora la madre Suor Giacinta Riguardati nel giorno et Anno sudetto.

30 A di 5 novembre 1657 passò al Signore Iddio la madre Suor Maria Domenica Ciacci d'età molto grave per quello appariva poi che andava assai incurvata ne la memoria li serviva piu fu sempre sanissima a segno tale che diceva non ricordarsi mai dolor di testa ne di stomaco sempre frequentò il coro tanto di giorno come di notte frequentò sempre i Santissimi Sacramenti et era molto divota andando ogni giorno visitando tutte l'imagine de santi si per celle delle monache come per altre parte del Monasterio dicendo a tutte il pater nostro et ave havessero parlato in sua presenza. Finalmente volendo il Signore Iddio che ormai ancora lei pagasse il tributo mortale la matina de tutti Santi essendosi Confessata e comunicata con l'altre dopoi dette tutte le messe [stando in ginocchiata havanti al S.mo] se le fece un Accidente nella stanza delle Campane appresso il Coro in che perduta la parola affatto fu subito condotta al suo letto et aiutata con tutti quelli rimedi che fu possibile et in cinque giorni che durò in questa maniera mai pigliò pure una goccia di stillato, ne apri gl'occhi, ne parlò ne cosa nessuna finalmente ricevuta l'estrema untione colma di molte buone opere la sera delli 5 novembre come e detto nel inotanre la salve regina soppo pompieta passò felicemente al Sungore come si puo credere per le sue bontà (?) il m. Re.do P. Borghese confessore e Priora Suor Jacinta Riguardati dalla sua età circa 80 di religione 44.

c. 15 r

31 A di 5 marzo 1658 passò alla gloria la madre Suor Agata de Paoli sorella di MonSigore Vescovo di Nepi; Questa benedetta madre fu sempre inferma e febricitante dalli primi anni che venne alla S. Religione e con questa occasione per quanto ci ha dato a conoscere manteneva la sua Conoscenza, e tutta se medesima molto bene preparata per l'ultima hora della sua morte della quale era timorosa assai spesso frequentava li SS.mi Sacramenti con molto sentimento e divotione, e fu sempre patiente nel male, e di molta (?) piacque alla fine al Signore Iddio che doppo tanto patire si andasse a riposare alla gloria e ricevuti tutti li SS.mi Sacramenti per la mano del molto Reverendo Padre (?) Borghese Confesore di questo

monastero Priora la madre Suor Jacinta Riguardi dico la madre Suor Dorotea Trinci, morì nel giorno et Anno sudetto della sua età 58, e di Religione 43.

32 A di 29 Giugno 1662 passò al Signore la madre Suor Maria Gratia Gratii essendo stata una buona religiosa assidua al coro di giorno e di notte et essendo di buona sanita e forze le impiegava volentieri in servitio del Monasterio lavando li panni della pannoria tutti da se opur con l'altra monaca sua Compagnia nel quale officio ci fu rafermata più anni e rimessa piu volte monaca sua Compagnia nel quale officio ci fu rafermata più anni e rimessa più volte et ella lo fece sempre volentieri havendo caro di affatiguarsi per amor de Dio e del Monasterio il medesimo faceva quando era sagrestana che lavava non solo quelli della sagrestia ma etiam quelli delli Padri e diceva alle compagnie quando vede va che non potevano, atendete alle altre facende che io lavoro e state quiete. Era humile e se gli occorreva di haver detto parole disgustevole era prontissima al (?) perduno e cosi continuava di fare sempre con tutte ancor che fussiro giovane o converse lei non finiva di abragiarle e dire perdonatemi figlie etiam con le lagrime all'occi. Filava l'oro benissimo e godeva quando sene trovava spaccio per dar guadagno al Monasterio.. stava a tutte le messe ingin.no diceva tutto il Rosario e officio della B.ma Vergine et altre molte oratione per sua Divotione frequentava li S.mi sagramenti devotamente et ancor che alle volte stassi occupata non per queso lasciava di comunicarsi quelle tre volte la settimana. Fu finalmente sopragionta da uno acidente Mortale con febre onde gli furono dati tutti li Santissimi Sagramenti et in capo a tre giorni nella festa delli gloriosi Apostoli SS.ti Pietro et Paulo sene passo placidamente al signore di eta di Anni 86 e di Religione 49 asistente il (?) Reverendo Padre (?) f. Alesandro Carnesecca e la Reverenda Madre S: M.a Caterina Colore.a Priora con tutte le M.e

c. 15 v

33 A di 28 novembre 1622 passo a meglior vita la madre Suor Maria deodata(?) fiamma una di quelle che stava già prima che serrassi il Monasterio al servitio della Illustrissima Signora francesca Bagliona Orsina e da lei poi fatta Monaca professa con dispensa del papa per non saper leggere con tutto ciò asisteva al coro e si affatigava volentieri in tutti li offici particolarmente in quello della sagrestia nel quale faceva le cose di magior fatigua e del tempo che havanzava se impiegava in far rete ripiene di fogliami e Rose per le tovaglie di Altari et altro e fece ancora dell'istesse materie di rete merletti et lavori per camisci e cotte che riuscirono assai bene. Era servitievole et amorevole con tutte agiutava alle Reffettorie alle cucinare e dove era da fare li si trovava a far la carite. Gli calo poi un catarro nell'orecchio che gli levo la vista affatto cosa che da lei fu intesa al vino con tutto cio si

confermava e benediva sempre Dio frequentava li Santissimi Sagramenti più di prima stava a tutte le messe visitava li altari e se la passava quasi tutto il giorno in coro all'officio al Rosario et all'oratione, andando così a tastoni da una grata all'altra dicendo le sue oratione sin che fusse non senza suo grandissimo patimento e dolore purche a puoco a puoco quel medesimo catarro la stroppio che tutte le menfra non(?) si puoteva piu movere ne far niente da se il che gli fu di una grandissima Croce con tutto ciò si confessava benediceva e ringratiava Dio con amiratione di tutte e faceva atti di perfettione e rasegniatione continuamente nella Divina Volontà e così perseverò di fare per sei Anni che sopravisse in questa cecita et in fermita che rasentava piu un Cad.ro(?) spirante che curpo viente essendo cieca stroppiata e quasi sorda non havendo altro di libero che la lingua e questa ancora perse tre giorni havanti che morissi, puche essendosi la matina della sollenita et festa di Santa Caterina Marite Confessata et comuniata per sua divotione et forsi anco per esser lei nata in tal giorno, la sera medesima gli venne uno acidente catar.le che gli impedi la lingua e serrò la gola e tolse quasi affatto di se, ritornò doppo alcuni rimedi un puro(?) quanto si potte rendere la colpa così in generale interrogata dal Padre Confessore a voce alta diceva dargli che gli stringasi la mano se acontentava a quel tanto che diceva lui e gliela strinse, il che non haveva possuto mai far prima ne dato segnio nissuno di sentimento onde il detto padre (?) du Alessandro Carnesecca Confessore et Vicario del nostro Monasterio ne resto consolato e gli diede l'asolutione e gli fece fare alcune belle puroteste(?) poi gli diede l'olio Santo la raccomandatione dell'Anima et alle 4 hore di notte assistente detto Padre e la Reverenda Madre Suor Maria Materina Columa prioria con tutto il convento sene passò placidamente al signore di eta di Anni 76 e di Religione 49

c. 16 r

A di 24 ottobre 1666 passo da questa a meglior vita Suor Maria Domenica felice Confallonieri di età di Anni 24 e di Religione doi Anni, poi che essendo ancor Novitia se infermi no che venisse da esser lei di sicura e gentil Complesione e di cattiva Bocca havere pur una caduta che fece disgratiatamente che messe un piede in fallo per una ferrata e cadde giu con (??) tra le braccie che gli percasse ribattè pel petto e se bene non parve all'era che fussi gran cosa tuttavia (?) giorni doppo cominciò a sputare il sangue ho che venisse da questo ho che nostro signore la volesse presto condur seco in Paradiso così ad un male(?) l'altro che fu di un rifredore grande con febre, e tossa fu medicata e rimedicata e gli furono dati perservativi e Bottoni di fuco per che non dessi in mal sottile ma niente giovò per che Dio la voleva et il Padre Celestino nostro Confessore Homo di Santa vita la esortava sempre

a Murir volentieri onde lei si era acumudata così bene alla morte e ne parlava con tal franchezza come altri parlerebbe di nozze e diceva sempre non guariro di qeusto male per che il Padre Confessore vol che io mora e dicendogli le compagne il Padre Confessore dice così per che stiate preparata, ma non già che moriate e lei replicava non lui love et io voglio far l'obedienza sua e moro volentieri per andar presto a troare il mio sposo Giesu et il mio Prete San Domenico del quale era divotissima ma di modo che lei muri certo con il merito della Santa obedienza havendo queste buoni sentimenti fu necessario cavarla di Novitiato per il pericolo dell'altre novitie il che fu in teso da lei grandemente perche non sarria voluta uscirne e diceva che io non mi fussi fatta monaca tanto volentieri si potrebbe atribuire a quello il mio male ma io lo fatto tanto volentieri e con tanto mio con tanto che non so donde mi sia proceduto poi tanto male ma dio vol così il mio meglio a seguitò la tossa e febre sempre più gagliarda con una gran doglia nell petto sofferendo lei il tutto con grandissimo patienza et obedienza perso chi la governava senza contradire incosa alcuna et ancor che havessi grandissima in apetenza con tutto cio si sforzava per obedire (?) scevano la febre ardente e si consumava sempre piu ma sempre si fece più bella più amabile più patiente e confrome al Divio volere et era cosa di stupore che non essendo lei bella nel male scrissi fussi fatta così bella e mansueta che rasentava un Angelina proprio con doi (?) che parendovi stelle risplendente onde si vedeva che il Candor dell'Anima gli refletteva e risplendeva nel volto e nelli occhi e che non havendo lei cumesso mai colpa mortale come benediceva il Prete Celestino che haveva sentito la sua confessione generale et il Padre (?) Carnesecca medesimamente ch'era una Angelica così lo dichiarava il suo volto Angelico e puerile er Angelico che ogni giorno piu risplendeva in lei c on quella intrepidezza cosi grande senza ahver mai timor nissuna della morte testimonio chiaro della inocenza della Anima che finalmente in capo a cinque mesi di male conoscendosi vicina a render l'anima domando da se il santissimo viatico e lo riceve con grandissima divotione e sentimento sui il (??) domando l'olio santo et a frettava che si facessi presto il medesimo fece della raccomandatione dell'anima e poi placidamente con quella faccia Angelica il sene passo ridendo al creatore asistente il padre Confessore la Madre Suor Anna Maria Marg.ti Priora con tutto il convento la domenica a sera un hora di notte. Mi ero scordata dire che nel male si era hasordita (??) gli haveva dato una certa perscacia che dal muto della bocca capiva e intendeva quel che se gli diceva e particolarmente intendeva il Padre Confessore quando si confessava il che faceva spesso sul male.

c. 16 v

34 Suor Chiara Alberti

Al dì 19 Giunio dell'Anno 1664 alla 4 hora di notte passo da questa à meglio vita la Madre Suor Chiara Alberti di età di Anni settanta nove in circa e di religione 49 fu questa buona madre presa dalla signora fondatrice per la virtù della Pittura nella quale si essercito et fatigo assai bene in servitio del Monastero fece copia di Molti Quadri belli dipinti ha olio e per che sapeva dipingere anco a guazzo e far belle prospettive e lontananze e verdure fece di molte e molte scene belle che servivano per il santissimo Presepio e per la rappresentazione che comparivano assai bene onde no si haveva a cercar altri adobbi servendo quelle per tutte le occasioni e lei ce se impeganava voletieri e sin che fusse (tutte) le ricercava rinfrescava e ricavava con ringessure e fargli mutazione di prospettive fece ancora belle pitture di uccellami e frutti di naturale in un paliotto ricamato per la Minerva et in altri Paliotti medesimamente ricamati per servitio del monastero che oggi si godono ancora et in summa era virtuosa nella pittura e ce se impiegò volentieri sin che putte e non per questo manco mai al coro di giorno e di notte e faceva sempre la notte il segno del matutino doppo che mancarono quelle prime fondatrici lo prese a far lei cun sua particolar sodisfatione et atentione per non preterire(?) a quell'hora solita nel che ebbe sempre grandissimo zelo, era osservante delle cose della religione si confessava e comunicavacon la comunità e nella sua ultima infirmità che duro ben doi mesi di febre lenta con gonfiore di vita ebbe per gratia speciale da Dio Benedetto di ricever ben cinque volte il santissimi sagramento in forma di viatico ateso che per l'età per la debolezza non poteva stare senza figliare e così ogni volta era stimata l'ultima hora sua e se gli dava il santissimo viatico con sua particolar consolatione ebbe anccora l'olio santo la raccomandazione dell'Anima dal Monsignor Reverendo F. Allesandro Carne secchi nostro confessore quale stette sempre asistere alla sua morte come anco la Madre S. M. Madalena Priora con tutto il convento sino alle 4 hora di notte che quella Beata Anima passo al Signore havendo havuto un transito lungo e penoso senza poter parlare fu doi volte sotto priora e piu volte Maestra delle Converse.

Si doveva scrivere la morte di questa madre prima della figlioa novitia scritta qui dietro per esser seguita prima per iscordanza e per ocupatione sié mancò

c. 17 r

35 A di 26 ottobre 1661 alle 21 hora incirca passo da questa a meglior vita la Madre Suor Cecilia Pegnia di età di Anni 75 e di Religione 54 da lei molto bene spesi in servitio de Dio

e del Monasterio fu zelantissima della santa osservanza e lei la oservo sempre sino all'ultima levandosi ogni notte al santo matutino et asistendo anco di giorno sempre al divino officio et alla santa oratione con l'altre si Confessava e comunicava parimenti con la comunita non essendo amica di particola(?) fu ben tre volte Priora altre tante sotto Priora e Maesta delle Novitie essendo Madre di molto giudicio e governo come si esperimento in detti offici quali furono essercitati da lei con buonissimo zelo e carità e con il buono esempio che dava di se volendo esser la prima ad esercitarsi in quel tanto che ordinava alle altre fece anco tutti li altri offici del Moansterio ne quali si esercito volentieri e si affatiguava volentierissimo nella infermaria per servitio delle inferme nella spetiaria parimente per tutte, e nell'orto per suo esercitio e genio fu anco questa madre di buono ingegno sufficientissima e presta nel lavorare onde per questa parte ancora fu di utile al Manasterio per il guadagnio che ne riportava in destriandosi al possibile per ritrovar nuove foggie di lavori venuta poi all'età di 70 anni gli calo un catarro nelle gambe e piedi che apena si poteva strascinare e stare impiede e mentre si cercava di rimediare ha questo ne sopragiunse un altro pegiore che gli calo nelli occhi e la privo quasi ha fatto della vista con sua grandissima mortificatione vedendosi prima della vista e delle gambe senza poter più agitarsi et esercitarsi come prima cosa che gli cagionava una malinconia grande con tutto cio faceva sempre atti virtuosi di conformità con il divino volere benedicendo e ringratiando Dio rimettendosi alla sua santissima volontà e dispositione diceva l'officio di pater nostro non poetndo più legere come sie detto e volentieri sarebbe stat in coro a salmeggiar con le monache se non fussi stata inpedita delle gambe con tutto cio si sforzava di essere ogni giorno al vespro e sera alla compi eta dove stando una sera fu visitata dal Signore con uno acidente mortale mentre si cantava la salve che gli tolse tutti li sentimenti, esendosi pero la matina confessata e comunicata con molta divotione e gratia de Dio Benedetta fu portata abraccio in cella sua dove gli furono onde in capo a 20 hora rese l'anima al suo creatore presente il padre (?) Silvestri Confessore la Madre Tacita Prima e il convento.

c. 17 v

36 A di 31 Maggio 1668 passò al Signore la nostra carissima conversa Suor Tomassa di anni 78 e di religione 52 da lei molto bene spesi in servitio de Dio e del Monasterio essendo stata una buona conversa osservante e fatigante ancor che fussi di pucche forze per il mal di petto che pativa con tutto ciò ando sempre ad agiutar le compagne in cugina e dove bisognava et il tempoche gli restava filava e faceva delle tele per il Monasterio frequentava le Santissimi Sagramenti con la Comunita et il giorno della festa dello spirito Santo trovandosi assai

indisposta si comunicò divotamente con le altre e stette a più messe poi si ritiro in camera dove gli fu portato da pranzo e mentre mangiava gli calò un catarro che gli fece torcer la bocca e perdere un braccio ma con il Divino (?) ritorno poi subbito benissimo con tutto cio fu chiamato il medico e fattogli molti rimedi il giorno seguente si comunico di nuovo divotamente per gratia de Dio che poi nullo potte piu fare essendogli nel medesimo giorno calato altro cataro che gle impedi le fauce che non potte piu parlare ne pigliare ne ingiuttir puro una goccia di Aqua in undici giorni che sopravisse con istupir grande di tutti tanto piu che stava in(?) sentimenti e vigore faceva continuamente atti di contritione e divotione e più volte in detti giorni si confessò assai finalmente nella sollenità del Santissimo sagramento alle 23 hora con grandissima quiete sene oasso al Signore presente il Padre (?) Silvestri Confessore la Madre Suor Jacinta Priora con tutto il convento.

37 A di 26 Aprile 1620 passò da questa vita mortale e transitata all'eterna e felice come si puole sperare la Madre Suor Angela Caterina Nipote gia dell'Eminentissimo Signor Cardinal Virilis di eta di Anni 67 e di Religione 40 da lei molto bene spesi in servitio de Dio e della Santa Religione fu questa buona Madre da Novitia sempre bene inclinata alla Divotione et osservante fu osservantissima della regola e costitutione e di tutti li buoni ordini da lei con puntualità osservati. Era di sua naturalezza quieta buona e modesta che mai disgustava nissuno ma si rendeva Amabile e grata buona e Modesta che mai si poteva dur veramente di lei che fussi un Angelo di nome e di costumi; era assidua al coro di notte e di giorno frequentava li santissimi sagramenti et ogni altra osservanza con la comunità havendo silentio pigliava e faceva quel tanto che gli era imputto et in tutti riusciva bene finalmente essendo in ufficio di sotto priora al quale solo haveva replicato e fatta resistenza si per essere officio di onore si anco perche non si sentiva bene ma vedendo Renella con sua gran pena e mortificatione con tutto ciò li soportava un grandissima dell'altri e sopra giunti diceva non esser tanti quanto meritava e così il Signore la esercito per tre in 4 mesi nelli quali ben doi volte ricevette il Santissimo viatico con grandissima divotione e rasegniatione più volte si comunico per divotione e finalemnte doppo di haver ricevuta la estrema untione per mano del Padre Celestino quale gli stette asistente tutto il giorno che lei stette in angonia nella quale sempre se fece più bella e più amirabile con istupur di tutte e finalmente il sabbato a sera doppo il tocco dell'Ave Maria sene passo placidamente al suo creatore presente il Padre Celestino la Madre Suor Maria Agnese Bardisera(?) Priora con tutto il Convento e parimente la Madre Suor Maria Const. Virile che sempre gli stente asistente nel male servendola come buona sorella e dandoli buoni ricordi come Madre

c. 18 r

38 A di 10 Giugno 1672 passò da questa vita mortale al eterna la madre (?) Vittoria Bordesiema di anni 65 si come di sangue nobbilissima così Illustrissima di costumi e virtù piglio l'abbito di anni quattordici e si professò di anni quindici con la dispensa del (?) essendo vissuta nella religione anni 51 con molto esegui(?) et edificante di tutte era amabilissimamente affabbile dolce e benignia che (?) l'affetto di ciascheduna ne sapeva mai disturbare alcuna benchè fusse stata la minima dal monasterio era di talenti non ordinari(?) di prudenza e governo ma però modesta e humilissima scorgendosi in lei un basso sentimento di se stessa esercitò tutti l'offici della preghiera con molta (?) e sodissfatione comune era di voce grata che però fu molti anni conforme e si scortò con molta accortezza e sapere con esser sempre assidua al coro e di giorno e di notte si come fu in tutto il segno che ebbe santità dedita molto al patire non (?) punto la vita sua fu più volte (?) essendo assai (?) nel (??) e caritativa era di spiriti generosi e nobbili poco stimando quello che non era degno di stima in una religiosa sapendo molto bene governar se medesima in tutte le cose riverse tutto patiente e ben conposta che non perdeva mai la sua quiete quattro anni fu sindica in tempo di non mediocre cortesia che arrivò il grano a scudi diciotto il rubbio di chè fu necessario impegnare tutti l'argenti della sagrestia così molto cordoglio di questa buona madre quale operò in modo con la sua industria che prima di usscir di detto offitio li spegnio tutti e li ritorno in casa di modo che quando al signore idio fusse piaciuto concedargli sanità e vita si poteva sperar da lei ottimi sucessi in tutti li suoi negoti

c. 18 v

ma risguardando (?) il maggior bene di quel anima santa la quale doveva lasciar di sé una memoria eterna et un esempio di perfetta patientia, essendo fatta maestra di novitie dove si dimostrò molto zelante della Santa osservanza nel ultimo anno di questo affitio che fu nel 1656 gli principiò un male di (?) tanto fiera che a poco a pco crescend in sette anni la ridusse a (?) che non haveva moto in alcun membro del corpo suo tutta retirata de nervi (?) e stroppiata con corpo chino e con un fonetico tanto (?) che bisogniava sempre ricoverarla per non vederla morire. Durò in questo stato nove anni con incredibbil patientia e con rassegantione nel divino volere che in tutto sono anni sedici infermità tutto pessima che muoveva a pietà che la (?) senza fiato senza voce senza potersi nelle sue necessità (?) niente senza alcun refrigerio se non di patir volentieri per che diceva a patito tanto per voi e sempre

gli pareva di patir poco rispetto a quello che conosceva meritare era devotissima della santa passione et in particolare esortava tutti a questa devotione molte volte gli cassavano le lagrime da gli occhi non potendo in altro modo esprimere la pena s'affanno e angustia che sentiva ma però si scorgeva in quel anima una quiete e una virtu cos' grande che muoveva tutte a concessione et era stimata un anima purgante fu ad ogni maggior segnio devota del Santissimo e comunicava sempre una volta la settimana non gli essendo permesso più spesso l'entrata del padre confessore e per sua spirituale consolatione si faceva bene spesso

c. 19 r

potendo strascinare(?) in una sedia avanti a una porticella dirinpetto alla chiesa per donare il Santissimo(?) la notte bisognava (?) per riscoltarla(?) e (?) di quando in quando il che era a lei di una croce grandissima per l'incomodo che gli pareva di dare (?) di ogni una faceva (?) potenza servire: finalmente arrivata al (?) di sua (?) gli venne una (???) nel viso che gli duro molti giorni si ritirò la lingua che […]

c. 19 v

39 Serafina Del Bufalo […]

c. 20 r

40 A di 26 ottobre 1673 passò a miglior Vita la madre Suor Anna Maria Margotti madre di gran prudneza e di gran stila e governno e molto esemplare nella vita religiosa, prese il Santo Abito di età di 16 Anni alli 8 di (?) del 1628 e se S.D.M(?) si fusse compiaciuta darlli lunga vita avrebbe operato assai in benefitio di questa Casa poi che aveva talenti da reggere un Mondo intero, era puntualissima in tutte le sue cose compita e di gran stima grave e matura in tutte l'opere sue accompagniata con una amorevolezza comune a tutte da vera Madre. Visse in questo Monasterio anni 44 de quali 2 ne fu Maestra de Novitie nel quale Ufitio mostrò molta osservanza e zelo regolare da imprimere in quelle piante porelle, fu petiala in più volte circa a 10 annio e molto intendente e caritativa, 4 anni fu sindaca et in questo ancora riusci benissimo, mostrò gran prudenza e carità dette gran soddisfatione a tutte. 2 anni fu Priora dove diede a tutto il Monasterio grandissima sodisfatione usando gran Carità e riserbando per sé tutti li incomodi e patimenti fu organista quasi tutto il tempo che fu Monicha e servì in questo Offitio al Coro con ogni pontualità benche avessi gran Occupatrioni per altri Offitii fu devotissima e la Beata Vergine et in tutte le sue Vigilie digiunava in pane ey aqua e cosi faceva in tutti li Venardi di Marzzo e di le Vigilie di tutte le feste solenni e de li suoi devoti che eranoo molti in particolare di Sant'Anna da quale ne era

particolamente divota e diceva averne ricevute infenite gratie, ancora una inchinatione abirabile a tutte le divotioni et opere buone a tal segnio che qualsiasi voglia divotione che sentiva raccontare o nuova comunella a qual che (??) subito la metteva in esecutione era ancora devotissima del'Anime del Purgatorio e ne riceveva infenite gratie doppo la sua Morte gli sono stati trovati molti scritti di sua mano di ricordi proteste comunelle e vari esercitii spirituali che bene danno ad intendere la cura e premusa grande che aveva de la sua salute e del Anima sua essendo di conoscenza delicatissima tutti il tempo che visse sempre ebbe a cuore la frequenza del coro tanto di notte come di giorno et il Refettorio e la Vita Comune non la lasciò mai sino al'ultimo di sua Vita che ne fu astretta dal'Obedienza, fu (?) ultimamente e nel secondo Anno piaque al Singore Iddio tirarlla a se avendo

c. 20 v

sopportato più d'Anno una fiera infermità di flusso continuo che à poco à poco la condusse al fine da sua vita e con tutto il male sempre volse esercitare il suo Offitio con ogni pontualità fin che poi fu astratta à con poter più e col merito da questa obedienza si lasciò governare chiese da se tutti li SS.mi Sagramenti con una intrepidezza grande e li ricavò con sentimenti di devotione non ordinarii che faceva Compianger tutte le Moniche la quali furono tutte parti nella raccomandation del'Anima rispondendo lei a tutte le cose fin che mai potè rese il spirito al Singore con una quiete e pace incredibile come se dormisse ci fu (?) il P.M. Bellucci Confessore e Priora la Madre Suor Anrcangela Orsina della sua età Anni 60 molto bene spesi nel mese et anno sudetto.

41 A di 29 di luglio 1675 passò a miglior vita la Madre Santa Maria MAdalena Macarani questa (?) madre fu la terzza che pigliassi l'abito in questo nostro Monasterio e stata sempre una bonissima religiosa osservantissima delle sue regole e Costitutioni era di aspetto grave e modesto che a vederla dava timore e per questo rispetto gliera portata gran riverenza et ognuna la honorava e riveriva, ma però nel tratto era listessa cortesia et amorevolezza aveva poi un naturale tanto compassionevole che in sentire che qual che persona stessi male overo avessi qualche tribulatione o travaglio. Lei si sentiva strggere e averia voluto se avessi potuto con proprio sangue soccorer tutti aveva una carità tanto grande che lei non mangiava mai la sua pietanza per darla a persone bisognose che llei stessa aveva detto in confidenza che qualche volta si moriva di voglia di assagiare un boccone e sene privava per far la carità il tutto faceva con licenza de suoi Prelati che in questo (?) era strettissima godeva sopra 60 scudi di entrata l'anno lasciatoli dalla B.M. del Signor Paolo Macarani suo fratello e questa tutta splendeva in benefitio del Monasterio secondo l'ofitii che aveva essendo lei stata cinque

volte Priora la quale nelli primi tre priorati tirò sempre il coro il giorno e la notte et anco il (?) con tutto che patissi qualche indisposizione che di continuo la bisognava pigliare cose medicinale e quando era priora rendeva Compassione in vederla così in piedi per Casa pigliar beveroni si Sera con altri imbrogli e poi andarsene a Refettorio e la notte al Matutino con tutto che ci patisse non lo dimostrava. Le doi ultime volte come che era di piu età restava qualche volta da AMtutino ma di rado, dui volte fu maestra de le Novitie quale cercò sempre (?) nel osservanza regolare ma però con gran Carità e descrittione. Dui volte fu sindica una volta fu doi Anni

c. 21 r

et un'altra quattro nelli quali si fatigò assai aver trovato il detto Ufitio molto imbroglitito ma con la sua solita prudenza e bon governo in poco tempo aggiustò ogni cosa fu divotissima sopra modo della Santissima Passione di N. Signore e però il Vanardì cercava sempre di star spicciata d'ogni affare per potersene stare sempre in quel giorno in oratione e meditatione. La Passione era devotissima ancora da beatissima Vergine et ogni giorno diceva tutto il Santissimo Rosario e quando era occupata il giorno non era pericolo che la sera si andasse a letto senza dirlo e qualche volta gl'era detto da qualche duna sua Confidente (?) madre per questa sera lo lassi che la Madonna se ne contenta e (?) sta poco bene e l'Hora e tardi, lei subito rispondeva Dio me ne guardi ch'io lasciassi mai il Santissimo Rosario, era devota ancora del Nostro P.S. Domencio e di S. Tomasso di Aquino ne era parti(?) per averne ricevuto gratie segni (?) et una è questa che avendola N. Signore nella sua gioventù voluto mandargli la Croce de li scopoli con una passione d'animo grandissima accompagnata da una vergognia estrema nella Confessione che sei stessa a raccontarlo che quando sentiva sonare a Confessione gli pareva di senire la tromba del giuditio finale e che lei non credeva che patisero niente piu quelli che si avevano a giustitiare di quello che pativa lei in andarssi a confessare e di continovo ridiceva l'Offitio e per che il giorno era occupata nel altri affari tutta la notte stava in piedi a redir l'Ofitio senza mai (?) se non vinta da la stanchezza si appoggiava tantino a letto e così si accalava un poco che lei stessa si stupiva di esser viva alla vita che aveva fatta e li confessori si stupivano che una Donna di tanto giuditio avessi (?) in tanto gran scoglio di scrupoli che il PM Sermas disse quante parole precise nella Chiesa da Minerva alla Signora Vittoria Fani cioè che era peccato che non fussi nata reggina per la sua gran prudenza che averia potuto governare dieci regni non che uno. Hora doppo qualche Anno di questa Vita così penosa trovandosi lei stracca al possibile essendo la Vigilia di S. Tomasso si raccomandò di tutto cuore a (?) che gli volesse levare questa croce di dosso che

non gli bastava più l animo di viver così alla fine doppo averllo pregato istantemente il Santo la volse esaudire e si sentì dire internamente (?) a dir compieta che non la ridirai più e sarai esaudita e così fu perche doppo aver intesa più volte questa voce internna si mosse e disse compieta e senti questa alegerita e libera da tutti li scopoli e così come questa bona madre aveva qualche travaglio subito ricorreva al sudetto stato che subito n era esaudita come gli occorse cinque mesi avanti che morisse che stava con un travaglio grande di conoscenza e non potendo avere chi lei desiderava prese più volte la penna in mano per voler scrivere il suo bisognio a detto padre ma mai gli riusci perche se gli faceva una confusione di mente tanto grande che lei stessa non sapeva che si dire ne dove si cominciare, doppo esser stat così qualche giorno ricorse al suo avvocato e gli ppromese una Messa se la liberava da quel travaglio e subito se senti schiarita la mente prese la penna e scrisse il suo bisogno e fu consolata fu anco divotissima di S. Giuseppe di Santa Maria Madalena

c. 21 v

che ne portava il nome e di molti altri Santi che non li nomino per non attediare da molti Anni avanti la sua morte pativa assai piu de le sue indispositioni ma mai si lamentava e se pure per disgratia gli fussi venuto detto a Dio mio non ne posso più subito si buttava in terra e si batteva nel petto e diceva Signore mio perdonatemi che non patisco niente rispetto di quel che meritano li miei peccati signore mio abiatemi misericodia e durava li mezzi quanti d'hora sempre così chiedendo perdono e misericordia a Nostro Singore tre anni avanti la sua Morte la vita sua era una Continua oratione la Mattina sino a pranzo lei non usciva mai dal coro subito pranzato se ne ritornava al coro, in cella sempre se ne stava in ginocchioni che aulvolta gli era detto da una sua confidente (?) madre adesso venite dal Coro si metta un poco a sedere eli con un ghigno rispondeva adesso adesso e per compiacere si assedeva per un poco e poi subito se ne tornava in coro dove stava quasi sempre in Venia avanti il SS.mo overo al P. S. Domencio, se quando stava in cella ci fussi andata qualche Monica à discorer di qualche cosa che non fussi stato di Dio Benedetto lei ci pativa assai in estremo ma non lo dimostrava, e quando se e andavano diceva con quella che assisteva li con lei in che anno dato questi doscrosi se non a impedirmi che non abbi detta qualche mia divotione e per non parere bisognava aver patienza questa beata Anima e stata sempre Ubidientissima ma nel ultima malatia si portò come se fussi stata una Novitia tanto rimessa in ogni cosa che non si potria dir più per che noltre le sue solite indispositione che la travagliavano qrandemnete li sopragiunse un aborimento tanto grande quando aveva da pigliare con una provocatione di stomaco tanto atroce che bastava che vedessi quella persona che li portava da (?) ancor che

non portassi niente subito gli venivano forzze di stomaco grandissime con tutto ciò lei faceva tutto quello che gli era detto e stava tanto conforme al voler Divino che non si potrebbe dir più e se gli era detto Madre mia quanto patite lei subito rispondeva io patisco, io non patisco nienete a quel che doverei patire per li miei peccati et alzzava l'occhi ad un quadro che ci era del Santissimo Crocifisso e diceva Voi mio Dio avete patito amor mio Giesù Chirsto quanto avete patito per me misera peccatrice et io ingrata non patisco nienete per voi aiutatemi o mio Dio, soccoretemi o Giesù mio Caro, mezz'hora avanti che morisse si tiene che gli apparisse la Madonna Santissima et avanti che questa beata Anima spirassi divento tanto bella con le Carnne tanto fine e bianche che pareva una creatura di cinque anni e con una bocca ridente et una calata d'occhi et un atto riverentiale spirò quel'Anima benedetta (?) il P. M. Spada Confessore e la M.Suor Archangela Orssini Priora con tutto il resto del Convento per (?) alle 13 hora della sua età ottanta tre tutti molto bene spesi nel Mese et Anno sudetto, sogiungo che anco ricevette tuttti li Santissimi Sagramenti con gran sentimento e diotione.

c. 22r

42 A di 28 Giugno 1677 passò al Signore la Madre Suor Archangiola Orssini di età di Anni 64 e di religione 47 fu questa buona Madre Osservante e assi zelante di tutti li buoni ordini detta Religione, era di Conoscenza timorosa e delicata che in tutta la vita sua gli fu una buona corce lo stare continouamente con poi che non poteva sentie dir male ne mormorare di nessuno e se prossimo subito lei in bella maniera faceva mutar discorsso. Ebbe tutti S. Offitii che di mano in mano distribuiscie la Religione e con tutti particolarmente il Monastero si servì di lei nella spetiaria che per la sua grand attitudine e deligenza la esercitò in più volte da 16 Anni. Quattro Anni fu sindaca con molta sodisfatione del Convento. Fu priora 2 Anni e (???) a Core tutte l'Osservanze regolare. Aveva la voce assai bella e suave che per questo servì al coro per cantora molti anni. Fu amorevolissima con tutte le moniche e tutto quello che gli veniva donato in commune. Era solita (?) la festa della Visitazione recitare e cantare molti belli sermoni in sua lode e distribuiva a le moniche qualche galantaria e sempre ogni cosa faceva con la beneditione e licensa de la sua prelata, nelle vigilie della Madonna Santisima e tutti li Venardì di marzo e qualche altro Santo suo divoto sempre le digiunava in pane et aqua se non era impedita da Infermità fu lunga e penosa assai perche pativa di petto e nel fine di sua vita divento Idropica e sopporto tanto male con grandissima patiensa e dette a tutte gran bon esempio. Il Signore li fece gratia di (?) nel fine li scrupoli e quel terrore tanto

grande che aveva dela Morte anziche lei stessa faceva animo altre e si chiese da sé tutti li Santissimi Sagramenti che li ricevè con grandissima divotione e intrepidezza passò al Signore con una quiete veramente di Paradiso, il giorno et Anno sudetto cirva a le 13 hora ante uttto il Convento con P. M. Vincenzo Fontana nostro Confessore e la Mdre Suor Costanza Verile Priora.

c. 22v

43 e dovere che in questo luogo sia amessa anco la Signora Isabella Orlandi Capranica come nostra gra benefattrice che volse venire a vivere e morire in questo Monasterio e questa signora passò a miglior vita a di 25 luglio 1678 circa un hora di Notte di età di Anni 70 Vedova stata già moglie del Singor Jacinto Capranica del quale dui anni doppo la sua Morte fece risolutione di ritirarsi in questo Monasterio per servire a Dio e quiete d'animo, attendere al Anima sua e Morire in questo luogo. (?) mese in effetto avendo detto prima ricapito a tutta la casa sua e venduto quasi tutti li mobili se ne entrò qui dentro con le debite dispense e licenze che vanno a le Vedove. A di 15 giugno 1676 con (?) cento scudi per la buona entrata e 10 scudi il Mese per se e per la sua Cameriera. Visse qui dentro 2 anni compiti e 10 giorni il buon esempio che a lassato di se a tutte è stato di gran stupore con assister sempre a tutte le Devotioni Comuni la sera e la salve Regina a le settanie al Rosario a tutte l altre Orationi e (?) poteva ancora al offitio Divino era divotissima del Santissimo Sagramento si confescava e Comunicava spesso ed grandissima devotione e humiltà che l'edificava tutte a la Comunione Beatissima Vergine era grande et il numero de Santi suoi devoti particolamente erano assai. Dell'anime del Purgatorio n era particolissima e si faceva dire ogni giorno più messe e si tiene per certo che l'ultimo girno di sua vita quelle sante Anime la venissero a Visiatre e Consolare per le parole che lei ne diceva faceva ancora delle limosine cotidiane a monti conventi di Religione e perssone secolare povere e bisognosi. Spesso veniva a Sentire la settione dela Mensa e voleva ancora sevire a tavola si metteva a scopare li Dormitori e loggie e altre faccende del Convento. Si era affetioanta grandemente a tutte e spesso ne faceva dimostrationi particolari più volte fece la (?) in Refettorio a tutte e spesso anco regolava ma madre Priora e Sindica fece quattro Reliqiari d'argento belli di spesa di 2,40 scudi e molte altre cose di gran valute e galanterie a donato a la sagrestia tanto in vita come in morte. A lassato che il Monasterio si goda quatro mila scudi tutti liberi si tenghino a frutto con intentione siano in aiuto per poter fabricare e tutto quello che lei si era portata dentro per

c. 23 r

uso suo ogni cosa a lassato in benefitio del Monasterio che con molte altre robbe e galanterie di prezzo vendute si e arrivato a un altro migliaro di denari ci che il Monasterio qualche goderà di questa buona Signora benefattrice sempre sarà più di cinque mila scudi. A lassato anco nel suo Testamento che ogn'Anno il giorno del suo Aniversario il conevnto sia Obligato di farli dire 20 messe una comunione generale di tutte le Monache e un Offitio di morti. La sua ultima Infirmità fu d'Idrosia che li principiò da cinque o sei mesi avanti. Veramente che tutto questo tempo ebbe motivo continuo di gran patienza e rasegnatione nella volontà di Dio quale esercitio sempre edificante e bon esempio grandissimo di tutte le Monache perche il male era penosissimo da se stessa chiese tutti li Santissimi sagramenti e li ricevette ed sentimento grande di devotione, spirò ed tanta quiete che restò come se dormisse e ne detto qualche dubbio a le Moanche prima tutto di chiarirsi Suor Maria Agniesa detta (?) Priora con tutto il Convento. Et unitamente se li fecero tutte quelle Orationi Comuni e private che e solito farsi a ciascheduna nostra suora defonta comentra benefattrice passò questa buona Signora a miglior vita il giorno et Anno sudetto. Lassò di voler esser vestita con tutto il nostro santo Abito per sua divotione e volentieri si sarebbe sepolta anco qui nella nostra sepoltura come disse nel ultimo di sua vita ma per che aveva agiustata nel suo testamento di esser sepolta in S. Lorenzo in Lucina quale faceva suo erede come in effetto si esguì puntualmente ogni cosa.

c. 23 v

44 A di 10 novembre 1678 senando al Signore Suor Rosa Maria Tinassi di età di Anni 31 finiti e di Religione giusti finiti 10 il giorno di S. Martino tutto (?) tempo lo passò sempre con poca sanità e con tutto ciò quel poco che pote fare de la Religione lo fece esattamente e con fervore grande frequentava spesso li Santissimi Sagramenti era di nota di natura docile e di bona Conversatione che si faceva amare da tutte. Tre mesi avanti la sua morte si condusse sempre in letto di Mal sottile et in tutto quel tempo dette sempre gran bon esempio di se stessa si la gran patientia et alegrezza con che sfri il male che mai li fu inteso fare un mino atto dimpatienza anzi lei dava animo al altre ebbe tutti li Santissimi Sagramenti rese lo spirito al Signore e li raccomando l'anima il Padre Giobattista Soldani che in quelli giorni suppliva per cofessore del Monasterio al Padre M. F. Vincenzo Ma Fontana per la sua assenza che si ritrovava a Tivoli e Priora per tutte la Madre Suor Maria Agniesa detta Bordara con tutto il Convento il giorno et Anno sudetto

45 A di 23 Gennaio 1679 passò all altra Vita la Madre Sior Maria Gabriella Bianchini Romana di Anni 84 avendo preso l'Abito in questo Monastero di età di anni 20 fu questa

Madre di grande ingegno et industria poi che sintendeva benissimo di Disegno e di ricamo queste Virtù esercitò sempre in beneficio da Chiesa e dal Monastero che tutti li ricami e lavori di prezzo che si godono sono opere sue e molte più ancora avrebbe fatigato in benefitio del Monastero se non fussi stata infermita di doglie artetiche che la storpiò tutta ci … spatio di 50 anni con tutto ciò sino affine sempre durò al meglio che poteva di lavorare qualche cosa. So pportò questo male con grandissima patienza e confromità nella volontà de Dio, divota assai della beatissima Vergine e del suo Rosario quale diceva a ogni giorno et altre orazioni era zelantissima ditte le cirimonie et osservanze della Religione, et ebbe soffitio di zelatrice molti Anni. Sempre fu amorevolissima e cortese con tutte di naturale benigna che si faceva amare da tutte. Visse nela Santa Religione da 64 anni in circa sempre con molto bon esempio di sé. Nel ultimo di sua vita si chiese da sé tutti li santi Sagramenti quelli li furono dati per mano del Padre Nostro Posterella che per l'indispositione del Padre Nostro Fontana nostro Confessore potè serviva in logo suo et in mano di questo Padre rese l'Anima al suo Creatore il giorno et Anno sudetto alle 4 hora di Notte (?) la M. Suor Maria Agnisca la Bordra Priora con tutto il Convento.

c. 24 r

46 A di 31 Maggio 1680 passò al Signor Idio Suor Maria Isabella Nunes Portughese di età sua 46 e di Religione 30 in giorno di Vanardì alle 20 hore si degniò il Signor Idio per averirla nel istess'hora che volse morir lei per noi che di questo Mistero in Vita sua ne era stata devotissima che in tutti li Venardì del Anno in quel'hora se la passava con particolare divotione et oratione tutto il tempo che visse nella Religione sempre fu con poca Santità Corporale ma non per questo restò neghittosa nella via dello spirito , anziche si avantagio sempre in tutte le virtù ebbe a cuore la Santa Osservanza regolare et in tutto questo che non pregiudicava alla sua salute ne fu sempre osservantissima la magior parte del tempo se lo spendeva ne fu sempre osservantissima la magior parte del tempo se lo spendeva in Oratione avanti il Santissimo Sagramento e se ne libava frequentemente. Il suo fine fu causato da un impeto grande di sangue che li venne per la bocca al improviso che ne restò affogata ma però Dio benedetto gli dette gartia di conoscier benissimo il suo fine con(?) atti di contrittione e ricognitione nella sua santissima volontà e così se ne passò placidamente nel'hora giorno et Anno sudetto presente. La madre S. Inocenza Colonna Priora e tutto il Convento, il Padre fu Ambrosio Albertoni al (?) era Confessore del Monastero.

47 A di Giugno 1680 fu seppellita in Chiesa nostra la Signora D. Maria Gusmai Colonna con consenso delle madri e del Signor Cardinal Vicario avendo l'Illustrissimo Signor D.

Domenico Colonna suo figlio dato scudi 30 per la sepoltura e tutta la Cera necessaria per lessequie et anco una Candela per uno a tutte le Monache di Ordine 3.

48 A di 26 settembre 1680 a mezz hora di notte passò a miglior vita la Madre Sor Dorotea Trinci romana di età di Anni Ottanta inferma di otto anni di letto lultimi quattro mesi persse la parola per la mancanza de spiriti vitali non facendo moto alcuno aveva però l'Udito per che al parlarli delle cose di Dio si fermava attentissima nel ultimi dui mesi si diede in letargo si profondo che non si conoscieva viva se non al polso, parti però armata detti Santi Sagramenti da lei richiesti

c. 24 v

e da sana e da inferma più volte ben che nel'ultimi estremi ebbe solo l'olio Santo in riguardo che non trasmetteva più ne igniottiva quello che rendeva amiratione hora che stava alle volte dui giorni senza pigliare cosa alcuna.

Questa madre è stata un poco più che di mediocre oppinione di bona serva di Dio poiche di 65 Anni che è vissuta nella Religione sempre è stata osservantissima di ogni minima cirimonia di essa di fervente oratione e quelle accompagniava ben spesso con abondantissime lagrime particolarmente nel tempo della Santissima Comunione quelle frequentava spessissimo con desiderio grandissimo di farlla anche ogni giorno se gli fusse stata permessa da li suoi PP. Spirituali. Assisteva al coro giorno e notte e a tutte le altre cose della comunità con ogni prontezza non avendo riguardo alle sue indispositioni. Era caritativa ugualmente a tutte et in tempo di Infermità gli assisteva a ciascheduna con ogni sorta di servitù e mai labandonava sino al'ultimo spirare e doppo la Morte voleva esser presente à vestirlle e seppelirle. Si affatigò sopra modo in Vincere e superare le proprie passioni con grand'humiltà riceveva tutte le riprensioni e mortificationi che gli erano date da qualsivoglia. Era dedita sopra modo alle penitenze Corporali, faceva continuatione discipline a sangue et altre sorte di penitenze. Doppo matutino ben spesso non ritrovava a dromire ma si ritirava in lochi appartati a fare oratione e massime le discipline. È stata due volte Priora e la esercitato questo Offitio con grandissimo Zelo e Carità nel'Offitio di Maestra di Novitie imitando S. Ludovico Beltrando ogni minimo difetto riprendeva cercava di ridurre tutte le Novitie alla perfettione. Da priora faceva sempre oratione per le sue Monache e massima per quelle che scorgeva in qualche difetto più notabile onde fu osservato che se ne riportava gran frutto et emenda onde yna che si ritrovava in una gran passione d'animo stimandola impossibile a

sradicarla dal core, ne Vidde l'effetti restandone priva quasi all'improviso quando meno se lo credeva e ciò l'atribui all'

c. 25 r

orationi di detta madre per che ogni qual volta si incontravano assieme la Priora diceva ala sudita ogni qual volta fo Oratione mi viene per prima in mente té e ti raccomando a Dio che ti levi questa passione come fu. Si sa che da piccola fanciulla cadé in un pozzo e si stima miracolosa la sua liberatione per che come ella ha più volte riferito fu aiutata dala Vergine Maria afermando ella quale si raccomando essendo che giù nel pozzo hera una Imagine di rilievo della Vergine e parendogli essere aiutata da quella e quest Imagine che fu cavata da quel pozzo avendogli ella grandissima divotione fatta Religiosa volse fusse seco nel Monasterio et è quella che sta all'Altare del Santissimo Dormitorio, fu anche mirabile l'ingresso suo nella Religione perche essendo nei principi della fondatrice del Monasterio Vivente la fondatrice perché non accettavano ognuno fu accettata questa Suora come per impulso internno auto le Monache di quel tempo e con ispiratione particolamente dalla fondatrice. Finalmente la morte come ha vissuta con un bon esempio in sommo e patiente indefessa. Potendo dire quello che predica del glorioso Sant Antonio in humilitate magnis in paupertate dives in tempore Angelus, rese lo spirito a Dio il giorno e Anno sudetto in mano del Nostro Reverendo Ambrosio Albertoni allora confessore (?) Madre Suor Inocenza Colonna Priora e di tutto il Convento.

49 a di 8 6bre 1680 se nandò al Signore Suor Flavia Dimitilla d'Anibaldi Romana verso le 13 hora sul far del giorno di Sabato di età di anni 61 e di Religione 40 tutti spesi molto religiosamente e con buon esempio ha goduto sempre poca sanità corporale e con tutto ciò in quell che scoteva e che dal'obedienza gli era permesso non mancava con ogni prontezza di trovarsi a tutte le cose comuni la Santa Religione e stato di molto buon intelletto e giuditio afabile et amorevole con tutte che se non fussi stata impedita da le sue conditione infermità senza dubio sarebbe stata abile a qualsivoglia carica detta religione la sua ultima Infermità è stata (?) idropicia che in termine di un anno la ridusse a fin di Morte, sportò questo male con altri ancora che li sopragiunsero in quanto finì con tanta patienza che rendeva

c. 25 v

stupore a tutte. Et un Mese avanti che morissi restò ciecha affatto della vista e mai ne fu intesa lamentarne pur una volta ma bensì diceva che sopportava ogni cosa e tutto quello di più che Dio benedetto gli avessi mandato. Era preparata e disposta a soffrirllo solo per dar

gusto a lui e per amor suo dase stessa si chiese tutti li santi Sagramenti e con sentimento di molta divotione tutti li ricevé per mano del Reverendo Padre Confessore il Padre Ambrosio Albertoni che sempre stette assistente al suo fine e l'aiutò più giorni con Orationi Comuni con la Madre Suor Inocenza Colonna priora e tutte le Moniche passò placidamente al Signore (?) hora del giorno et anno sudetto.

50 A di 27 ottobre 1681 passò da questa Vita mortale all'eterna la Madre Suor Jacinta Riguardati Romana di età 83 e di Religione 66 a hore 14 questa madre è stata di molta bona edificatione a tutto il Convento, 2 volte è stata Priora anto S Offitio di Supperiora Nostra di Novitie et altri Offiti da Religione che con tutti sia affatigata volentieri sin che a possuto per il governo de Inferme ci aveva una maniera esquisita e non risparagniava mai la persona sua in qual si voglia sorte di Malatie mendicava le piaghe et ogni'altra sorte di servitù con gran Carità Comunemente a tutte e mai abbandonava l'inferme sino all'estremo da lor vita. È stata anco grandissimamente divota del Anima del Purgatorio che a (?) effetto introdusse alcune orationi e divotioni in Comune per dette Anime gli si sono poi sempre seguitate. È stata poi ancora di bonissimo ingegno che con le sue industrie a fatto di molti lavori in benefitio del Monasterio e della Sagrestia. L'ultia infermità di questa bona Madre fu assai breve poi che non durò più che tre giorni di febre grande e catarro sebene di molti anni prima se la passò sempre con poca salute. Si chiese da sé tutti il santissimi Sagramenti quali li furno dati dal P. Confessore il P.F. Ambrosio Albertoni che li fu sempre assistente sino al fine con la M. Suor Angela Orsini Priora e tutto il Convento quietamente se nandò al Signore l'hora giornno et Anno sidetto.

c. 26 r

A di 15 febbraio 1683 volò all'altra vita la Madre Suor Maria Caterina Colonna Romana a hore 15 di età 85 e di religione 63. Questa buona madre è stata tanto cara a tutte che però la sua perdita è stata intesa in estremo da tutte e pianta comunemente. Idio benedetto l'aveva dotata di naturale così dolce et amabile che non sapeva disgustar nessuno e ne meno negar qual si voglia seition. È stata dui volte Priora con sodisfatione comune e nel primo suo biennio fece Consegrare la nostra chiesa che prima non era. Ha servito molti anni ancora il Coro di cantora per la sua buona voce e talento per il canto. Il restante poi di sua vita si esercità sempre nella spetiaria con molta carità sino al fine che per esser di età così grave faceva stupire con che esattezza governava et hordinava tutto quello che conveniva a detto offitio. Il Signor Idio si compiaqque di tirarsela à sé in un modo al parer nostro un po' acerbo poi che fu allimproviso trovata morta di goccia che non se gli poté dare aiuto nessuno, ma

non per questo appresso a tutte le Monache restò dubio nessuno che non andasse molto ben preparata e disposta piena di meriti e opere buone sapendo tutto il Convento la Vita esemplare che aveva menata sempre nell'Osservanza religiosa e culto divino con frequentare spesso li santi Sagramenti et ultimamente quando Idio benedetto la chiamò a sé si era Confessata e Comuniata dui giorni prima fu la sua morte il giorno et Anno sopradetto il primo Anno del triennio del P. Confessore il Padre Nostro f. Giulio Pusterlla e secondo del biennio del Priorato della Madre Suor Angela Ottini.

52 a di 13 Gennaio 1684 passò al Signore Suor Vincenza nostra acrissima sorella Converssa a mezz hora di notte di età di 85 Anni e di Religione 66 tutti spesi con gran esemplarità di Vita sempre è stata di molta carità verso l'infeme non rispargniando fati ghe ne di giorno ne di notte si prese a governare una madre che aveva una piaga nel petto e più spatio di un Anno che detta piaga stette aperta con gran fetore (?) continuamente la servì e manteneva pulita con gran Carità similmente durò circa 30 Anni continovi à servire un'altra madre tutta attratta e stroppiata con una carità e patienza amirabile. Cinque anni avanti

c. 26 v

la sua morte il Signore li levò affatto la vista degl'occhi ma in vero si conobbe che in cambio la illuminò magiormente nel'Anima con mostrarsi tanto rassegnata nella Divina Volontà con una pace interna et allegrezza amirabile l'Oratione sua era continua e tutta la ricreatione ero lo starsene in Coro la Mattina a Tutte le Messe et il giorno a sentire salmeggiare il S. Offitio con tutte l altre divotioni comuni che non se ne partiva sino a la sera che per pratica andava e veniva da se da la sua cella all Coro senza esser ne meno appoggiata con amiratione ditte le Moniche ogni Otto giorni entrava il P. Confessore à comunicarle e lo faceva con gran sentimento di devotione sentiva gran disprezzo e basso sentimento di se stessa con avere molto a Cuore la robba della Religione non volendo per se stessa regalo ne di vitto ne di vestito (?) di sorte niuna anzi che (?) il caso se gli fussi disgratiatamente versato un po' di Vino a tavola lei volontariamente si pigliava la penitenza di privarsene in tutto quel giorno di non (?) tutta la sua vita è stata molto esemplare di ogni virtù e si come visse così Morì piena di bone opere fu presente al suo transito il P. F. Giulio Pusterella quale li dette Santa estrema untione al presente nostro confessore e la M. Suor. Maria Angela fani Priora con tutto il Convento fu la sua Morte il giorno madre et anno sopradetto.

53 Suor Maria Gironima Colonna romana passò a miglior vita a di 15 marzo 1684 a hore 2 di notte di età 48 anni e di religione 32. Visse sempre religiosamente la perdita di questa

bona sorella è stata intesa straordinariamente da tutte le Moniche poi che Idio benedetto laveva dotata di grand e buon intelletto e di singular virtù e prudenza accompagnata sempre con una gioialita naturale e cortesia grande tutto il Monasterio la stimava assai et era in concetto di gran aspettatione per il bon governo di esso quando a Dio Benedetto fussi piaciutodi lasciarcela godere un poco più in questa Vita. Si riposò nel Signore doppo ricevuti tutti li Santissimi sagramenti con lassistenza del P. f. Giulio Pusterlla nostro Confessore e la Madre Suor Maria Angela Fani Priora assieme ed tutto il Convento il giorno Mese et Anno sudetto.

c. 27 r

54 A di 5 Agosto 1684 alle 10 hore e mezza passò all'altra vita Suor Cherubina Putigniani Romana di età di 56 Anni e di Religione 35. Visse sempre da buona religiosa conforme alle sue forze e poi che si trovava sempre poca sanità, fu assai devota di molti santi ma particolarmente della Beata Vergine e della Sagratissima Passione di Nostro Signore. Il suo fine fu in questa maniera che alli 9 di luglio del 1684 giorno del'ottava della Visitazione detta Madonna si levò di letto stando più altro conforme il suo solito con intentione di confessarsi e comunicarsi per quanto che improvisamente gli venne un accidente Mortale che la tenne buono spatio di tempo senza sentimenti dove riceve l estrema untione poi ricevuta al quanto (?) che fu qual'che giornno chiese da sé stessa il Santissimo Viatico e lo riceve con grandissimo sentimento di devotione, il male allungò sino a di 5 di Agosto del'istesso Anno che in tutti quelli giornni si approfittò sempre di far atti virtuosi e preparsi bene per l'altra Vita come se già ne avessi avuto certezza. In mattina di detta festa del nostro P. S. Domenico volse andare in coro per comunicarsi avanti l'imagine di detto Santo con sua particolare divotione e sodisfatione. La Mattina venente erano frequenti li atti che faceva di pentimento de suoi peccati di Amor di Dio di humiltà, di penitenza con domandare perdono a tutte. Et all'improvviso le sopragiunse l'altro Accidente mortale che non bastando infeniti rimedi et aiuti se ne passò placidamente al Signore il giorno et Anno sudetto. Presente tutto il Convento con l'assistenza del P. Confessore il Padre f. Giulio Pusterlla e Priora la N. S. Maria Angela Fani.

55 la Signora D. M. Maddalena figlia dell'Illustrissimo Signore D. Domenico Colonna e Signora D. Antonia Branciafort è stata qui educanda tre anni e mezzo e piaciuto al Divino Sposo di tirarla a sé e celebrar le sue nozze nel più bel fior di suoi anni cioè 14 finiti con aver

ricevuto tutti li Santissimi Sagramenti con segni di particolar divotione passò al Signore li 10 ottobre 1684 che con consenso del Convento e licenza del Cardinal Vicario è stata sepolta dentro nella nostra sepoltura vestita con l abito nostro e fattigli tutti li (??) rifarsi a ciascheduna di noi li suoi Signori parenti anno dato la cera necessaria per l'essequie et anco una Candela

c. 27 v

più uno a tutte le Moniche di (??). si trovò assistente al suo felice passagio il P. F. Giulio Pusterlla nostro confessore e Priora la Madre Suor Maria Angela Fani con tutto il Convento il giorno e Anno sudetto.

56 A di 17 luglio 1685 a hora un quarto avanti le 15 passò a miglior vita la Madre Suor Inocenza Colonna Romana di sua età 78 e di Religione 65 à vissuto sempre religiosamente con buon esempio di se stessa frequentando spesso li santi sagramenti e con molta divotione attendeva a tutto quello che apparteneva al culto Divino fra tutti li suoi santi particolari divoti era S. Giovanni evangelista e San Nicola di Bari. Della santissima passione poi e della Beatissima Vergine era devotissima che tenendo in cura un altare della Madonna di loreto era grande la divotione che gli dimostrava e tutto il suo intento era di adornarla più che poteva. È stata Priora 2 volte con sodisfatione grand edi tutte et ancora è stata sindaca con tutti l altri Offiti che la Santissima Religione la impiegata fu tutti la Compiti esattamente e con molta prudenza. Fu presnte al suo passaggio il P. Nostro f. Agostino Gaudentis nostro confessore con averli prima dati tutti li SS.mi Sagramenti e lei ricevuti con segni di molta divotione se ne passò quietamente con la presenza della M. Priora la M. Suor Miaria Angela fani e tutto il Convento il giorno e mese et Anno sudetto.

57 A di 19 febbraio 1687 di Mercoledì a hore 20 passò al'altra Vita la Madre Suor Maria Angelica Almeda di età di Anni 73 finiti e e di Religione 56 nel biennio del suo Priorato di un Anno e mezzo con non poco disgusto di tutta la comunità di averlla persa nel meglio del suo governo con tanta sodisfatione di tutte attendeva con gran Vigilanza si nello spirituale come nel temporale a servitio la santa Religione in tutti l'altri Offiti che li sono stati dati e stata 4 anni maestra di novitie 4 sindaca con molta lode di tutte e con molta prudenza è stata divota assai della Passione, di N. Signore e della Beatissima Vergine e di tutti le Santi ma particolarmente di Sant'Antonio di Padova frequentava spesso la Santissima Comunione e con tutti li Santi Sagramenti passò di questa vita felicemente e (?) tutto il Convento

c. 28 r

et assistenza del Padre Giacinto Masciatrice al parte Confessore in seppellimento del P. M. F: Agostino Gaudenti che per un quadresimale in Genova non si trovo parte(?). Andò a godere il premio delle sue fatighe il giorno Mese et Anno sudetto.

58 A di 15 Marzo 1687 di sabato a hore 10 la Madre Suor Maria Costanza Virile passò di vita felicemente di età 84 finiti e di religione 66 tutti spesi Santamente che questa bona madre a dato sempre un raro esempio di se stessa per la sua religiosa vita e questa osservanza devotissima e puntuale in tutto quello che gli apparteneva circa al culto divino. Cortese edt amorevole con tutte è stata Priora Maestra di Novitie Sindica con tutti laltri Offiti che la Religione e l'Obedienza lanno impiegata tutti esercitati esattamente con ogni carità. Si trovò parte al sul passaggio Istesso padre Masciatice in supplimento con sopra et assistente la M. Suor Maria Agniesa Vicaria con tutto il Convento. Il giorno mese et anno sudetto.

59 A di 8 Aprile 1687 Suor Margherita Sorella conversa passò a miglior vita di martedì a hore sei di età di anni 66 e di religione 45 è stata sempre una bona Religiosa e fatigante sorella lungo tempo a sempre servito alcuni Madri vecchie et inferme con gran Carità e patienza. Aveva bonissimi sentimenti virtuosi nel fine di sua vita pati grandissimo male di piaghe che moveva a compassione tutte e lei lo sopportò sempre con una patienza invitta e poiche nell'ultimi giorni di sua vita se li concesse la Camiscia stante il gran male di piaghe che aveva lei ne fece tanta istanza e non si quietò mai si che non li restituì il tonacello poiché diceva che non volea morire con la Camiscia di lino a dosso. Il suo passaggio e stato con grandissima quiete d'animo avendo prima fatto la sua rassegnia e s prorpio di tutto quel poco che aveva in mano della sua prelata e del confessore come sopra et assistente la Madre Vicaria Bordesiera con tutto il Convento il giorno mese er anno sudetto [fuori nel margine: le tre passate nel sopradetto Anno tutte anno avuti li santissimi Sagramenti]

59 A di 20 d'Agosto 1681 giorno di Santa Agniesa di Montepulciano ebbe fortuna la nostra bona Madre Suor Maria Agniesa da Bordesiera di passare da questa vita all'eternna di Domenica circa l'hora di mezzo giorno, di sua età 77 e di religione 61 passati tutti (?) e cariche che sol dare(?) la religione particolarmente e stata eletta priora dui volte con gran sodisfatione di tutto il Convento et anco due volte Moadre de Novitie, a passato questa bona Madre di se oppinione più che ordinaria di vera Religione e buona serva di Dio

c. 28 v

poi che tutta la vita sua e stata una continua oratione e divoti eserciti accompagnati con grandissima simplicità e purità di Cuore, si sa che da quando era fanciulla nella casa paterna si sentiva special divotissima alla Beata Vergine e da lei ne riceveva infenite gratie et illustrationi (?) che però il Demonio dell'hora la cominciò a insidiare che lo vidde una volta in forma di gran gattaccio in cima d'una sola che con la zampa li minacciava guerra, e similmente doppo che fu in Monastero ancor fanciulla si trovò in cella d'una Monicha boribonda assieme con l'altra Monicha vidde un Cagniaccio ma(?) che saltando sopra la finestra saprì via e questo non lo vide altro che lei. Entrò qui in questo Monasterio di nove anni di etta via si andava imparando divotioni e virtù nel'istessa età o poco più occorrendo che sotto pretesto lodevola che li suoi capelli li d'essere grande impaccio e disturbo più accomodarsi ritiratasi nella sua cella à pié del Crocifisso del suo Altarino da sé stessa con le forbice si tagliò tutti li capelli che erano belli biondi e lunghi non si mancò più questo fatto di soffrire molta mortificatione e rimproveri della Madre de Novitie e Monache e dalla istessa sua sorella maggiore che il tutto soffrì con molta patienza et aallegrezza interna per avernne fatto un dono al crocefisso. Di età di 17 anni prese il Santo Abito la Virgina della Purificatione e tutta la sua Vita limpiego sempre in Offitii di carità obidientissima alla Madre nostra e superiora senza mai replicare a cosa veruna(?) e tutta intenta alla puntuale Osservanza et esercitii d'Orationi. Ad ogni modo aveva un bassissimo sentimento di sé stessa riputandosi la più vile et abietta di tutte Affermano li Confessori che ebero in mano la sua Coscienza in questi ultimi Anni di sua Vita che il più delle volte nelle sue confessioni non trovavano materia sufficiente per l'Assolutione sagramente e che nelle Confessioni generali e ricerche che soleva far spesso non trovavano mai colpa grave che l'avessi potuta privar della gratia di Dio. Et affermano che nella purità è stata signialatissima aliena da ogni macchia di laichezza a tale che l'anno stimata che sia morta con quella simplicità et inocenza che si trova in una bambina di tre Anni. Spesso soleva fare il ritiramento di tanti giornni di esercitii spirituale con molto profitto dell'Anima sua

Da la sua casa paterna aveva un grosso livello concesso da suo sap(?) a disposiziotione dell'Obedienza quale lei ogni cosa impiegava in benefitio del Monastero ma particolarmente per adornare la Chiesa e del Culto Divino tanto in Argenterie come in ricami di cose sacre che molte delle

c. 29 r

quali ce ne sono fatte di sua mano. Era di un naturale amorevolissima e benignia con tutte che sempre la trovavano cortesissima e compita nelli bisogni di qualsivoglia. Mai si senti da sua bocca una paroladi biasimo del suo prossimo. Era sempre la prima al li segni del coro per lodar Idio prima del solito messime nella sua avanzata età si ritrovava a far le sue devotioni e specialmente la Mattina un pezzo avanti giornno anco nei tempi più rigidi del'Inverno ben che fusse dispensata e consigliata da tutti a starsene ritirata in Camera per le sue indispositioni non di meno si levava a far le sue Orationi e stattioni a molti luoghi devoti del Monasterio nella Cappella del P.S. Domenico dandosi prima una bona disciplina che il Demonio gli faceva spesso sentir de li gran rumuri de li intornno per spaventarlla. In quella di stessa celi dicendo una terza parte del Santissimo Rosario con le sue Meditationi e diceva al suo confessore di aver avute singolarissime gratie e spirituali consolationi per quanto la Beata Vergine che però quel luogo era degnio di esser tenuto in gran veneratione per aver quella Santa Imagine più volte parlato ad una Monicha il Confessore gli domandò se fussi stata lei stessa e lei con un po' di soghigno non seppe negarglilo. Era veduta spesso in queste sue orationi con una faccia cosi risplendente et allegra che pareva godesse il Paradiso in terra anzi avanti l'Altare del coro ove cè una bella Imagine della Beata Vergine fu più volte veduta estatica con gli occhi fissi in quella Santa Immagine a segnio che non era possibile naturalmente star così lungo tempo imobile e soleva poi nell'Occasione chiamarla Mamma bella. Di un simile favore si soppone ricevesse per quanto lei raccontò al Confessore a mezza bocca et a qualche dun altra semplicemente che mentre una volta faceva Oratione in cella parve che legiermente si svagasse in Considerare una cera coperta da letto che gli era stata concessa novamente dall'ubedienza di miglior qualità per il suo bisognio de quella aveva prima. In questo (?) ben che legiero senti una voce uscita dal ritratto della Beatissima Vergine che aveva dietro a letto che gli disse Agnise par che ti prema e pensi più alla coperta che a me. Al di cui sentire si amaregiò tanto la bona serva di Dio che à me al di cui sentire si amaregiò tanto la bona serva di Dio che ne pianse più volta amaramente di tanta gratitudine diceva che ne pianse più volte amaramente di tanta gratia che riceveva continuamente de essa madre di Dio. Maggior gratia però fu quella che sperimentò nella Notte di Santo Natale in tempo che stava quasi nel

c. 29 v

settevagesimo anno della sua vita pi che degno daver per tutto il tempo del'Avento e Novena datta una spiciola e fervorosa preparatione per celebrar degniamente quella gran festa a pena comnciò a cantar in Coro il Matutino fu tratta dal Singore fuori di se e così astratta stette il

tempo del Matutino e messa cantata in quella Notte a segnio che la Madre priora che li stava accanto asseriscie che la vidde con molta tenerezza aver la faccia tutta bagnata di lagrime. E qui scrivo nella stessa maniera che lei riferisce quanto fatto al suo Confessore dicendo che una religiosa parlando con un modesto soghigno di se stessa stando imessa(?) in una consideratione del Mistero che si celbrava in quella notte ebbe fortuna di vedere la Bergine Santissima con il siglio nata nelle sue braccia per tutto quel tempo che si officiava in coro. E bramando ardentemente la bona serva di Dio di baciar i piedi al bambino Giesù conosciendosene (?) posta fra la speranza e il timore e nella Consideratione del suo niente in riguardo a quella Divina Maestà impicciolta per amor nostro. La vergine santissima alle sue smanie e sospiri si compiaque di accostargli alle labbra il nato suo figlio con tanta sua confusione et alegrazza che non si faceva nel coro di sempre assistere sospirare servire e ragirarsi intonno alla Vergine Santissima che gli fu benigna dispensatrice di tesoro si pretioso. Dice il Confessore io sempre le viddi ogni volta che si comunicava o si accostava al Santissimo Sagramento quasi spirar fiama e splendore dal viso et essa confessò più volte di voler la sagra ostia hora in forma di stessa hora di sole e hora tutta di fuoco. Et essa nel prenderla si sentiva notabilmente ricreare con una dolcezza sensibile alla bocca come se fusse stata di zucchero con odori e sapori espresse(?) che non si poteva allora contenere di mover le labbra e la lingua come suole accadere a chi a gustato cosa di non più provata esquisitezza riceveva ancora vigore non che il suo spirito ma ancora il suo copro e molte volte li pareva di ardere e che fusse tutta fuoco nel volto pochi mesi avanti che questa bona madre Agniese morisse gli fu comandato dal Padre Confessore che non si levassi di letto la Mattina a buon hora in tempi rigidi ma che così stesse facendo le sue Orationi lei obedendo li raccontò desser stata una notte spaventata da un porco di mezza grandezza che con le zampese le avicinava alla gola per strozzarla ma che da essa fu posto in fuga con il segnio della stessa croce. Et a questa fine fece più volte benedir la sua cassa dal Padre Confessore con l'occasione che entrava in Monasterio per ministrar le sagramenti ad alcune inferme. E lei lo pregò che

c. 30 r

non solo li benedicessi la cella ma anco di recitassi l'evangelio di S. Giovanni e che la raccomndassi al Signore per che valorosamente potessi sempre combattere e vincere questo gran nemico del genere humano. Tra laltre indispositioni che pativa questa bona madre era il gran male che gli veniva ogn anno d'inverno nelle mani che se l'impiagavano(?) e gonfiavano tutte le dita con estremo suo dolore all'uso necessario tanto di Mangiare come

di vestirsi e spogliarsi che dava gran Compassione il vederla così patire ma lei lo sofriva con grandissima patienza e diceva che telio solo sapeva quanto era grande il dolore che ci sentiva et a lui volentieri tutto lo feriva che anco in quel'ultimi giorni di sua vita si stavano le mano così livide e pavonazze. Ma gran cosa subito pirata svanì tutta la bruttezza e diventarono bianche belle pastose emangiabili anco tutto il tempo che stette sopra terra. Il suo felice passaggio fu come si è detto sopra li 20 Aprile 1687 di febre malignia che in 5 giorni la ridusse al fine. Ricevette tutti li Santissimi sagramenti per mano del padre nostro f. Agostino Gaudentii avendo prima fatte le sue rassegnie di tutto quello che con le debite licenze sino allora aveva goduo lassatoli di casa sua. Il P. M. Gaudentiss confessore appuntò tornnò dal quadragesimale che aveva fatto in Genova in tempo che questa bona madre lo riconobbe e con molta benignità lo ricevè. Allora il Padre Masciatice li (?) il luogo et il Pdare Confessore sempre li volse assistere et aiutarla in quel punto con Orationi e Salmi che ano lei proferiva con latre monache fece una morte da Santa qual visse. Il giorno mese et anno sudetto presente tutto il convento. Doppo aver spirata l'anima si riempì il Monasterio di un grandissimo fumo che poco doppo disparve lasciando per qualche tempo gran fetore e da vicini del Monasterio fu veduto un gran fuoco sopra li tetti. Ma poi disparve pesisa donde potesse procedere furono però piamente ereduti questi segni per il Demonio fugato e confuso da questa gran anima che a guisa di fiama risplendente vollò alla sua sfera del Paradiso. Con molto concorso furono celebrati i suoi funerali che il mirarla spirava divotione e tutte le Religiose che conoscevano la sua bontà facevano a gara di prender qual'che Reliquia delle sue vesti. Molte altre gratie favori ricevuti dl cielo si sarebero potuti sapere di questa bona madre ma per quanto dicono i suoi Confessori che per la sua humiltà e gran repugnanza in scoprire le gratie che riceveva non ne anno potuto sapere più di questo.

c. 30 v

60 A di 29 Agosto 1687 di venerdì à hore 15 in corca passò di questa Vita Suor Veronica sorella Conversa di età di Anni 71 e di Religione 50 in tutto il tempo che ella visse sempre si affatigò volentieri per la Religione con molta semplicità e divotione che molte voltre accorrendogli disgratiantamente qual'che mancamento nelle sue faccende presto trovava il suo rimedio con andare a visitare a piedi scalsi l'Oratoriodel P. S. Domenico e pregandolo con quella sua bona fede e simplicità, riceveva da gratia il suo ultimo male fi di scarantia che in meno di 24 hore la levò di vita ebbe però il Santissimo Viatico ma l'estrema Vatione non fu a tempo gli assisté il P.M.F. Agusto Guadentis nostro confessore con tutto il Convento.

61 Si deve sapere che dala Morte della Madre Suor Maria Angelica Almeda li 19 febbraio 1687 2° anno del suo Priorato sino a Agosto che passò questa sorella conversa il Convento stette senza Priora ma il P. Rmo Generale dette tutta l'autorità e dichiarò superiora in Capite Suor Maria teresa da Bordesiera sino alla nuova eletione che in questi sei mesi sono passate all'altra vita quattro Monache come già si vedono notate qui dietro in questo libro.

62 A di 20 febraio 1688 passò al signore la M.Suor Orsola Bovaris Romana di Venerdì à hore 5 di sua età 92 e di Religione 73 tutti spesi ottimamente con quella vera osservanza con la quale dette principio estata sempre di un raro bon esempio a tutto il Monasterio fu eletta Priora ben due volte con somma sodisfatione di tutte. Così in tutti laltri Offiti fu devotissima della Beata Vergine e Della Passione del Signore che spesso era veduta piangere nel leggere un libro di (?). Frequentava spesso li santissimi Sagramenti ma in questi ultimi anni di sua Vecchiezza per aver perduto affatto l'Udito e le forzze da poter caminare seli concedeva la comunione e la confessione ogni 15 giorni che a quest'effetto veniva il Padre Confessore dentro in Convento / et era decrepita e rimbambita. Come giungeva il termine de li giorni che si aveva a comunicare lei era la prima a ricordarlo e pregava con ogni istante latte(?) ad ogni perfetione e sentimento di bonissimo giuditio e ne restava sodisfattissima dove che passato questo tempo tornava spesso a sua(?). Ultimamente si amalò di febre catarro che in 2 giorni la ridusse al fine preparata prima con li santissimi sagramenti rese la sua Anima quietamente al signore il giorno mese ed Anno sudetto assistente sempre il P. Confessore P.M. f. Agusto Gaudentii e Priora la M. Suor. Maria Antonia Mazzanti con tutto il Convento.

5.Visita pastorale Santa Maria dell'Umiltà [inedita]

AAV, Cong. Visita Ap, III, Visite Pastorali, cc. 645-646 (e copiata in bella scrittura in Misc. Arm. VII, f. 646-648).

VISITATIO Ecclesia et Monasterii S. Maria Humilitatis

Die luna 13 Junij 1627 fuit visitata Ven (veneranda) Ecc (ecclesia) et Monasterium Monialium sub invocatione Sancta Marie Himilitatis ordinis (santi) Dominici a 60: me: Francisca de Balleonibus Ursina excitata ad radices Montis Quirinalis de anno 1603.

Ecclesia est parva unicam continen navim, ad quam ingreditur per unam portam sufficienti cluasura munitam apud quam et fons marmoreus ad usum aquae benedicta.

Altaria sunt tria, quorum maius est situm in apsida sacris picturis ornate, in eoque fuit visitatum S.mum Eucaristia sacramentus, quod fuit repertum in pluribus sacri particulis, quae ob frequentem monialium bis in hebdomada mutari dicuntur, quae que asseruantur in pixide argentea intus deauranda, qua custoditur in decenti tabernaculo, cuius clavis retinetur a Confessario.

Altare ipsum est sub invocatione Nativitatis Domini nri Jesu Christi, cuius misterium in tabula depictum ibi pro Icona colitur est lapidem eum lapide sacra inserto, ornatur Cruce et Candelabris argentis, alisque necessaris. Clauditur Cancellis ligneis, ante quos ardet iugiter lampar in honorem Santissimi Sacramenti. A latere epistole eiudem altari intra cancellos est altariolum laterale decenter ornatum

Subiacet oneri missa quotidiane es dispostione fundatricis.

In reliquia ecclesia latere evangelis est altare sub invocatione Santissima Resurrectionis cuius misterium ibi est loco icon e. Mensa est lateritia cum lapide sacro, qui quoniam reliquis competenter.

Inter altaris mensam, et iconam est fenestra clara ferrea munita, quae retinetur clausa, et aperitur quando Moniales admittuntur ad habitum.

Adiacet huic Altari locus ad communiones Manialium deputatus decenter aptatus, a quo fuit ipsum amoveri scabellum ligneum.

E Conspectu huius altaris est altare a Camilla Maccarana Deipara Virgini ex marmore edificatum, additis duabis columnis aque marmoreis nobilis calature. Habet lapidem sacrum insertum aliquamtulum elevandum, crucem et quatuor candelabra argentea alias necessaria. Pro icona est Imago Bambino Virginis parieti inserta parva quidem, sed devota, et pretiose ornata, clauditur cancellis ferreis ante quos ardet iugiter lampas in honorem Santissima Verginis. Subiacet oneri missa quotidiane ex dispositione dictae Camillae, quae in hanc causam reliquit sucta mille, quae asseruntur in tot locis montium inplicata.

In extrema ecclesia parte non procul ab ostio et sacristia in aeque labellus eum manutergis genuflexorium, et alia ad parationem et gratias agendas necessaria sacra suppellex reseruatur in Monasterio ubi fuit reperta comptens ex omnibus coloribus.

Sacrestiae proximae sunt mansiones due in quarum prima est Rota ad porrigendam sacram supellettilem sacerdoti celebraturo ex parte manasterii claudenda. In 2° verò est sedes ex qua Confessarius audit Confessiones monialium.

Sequitur locus, in quo est Puteus simil cum vascha ad usm confessarii, et cappellani.

E conspectu sacrestiae est alia seds confessionalis apte disposita ac deputata pro Confessario extra ordinem deputato.

In Ecclesia celebrantur singulis diebus mince duce, altera videlicet per confessarius, altera nerò per eius socium quibus pro congrua sustentatione dantur scuta annua centrum, et quos implentur onera ecclesiae in cumbentia. Celebratur etiam festum deipare Virginis assumpta, quod est festum ecclesia ac festum Santi Mihcelis Arcangeli in quo ecclesia et Monasterio constucto primae Moniales intra eius septa recluse fuerunt.

Confessarius de presenti est frater Sanctes Carminatus Ordinis Predicaturum, pre quem etiam caetera Sacramenta Monialibus ministratur ex facultate illustrissimi Cardinalis Vicar, quam exhibuit.

Missis inservit unus ex conversis eiusdem Religionis, cui Monasterium pro inercede subministrat victum et vertitum.

Nullas habet reliquias.

Monasterium unicam habet portam sufficienti clasura minitam, cuius claves retinentur a Priorissa.

Palatorium duas habet fenestras ad colloquendum gemina clatra ferrea munitas, addita etiam lamina ferra mutiplici tenebrata foramine cum tela super illis extensa, et posticibus ligneis firmiter applicata, quae aperiri non potest.

Adiacent Rota pro necessarias introducendis aptata.

Sequitur angustum atrium, quo mediante pervenitur ad viridarium, in quo est fons cum acquarum decursis ad fructus, et olera. Est muria unclis conclusus, nec esterorum prospectui subiacet.

In reliquo monasterio sunt dormitoria distincta per cellas in quibus singulis singula recupintur moniales, quarum prospetctud ex duabs partibus subiacet prospectui domus D. Marchionis Cassani, quam de preasenti inhabitat D. Joannes Savoneris. Sequitur locus deputatus pro nouttis, licet de praesenti nulla sit, cui adiacent culina, et cella poenaria, nec non mansio pro laborerio, et aromataria, necessariis instructa. Non est infirmaria, sed Moniales curantur in propris cellis ab infirmariis, quae singulis omnis eliguntur.

Moniales de praesenti sunt 37 quorum 30 sunt sacro velo insignite, reliquae verò converse. Vivunt per omnia in communi sub regula Scritori Santi Dominici, ideolg. carnibus non vescuntur, nisi in infirmitate. Utuntur subuculis, et linteolis ex lana, et permanent per quinquennium in novitiatu. In officis ricitatione, habitu, et ieiunis servant regulam S. Dominici. Conveniunt omnes in choro ad recitandam matutinum duabas horis ante lucem, et reliquas horas temporalibus preastitutis. Conveniunt bis in mense in capitulo de culpis.

Praeter Moniales sunt quatuor puellae conuictrices, quibus assignata est mansio laborerio proxima cum magistra speciali a qua in spiritu instruentur. Huius Monasteris mos est puellas educationis gratia non recipere nisi animum habeant accipiendi habitum huius Religionis tempore congruo.

Pro temporalis gubernio habet factorem, et famulam.

Redditus ascendant ad scuta 2144.

Ex visitation personali nihil fuit indecens repertum.

Decreti […] Nel Monastero […] (si dispongono alcuni lavori da fare e si ordina ai due signori di serrare le finestre che danno verso le celle delle monache)

[…]

Die 27 Junis 1627 intimata fuerunt …….

Francesco Meula sub. Deputato

6.Atti di battesimo di Pierfrancesco e Chiara Alberti [inediti]

ASVR, Santa Maria del Popolo, battesimi 1584-1595, c. 4-50

Luglio 1584 – Adi 6 fu battizato Pietro francesco di m. Durante Pittore dal Borgo san sepolcro e di madona Olimpia romana …michele habitanti contro al orto di San Jacomo degli Incurabili, Compare fu Pietropaulo Olivello romano, Comare fu mad.a Lucretia Vitali

Maggio 15888 – Adi 19 maggio fu batezata Clara filia di m. durante alberti di borgo sansepolcro pitore madre sua olimpia romana campari giovan capitio da cherse pitore comare faustina roseta romana

7.Testamento di Durante Alberti [pubblicato in Panofsky-Soergel 1996]

ASR, 30 Not. Cap., uff. 15, vol. 57, Not. Jo. Ant. Moschinus, cc. 403 R – 407 v, 15. Juni 1613

Inventario delli stabbili mobili et altro trovati nella heredità del quondam Sig.re Durante Alberti

In primis una casa dove il suddetto morse nella strada rimpetto al orto di Sa[n] Jacomo delli incurabili la qual confina in u[n] lato con il Sig.re Cherubino Alberti et altri veri confini

Et più una casa posta nella strada de bergamaschi di greci

Et più tre case con la sua bottega sotto nella via paulina confina con le casette della San.ma Annuntiata da una Banda et della altra banda il vicolo del Borgetto et altri veri confiniEt più una vigna posta fora della porta del popolo in pariolo confina da una banda con li figli del quondam Bartolomeo della porta de rosci et altri veri confini di pezzi tre incirca

Et più una altra vigna posta fora della porta maggiore di pezzi sette incirca confina con Battista ... [sic] et altri veri confini

Et più nove loci di monti in cinque patente cioè tre del sussidio triennale e una di Sa.to Bonaventura et lalor delle lumiere

In primis in cantina un caratello con un barile di vino incirca

Et più con mezzo barile voto, et mille fascine incirca

Et più in un altra cantina un mezzo paso di legnia incirca et sei travicelli per fare imposte di botte (403 v)

Et più nel cortile doi botte da brugiaro [?] et doi tratti et quattro da imposte da botte

Et più doi tecchi di ramo con suo pezzo di catena per ciascuno

Et più una caldara di ramo da bugata, et tre vasi di terra con suoi merangoli

Et più nel andito doi botte ordinarie guaste

Et più sei teste di gesso

Stantia De Basso

In primis nella prima stantia da quadri Christo al'horto et l'altro battuto alla colonna mano de quondam suddetto Sig.re Durante

Et più doi quadri in tavola cioe uno [e un?] pezzo di mano di Pierino del Vago che e un delli ladroni crocifisso, et laltro un retratto

Et più tre teste di gesso

Et più un banchale per predica di castagno da donna, et doi banchi da letto

Nella Seconda Stantia

In primis una tavola con doi crespi [?] vechia

Et più tre quadri uno di Sa.to Francesco laltro di un ecce homo laltro un paese con Sa.to Francesco di mano del q. suddetto Sig.re Durante

Sala

In primis una credentia scorniciata di Olmo dentro vi è piatti quaranta otto di maiolica tra grandi e piccoli doi saliere doi tazze da frutti coi bocheletti di olio et aceto di maiolica

Et più una canestra di vinchi con suo coperchio dentro la quale ve una tovaglia et quattro salvaglie et quattro salviette

Et più sei cortelli ordinarii (c. 404 R)

Et più sei chuchiari con sue forcine di argento

Et più una tazza et un bichiere di christallo

Et più un tavolino di noce quadro u[n] quattro cassettini

Et più tre sedie di noce da serrare et aprire

Et più una testa di marmo sopra un marmo sopra un sgabbeletto alto di castagnoEt più un paro di capofiochi da sala

Et più un lava mano di ottone con il suo piede di ferro

Et più un scabbello di noce et una sedia di paglia ordinaria da donna

Et più quattro quadri Sa[nta] Maria Madalena Gregorio decimo terzio cardinal Dattorio et altro con retratto di vescovo Cardinale tarugi tutti di mano del sudetto q. Sig.re Durante

Chamera dove morse il q. Sig.$_{r}^{e}$ Durante

In primis un crucifisso di legnio dipinto et un christo picciolo che serve in casa portando lacqua in tela dipinto di mano del suddetto

Et più un quadretto di mano del detto copia duna Madonna de Raffael da Urbino con sua cornice di noce indorata

Et più doi paesi in tela Et più un Sa.^{to} Giovanni che fugge in un quadretto in tela

Et più un altro quadretto di un paese in tavola

Et più un crucifisso di avorio la croce di ebbano picholo

Et più un agnius deo con la cassa di noce senza piede

Et più sette candele benedette piccolette

Et più un inginocchiatore

Et più una scimitarra alla turchesca (c. 404 v)

Et più un spechio di christallo con cornice di noce intagliate con doi altre cornice pichole per ornamento del detto spechio

Et più una lettiera di noce con pagliariccio con tre matarazzi di lana et con capezzale et doi coscini di lana

Et più doi cassoni di noce intagliati con historie di giuditta dentro li quali ve le infrascritte robbe … (c. 405 R)

Cammera Seconda

In primis quadri cinque una madonna del popolo santo andrea co[n] S.^{to} Francesco il beato felice cappuccino in tela da mezze figure, et co[n] santo Girolamo in tela più grande da teste et una Madonna piccola in tela co[n] la cornice di mano del q. Sig.$_{r}^{e}$ Durante Alberti

Et più un paese in tela

Et più un armario con doi cassettini di sopra co[n] li infrascritti libri … [follow titles listed above]

Stampe in Rame et in legnio

Et più Doi Tavolini de habbeto et laltro di albucio uno di essi li piedi sono da serrare et aprire ambo due vechi

Et più tre scabelli di noci et doi sedie di paglia di donna ordinaria

Et più un paro di capofiochi di cammora

Et più un rinfrescato et una brocha di rame

Et più una cassa di Abbeto usata de noce con alcuni disegni di carta di mano di diversi

La Loggia

Sala del Secondo Piano

In primis un quadro grande de una nu[n]tiata con

Santo Francesco Santa Chiara Santo Antonio di Padua

di mano del detto q. Sig. Durante.

Et più doi quadri di otto palmi incirca in uno il

nostro Sig. nel horto et nel altro quando lo portano

al monumento de mano del sopradetto.

Et più un quadro di dieci palmi incirca con la con-

cettione della Madonna et Santo Nicholo et Santo Anto-

nio di Padua di mano del sopradetto.

Et più un retratto del Cardinal Baronio da testa del

naturale di mano del sudetto q. Sig. Durante.

Et più quattro quadretti Santo Francesco la Madonna,

un Christarello che sposa Santa Chaterina et una Ma-

dalena con doi angoli et il Beato Raniero Cappuccino

mano di Chiara figliola del suddetto q.

Et più tre quadretti da testa di mano di scholari del

detto q., una copia di Santo Francesco et un presepio

con Christo in braccio.

Et più un quadro paese mano del Mutiano in tela.

Et più relievi bracci mani gambe teste torzi tutti piccoli di gessi et alcuni di cera numero cento et dieci in circa.

Et più una credenza di albuccio incorniciata di noce dentro ... Et più un credenzino di albuccio da porre bicchieri incorniciato di noce ... (c. 406 v).

Et più tre pierre doi di porfido et l'altra serpentina per macinar colori u[n] suoi macinelli.

Cammera al secondo piano

In primis u[n] S. Girolamo di grandezza di sei palmi incirca in tela copiato da u[n] scolaro del q. da una opera sua.

Et più doi quadri di mano del q., una Madonna che viene dal giova[n] Bellino et u[n] Christo che porta la croce grandi quatro incirca uno de quali è più piccolo.

Et più una Madonna in tela piccola corniciato di noce.

Et più un letto con pagliariccio e tre matarazzi uno delli quali è di pelo (banche et tavole ordinarie) et un capezzale ....

Et più doi tavole una di ontano et l'altra di noce et un studiolo da scriversi sopra di noce.

Et più doi cassoni di noce con sue cornice di noce et dentro in essi ... (c. 407 R).

[…]

Illustrazioni





Fig. 1. Isabella de Arcangelo da Jesi, *Concilio di Trento*, anni ottanta XVII secolo, affresco, Città del vaticano, Biblioteca vaticana



Fig. 2. Claudia Del Bufalo, *Ritratto di Faustina del Bufalo*, 1604, olio su tela, 105 x 88 cm, Roma, collezione Dario Del Bufalo.



Fig. 3. «CLA [UDI]A DE [L] BVFA [LO] F / 1604»

«All'mia Car:ma Sorella / La Sig:ra Faustina Dl / bufalo / Roma»



Fig. 4. Facciata chiesa Santa Maria in Pubblicolis



Fig. 5. Cesare Vecellio, *Spose nobili romane*, in «De gli habiti antichi, et moderni di diverse parti del mondo», Venezia, Damian Zenaro, 1590 ca., pp. 30-31.



Fig. 6. Herman van Swanevelt, Paesaggio all'italiana, 1640 ca., olio su tela, 71 x 100 cm, Collezione privata







Figg. 7-8-9-10. Laura Bernasconi, detta Dei Fiori, Roma, *Vasi di Fiori*, Roma, Galleria Doria-Pamphili





Figg. 11-12. Laura Bernasconi, detta Dei Fiori, *Vasi con Fiori*, fine del settimo decennio del XVII secolo ca., olio su tela,l cm 95 × 122 Collezione privata



Fig. 13. Laura Bernasconi, *Vaso di fiori*, metà XVII secolo, olio su tela, 22 x 15 cm, Sarnico, Museo Civico d'Arte e del Terriorio Gianni Bellini Sarnico



Fig. 14. Carlo Maratta e Mario Nuzzi, detto dei Fiori, *Specchio con vaso di fiori e putti*, Roma, Galleria Colonna





Fig. 15-16. Dettagli volta Galleria Colonna, Giovanni Paolo e Filippo Schor, 1665-1667

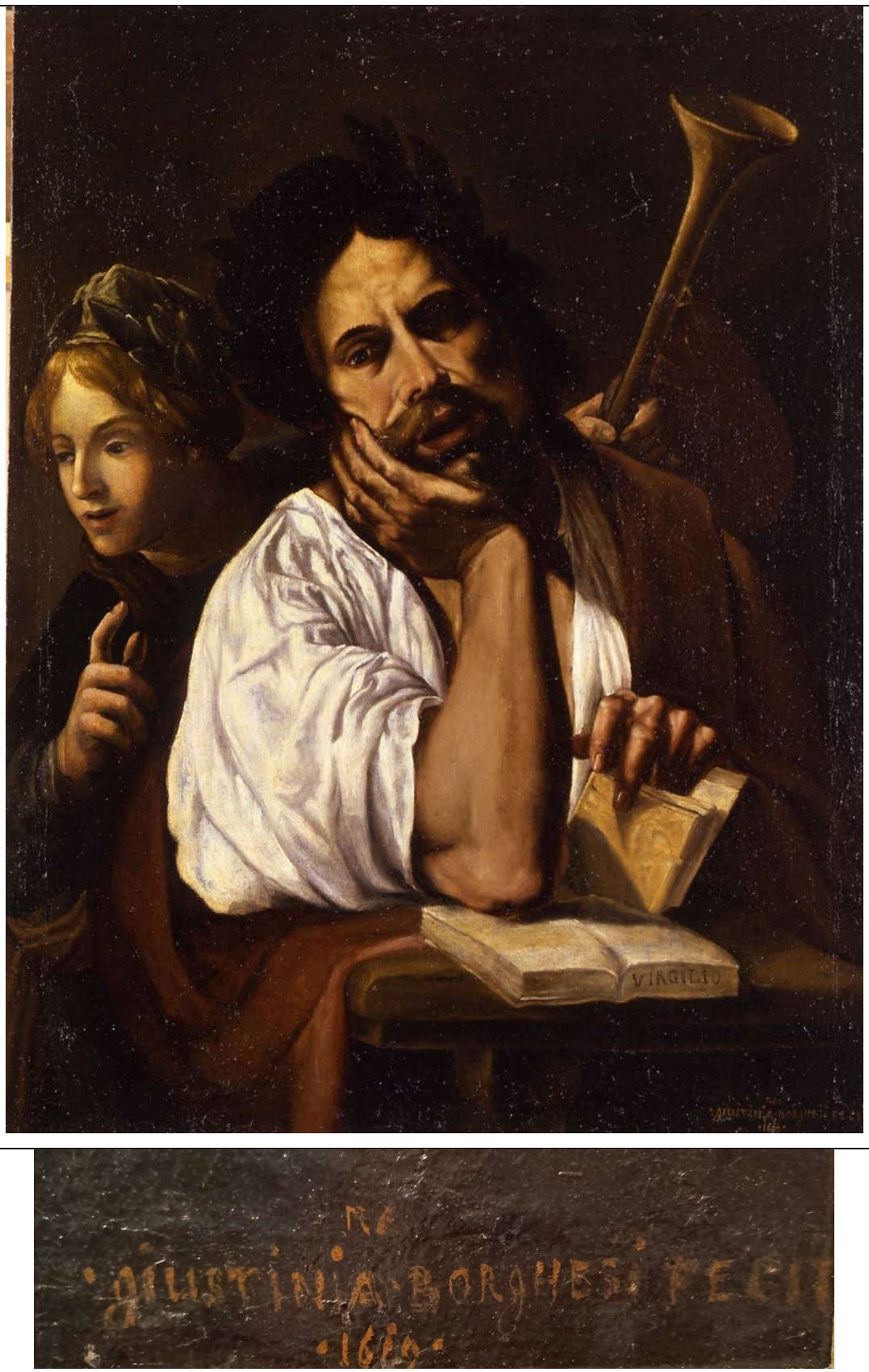


Fig. 17. Giustiniana Guidotti Borghesi, (Roma, 1600?-1634), *Allegoria della Poesia e della Musica*, 1619, olio su tela; cm 97 × 74,5, Milano, collezione Koelliker





Fig. 18. Giustiniana Guidotti Borghesi, *Madonna con bambino e san Giovannino e sant'Anna*, Lucca, Museo della Cattedraele (resto della cornice con iscrizione)

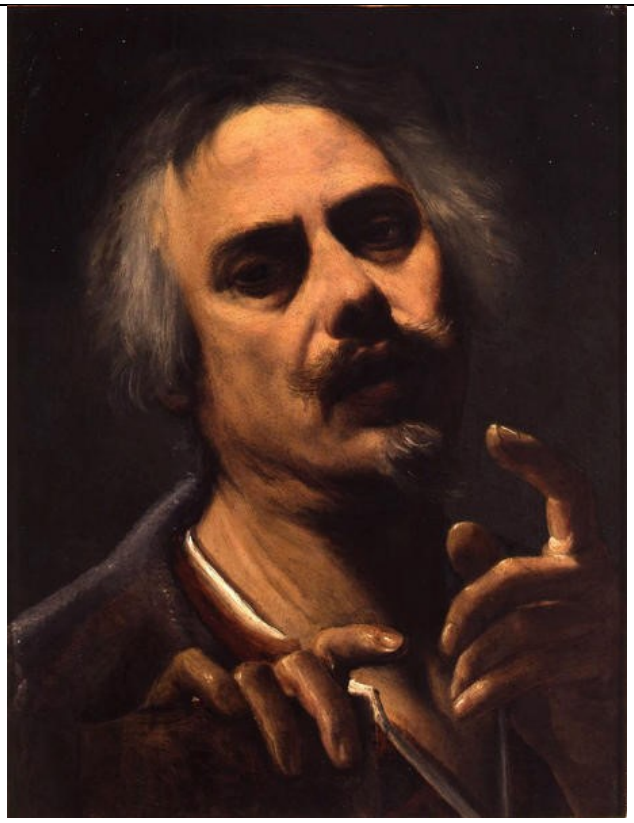


Fig. 19. Giustiniana Guidotti Borghesi ?, *Testa d'uomo*, olio su tela, 48 x 37.5 cm, Ajaccio, Palais Fesch, Musée des beaux arts



Fig. 20. Paolo Guidotti Borghese (Lucca 1569 circa - Roma 1629), *Autoritratto in veste di letterato*, 1615–1620 circa, olio su tela, cm 57,9x47, Roma, Miriam Di Penta



Fig. 21. Anna Stanchi, *Frammento di ghirlanda*, 1643, olio su tela, 57,3 x 46,3 cm, Middlebury College Museum of Art

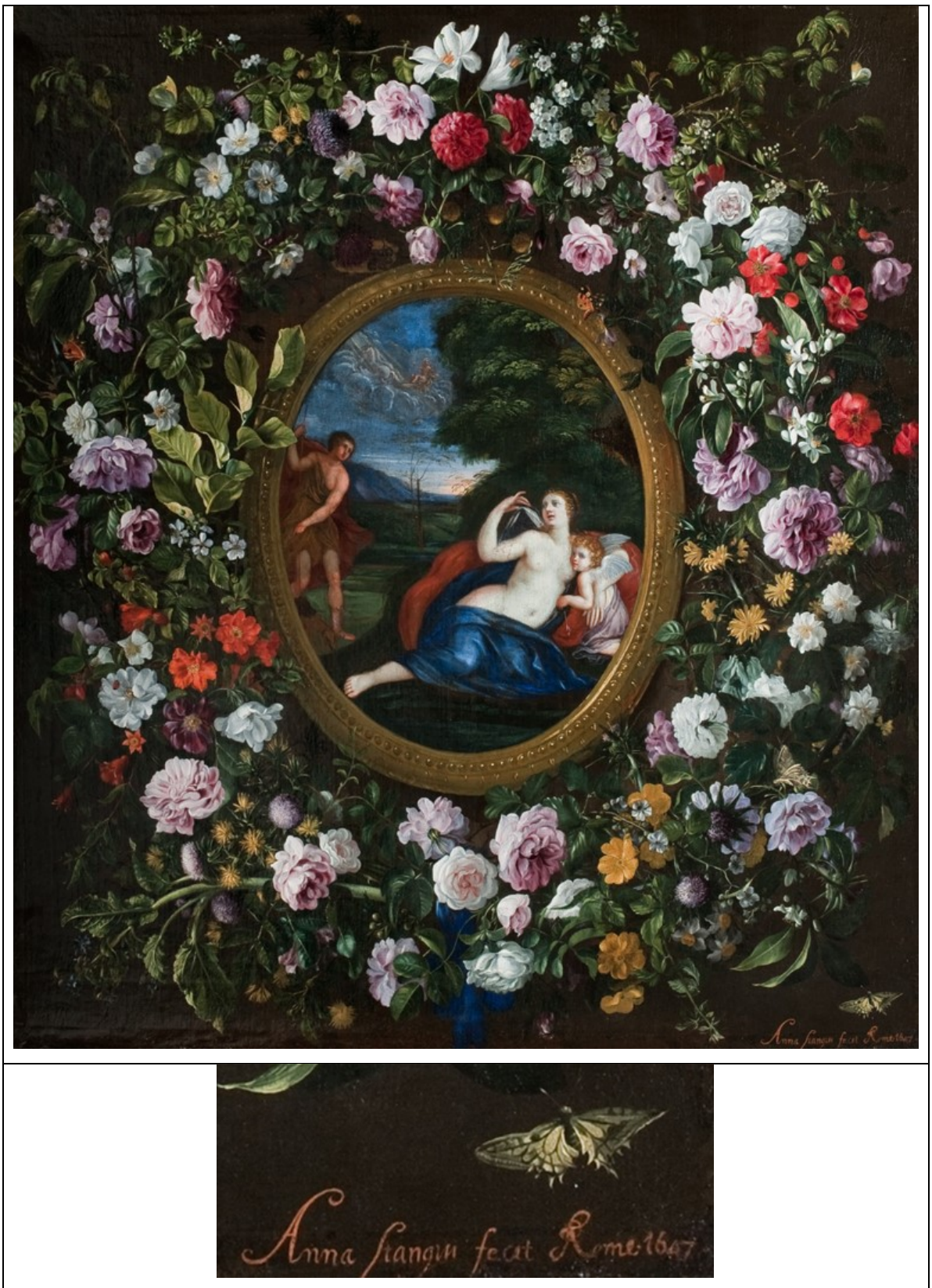


Fig. 22. Anna Stanchi, *Ghirlanda di fiori con Venere e Adone*, 1647, olio su tela, 125 x 111,5 cm, Collezione privata



Fig. 23. Anna Stanchi ?, *Ghirlanda con Gesù tra i dottori*, 1645 ca., Dessau, Gemäldegalerie



Fig. 24. Giovanni Stanchi, *Ghirlanda di fiori e farfalle*, 1646, olio su tela, 134x110 cm, Bologna, Pinacoteca Nazionale





Figg. 25-26. Bottega Filippo Lauri, Giovanni Stanchi o Anna Stanchi (?), *Ghirlande di fiori*, meta XVII secolo, olio su tela, Torino, Musei Reali, Galleria Sabauda



Fig. 27. Maddalena Corvini, *Ritratto di giovane con guanti*, 1639, gouache su pergamena; cm 14 × 11, Ferrara, Fondazione Cavallini





Fig. 28-29. Claude Mellan, *Ritratto di Maddalena Corvina*, disegno, Museo nazionale di Stoccolma,1636; Claude Mellan, *Ritratto di Maddalena* Corvina, bulino, foglio smarginato 117 x 85 mm, Roma, Istituto centrale per la grafica



Fig. 30. Johannes Valdor II (da Maddalena Corvina), *Ritratto di Enrico Corvino*, 1639-1640, acquaforte e bulino, foglio smarginato 148 x 112 mm, Roma, Istituto centrale per la grafica



Fig. 31. Maddalena Corvini, *Madonna lactans*, firmata e datata "Romae 1640", Firenze, Galleria Palatina



Fig. 32. Maddalena Corvini, Frontespizio, Benedizionale Urbano VII, ms. 38.12, Toledo, Biblioteca Capitolare

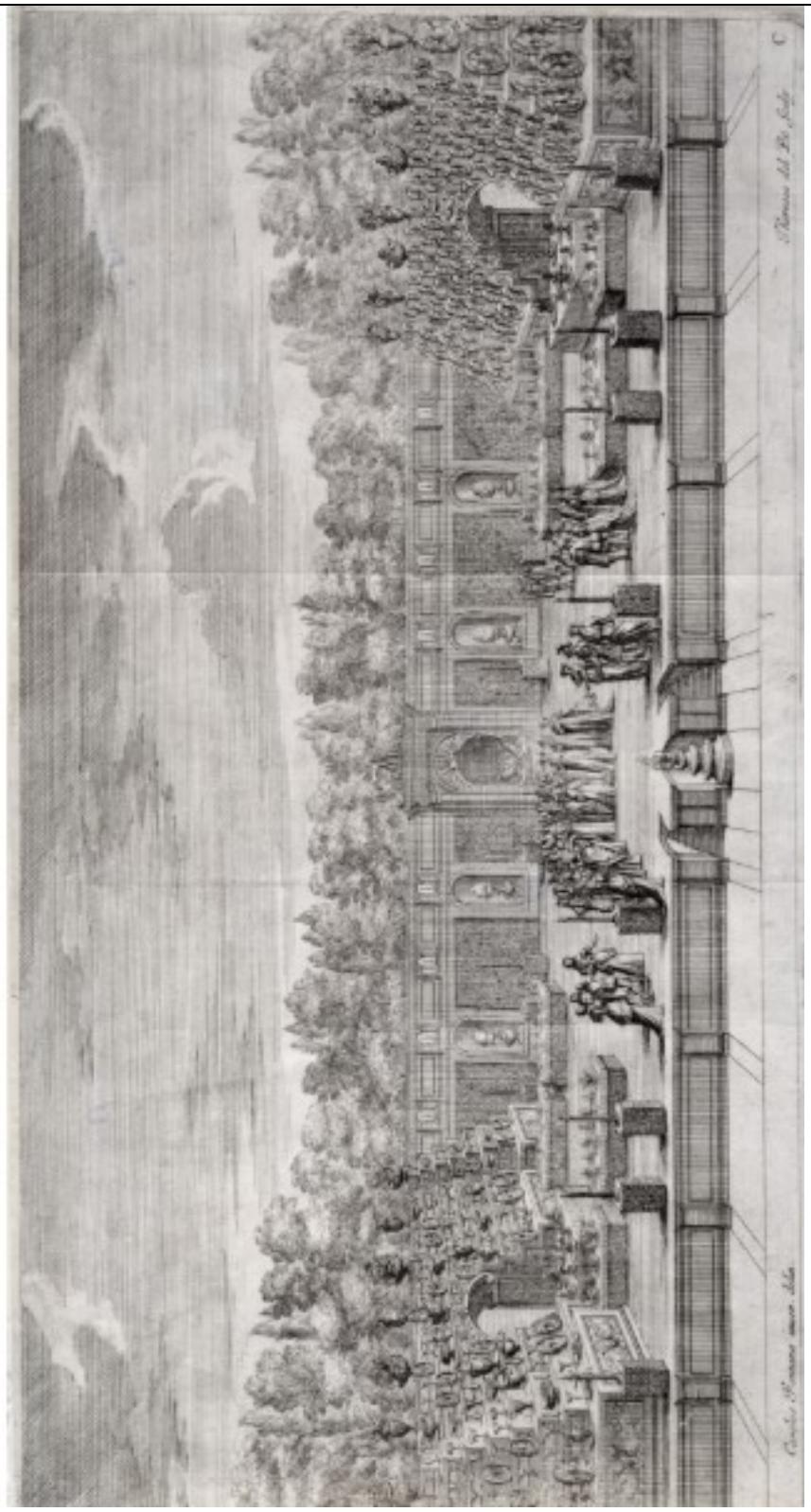


Fig. 33. Teresa Del Po (Roma, 1649 – Napoli, 1713), su disegno di Carlo Fontana (Rancate, 1638 – Roma, 1714), *Banchetto offerto dal cardinale Flavio Chigi in onore della famiglia Rospigliosi*, 1668, acquaforte e bulino; cm 21,4 × 40,2, Roma, Museo di Roma, Gabinetto delle Stampe



Fig. 34. Teresa Del Po, *La bocca della verità con il ritratto di Clemente IX*, 1669, bulino, l'antiporta G. B. Arata, *La bocca della verità*, Roma, Biblioteca Nazionale Centrale

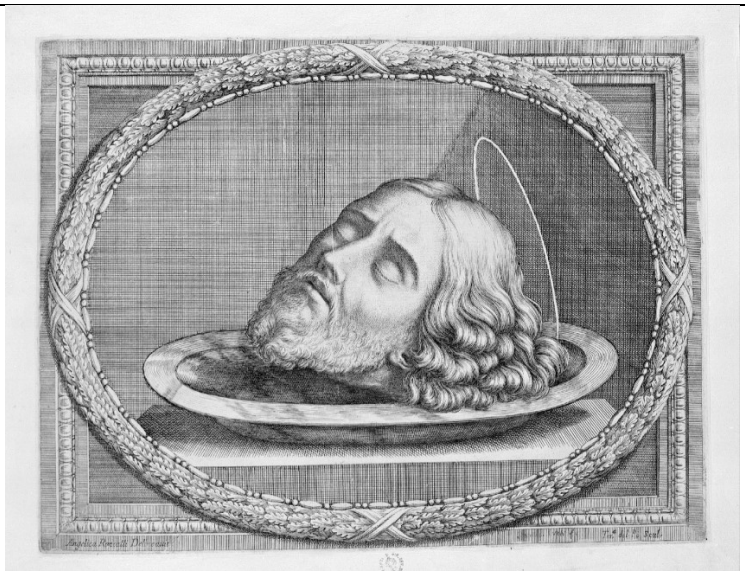


Fig. 35. Teresa del Po (inc.), Angelica Roncalli (dis),*Testa san Giovanni Battista*, Roma, Istituto Centrale per la Grafica

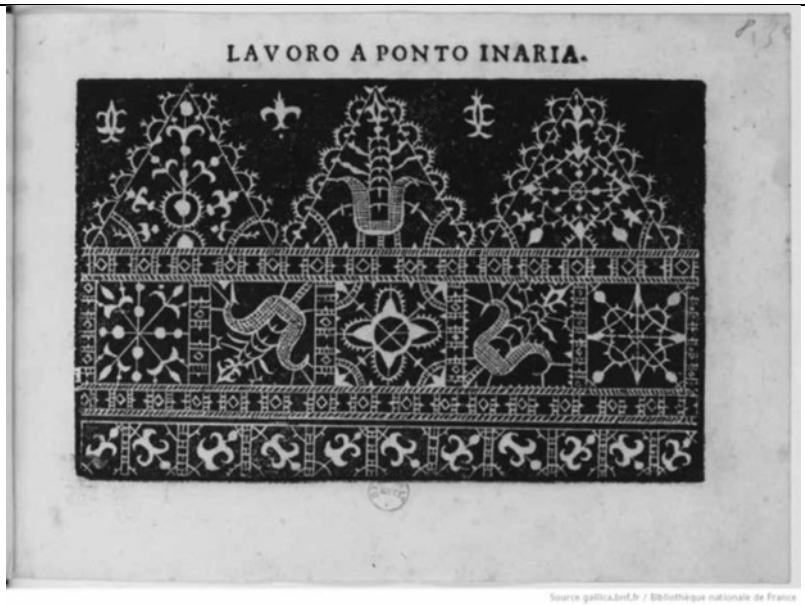


Fig. 36-37. Teresa del Po, *Pan e Siringa*, *Apollo e Dafne*, acquarello su pergamena?, 37 x 30,7 cm, collocazione ignota



Fig. 38. Monaca di Mechelen, *Hortus Conclusus con rilievi con la simbologia del matrimonio mistico (Sant'Agostino, Sant'Agnese e Santa Barbara, e Sant'Elisabetta)*, ca. 1530, Mechelen, Convento Suore Ospedaliere Agostiniane





Figg. 39-40. Francesco Villamena (inc.), Elisabetta Cattaneo Parasole (inv.), Frontespizio *Teatro delle nobili et virtuose donne*, Roma 1616, acquaforte
Elisabetta Cattaneo Parasole, *Lavoro a ponto in aria*, in *Specchio delle virtuose donne*, Roma 1595, xilografia

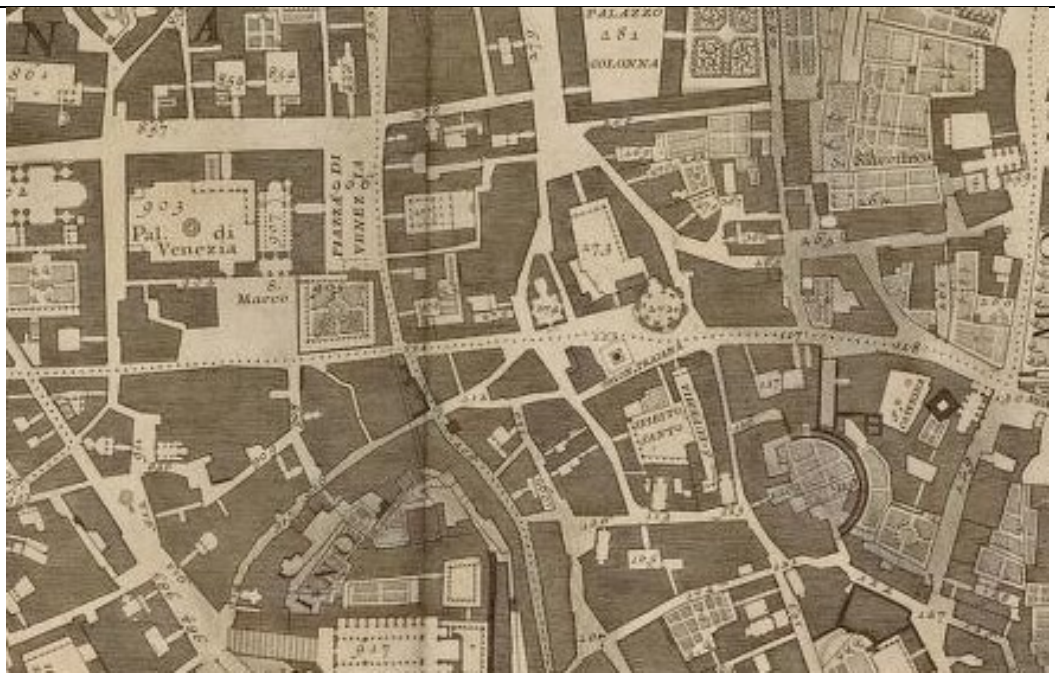


Fig. 41. Giovanni Battista Nolli, *Spirito Santo*, in *Le piante di Roma*, 1748

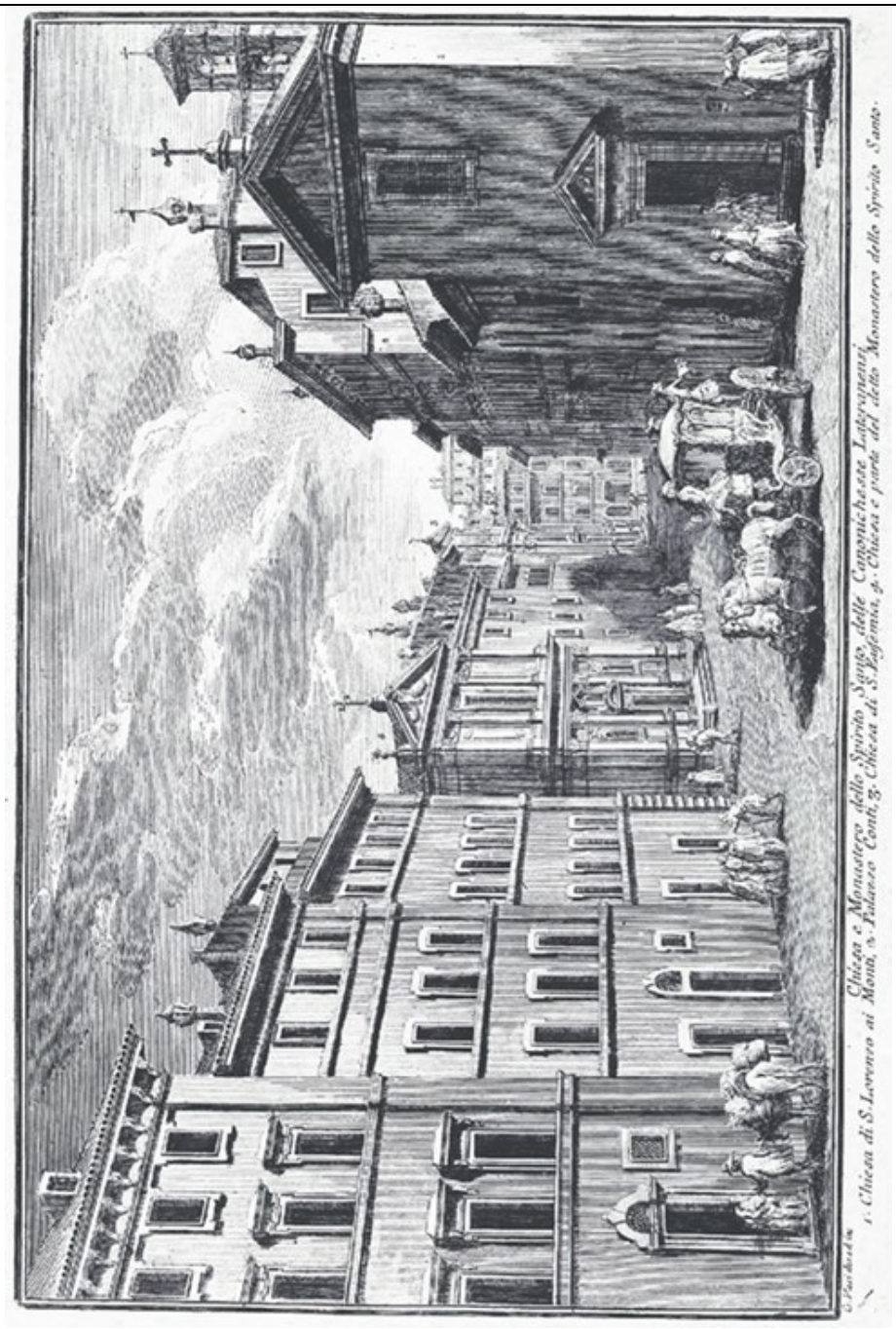


Fig. 42. Giuseppe Vasi, *Chiesa e Monastero dello Spirito Santo delle Canonichesse Lateranensi*, Libro VIII, 1758

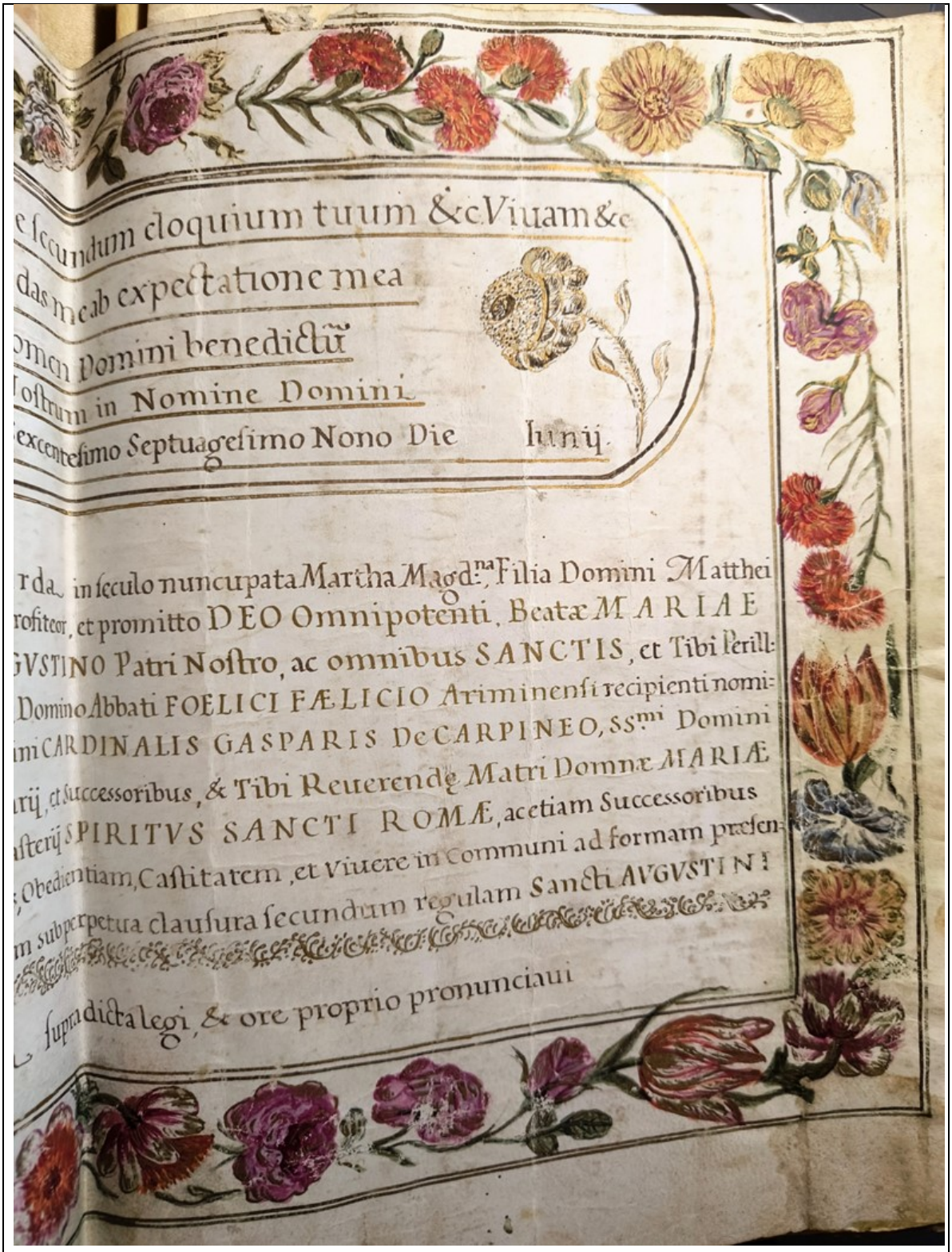


Fig. 43. *Professione di fede di Marta Maddalena Mattei*, tempera e penna su pergamena, in ASR, Confraternite religiose femminili soppresse, Canonichesse regolari lateranensi, b. 4429, tempera su pergamena?





Figg. 44-45. Giuseppe Vasi, *Chiesa e Monastero di San Giuseppe a Capo le Case*, Libro VIII, 1758

Achille Pinelli, *San Giuseppe a Capo le Case*, 1835, acquarello su carta



Fig. 46. Suor Maria Eufrasia (Flavia Benedetti), *Santa Madre Teresa che copre con il mantello le sue figlie*, olio su tela, Roma, Convento delle Carmelitane scalze



Fig. 47. *Sant'Orsola*, da Bergomensis 1497, p. CXXXIII





Figg. 48-49. *Santa Begga fondatrice delle beghine*,1600 ca., Lovanio, Museo Statale

Santa Teresa che copre con il mantello i membri dell'ordine carmelitano



Fig. 50. Suor Maria Eufrasia (Flavia Benedetti), *Fons vitae*, 1630-38, olio su muro, Roma, GAM, ex Convento San Giuseppe a Capo le Case



Fig. 51. *Santa Teresa sul Monte Calvario*, miniature, Roma, Monastero di Santa Maria Regina in Aracoeli



Fig. 52. Suor Maria Eufrasia (Flavia Benedetti), *La Vergine, la Maddalena e San Giovanni Evangelista*, 1630-38, olio su muro, Roma, GAM, ex Convento San Giuseppe a Capo le Case



Fig. 53. Anonimo, *Crocefisso con Madonna e San Giovannino*, legno, seconda metà XVII secolo ?, secondo altare a sinistra, Roma, Chiesa San Giuseppe a Capo le Case





Figg. 54-55. Suor Maria Eufrasia (Flavia Benedetti), *Cristo e la Sammaritana al pozzo / Annunciazione con Dio Padre, Spirito Santo e angeli / Maria Maddalena penitente*, 1630-1638, olio su muro, comunichino, Chiesa San Giuseppe a Capo le Case

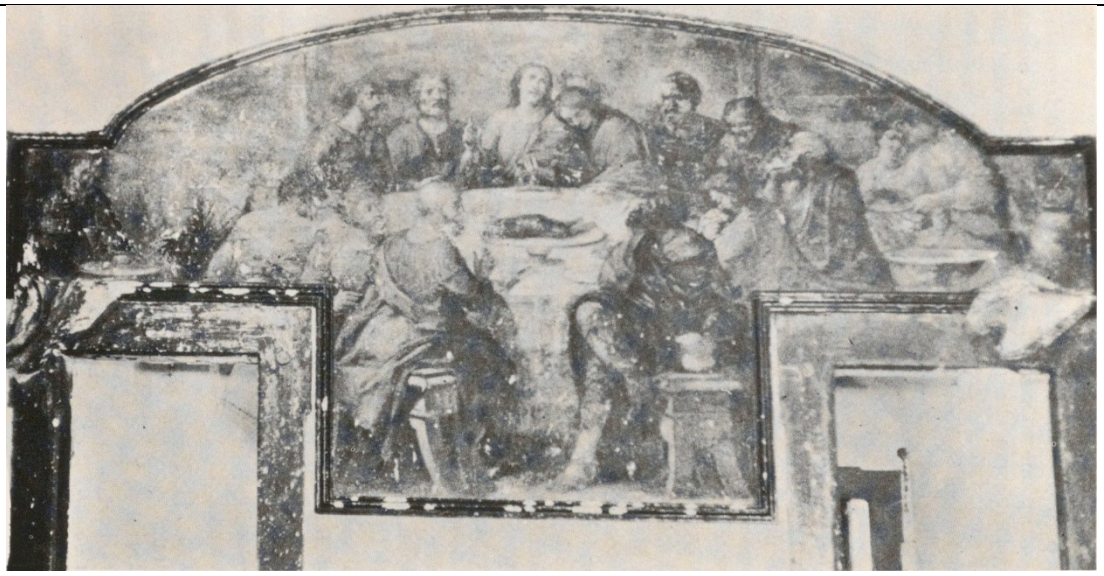


Fig. 56. Suor Maria Eufrasia (Flavia Benedetti), *Ultima Cena*, XVII secolo, refettorio, ex Monastero di San Giuseppe a Capo le Case (distrutto), fotografia archivio comunale

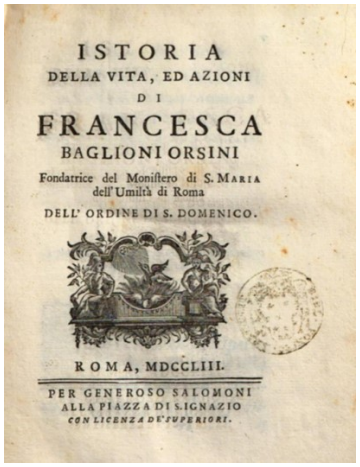


Fig. 57. Giuseppe Vasi, *Monastero dell'Umiltà delle Sore Domenicane*, Libro VIII, 1758



Fig. 58. Matthäus Greuter, *Mappa di Roma*, dettaglio da San Marcello al Monastero di Santa Maria dell'Umiltà, 1618, incisione




ISTORIA
DELLA VITA, ED AZIONI
DI
FRANCESCA
BAGLIONI ORSINI
Fondatrice del Monistero di S. Maria
dell'Umiltà di Roma
DELL' ORDINE DI S. DOMENICO.

ROMA, MDCCLIII.

PER GENEROSO SALOMONI
ALLA PIAZZA DI S. IGNAZIO
CON LICENZA DE' SUPERIORI.

Fig. 59. Autore ignoto, *Ritratto Francesca Baglioni Orisini*, in Domenico Bertucci ?, *Istoria della vita, ed azioni di Francesca Baglioni Orsini, fondatrice del Monistero di S. Maria dell'Umiltà di Roma dell'ordine di S. Domenico*, 1753



Fig. 60. Scipione Pulzone, *Cristina di Lorena, granduchessa di Toscana*, 1590, Firenze, Uffizi

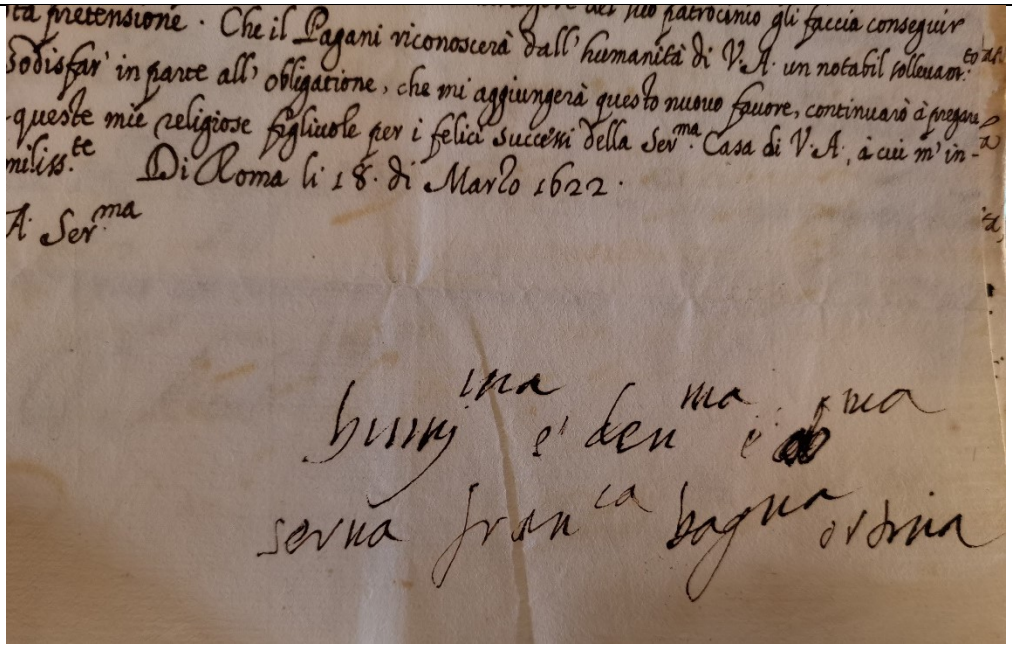


Fig. 61. Lettera di Francesca Baglioni Orsini a Cristina di Lorena, ASFi

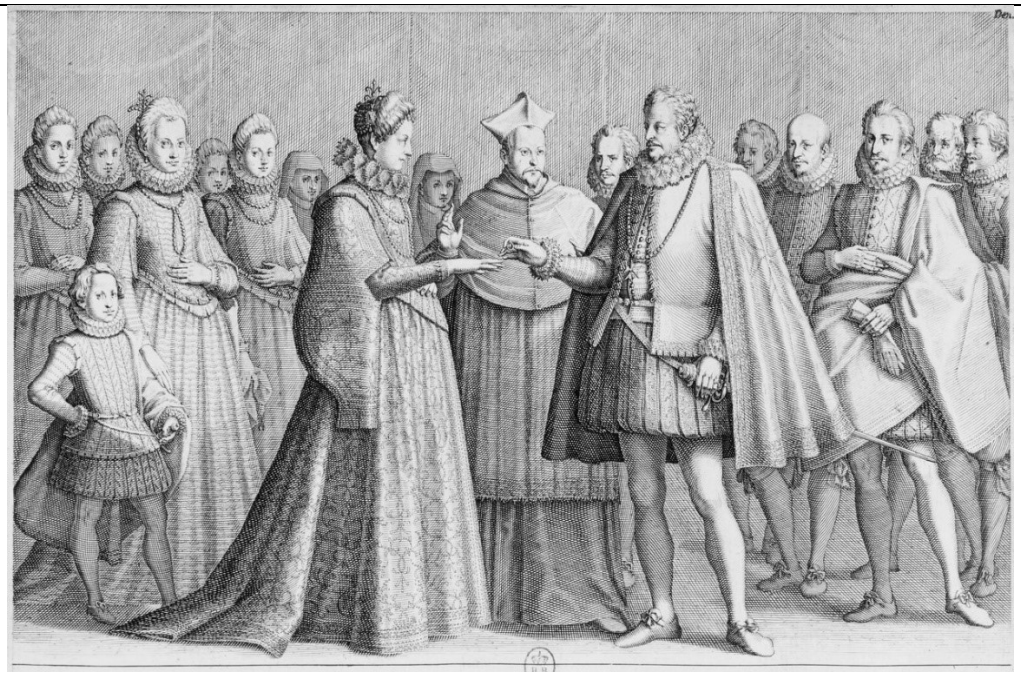


Fig. 62. Jacques Callot (1592/ 1635), da Matteo Rosselli (1578/ 1650), *Matrimonio tra Cristina di Lorena e Ferdinando I de Medici*, bulino, 22,8 x 30,5 cm



Fig. 63. Achille Pinelli, *Santa maria dell'Umiltà*, 1835, acquarello su carta



Fig. 64. *Apparizione dell'Angelo con la Croce aun santo domenicano*, XVII secolo, affresco, Roma, Chiostro ex Monastero Santa Maria dell'Umiltà



Fig. 65. Altare maggiore, Roma, ex Chiesa Santa Maria dell'Umiltà



Fig. 66. Iscrizione commemorativa della fondatrice, controfacciata, Roma, ex Chiesa Santa Maria dell'Umiltà



Fig. 67. Interno, Roma, ex Chiesa Santa Maria dell'Umiltà



Fig. 68. Altare del Crocefisso (architetto Vecchiarelli, scultore Raggi), Roma, ex Chiesa Santa Maria dell'Umiltà



Fig. 69. Altare maggiore con Tabernacolo e Pala scultorea *Santa Caterina martire* (Francesco Cavallini), Roma, ex Chiesa Santa Maria dell'Umiltà



Fig. 70. Autore ignoto, *Ritratto di Durante Alberti*, Roma, Accademia Nazionale di San Luca?



Fig. 71. Matthäus Greuter, *Mappa di Roma*, dettaglio piazza del Popolo e via del Corso, 1618, incisione

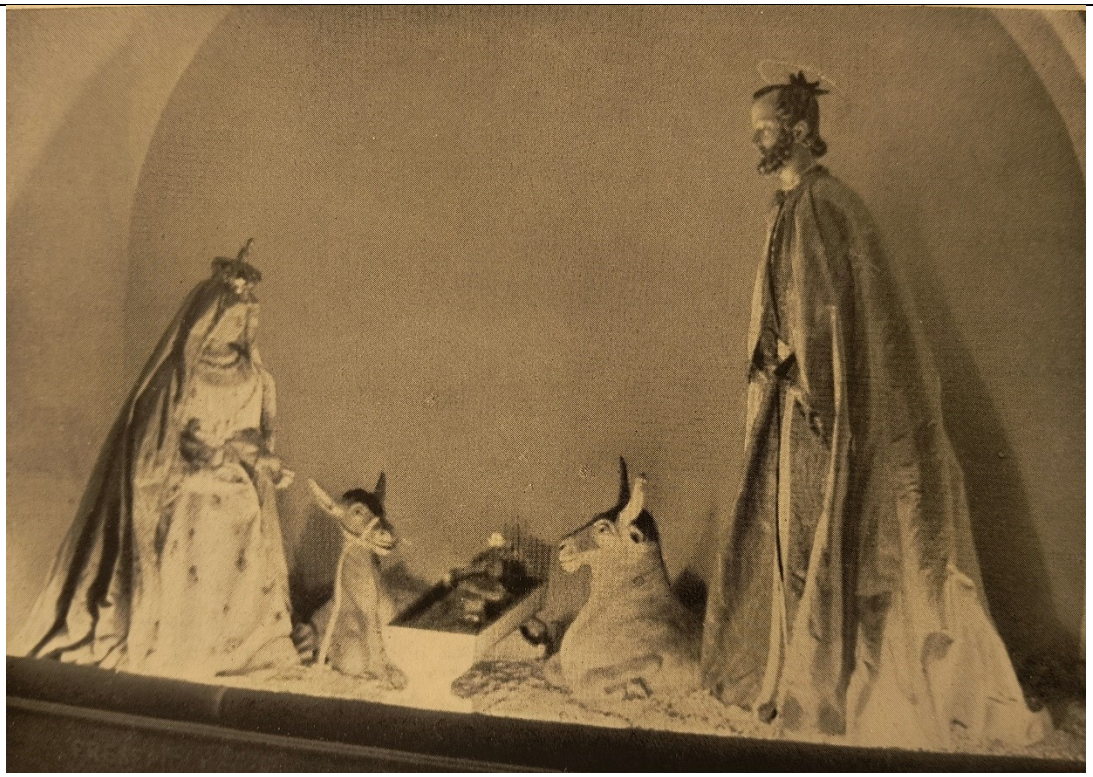


Fig. 72. Autore ignoto, *Presepio*, XVIII secolo, Monastero delle Clarisse di San Lorenzo in Panisperna (perduto)



Fig. 73. *Paliotto ricamato*, XVII secolo



Fig. 74. Interno, Sansepolcro, Chiesa Buon Gesù



Fig. 75. Stemma famiglia Alberti, controfacciata, Sansepolcro, Chiesa Buon Gesù



Fig. 76. Incasso laterale altare maggiore, Sansepolcro, Chiesa Buon Gesù



Fig. 77. Suor Chiara Alberti?, *Pietà con angeli*, primi decenni XVII secolo, Sansepolcro, Chiesa del Buon Gesù



Fig. 78. Cherubino Alberti, *Pietà tra angeli*, 1590-1599 ca., 22,5 x 16,3 cm, acquerello bruno/carboncino/penna inchiostro bruno



Fig. 79. Autore ignoto, *Cristo deposto*, Altare maggiore, Sansepolcro, Chiesa di San Rocco

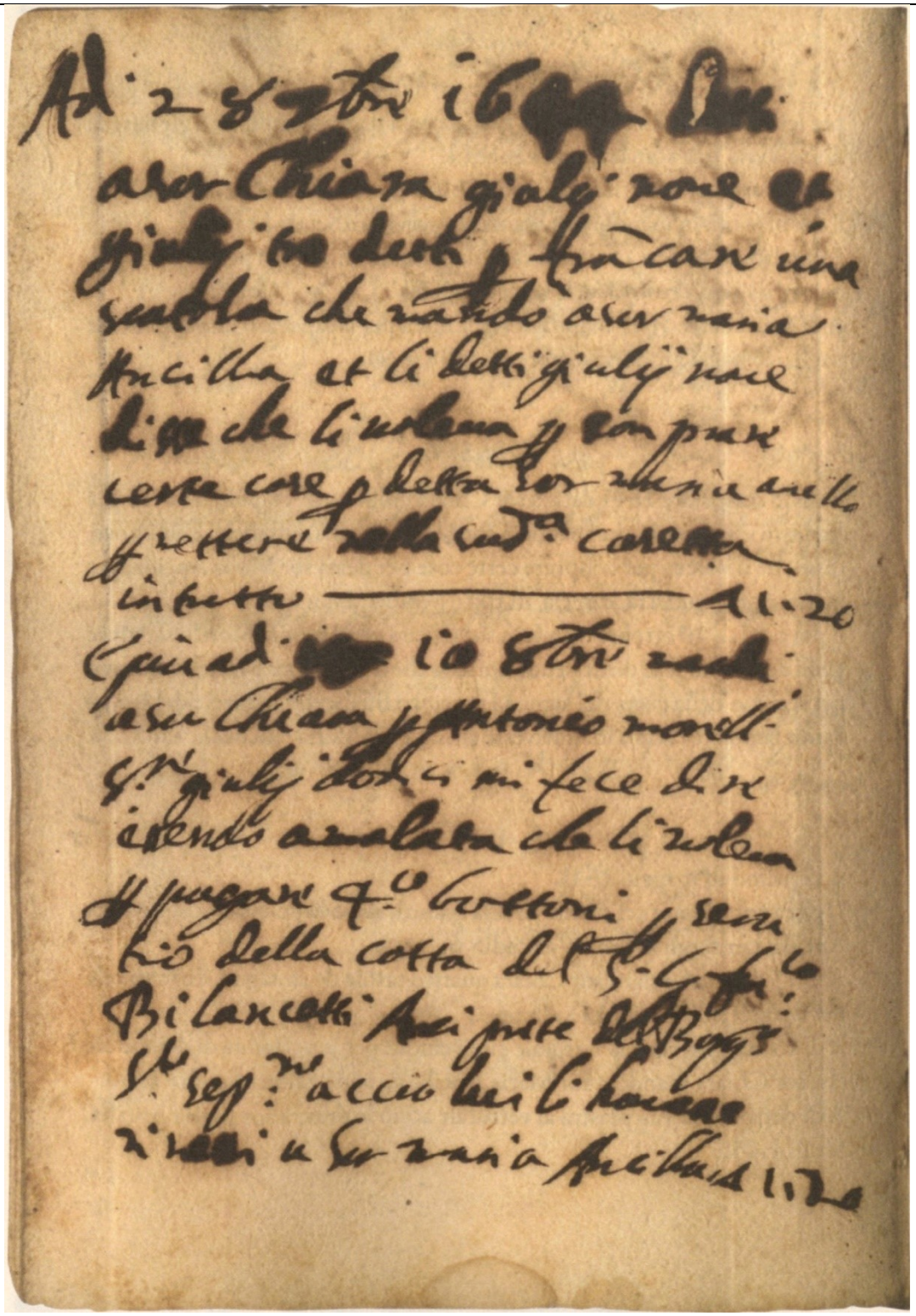


Fig. 80. Diario Durante Alberti, note Andrea Alberti, XVII secolo, Firenze, Gabinetto delle Stampe degli Uffizi



Fig. 81. Raffaello Schiaminossi (?), *Il beato Raniero "dalla Montagna"*, olio su tela, primo decennio sec. XVII, Sansepolcro, località Montagna, Oratorio del Beato Raniero

Bibliografia finale

Abbreviazioni

AAV = Archivio Apostolico Vaticano, Città del Vaticano

ADP = Archivio Doria Pamphilj, Roma

AGOP = Archivio Generale dell'Ordine dei Predicatori, Roma

ASANSL = Archivio Storico Accademia Nazionale di San Luca, Roma

ASC = Archivio Storico Capitolino, Roma

ASDS = Archivio Storico Diocesano, Sansepolcro

ASFi = Archivio di Stato, Firenze

ASLu = Archivio Stato, Lucca

ASR = Archivio di Stato, Roma

ASVR = Archivio Storico Vicariato, Roma

BAV = Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano

BCR = Biblioteca Casanatense, Roma

BNCR = Biblioteca Nazionale Centrale, Roma

CASVA = Center for Advanced Study in the Visual Arts

DBI = Dizionario Biografico degli Italiani

GPI = Getty Provenance Index

Fonti a stampa

Adunanza tenuta dagli Arcadi 1753 = *Adunanza tenuta dagli Arcadi in onore de i fondatori d'Arcadia, aggiuntavi una lettera intorno a i luoghi, ove le arcadiche adunanze si sono fin'ora tenute*, Roma, De' Rossi, 1753.

Agustín 1592 = Antonio Agustín, *Dialoghi […] intorno alle medaglie*, Roma, G. Faciotto, 1592.

Arata 1669= Giovanni Battista Arata, *La bocca della verità all'orecchie, ed' à cuori de' principi studiosi della clemenza. Discorsi christiani politici del P. D. Gio. Battista Arata palermitano*, Roma per Ignatio de' Lazeri, 1669.

Armellini 1891 = Mariano Armellini, *Le chiese di Roma dal secolo IV al XIX*, Roma, Tipografia Vaticana, 1891.

Baglione 1642 = Giovanni Baglione, *Le vite de' pittori, scultori et architetti* (1642), con commento e apparati critici, a cura di Barbara Agosti, Patrizia Tosini, 2 voll., Roma, Officina Libraria, 2023.

Baldinucci 1681-1728 = F. Baldinucci, *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua: per le quali si dimostra come, e per chi le belle arti di pittura, scultura e architettura, lasciata la rozzezza delle maniere greca e gotica, si siano in questi secoli ridotte all'antica loro perfezione*, 6 voll. (III, V e VI postumi), in Firenze, per Santi Franchi, 1681-1728; ed. con nuove annotazioni e supplementi a cura di Ferdinando Ranalli, 5 voll., Firenze 1845-1847; rist. anast. dell'ed. 1845-1847 con appendice a cura di Paola Barocchi e indice a cura di Antonio Boschetto, 7 voll., Firenze, Studio per Edizioni Scelte, 1974-1975.

Baronio 1593 = Cesare Baronio, *Annales*, 2ª ried., Roma, Congregatio Oratorii, 1593.

Bartoni 2012 = L. Bartoni, *Le vie degli artisti: residenze e botteghe nella Roma barocca dai registri di Sant'Andrea delle Fratte (1650 - 1699)*, Roma, Edizioni Nuova Cultura, 2012.

Bartsch 1802-1821 = Adam von Bartsch, *Le peintre graveur*, 21 voll., Vienne, Degen, 1802-1821.

Bartsch 1854-1876 = Adam von Bartsch, *Le peintre graveur*, nuova ed. [postuma], 22 voll., Leipzig, Metzger & Wittig, 1854-1876.

Bellori 1664 = Giovanni Pietro Bellori, *Nota delli musei, librerie, gallerie & ornamenti di statue, e pitture, né palazzi, nelle case, e né giardini di Roma* (1664), ed. con prefazione e commento a cura di Emma Zocca, Roma, Panetto & Petrelli, 1976.

Bergomensis 1497 = Jacobus Philippus Bergomensis, *De plurimis claris sceletisq mulieribus opus prope diuinu novissime congestum*, Ferrara, Lorenzo Rossi di Valenza, 1497.

Bertolotti 1880 = Antonino Bertolotti, *Artisti belgi ed olandesi a Roma nei secoli XVI e XVII: notizie e documenti raccolti negli archivi romani*, Firenze, Gazzetta d'Italia, 1880.

Bertolotti 1886 = A. Bertolotti, *Artisti francesi in Roma nei secoli XV, XVI e XVII: ricerche e studi negli archivi romani*, Mantova, G. Mondavi, 1886.

[Bertucci?] 1753 = [D. Bertucci?], *Istoria della vita, ed azioni di Francesca Baglioni Orsini, fondatrice del Monistero di S. Maria dell'Umiltà di Roma dell'ordine di S. Domenico*, Roma, Per Generoso Salomoni alla Piazza di S. Ignazio, 1753.

Bottari 1754 = Giovanni Gaetano Bottari, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura: scritta da' più celebri personaggi dei secoli XV, XVI e XVII*, a cura di Stefano Ticozzi, Hildesheim, Olms, 1976.

Il Buonarroti 1870 = *Il Buonarroti. Scritti sopra le Arti e le Lettere di Benvenuto Gasparoni, continuati per cura di Enrico Narducci*, V, Roma, Tipografia delle Scienze Matematiche e Fisiche, 1870.

Il Buonarroti 1872 = *Il Buonarroti*. *Scritti sopra le Arti e le Lettere di Benvenuto Gasparoni, continuati per cura di Enrico Narducci*, VII, Quaderno V, Roma, Tipografia delle Scienze Matematiche e Fisiche, 1872.

Cattaneo Parasole 1616 = Elisabetta Cattaneo Parasole, *Teatro delle nobili et virtuose donne dove si rappresentano varij disegni di lavori novamente inventati, et disegnati da Elisabetta Catanea Parasole romana*, in Roma, si vendono da Mauritio Bona, à piedi di piazza Nauona, 1616.

Celio 1638 = Gaspare Celio, *Memoria delli nomi dell'artefici delle pitture, che sono in alcune chiese, facciate, e palazzi di Roma*, Napoli, per Scipione Bonino, 1638; ed. [rist. anast.] con introduzione e commento critico a cura di Emma Zocca, Milano, Electa, 1967.

Constitutioni del Monasterio 1602 = *Constitutioni del Monasterio delle monache convertite di S. Maria Maddalena di Roma, sotto la regola di S. Agostino*, Roma, 1602.

D'Armailhacq 1894 = Albert D'Armailhacq, L'église nationale de Saint Louise des Français à Rome, Roma, Cuggiani, 1894.

De Dominici 1742-1745 = Bernardo De Dominici, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, ed. commentata a cura di Fiorella Sricchia Santoro, Andrea Zezza, Napoli, artstudiopaparo, 2017.

Forcella 1877 = Vincenzo Forcella, *Iscrizioni delle chiese e d'altri edificii di Roma dal secolo XI fino ai giorni nostri*, Roma, Cecchini, 1877.

Gallonio 1594 = Antonio Gallonio, *De ss. martyrum cruciatibus Antonii Gallonii Rom. Congregationis Oratorii Presbyteri liber. Quo potissimum instrumenta, & modi, quibus ijdem Christi martyres olim torquebantur, accuratissimae tabellis expressae describuntur*, Romae, Ex Typographia Congregationis Oratorij apud S. Mariam in Vallicella, 1594.

Ghezzi 1696 = G. Ghezzi, *Il centesimo dell'anno MDCXCV celebrato in Roma dall'Accademia del Disegno essendo prencipe Carlo Fontana*, architetto, Roma, Buagni, 1696.

Giannone [1771] = Onofrio Giannone, *Giunte sulle vite de' pittori napoletani* [1771], edizione a cura di Ottavio Morisani, Napoli, R. Deputazione di Storia Patria, 1941.

P. Giovio, Pauli Iouii Nouocomensis episcopi Nucerini, Elogia virorum bellica virtute illustrium veris imaginibus supposita, quæ apud musæum spectantur. Volumen digestum est in septem libros Florentiæ in officina Laurentii Torrentini ducalis typographi, 1546, p. 237?

Gualandi 1845 = Michelangelo Gualandi, *Memorie originali italiane risguardanti le belle arti*, Bologna, Tipografia Sassi nelle Spaderie, 1845.

Iacobi Seguerii 1609 = *Iacobi Seguerii philosophi et theologi Galli oratio habita Romæ in æde sacra D. Ludouici nationis Gallicanæ in funere Renati de Rieux marchionis d'Asserac* 15. Kal. Octob. 1609.

Lanzi [1783] = *Viaggio del 1783 per la Toscana Superiore, per l'Umbria, per la Marca, per la Romagna, pittori veduti: antichità trovatevi*, a cura di Costanza Costanzi, Venezia, Marsilio, 2003.

Lanzi 1809 = Luigi Lanzi, *Storia pittorica della Italia: dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo*, ed. a cura di Paolo Pastres; con un saggio introduttivo di Massimiliano Rossi, Torino, Einaudi, 2022.

Le Blanc 1854-1890 = Charles Le Blanc, *Manuel de l'amateur d'estampes*, 4 voll. Parigi, Jannet, 1854-1890.

Mancini [1617-1621 ca.] = G. Mancini, *Considerazioni sulla pittura*, ed. critica e introduzione di Adriana Marucchi, commento di Luigi Salerno, presentazione di Lionello Venturi, 2 voll., Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1956-1957.

Manilli 1650 = G. Manilli, *Villa Borghese fuori di Porta Pinciana*, Roma, Grignani, 1650.

Martinelli [1660-1663 ca.], ed. 1969 = F. Martinelli, Roma ornata dall'architettura, pittura e scoltura,1660 – 1663.

Mongitore [*pre* 1743] = A. Mongitore, *Memorie dei pittori, scultori, architetti, artefici in cera siciliani*, ed. a cura di Elvira Natoli, Palermo, Flaccovio, 1977.

Moroni 1855 = *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica*, LXXI, Venezia, Tipografia Emiliana, 1855.

Pascoli 1730-1736 = L. Pascoli, *Vite de' pittori, scultori, ed architetti moderni*, introduzione di Alessandro Marabottini, Perugia, Electa Editori Umbri, 1992.

Pascoli [ante 1744] = L. Pascoli*, Vite de' pittori, scultori, ed architetti viventi dai manoscritti 1383 e 1743 della Biblioteca Comunale Augusta di Perugia*, intr. di Valentino Martinelli, nota sulla storia dei manoscritti di Francesco Federico Mancini, commenti a cura di Isa Belli Barsali, Treviso, Canova, 1981.

Picinelli 1653 = F. Picinelli, *Mondo simbolico o sia Università d'imprese scelte, spiegate, ed illustrate con sentenze, ed eruditioni sacre, e profane*, Milano, Mognagha, 1653.

Sacchetti 1888 = G. Sacchetti, *Sansepolcro, alta valle tiberina*, Tip. Lit. Biturgense, 1888.

Titi 1674-1763 = Filippo Titi, *Studio di pittura, scoltura et architettura nelle chiese di Roma*, ed. comparata [dalla 1ª ed. (Roma 1674) alla 6ª ampliata da Giovanni Gaetano Bottari (Roma 1763)], a cura di Bruno Contardi, Serena Romano, 2 voll., Firenze, Centro Di, 1987.

Totti 1638 = Pompilio Totti, *Ritratto di Roma moderna* [dedicatoria di Ludovico Totti], in Roma, per il Mascardi, 1638.

Vasari 1568 = Giorgio Vasari, *Le Vite de più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani da Cimabue insino a' tempi nostri*, riviste et ampliate, 3 voll., in Fiorenza, appresso i Giunti, 1568; ed. in Id., *Le Vite … nelle redazioni del 1550 e 1568*, testo a cura di Rosanna Bettarini, commento secolare a cura di Paola Barocchi, 6 voll. di testo, 2 di commento, Firenze, Sansoni [poi SPES], 1966-1987.

Vecellio 1590 = Cesare Vecellio, *De gli habiti antichi et moderni di diverse parti del mondo*, Venezia, Zenaro, 1590.

Zucchi 1938 = Alberto Zucchi, *Roma domenicana: note storiche*, Firenze, Memorie Domenicane, 1638.

Bibliografia

Accademia delle Arti del Disegno: studi, fonti e interpretazioni di 450 anni di storia, a cura di Bert W. Meijer e Luigi Zangheri, Firenze, Leo S. Olschki, 2015.

L'Accademia Nazionale di San Luca 1974 = *L'Accademia Nazionale di San Luca*, a cura di Carlo Pietrangeli, Roma, De Luca, 1974.

Agnoletti 1984 = E. Agnoletti, *Piccole storie di Sansepolcro e altrove*, Sansepolcro: Arti grafiche, 1984.

Agnoletti 1986 = E. Agnoletti, *Le memorie di Sansepolcro*, Sansepolcro, Arti grafiche, 1986.

Ago 2006 = Renata Ago*, Il gusto delle cose: una storia degli oggetti nella Roma del Seicento*, Roma. Donzelli, 2006.

Ambrosini 2023 = A. Ambrosini, *La riqualificazione del Tempietto del Volto Santo tra i fasti del Barocco e la scure del Purismo*, in *La Cattedrale di San Martino: cantiere di restauro e conoscenza*, a cura di Antonia D'Aniello, Lucca, Maria Pacini Fazzi editore, 2023, pp. 81-102.

Andreini 2015 = L. Andreini, *Sansepolcro. Guida alle Chiese del Centro Storico*, Sansepolcro, Edizioni della Cattedrale, 2015.

Andretta 1980 = Carmen Andretta, *La chiesa di S. Giuseppe a Capo le Case*, «Alma Roma», 21, 1980, 5-6, pp. 1-7.

Arcaleni 1998 = M. Arcaleni, Il terremoto nell'Alta Valle del Tevere, in «Pagine Altotiberine», anno II, 1998, pp. 7-24.

Arcangeli 2023 = Ilaria Arcangeli, *Ricerche su Claudia Del Bufalo, pittrice nella Roma di primo Seicento*, «Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte», s. 3, XLVI, 2023, 78, pp. 301-309.

Arcuri 1985-1986 = Luciana Arcuri, *Prostitute e pericolanti a Roma tra '500 e '600: S. Caterina della Rosa e S. Maria Maddalena*, tesi di laurea in Lettere, cattedra di Storia moderna, Sapienza Università di Roma, a.a. 1985-1986 (relatore Mario Rosa).

Arenaprimo 1901 = Giuseppe Arenaprimo*, Argenterie artistiche messinesi del secolo XVII*, Firenze, Stab. Peri minori corrigendi, 1901.

Arte delle donne 2007 = *L'arte delle donne: dal Rinascimento al Surrealismo*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 2007-2008), a cura di Vittorio Sgarbi, Milano, Motta, 2007.

Artiste nel chiostro 2016 = *Artiste nel chiostro. Produzione artistica nei monasteri femminili in età moderna*, a cura di Sheila Barker, con Luciano Cinelli, Firenze, Nerbini, 2016.

Baroni 2022 = Luca Baroni, *Raffaello Schiaminossi: incisore*, Cinisello Balsamo, Milano, Silvana Editoriale, 2022.

Bava 2021 = Anna Maria Bava, *Giovanna Garzoni a Torino*, in *Signore dell'arte* 2021, pp. 67-80.

Le belle: ritratti 2004 = *Le belle: ritratti di dame del Seicento e del Settecento nelle residenze feudali del Lazio*, a cura di C. Benocci, T. Falconieri di Carpegna (a cura di), Roma, Pieraldo, 2004.

Betti 2019 = Paola Betti, *Una vita per la grafica: la grande passione di Sardini*, in Paolo Bertoncini Sabatini, Paola Betti, *Giacomo Sardini 1750-1811*, Lucca, PubiEd, 2019, pp 184-203.

Betti 2020 = Paola Betti, *Tra carte e tele: aggiunte a Paolo Guidotti e Pietro Paolini*, *Paolo Guidotti, Pietro Sigismondi e Pietro Paolini: tre pittori lucchesi nella Roma di Caravaggio*, a cura di Paola Betti, Gianni Papi, Lucca, Maria Pacini Fazzi, 2020, pp. 113-137.

Bilancia 2017 = F. Bilancia, Il palazzo dei Savelli ad Ariccia: ipotesi di attribuzione a Carlo Lambardi, in *Gli Orsini e i Savelli nella Roma dei papi*, a cura di C. Mazzetti di Pietralata, C. Amendola, 2017pp. 229-235.

Bocchi, Bocchi 2005 = Gianluca Bocchi, Ulisse Bocchi, *Mario Nuzzi*, in *Pittori di natura morta a Roma, artisti italiani 1630-1750*, a cura di Gianluca Bocchi, Ulisse Bocchi, Viadana, Arti Grafiche Castello, 2005, pp. 67-142.

Bonadonna Russo 1991 = Maria Teresa Bonadonna Russo, *Figure minori del Seicento Romano: Caterina Ginnasi*, «Strenna dei Romanisti», 1991, pp. 451-468.

Bohn 2021 = B. Bohn, *Women artists, their patrons, and their publics in early modern Bologna*, University Park, Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press, 2021.

Bohn 2024 = B. Bohn, *La Serenissima in context: women artists in Venice and beyond*, in *Women artists and artisans in Venice and the Veneto, 1400-1750: uncovering the female presence*, edited by Tracey E. Cooper, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2024, pp. 21-39.

Borghini 2011= G. Borghini, *Del M.A.I.: storia del Museo Artistico Industriale di Roma; collezioni d'arte antica. Inventari 1876, 1884, 1956*, Roma, ICCD, 2011.

La bottega dell'arte 2018 = *La bottega dell'arte: i diari della famiglia Alberti artisti del Rinascimento a Borgo Sansepolcro*, a cura di Duilio Contin, Secondino Gatta, Sansepolcro (AR), Aboca Museum, 2018.

Boucher 1996 = F. Boucher, *Historie du costume en occident des origins à nos jours*, Flammarion, Paris 1996.

Brogi 2022=D. Brogi, *Lo spazio delle donne*, Torino 2022.

Caffiero 2008 = Marina Caffiero, *Il sistema dei monasteri femminili nella Roma barocca: insediamenti territoriali, distribuzione per ordini religiosi, vecchie e nuove fondazioni*, «Dimensioni e problemi della ricerca storica», 2008 (2009), 2, pp. 69-102.

Calidonna 2014 = Isabella Calidonna, *Diana Scultori Mantovana (1547-1612). Appunti per una ricerca*, «Predella», 36, 2014, pp. 21-54.

Calidonna 2016 = Isabella Calidonna, *Un'inedita incisione di Diana Scultori: chiarimenti per una biografia*, «Grafica d'arte», XXVII, 2016, 106, pp. 2-7.

Claude Mellan 1989 = *Claude Mellan, gli anni romani: un incisore tra Vouet e Bernini*, catalogo a cura di Luigi Ficacci. Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, Istituto Nazionale per la Grafica, Roma, Multigrafica Ed., 1989.

Cantaro1989 = M. T. Cantaro, *Lavinia Fontana bolognese: "pittora singolare", 1552 – 1614*, Milano, Jandi Sapi Ed., 1989.

Caravaggio e Artemisia 2021 = *Caravaggio e Artemisia: la sfida di Giuditta: violenza e seduzione nella pittura tra Cinque e Seicento*, a cura di Maria Cristina Terzaghi, Roma, Officina Libraria, 2021.

Casale 1991 = Gerardo Casale, *Giovanna Garzoni. 'Insigne miniatrice'*, Milano, Jandi Sapi, 1991.

Catalogo dei dipinti 2009 = *Catalogo dei dipinti. Museo civico d'arte e del territorio*, a cura di D. Dotti, Bergamo Fondazione Credito Bergamasco, 2009.

Cavazzini 2008 = Patrizia Cavazzini, *Painting as Business in Early Seventeenth-Century Rome*, University Park, Penn, The Pennsylvania State University Press, 2008.

Cavazzini 2020 = Patrizia Cavazzini, *Orazio and Artemisia: From "Such an Ugly Deed" to "Honours and Favours" at the English Court*, in *Artemisia* 2020, pp. 32-45.

Cavazzini 2023 = Patrizia Cavazzini, *I supporti pittorici nella Roma cinquecentesca*, in *Metier du peintre* 2023, pp. 509-525.

Cesare Vecellio 2002 = *Cesare Vecellio, 1521-1601*, a cura di T. Conte, catalogo della mostra (Pieve di Cadore), Belluno, Edizioni gam, 2002.

Challenging Women's Agency 2016 = *Challenging Women's Agency and Activism in Early Modernity*, eds by Merry E. Wiesner-Hanks, Amsterdam University Press, 2016.

Chiodo 2003 = Antonella Chiodo, *Orsola Maddalena Caccia: note in margine alla vita e alle opere di una monaca pittrice*, «Archivi e storia», 21-22, 2003, pp. 153-202.

Ciannarella, Coppolaro 2023 = Alessio Ciannarella, Marco Coppolaro, *La perduta chiesa dello Spirito Santo alla Colonna Traiana: due conferme per Giacinto Gimignani, un inedito di Luigi Garzi e un'ipotesi per Sebastiano Conca*, in *Artisti e artigiani a Roma: dagli stati delle anime del 1700, 1725, 1750, 1775*, a cura di Elisa Debenedetti, Antonella Pampalone, Roma, Bonsignori, 2023, pp. 451-470.

Cicinelli 1970 = Aldo Cicinelli, *S. Maria dell'Umiltà e la cappella del Collegio Americano del Nord*, Roma, Marietti, 1970.

Cipriani 1976 = Angela Cipriani, *Giovanna Garzoni, miniatrice*, «Ricerche di storia dell'arte», 1-2, 1976, pp. 241-254.

Cipriani 1989 = Angela Cipriani, *L'Accademia di San Luca dai concorsi dei giovani ai concorsi Clementini*, in *Academies of Art Between Renaissance and Romanticism*, a cura di Anton W. A. Boschloo et al., L'Aja, SDU Uitgeverij, 1989, pp. 61-76.

Compagnia di San Giuseppe 2000 = *La compagnia di San Giuseppe di Terrasanta nel XVI secolo*, a cura di Vitaliano Tiberia, Galatina, Congedo, 2000.

Compagnia di San Giuseppe 2002 = *La compagnia di San Giuseppe di Terrasanta e i pontefici Clemente VIII, Leone XI e Paolo V (1595-1621)*, a cura di Vitaliano Tiberia, Galatina, Congedo, 2002.

Il convento di Santa Sabina 2016 = I*l convento di Santa Sabina all'Aventino e il suo patrimonio storico-artistico e architettonico*, a cura di Manuela Gianandrea, Manuela Annibali, Laura Bartoni, Roma, Campisano editore, 2016.

Corradini 1998 = Sandro Corradini, *Un antico inventario della quadreria del Cardinale Borghese*, in *Bernini scultore. La nascita del Barocco in Casa Borghese*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Borghese, 1998), a cura di Anna Coliva, Sebastian Schütze, Roma, De Luca, 1998, pp. 449-456.

Corti 1937 = Guido Corti, *Galleria Colonna*, Roma, palazzo Colonna, 1937.

Cronache di Santa Cecilia 2009 = *Le cronache di Santa Cecilia: un monastero femminile a Roma in età moderna*, a cura di Alessia Lirosi, Roma, Viella, 2009.

D'Aloisio Da Vasto 1953 = C. D'Aloisio DaVasto, *Presepi a Palazzo Braschi*, in «Capitolivm,» 28.1953, pp. 355-363.

Danesi Squarzina 2003, vol. 3 = S. Danesi Squarzina, *La Collezione Giustiniani*, Milano, Einaudi, 2003.

De Laurentiis 2010 = *Codici della Cappella Sistina: manoscritti miniati in collezioni spagnole (CEEH Centro de Estudios Europa Hispánica)*, a cura di Elena De Laurentiis, Emilia Anna Talamo, Roma, Campisano, 2010.

Delfino 1985 = A. Delfino, *Documenti inediti per alcuni pittori napoletani del '600*, «Ricerche sul '600 napoletano», IV, 1985, pp. 89-105.

Della Pergola 1954 = Paola Della Pergola, *Contributi per la Galleria Borghese*, «Bollettino d'Arte», s. 39, 1954, pp. 139-140.

De Marchi 1999 = Andrea G. De Marchi, *Nature morte*, in *Il Palazzo Doria Pamphilj al Corso e le sue collezioni*, a cura di Andrea G. De Marchi, Firenze, Centro Di, 1999, pp. 172-202.

De Marchi 2005 = Andrea G. De Marchi, *Laura Bernasconi detta Laura dei Fiori*, in *Pittori di natura morta a Roma, artisti italiani 1630-1750*, a cura di Gianluca Bocchi e Ulisse Bocchi, Viadana, Arti Grafiche Castello, 2005, pp. 453-464.

De Marchi 2016 = Andrea G. De Marchi, *Collezione Doria Pamphilj: catalogo generale dei dipinti*, Cinisello Balsamo, Silvana, 2016.

Dennis 2005 = K. L Dennis, *Re-constructing the Counter Reformation: Women Architectural Patrons in Rome and the Case of Camilla Peretti*, Diss., NC, University of North Carolina, 2005.

Descrivere Lucca 2009 = *Descrivere Lucca: viaggio tra note, inventari e guide dal XVII al XIX secolo*, a cura di Emanuele Pellegrini, Pisa, Ed. ETS, 2009.

Di Calisto 2005 = Laura Di Calisto, s.v. *Lauro, Giacomo*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, 64, Roma, Istituto della Enciclopedia Treccani, 2005.

Dickey 1995 = *"Met een wenende ziel...doch droge ogen": women holding handkerchiefs in seventeenth-century Dutch portraits*, in «Nederlands kunsthistorisch jaarboek», 46.1995, pp. 332-367.

Donne e sfera pubblica 2009 = *Donne e sfera pubblica. I linguaggi del potere nell'età barocca*, a cura di Francesca Cantù, Roma, Viella, 2009.

Donne nel cantiere 2017 = *Le donne nel cantiere di San Pietro in Vaticano. Artiste, artigiane e imprenditrici dal XVI al XIX secolo*, a cura di Assunta Di Sante, Simona Turriziani, Foligno, Il Formichiere, 2017.

Donne nell'arte 2020 = *Donne nell'arte da Tiziano a Boldini*, catalogo della mostra (Brescia, palazzo Martinengo, 2020), a cura di Davide Dotti, Cinisello Balsamo, Silvana, 2020.

Dunn 1994 = Marylin Dunn, *Piety and Patronage in Seicento Rome: Two Noblewomen and Their Convents*, «The Art Bulletin», 76, 1994, pp. 644-663.

Dunn 1997 = Marylin Dunn, *Spiritual Philanthropists: Women as Convent Patrons in Seicento Rome*, in *Women and Art* 1997.

Dunn 2012 = Marylin Dunn, *Invisibilia per visibilia: Roman Nuns, Art Patronage, and the Construction of Identity*, in *Wives, Widows, Mistresses, and Nuns in Early Modern Italy: Making the Invisible Visible Through Art and Patronage*, a cura di Katherine A. McIver, Farnham, Ashgate, 2012, pp. 181-205.

Escobar 1966 = M. Escobar, Presepi di Roma, Ente Provinciale per il Turismo di Roma, Roma, 1966.

Eula 1995 = Alessandra Eula, *Precisazioni su alcuni edifici collegati alle licenze rilasciate dai Maestri di strade di Roma (sec. XVII): i palazzi Boncompagni Corcos, Corsini a piazza Fiammetta, Giustiniani, Maccarani in Trevi, Testa Piccolomini e la chiesa di S. Maria dell'Umiltà*, «Quaderni del Dipartimento Patrimonio Architettonico e Urbanistico: storia, cultura, progetto», 4, 1994 (1995), 2, pp. 63-76.

Fagiolo dell'Arco 1997 = Maurizio Fagiolo dell'Arco, *La festa barocca*, Roma, De Luca, 1997.

Faldi 1957 =I. Faldi, *Paolo Guidotti e gli affreschi della "Sala del Cavaliere" nel Palazzo di Bassano di Sutri*, in «Bollettino d'arte», 4.Ser. 42.1957, pp. 278-295.

Fantasia in convento 2008 = *Fantasia in convento. Tesori di carta e stucco dal Seicento all'Ottocento*, Firenze, Polistampa, 2008.

Fashion for God 2023 = *Fashion for God: religious textiles from hidden churches in the Dutch Republic 1580-1800*, eds Pim Arts, Richard de Beer, Zwolle, Utrecht, Waanders, Museum Catharijneconvent, 2023.

Feci 2004 = Simona Feci, *Pesci fuor d'acqua: donne a Roma in età moderna: diritti e patrimoni*, Roma, Viella, 2004.

Felici 2005 = Venere Felici, *Il convento delle Carmelite Scalze di San Giuseppe a Capo le Case*, in *Da Balla a Morandi. Capolavori dalla Galleria Comunale d'Arte Moderna e Contemporanea di Roma*, catalogo della mostra (Gallarate, Civica Galleria d'Arte Moderna, 2005), a cura di Giovanna Bonasegale, Emma Zanella, Roma, Palombi, 2005, pp. 77-80.

Feste barocche 2015 = *Feste barocche per inciso: immagini della festa a Roma nelle stampe del Seicento*, catalogo della mostra (Roma, palazzo Braschi, 2015), a cura di Simonetta Tozzi, Roma, Artemide, 2015.

Fiore 2011= C. Fiore, *Mattia de Rossi: documenti inediti per il cantiere del monastero di S. Giuseppe a Capo le Case*, in «Storia dell'arte», Roma, 2011, 83-93, pp. 179-183.

Fra doppi muri 2023 = *Fra doppi muri: cultura e arte claustrale femminile a Roma in età moderna*, a cura di Saverio Sturm, Sabrina Norlander Eliasson; prefazione di Dacia Maraini, Perugia, Quattroemme, 2023.

Francesco da Castello 2021 = *Francesco da Castello (Frans van de Kasteele): dipinti fra Italia e Spagna*, a cura di Giovanna Sapori, Roma, Artemide, 2021.

Franklin 2018 = D. Franklin, *Polidoro da Caravaggio*, New Haven; London, Yale University Press, 2018.

Fumagalli 1989 = Elena Fumagalli, *Giovanna Garzoni*, in *La natura morta in Italia*, a cura di Francesco Porzio, Federico Zeri, Milano, Electa, 1989, II, pp. 568-571.

Genovese 2012 = Anna Lisa Genovese, *Le donne artiste nell'Accademia dei Virtuosi al Pantheon*, «Annali della Pontificia Insigne Accademia di Belle Arti e Lettere dei Virtuosi al Pantheon», XII, 2012, pp. 371-376.

Ghirardi 2002 = Angela Ghirardi, *Dipingere in lode del Cielo: suor Orsola Maddalena Caccia e la vocazione artistica delle Orsoline di Moncalvo*, in *Vita artistica nel monastero femminile. Exempla*, a cura di Vera Fortunati Pietrantonio, Bologna, Compositori, 2002, pp. 115-129.

Giusti Maccari 1987 = Patrizia Giusti Maccari, *Pietro Paolini, pittore lucchese 1603 - 1681*, Lucca, Pacini Fazzi, 1987.

Giusti Maccari 2018 = Patrizia Giusti Maccari, *Pietro Paolini prima dell''espatriamento' a Roma: formazione e cultura*, in *Artisti e committenti lucchesi del Seicento a Roma*, a cura di Stefan Albl, Sybille Ebert-Schifferer, Michele Nicolaci, Milano, Officina Libraria, 2018, pp. 54-56.

Gladen 2004 = Cynthia Ann Gladen, *A Painter, a Duchess, and the Monastero di Sant'Orsola: Case Studies of Women's Monastic Lives in Mantua, 1599-1651*, Ph.D. Diss, Minneapolis, University of Minnesota, 2004.

Gladen 2005 = Cynthia Ann Gladen, *Suor Lucrina Fetti: pittrice in una corte monastica seicentesca*, in *Monasteri femminili* 2005, pp. 123-141.

Golzio 1939 = Vincenzo Golzio, *Documenti artistici sul Seicento nell'Archivio Chigi*, Roma, Palombi, 1939.

Gori 2006 = Orietta Gori, *Le chiese di via Alessandrina e dintorni: trasformazioni e perdite fra XV e XX secolo*, in *La città assente: la via Alessandrina ai Fori imperiali*, a cura di Bruno

Toscano, con la collab. di Patrizia Di Benedetti, Paola Picardi, Sarzana, Agorà, 2006, pp. 229-285.

Gouden vrouwen 2020 = *Gouden vrouwen van de 17de eeuw: van kunstenaars tot verzamelaars*, ed. by Judith Noorman, Zwolle, WBOOKS, 2020.

La grandezza dell'universo 2020 = *La grandezza dell'universo nell'arte di Giovanna Garzoni*, catalogo della mostra (Firenze, Gallerie degli Uffizi 2020), a cura di Sheila Barker, Livorno, Sillabe, 2020.

Groppi 1994 = Angela Groppi, *I conservatori della virtù. Donne recluse nella Roma dei Papi*, Roma-Bari, Laterza, 1994.

Hager 1991 = Hellmut Hager, *Le opere letterarie di Carlo Fontana come autorappresentazione*, in *In urbe architectus. Modelli, disegni, misure: la professione dell'architetto*, Roma 1680-1750, a cura di Bruno Contardi, Roma, Àrgos, 1991, pp. 155-203.

Hermann Fiore 1983 = Kristina Herrmann-Fiore, *Disegni degli Alberti: il volume 2503 del Gabinetto Nazionale delle Stampe*, Roma, de Luca, 1983.

Herman van Swanevelt 2010 = *Herman van Swanevelt (um 1603 - 1655)*: Gemälde und Zeichnungen, ed. by Anne Charlotte Steland, Petersberg, Imhof, 2010.

Het unieke memorieboek 2022 = *Het unieke memorieboek van Maria van Nesse (1588-1650): nieuwe perspectieven op huishoudelijke consumptive*, Judith Noorman, Robbert Jan van der Maal, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2022.

Hooglied: de beeldwereld van religieuze 1994 = *Hooglied: de beeldwereld van religieuze vrouwen in de zuidelijke Nederlanden, vanaf de 13de eeuw,* ed. by P. Vandenbroeck, Gent, Snoeck-Ducaju & Zoon, 1994.

Gli incanti dell'iride 1996 = *Gli incanti dell'iride: Giovanna Garzoni pittrice nel Seicento*, catalogo della mostra (San Severino Marche, Fondazione Salimbeni, 1996), a cura di Gerardo Casale, Cinisello Balsamo, Silvana, 1996.

Ingenious Women 2024 = *Ingenious women. Women Artists and their Companions*, ed. by Katrin Dyballa, Hirmer Verlag, München, 2024.

Incisa della Rocchetta 1979 = Giovanni Incisa della Rocchetta, *La collezione dei ritratti dell'Accademia di San Luca*, Roma, Accademia Nazionale di San Luca, 1979.

Incisori napoletani 1981 = *Incisori napoletani del '600: Villa Farnesina*, a cura di Alba Costamagna, Roma, Multigrafica Ed., 1981.

Kathleen 2005 = Giles Arthur Kathleen, *Il breviario di Santa Caterina da Bologna e l'arte povera clarissa*, in *Monasteri femminili* 2005, pp. 93-122.

Kendrick 1996 = Robert L. Kendrick, *Celestial Sirens: Nuns and Their Music in Early Modern Milan*, Oxford, Clarendon Press, 1996.

Laganà 2022= Annalisa Laganà, *La Nuova raccolta di lettere sulla pittura, scultura e architettura di Michelangelo Gualandi: fonti, metodo e fortuna*, in *Lettere d'artista: per una storia transnazionale dell'arte (XVIII-XIX secolo)*, a cura di Giovanna Capitelli, Maria Pia Donato, Carla Mazzarelli, Susanne Adina Meyer, Ilaria Miarelli Mariani, Cinisello Balsamo, Milano, Silvana, 2022, pp. 282-295.

Lavin 1975 = Marilyn Aronberg Lavin, *Seventeenth-century Barberini documents and inventories of art*, New York, University Press, 1975.

Lirosi 2012 = Alessia Lirosi, *I monasteri femminili a Roma tra XVI e XVII secolo*, Roma, Viella, 2012.

Lollobrigida 2017 = Consuelo Lollobrigida, *Women Artists in Casa Barberini: Plautilla Bricci, Maddalena Corvini, Artemisia Gentileschi, Anna Maria Vaiani, and Virginia da Vezzo*, in *Artemisia* 2017, pp. 119-130.

Lollobrigida 2021 = Consuelo Lollobrigida, *Baroque Women's Artistic Position in the Age of the Barberini*, in *L'Archivio Di Caravaggio. Scritti in onore di Don Sandro Corradini*, Foligno, Etgraphiae/Cartograf, 2021, pp. 175-190.

Longhi 1916 = R. Longhi, *Gentileschi, padre e figlia*, in «L' arte», 19.1916, pp. 245-314.

Lorizzo 2010a = Loredana Lorizzo, *Pittori di natura morta e mercato dell'arte nella Roma del Seicento: novità su Andrea Bonanni, Carlo Manieri, Antonio Tibaldi, Giovan Battista Gavarotti e Laura Bernasconi*, in *Natura morta: rappresentazione dell'oggetto; oggetto*

come rappresentazione, a cura di Costanza Barbieri, Dalma Frascarelli, Napoli, Arte'm, 2010, pp. 90-95.

Levi Pisetzky 1964 = R. Levi Pisetzky, Storia del costume in Italia, vol. 3, Milano, 1964.

Lorizzo 2010b = Loredana Lorizzo, *Pellegrino Peri: il mercato dell'arte nella Roma barocca*, Roma, De Luca, 2010.

Lowe 2003 = K. J. P. Lowe, *Nuns' Chronicles and Convent Culture in Renaissance and Counter-Reformation Italy*, Cambridge, Cambridge Univ. Press, 2003.

Lukehart 2009 = Peter M. Lukehart, The Accademia seminars: the Accademia di San Luca in Rome, c. 1590 – 1635, New Haven, Conn, Yale Univ. Press, 2009.

Lukehart 2020 = Peter M. Lukehart, *Giovanna Garzoni "Accademica"*, in *La grandezza dell'universo* 2020, pp. 96-106.

Lutz 2020 = G. Lutz, Urbano VIII, papa in Dizionario biografico degli Italiani, 97, Roma, Istituto della Enciclopedia Treccani, 2020.

Macchi 2010 = L. Macchi, *L'Archivio dell'Opera di Santa Croce di Lucca. Problematiche di ricostruzione*, in *Il patrimonio documentario della Chiesa di Lucca. Prospettive di ricerca*, a cura di Sergio Pagano e Pierantonio Piatti, Sismel, 2010, pp. 373-386.

Macchi 2023 = L. Macchi, *Memorie per la Cattedrale*, in *La Cattedrale di San Martino: cantiere di restauro e conoscenza*, a cura di Antonia D'Aniello, Lucca, Maria Pacini Fazzi editore, 2023, pp. 35-49.

Macioce 2022 = S. Macioce, *Nel silenzio del chiostro: appunti sulle suore pittrici*, in *Scritti di donne: 40 studiose per la storia dell'arte*, a cura di Stefania Macioce; Foligno, Etgraphiae, 2022, pp. 255-267.

Macioce 2023 = S. Macioce, *Michelangelo Merisi da Caravaggio: documenti, fonti e inventari 1513-1848*, Roma, Ugo Bozzi Editore, 2023.

Maestras 2023 = *Maestras*, ed. by Rocío de la Villa, Madrid, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, 2023.

Mann 2016 = J. W. Mann, Artemisia a Roma 1606-1613: inizi strategici e stilistici, in Artemisia Gentileschi e il suo tempo, a cura di F. Baldassari, M. B. De Ruggieri, Milano, Skira, pp. 13-21.

Mancini 2011 = Claudio Mancini, *I Baglioni della Teverina. Una famiglia al servizio dello Stato pontificio*, in *Famiglie nella Tuscia tardomedievale. Per una storia*, a cura di A. Pontecorvi, A. Zuppante, Orte, Centro Studi della Tuscia, 2011, pp. 181-193.

Mancini 2013 = Claudio Mancini, *Pirro Baglioni da Sipicciano*, Viterbo, ArcheoAres, 2013.

Mancini, Profili 2003 = Claudio Mancini, Stefania Profili, *La cappella Baglioni nel complesso della Chiesa di S. Maria Assunta in Cielo in Sipicciano*, Graffignano, Comune, 2003.

Making her mark 2023 = *Making her mark: a history of women artists in Europe, 1400-1800*, ed. By Banta, Andaleeb Badiee, New Brunswick, Canada, Goose Lane Editions, 2023.

Magistri 2003 = G. Magistri, *Un importante ed inedito Inventario del 1652 relativo al Palazzo Savelli (poi Chigi), in Ariccia*, in *Le Stanze del Cardinale*, catalogo della mostra, a cura di F. Petrucci, Ariccia, Palazzo Chigi, Roma, De Luca, 2003, pp. 153-161.

Marcucci 1991 = L. Marcucci, *Francesco da Volterra: un protagonista dell'architettura post-tridentina*, Roma, Multigrafica Ed., 1991.

Martini 2024 = E. Martini, *Filippo Lauri (Roma 1623-1694) e la pittura decorativa a Roma nella seconda Seicento*, Università degli Studi di Ferrara, Tutor: Francesca Cappelletti, 20024.

Mazzaferro 2020 = G. Mazzaferro, *Michelangelo Gualandi (1793-1887) e la National Gallery: un "travelling agent" ufficioso per Sir Charles Eastlake*, in «L' archiginnasio», Bologna, 2020, pp. 7-133.

Mazzetti Di Pietralata 2009 = Cecilia Mazzetti Di Pietralata, *Giardini storici. Artificiose nature a Roma e nel Lazio*, Gangemi, Roma 2009.

Mazzetti di Pietralata 2014 = C. Mazzetti di Pietralata, *Gli inventari Savelli: storia e stile di una antica famiglia alla sfida della modernità nella Roma del Seicento*, in *Inventari e cataloghi*, a cura di Cinzia Maria Sicca, Pisa, Pisa Univ. Press, pp. 107-128, 2014.

Mazzetti di Pietralata 2017 = C. Mazzetti di Pietralata, *Dall'Emilia e dalla Romagna a Roma: Dosso, Garofalo, Scarsellino, Guercino e gli altri nella collezione Savelli*, in *Gli Orsini e i Savelli nella Roma dei papi. Arte e mecenatismo di antichi casati dal feudo alle corti barocche europee*, Atti del Convegno Internazionale di Studi, a cura di A. Amendola, C. Mazzetti di Pietralata, Cinisello Balsamo (mi) Silvana editoriale, 2017, pp. 421-437.

Mazzetti di Pietralata 2018 = C. Mazzetti di Pietralata, *"E particolarmente le ricordo dell'Angelino di Ti - ziano": sulla storia e la provenienza di una tavola Doria Pamphilj*, «Bollettino d'arte», s. vii, 102, 2018, 35-36, pp. 277-284.

Mazzetti di Pietralata 2019 = C. Mazzetti di Pietralata, *Orazio Gentileschi pittore in casa Savelli. Novità e considerazioni, in La luce e i silenzi. Orazio Gentileschi e la pittura caravaggesca nelle Marche del Seicento*, a cura di Anna Maria Ambrosini Massari, Alessandro Delpriori, Ancona, Il Lavoro Editoriale, 2019, pp. 101-110.

Mazzetti di Pietralata 2020 = C. Mazzetti di Pietralata, *Orazio Gentileschi pittore, restauratore e frescante a Palazzo Savelli*, «Storia dell'arte», 52, 2020, pp. 64-79.

Mazzetti di Pietralata 2021 = C. Mazzetti di Pietralata, *Il volo dell'aquila: il diluvio di Scarsellino per il generale Federico Savelli*, in *Close reading. Kunsthistorische Interpretationen vom Mittelalter bis in die Moderne: Festschrift für Sebastian Schütze*, eds. Stefan Albl, Berthold Hub, Anna Frasca-Rath, Berlin, Boston, De Gruyter, 2021, pp. 250-259.

Mazzucco 2021b = M. Mazzucco, *Una certa donna che vive ancora*, in *Una rivoluzione silenziosa. Plautilla Bricci pittrice e architettrice*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Corsini, 2021-2022), a cura di Yuri Primarosa, Roma, Officina Libraria, 2021, pp. 12-43.

McOmber2007 = Christina Morris McOmber, *Recovering Female Agency: Roman Patronage and the Domenican Convent of SS. Domenico e Sisto*, Ph.D. Diss, University of Iowa, 1997.

Melasecchi 2004 = O. Melasecchi, *Guidotti, Paolo, detto il Cavalier Borghese*, Dizionario Biografico degli Italiani, vol. 61, 2004 [DBI]

Meloni Trkuljia 1983 = Silvia Meloni Trkulja, s.v. *Corvini, Maddalena*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, 29, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2008.

Memorie segrete 2020 = *Memorie segrete: una cronaca seicentesca del monastero di Santa Rosa di Viterbo*, a cura di Eleonora, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2020.

Michel 1995 = O. Michel, *Maddalena Corvina e i suoi*, «Strenna dei Romanisti», 56, 1995, pp. 399-407.

Michel 1971 = O. Michel, *Peintres autrichiens à Rome dans la seconde moitié du XVIIIème siècle 1971*, «Römische historische Mitteilungen», 13, 1971, pp. 287-322.

Minonzio 1990 = Donata Minonzio, *Teresa Del Po*, in *Italian Masters of the Seventeenth Century. Commentary*, a cura di Paolo Bellini, Richard W. Wallace, Pleasantville, Abaris Books, 1990, pp. 267-332.

Mobili, arredi e dipinti antichi (1083) 1999 = *Mobili, arredi e dipinti antichi*, Finarte, n. 1083, 1999.

Monasteri femminili 2005 = *I monasteri femminili come centri di cultura fra Rinascimento e Barocco*, atti del convegno (Bologna, 2000), a cura di Gianna Pomata, Gabriella Zarri, Roma, Ed. di Storia e Letteratura, 2005.

Monastero di famiglia 2016 = *Un monastero di famiglia: il diario delle barberine della SS. Incarnazione (secc. XVII-XVIII)*, a cura di Valentina Abbatelli, Alessia Lirosi, Irene Palombo; con un saggio introduttivo di Gabriella Zarri, Roma, Viella, 2016.

Un Monastero, una città 2023 = *Un monastero, una città: Santa Rosa e Viterbo nel XVII secolo, atti del convegno*, Viterbo, 14-15 novembre 2020, Viterbo, Sette città, 2023.

Monson 1995 = Craig A. Monson, *Disembodied Voices: Music and Culture in an Early Modern Italian Convent*, Berkeley, University of California Press, 1995.

Moretti 2023 = Massimo Moretti, *Il restauro del Tempietto del Volto Santo*, in *La Cattedrale di San Martino: cantiere di restauro e conoscenza*, a cura di Antonia D'Aniello, Lucca, Maria Pacini Fazzi editore, 2023, pp. 103-120.

Morselli 2022 = Raffaella Morselli, *Professione pittore. Il caso Bologna tra Cinque e Seicento*, Venezia, Marsilio, 2022.

Mostaccio 2009 = S. Mostaccio, *L'osservanza femminile domenicana tra intelletto e contemplazione*, in *Il velo, la penna e la parola: le domenicane: storia, istituzioni e scritture*, a cura di Gabriella Zarri e Gianni Festa, Firenze, Nerbini, 2009.

Il Museo della Cattedrale 1995 = *Il Museo della Cattedrale di Lucca: il restauro e l'allestimento di Pietro Carlo Pellegrini*, a cura di C. Bertolucci, Torino, Allemandi, 1995.

Nicolas Poussin 1958 = *Nicolas Poussin*, colloques internationaux, sciences humaines, publ. sous la dir. d'André Chastel. Centre National de la Recherche Scientifique, Paris, Ed. du CNRS, Paris, 19 - 21 septembre 1958.

Nicolaci 2017 = Michele Nicolaci, *La "Gerusalemme distrutta" di Paolo Guidotti Borghese pittore e poeta lucchese*, in *Intrecci virtuosi: letterati, artisti e accademie tra Cinque e Seicento*, a cura di Carla Chiummo, Antonio Geremicca, Patrizia Tosini, Roma, De Luca Editori d'Arte, 2017, pp. 181-193

Nicolaci 2018 = Michele Nicolaci, *Aggiornamenti e nuove proposte per Paolo Borghese Guidotti tra Roma e Lucca*, in *Artisti e committenti lucchesi del Seicento a Roma*, a cura di Stefan Albl, Sybille Ebert-Schifferer, Michele Nicolaci, Milano, Officina Libraria, 2018, pp. 32-47.

Nicolaci 2020 = Michele Nicolaci, *Luoghi e incontri di Paolo Guidotti Borghese: certezze ed ipotesi*, in *Paolo Guidotti, Pietro Sigismondi e Pietro Paolini: tre pittori lucchesi nella Roma di Caravaggio*, a cura di Paola Betti, Gianni Papi, Lucca, Maria Pacini Fazzi, 2020, pp. 87-112.

Nocchi 2021 = L. Nocchi, *Notizie su Arcangelo Aquilini (1560-1610)*, in «Spoletium», Annuario 58, nuova serie 14 (2021), pp. 56-59.

Nocella 2007 = Manuela Nocella, *Flaminio e Francesco Allegrini: novità documentarie e aggiunte al corpus delle opere*, Città di Castello, GESP, 2007.

Now You See Us 2024 = *Now You See Us: women artists in Britain 1520-1920*, ed. by T. Barber, London, Tate Publishing, 2024.Mancini 1997 = Claudio Mancini, *Francesca Baglioni dei conti di Castel Piero dalla corte medicea alla clausura di Roma*, «Biblioteca e società», XXXII, 1997, 3, 1997, pp. 8-13.

Olsen 1978 = T. Olsen, *Silences*, New York 1978.

Orbaan 1920 = Johannes Albertus Francescus Orbaan, *Documenti sul barocco in Roma*, Roma, Società Romana di Storia Patria, 1920.

Gli Orsini e i Savelli nella Roma dei papi 2017= *Gli Orsini e i Savelli nella Roma dei papi: arte e mecenatismo di antichi casati dal feudo alle corti barocche europee*, a cura di Cecilia Mazzetti di Pietralata e Adriano Amendola, Cinisello Balsamo, Milano, Silvana editoriale, 2017.

Orsola Maddalena 2012 = *Orsola Maddalena Caccia*, catalogo della mostra (San Secondo di Pinerolo, Castello di Miradolo, 2012), a cura di Paola Caretta, Daniela Magnetti, Savigliano, L'Artistica, 2012.

Pagani 1992 = Valeria Pagani, *Adamo Scultori and Diana Mantovana*, «Print Quarterly», IX, 1992, pp. 72-87.

Pallottino 2018 = Elisabetta Pallottino, *Il monastero di S. Giuseppe a Capo le Case. Un'esperienza di studio e di restauro urbano*, in *Monasteri di clausura a Roma: dalle soppressioni unitarie alla nascita del Fondo Edifici di Culto*, a cura di Mario Bevilacqua, Marina Caffiero, Saverio Sturm, Perugia, Quattroemme, 2018, pp. 323-335.

Pampalone 2006 = Antonella Pampalone, *Cronache romane del Seicento: il matrimonio infelice di Teresa Del Po*, «Strenna dei romanisti», MMDCCLIX, 2006, pp. 457-480.

Panofsky-Soergel 1996 = Gerda Panofsky-Soergel, *An Artist's Library in Rome Around 1600*, in *Ars naturam adiuvans: Festschrift für Matthias Winner zum*, a cura di Victoria von Flemming, Mainz, von Zabern, 1996, pp. 367-380.

Papi 2020 = G. Papi, *Due o tre sottrazioni e alcune aggiunte al catalogo di Paolo Guidotti*, in *Paolo Guidotti, Pietro Sigismondi e Pietro Paolini*, a cura di Paola Betti e Gianni Papi, 2020, pp. 27-54.

Patronage, Gender and the Arts 2015 = *Patronage, Gender and the Arts in Early Modern Italy: Essays in Honor of Carolyn Valone*, a cura di Katherine A. McIver, Cynthia Stollhans, New York, Italica Press, 2015.

Paulicelli 2014 = E. Paulicelli, *Writing fashion in early modern Italy: From sprezzatura to satire*, Farnham, Ashgate, 2014.

Pérez Sánchez 1965 = Alfonso E.Pérez Sánchez, *Pietro del Po, pintor de Palermo*, in *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 12.1965/66, 1/2, pp. 125-144.

Petrucci 2008 = Francesco Petrucci, *Pittura di ritratto a Roma: il Seicento*, 3 voll., Roma, Budai, 2008.

Petrucci 2010 = Francesco Petrucci, *Pittura di ritratto a Roma: il Settecento*, 3 voll., Roma, Budai, 2010.

Petrucci 2016 = Francesco Petrucci, *Carlo Maratti: L'educazione della Vergine*, «Quaderni del Barocco», 27, 2016.

Petrucci 2022 = F. Petrucci, *Palazzo Chigi in Ariccia: nel contesto del complesso berniniano e dell'antico feudo chigiano*, Roma, Gangemi, 2022.

Picardi 2014 = Paaola Picardi, *Il monastero di San Giuseppe a Capo le Case a Roma: committenti spagnoli, filospagnoli e artisti italiani*, in *I rapporti tra Roma e Madrid nei secoli XVI e XVII*, a cura di Alessandra Anselmi, Roma, Gangemi, 2014, pp. 143-159.

Pierguidi 2014 = S. Pierguidi, *"In materia totale di pitture si rivolsero al singolar Museo Borghesiano"*, «Journal of the History of Collections», XXVI, 2014, 2, pp. 161-170.

Pittori della luce 2021 = *I pittori della luce: da Caravaggio a Paolini*, catalogo della mostra (Lucca, Cavallerizza, 2021-2022), a cura di Vittorio Sgarbi, Milano, Contemplazioni, 2021.

Plautilla Nelli 2008 = *Plautilla Nelli (1524-1588): The Painter-Prioress of Renaissance Florence*, a cura di Jonathan K. Nelson, Firenze, Florence Syracuse University, 2008.

Plautilla Nelli 2017 = *Plautilla Nelli: arte e devozione sulle orme di Savonarola*, a cura di Fausta, Livorno, Sillabe, 2017.

Pogliani 2022 = Paola Pogliani, *Filigrana di carta e fiori di stoffa nel monastero di Santa Rosa a Viterbo*, in *Il bello, l'idea e la forma: studi in onore di Maria Concetta Di Natale*, a cura di Pierfrancesco Palazzotto, Giovanni Travagliato, Maurizio Vitella, Palermo, Palermo University Press, 2022, pp. 273-278.

Pregare con le immagini 2004 = *Pregare con le immagini. Il breviario di Caterina Vigri*, a cura di Vera Fortunati Pietrantonio, Claudio Leonardi, Firenze, Sismel, 2004.

Presenze femminili 2022 = *Presenze femminili a Roma nella lunga Età moderna*, a cura di Marina Formica, Città di Castello, LuoghInteriori, 2022.

Primarosa 2018 = Yuri Primarosa, *Elpidio Benedetti (1609-1690). Committenze e relazioni artistiche di un agente del re di Francia nella Roma del Seicento*, Torino, Fondazione 1563 per l'arte e la cultura della Compagnia di San Paolo, 2018.

Primarosa 2021 = Yuri Primarosa, *Plautilla Bricci disegnatrice, pittrice, architettrice. Verso un catalogo ragionato*, in *Una rivoluzione silenziosa. Plautilla Bricci pittrice e architettrice*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Corsini, 2021-2022), a cura di Yuri Primarosa, Roma, Officina Libraria, 2021, pp. 44-102.

Proni 2005 = M. S. Proni, *La famiglia Stanchi*, in *Pittori di natura morta a Roma, artisti italiani 1630-1750*, a cura di Gianluca Bocchi, Ulisse Bocchi, Viadana, Arti Grafiche Castello, 2005, pp. 245-328.

Prota-Giurleo 1953 = Aloysius Prota-Giurleo, *Pittori napoletani del Seicento*, Napoli, Fiorentino, 1953.

Pupillo 2009 = Marco Pupillo, *Gli incisori di Baronio. Il maestro "MGF", Philippe Thomassin, Leonardo e Girolama Parasole (con una nota su Isabella/Isabetta/Elisabetta Parasole)*, in *Baronio e le sue fonti*, a cura di Luigi Gulia, Sora, Centro Studi Vincenzo Patriarca, 2009, pp. 831-866.

Pupillo 2023 = Marco Pupillo, *Elisabetta Parasole e il suo doppio. Vicende virtuali e reali di una disegnatrice di moda, dal Monastero di Santa Caterina della Rosa al mercato editoriale romano*, in *Fra doppi muri. Cultura e arte claustrale femminile a Roma in età moderna*, a cura di Saverio Sturm, Sabrina Norlander Eliasson, Perugia, Quattroemme, 2023, 145-155.

Pupillo = Marco Pupillo, *I cappuccini e gli artisti romani tra Cinque e Seicento frammenti di un discorso*, in *De habitudine Ordinis ad artem. Arti, religione e cultura nell'Ordine cappuccino tra XVI e XVIII secolo"*, a cura di P. Costantini, cds, pp. 3-21.

Pupillo in c.d.s. = Marco Pupillo, *Rosato Parasole*, in *Pittori e mosaicisti a San Pietro nei documenti degli archivi della Basilica Vaticana. Da Giulio II ad Alessandro VII (1503-*

1667), a cura di Alessandra Di Sante, Alexis Gauvain, con la collaborazione di Valentina Balzarotti, Città del Vaticano, in c.d.s.

Rabiner 1980 = Donald Rabiner, *The Paintings of Giacomo Del Po*, tesi di dottorato, Università del Kansas 1978, 1980.

Rabiner 1984 = Donald Rabiner, *Teresa del Po: A Pre-Rosalba Pastel Portraitist*, «Woman's Art Journal», V, 1984, 1, pp. 16-22.

Ravelli 2005 = L. Ravelli, *"Stanchi dei fiori"*, Bergamo, Grafica & Arte, 2005.

Répertoire des peintures 1988 = *Répertoire des peintures italiennes du XVIIe siècle*, a cura di Arnauld Brejon de Lavergnée, Nathalie Volle, Paris, Ed. de la Réunion des Musées Nat., 1988.

Alla ricerca di "Ghiongrat" 2011 = *Alla ricerca di "Ghiongrat": studi sui libri parrocchiali romani (1600-1630)*, a cura di Rossella Vodret, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2011.

La Rivoluzione in convento 2012 = *La Rivoluzione in convento. Le Memorie di Anna Vittoria Dolara (secc. XVIII-XIX)*, a cura di Simonetta Ceglie, Roma, Viella, 2012

Una rivoluzione silenziosa 2021 = *Una rivoluzione silenziosa: Plautilla Bricci, pittrice e architettrice*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica, 2021-2022), a cura di Yuri Primarosa, Roma, Officina Libraria, 2021.

Roma pittrice 2024 = *Roma pittrice: artiste al lavoro tra XVI e XIX secolo*, a cura di Ilaria Miarelli Mariani, Raffaella Morselli; con la collaborazione di Ilaria Arcangeli, Roma, Officina Libraria, 2024.

Rosci 1984 = M. Rosci, *Giovanna Garzoni dal Palazzo Reale di Torino a Superga*, «Scritti di storia dell'arte in onore di Federico Zeri», 2 voll., Milano 1984, II, pp. 565-567.

Ruffo 2016 = V. Ruffo, *La Galleria Ruffo in Messina nel secolo XVII*, Roma, Calzone, 1916.

Scano 1974 = G. Scano, *L'Archivio Storico*, in *L'Accademia Nazionale di San Luca* 1974, pp. 386-403.

Rudolph, Prosperi Valenti Rodinò 2024 = S. Rudolph, S. Prosperi Valenti Rodinò, *Carlo Maratti (1625-1713) tra la magnificenza del Barocco e il sogno d'Arcadia: dipinti e disegni*, Roma, Ugo Bozzi Editore s.r.l., 2024.

Russell 2019 = S. Russell, *"His great genius was to make landscapes": the Roman years of Herman van Swanevelt (c. 1603-1655)*, Roma, Edizioni Quasar, 2019.

Sacchetti Sassetti 1947 = Angelo Sacchetti Sassetti, *Storia di Alatri*, Frosinone, Cooperativa Tipografica Frusinate, 1947.

Salvagni 2008 = I. Salvagni, *Gli "aderenti al Caravaggio" e la fondazione dell'Accademia di San Luca: conflitti e potere (1593 - 1627)*, in *Intorno a Caravaggio*, a cura di Margherita Fratarcangeli, Roma, Campisano, 2008, pp. 41-74.

Salvagni 2021 = I. Salvagni, *La fondazione dell'Accademia de i pittori e scultori di Roma nella chiesa dei Santi Luca e Martina: le professioni artistiche a Roma: istituzioni, sedi, società (1588-1705)*, Roma, Società Romana di Storia Patria, 2021.

Sapori 2011 = G. Sapori, *Profilo di Fausto Poli "sovrintendente alle arti" nella casa Barberini*, in «Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte», 3.Ser. 29.2006,61, 2011, pp. 195-283.

Scipione Pulzone 2013 = *Scipione Pulzone: da Gaeta a Roma alle Corti europee*, catalogo a cura di Alessandra Acconci e Alessandro Zuccari, Roma, Palombi, 2013.

Le scritture parrocchiali 1990 = *Le scritture parrocchiali di Roma e del territorio vicariale*, in Rassegna degli Archivi di Stato: Quaderni, 59, 1990.

Settecento napoletano 1994 = *Settecento napoletano*. *Sulle ali dell'aquila imperiale 1707-1734*, a cura di W. Prohaska, N. Spinosa, Napoli, Electa, 1994.

Signore dell'arte 2021 = *Le signore dell'arte. Storie di donne tra '500 e '600*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 2021), a cura di Anna Maria Bava, Gioa Mori, Alain Tapié, Milano, Skira, 2021.

Sommariva 2003 = G. Sommariva, *Una Betlemme di carta: presepi a sagome dipinte a Genova tra XVII e XIX secolo*, in «La Casana», 45.2003(2004), 4, pp. 40-49.

Spezzaferro 1985 = Luigi Spezzaferro, *Un imprenditore del primo Seicento: Giovanni Battista Crescenzi*, «Ricerche di storia dell'arte», X, 1985, 26, pp. 50-74.

Squarzina 2003 = Silvia Danesi Squarzina, *La collezione Giustiniani*, Milano, Einaudi, 2003.

Stefanucci = A. Stefanucci, *Testimonianze straniere sui presepi romani dei secoli XVIII e XIX*, in «Strenna dei Romanisti», 16.1955, pp. 201-207.

Strunck 2007 = Christina Strunck*, Berninis unbekanntes Meisterwerk: die Galleria Colonna in Rom und die Kunstpatronage des römischen Uradels*, München, Hirmer, 2007.

Strunck 2014 = Christina Strunck, *Progetti medicei a Roma nei primi decenni del Seicento: dal carteggio della Granduchessa Cristina di Lorena*, in *La festa delle arti: scritti in onore di Marcello Fagiolo per cinquant'anni di studi*, a cura di Vincenzo Cazzato, Sebastiano Roberto, Mario Bevilacqua, Roma, Gangemi, 2014, pp. 452-457.

Sturm 2002 = Saverio Sturm, *L' Eremo di Montevirginio e la tipologia del Santo Deserto*, Roma, Gangemi, 2002.

Sturm 2006 = S. Sturm, *Principii, norme e tipologie in Europa e nel Nuovo Mondo*, *L'architettura dei Carmelitani scalzi in età barocca*, vol. 1, Roma, Gangemi, 2006.

Sturm 2015 = Saverio Sturm, *L'architettura dei carmelitani scalzi in età barocca*, in *La Provincia Romana: Lazio, Umbria e Marche (1597-1705)*, Roma, Gangemi, 2015.

Suor Eufrasia Burlamacchi 2023 = *Suor Eufrasia Burlamacchi 1478-1548: scrivere, miniare, cantare nella Lucca del Cinquecento*, a cura di Loretta Vandi, Lucca, Maria Pacini Fazzi, 2023.

Svelate 2022 = *Svelate: da Lucca a Bibbiena: la dote delle monache domenicane*, a cura di Michel Scipioni, Bibbiena, Mazzaffirra, 2022.

Tafi 1994 = A. Tafi, *Immagine di Borgo San Sepolcro: guida storico-artistica della città di Piero*, Disegni, cartine e piante di Giovanni Cecconi, Cortona, Calosci, 1994.

Taurisano 2014 = Innocenzo Taurisano, *I domenicani in Lucca*, Lucca, Libr. Ed. Baroni, 1914.

Il Tesoro di Santa Rosa 2017 = *Il tesoro di Santa Rosa: un monastero di arte fede e luce*, a cura di Alfonsina Russo e Luisa Caporossi. Roma, Gangemi editore, 2017.

Testa 1998 = L. Testa, *Presenze caravaggesche nella collezione Savelli*, in «Storia dell'arte», 93/94.1998 (1999), pp. 348-352.

Thornton 1991 = Peter Thornton, *The Italian Renaissance interior : 1400 – 1600*, New York, Abrams, 1991.

Toscano 2008 = Paola Toscano, *Teresa del Po: alcune stampe inedite*, «Grafica d'arte», XIX, 2008, 75, pp. 5-9.

Tozzi 2002 = Simonetta Tozzi, *Incisioni barocche di feste e avvenimenti: giorni d'allegrezza*, Roma, Gangemi, 2002.

Traversi 2008 = L. Traversi, Paolo Maruscelli, in Dizionario Biografico degli Italiani, vol. 71.

Trinchieri Camiz 1997 = Franca Trinchieri Camiz, *Virgo-non sterilis… Nuns as Artists in Seventeenth-Century Rome*, in *Picturing Women in Renaissance and Baroque Italy*, a cura di Geraldine A. Johnson, Sara F. Matthews Grieco, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, pp. 139-164.

Valone 1992 = Carolyn Valone, *Roman Matrons as Patrons: Various Views of the Cloister Wall*, in *The Crannied Wall: Women, Religion, and the Arts in Early Modern Europe*, a cura di Craig A. Monson, Ann Arbor, Univ. of Michigan Press, 1992, pp. 49-72.

Valone 1994 = Carolyn Valone, *Women on the Quirinal Hill: Patronage in Rome, 1560 – 1630*, «The Art Bulletin», 76, 1994, pp. 129-146.

Venditti 2009 = G. Venditti, *Archivio della Valle-Del Bufalo: inventario*, Città del Vaticano, 2009.

Vicioso 2014 = Julia Vicioso, *Costanza Francini tra Artemisia Gentileschi e le committenze della Compagnia della Pietà in San Giovanni dei Fiorentini a Roma. Arciconfraternita di San Giovanni dei Fiorentini 'detta della Pietà'*, Roma, GBE Bentivoglio, 2014.

Violini 2025 = C. Violini, *Cristoforo Roncalli 1552-1626: pittore tra due secoli*, tesi di dottorato, Università Luigi Vanvitelli, tutor A. Zezza, P. Tosini, 2020-24.

Visceglia 2023 = Maria Antonietta Visceglia, *Le donne dei papi in età moderna. Un altro sguardo sul nepotismo (1492-1655)*, Roma, Viella, 2023.

Waddy 1996 = P. Waddy, *Giacinto del Bufalo, Maestro delle strade and homeowner*, in *Architectural studies in memory of Richard Krautheimer*, a cura di C. L. Striker, Mainz, Zabern, 1996, pp. 175-179.

Weaver 2002 = Elissa Weaver, *Convent Theatre in Early Modern Italy: Spiritual Fun and Learning for Women*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.

Weber 1994 = C. Weber, *Legati e governatori dello Stato Pontificio: (1550 - 1809)*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1994.

Women and Art 1997 = *Women and Art in Early Modern Europe: Patrons, Collectors and Connoisseurs*, a cura di Cynthia Lawrence, University Park, Pennsylvania State University Press, 1997

Women Artists 1976 = *Women Artists: 1550 – 1950*, catalogo della mostra (Los Angeles, County Museum; Austin, University Art Museum; Pittsburgh, Museum of Art; Brooklyn, Brooklyn Museum 1976-1977), a cura di Ann Sutherland Harris, Linda Nochlin, New York, Knopf, 1976.

Women: female roles in art 2025 = *Women: female roles in art and society of the Netherlands*, 1500-1950, eds. By E. Honig, J. Noorman, Leiden, Boston: Brill, 2025.

Woods Marsden 1998 = Joanna Woods Marsden, *Renaissance Self-Portraiture: The Visual Construction of Identity and the Social Status of the Artist*, Singapore, Yale University Press 1998, pp. 215-222.

Zarri 2000 = Gabriella Zarri, *Recinti. Donne, clausura e matrimonio nella prima età moderna*, Bologna, Il Mulino, 2000.

Zarri 2016 = Gabriella Zarri, *Memoria di una comunità aristocratica*, in *Monastero di famiglia* 2016, pp. 7-26.

Zuccari 2012 = Alessandro Zuccari, *Una Babele pittorica ben composta: gli affreschi sistini della Biblioteca Apostolica Vaticana*, in *Biblioteca Apostolica Vaticana*, a cura di Ambrogio M. Piazzoni, Antonio Manfredi, Dalma Frascarelli, Alessandro Zuccari, Paolo Vian, Weiß, Stuttgart, Belser, 2012, pp. 266-307.

Zuccaro 2017, pp. 375-427 = M. Zuccaro, *L' Architettura conventuale a Roma nel primo Seicento. Architetti, ordini religiosi e innovazioni tipologiche*, Tesi di Dottorato in Storia dell'Architettura, Sapienza Università di Roma, tutor: Prof. Augusto Roca De Amicis, XXX ciclo (2014-2017).

Sitografia

http://www.accademiamoroniana.it/Biografie/Bufalo.pdf

https://www.finestresullarte.info/opere-e-artisti/claudia-del-bufalo-pittrice-di-cui-conosciamo-un-solo-dipinto

https://ilab.org/assets/catalogues/catalogs_files_3375_curieux_20401_20hd_20k.pdf

https://www.artemisie.com/artemisia-room/claudia-del-bufalo

http://www.orsinisavelli.it/it/contenuti-speciali/personaggi-savelli/59-giulio-savelli-1626-1712

https://www.antiquariditalia.it/it/opera/678-autoritratto-in-veste-di-letterato

https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0100351286

https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0100351287

https://www.calcografica.it/stampe/autore.php?id=del-po-teresa&pag=1&ordine=3&indirizzo=0

https://battesimi.duomo.firenze.it/registri/229

http://www.museoartimonastiche.it/joomla30/index.php/le-stanze/il-lavoriero

http://www.orsinisavelli.it/it/studi/10-devozione-a-roma-e-nei-feudi-le-donne-orsini-sul-colle-del-quirinale-e-nel-meridione-d-italia

https://www.calcografica.it/disegni/inventario.php?id=D-FN2884

https://www.nga.gov/accademia/en/documents/ASRTNCUff1516140406.html

https://www.nga.gov/accademia/it/documents/ASRTNCUff1516310914.html

https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/object/Portrait-of-the-Family-of-Dirck-Jacobsz-Bas-1569-1637-Burgomaster-of-Amsterdam-and-Margriet-Snoeck-1588-1645--ec4438611ece5f31d991bdff41047284/catalogue-entry

https://wannenesgroup.com/lots/707-320-giovanni-stanchi/#!