

---

Alessandra Rodolfo

## Corpi di creta e fieno: i modelli grandi di Bernini per San Pietro

---

*Uno straordinario gruppo di sette modelli realizzati per le statue degli altari della Cattedra e della Cappella del Santissimo Sacramento e utilizzati sia per verificare la composizione in situ, sia come forme per la colata in bronzo*

---

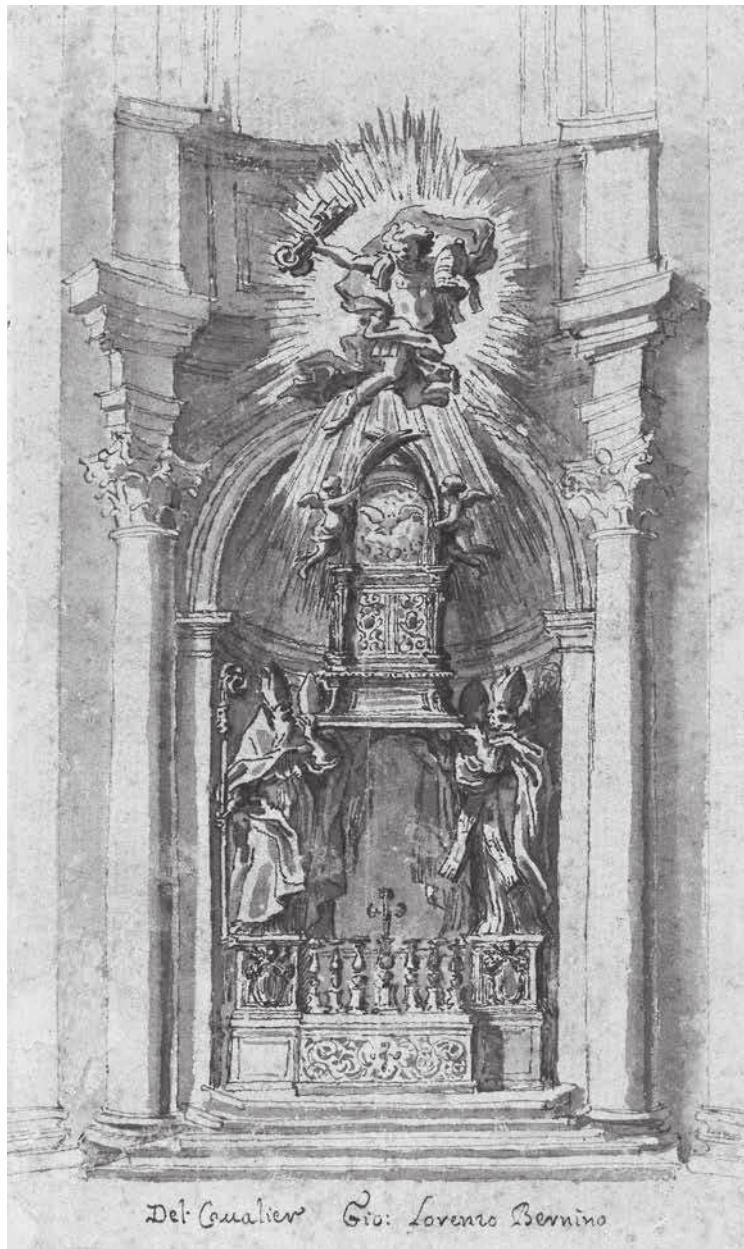
Il gruppo di sette modelli costituito da due copie di *Angeli* e dalle teste dei due Dottori della Chiesa *Sant'Atanasio* e *San Giovanni Crisostomo*, realizzati per l'altare della Cattedra nella basilica di San Pietro, cui si aggiunge uno degli *Angeli inginocchiati* per l'altare del Santissimo Sacramento nella stessa basilica rappresenta, insieme al grande modello del *Crocifisso Alamandini* di Alessandro Algardi, una rara collezione di modelli in terra cruda in scala reale approntati per la fusione in bronzo. Giunto ai Musei Vaticani nel 1981, dopo la mostra *Bernini in Vaticano*<sup>1</sup>, il gruppo di modelli berniniani, di proprietà della Fabbrica di San Pietro e in deposito permanente presso i Musei, è oggi nuovamente esposto nella Pinacoteca Vaticana, dov'è approdato nel novembre 2017<sup>2</sup> dopo un lungo e accurato restauro durato circa dieci anni<sup>3</sup>.

Si tratta di sette modelli in scala reale, realizzati in creta cruda (non cotta) e fieno<sup>4</sup> al termine di un impegnativo *iter* progettuale fatto di disegni, bozzetti di studio e modelli in scala ridotta di presentazione, con il duplice scopo di provare la composizione *in situ* e ottenere la forma per la fusione<sup>5</sup>. Necessari per le opere in bronzo, spesso i modelli grandi venivano usati anche per valutare in anticipo l'effetto finale delle sculture in marmo o per guidare l'intervento dei collaboratori durante la realizzazione della scultura. Opere fragili e delicate, pochi sono gli esemplari giunti fino a noi. Per questo i modelli vaticani costituiscono una straor-

dinaria testimonianza della pratica e della tecnica artistica seicentesca. In particolare, i modelli per l'altare della Cattedra rappresentano un'importante conferma di quello che narrano fonti e documenti. La genesi e il processo creativo del monumento furono infatti – com'è noto – complessi e impegnativi<sup>6</sup>. Bernini più volte modificò e ampliò il progetto in corso d'opera. Disegni<sup>7</sup>, bozzetti, modelli piccoli e grandi, prove sul campo rivelano un percorso fatto di cambiamenti e modifiche mostrate e approvate da papa Alessandro VII, che affiancò e seguì da vicino l'artista impegnato in contemporanea a dare vita ai due grandi progetti Chigi per il tempio della Cristianità: il colonnato e l'altare della Cattedra, «principio e fine della magnificenza di quella Basilica»<sup>8</sup>, inizio e conclusione di quel percorso di gloria che ancora oggi accoglie ogni visitatore e pellegrino.

Gli *Angeli* appoggiati ai braccioli della Cattedra, di cui esistono i modelli in due dimensioni diverse, attestano uno dei momenti forse più difficili nello sviluppo dell'opera, ossia il momento in cui, nel 1660, Bernini, provati *in loco* i modelli preparati per la fusione, si rese conto di come essi fossero troppo piccoli per le dimensioni dell'abside. Per comprendere meglio le vicende dei modelli in questione è necessario ripercorrere a grandi linee la storia del monumento. Era il 21 gennaio 1657 quando fu dato ordine al cavalier Bernini di porre mano alla Cattedra di San Pietro<sup>9</sup>. Poco più di un mese dopo

*Corpi di creta e fieno: i modelli grandi di Bernini per San Pietro*



1. Cerchia di Gian Lorenzo Bernini, primo progetto per l'altare della Cattedra, Royal Library, Windsor Castle, Royal Collection Trust (foto: © Her Majesty Queen Elizabeth II 2018).

aver ricevuto l'incarico – e precisamente il 3 marzo 1657 – Bernini presenta alla Congregazione della Fabbrica il disegno, già approvato dal papa<sup>10</sup>, per la custodia del Seggio di Pietro, il cui spostamento dalla cappella del Battesimo all'abside della Basilica era stato deciso esattamente un anno prima.

Subito dopo l'incarico ricevuto a gennaio, o forse ancor prima, l'artista dovette mettersi all'opera se neanche un mese dopo, nel febbraio 1657, in base probabilmente al disegno già elaborato e

approvato dal pontefice, è in grado di far realizzare al falegname Cosimo Carcani un modello dell'opera alto 134 cm e largo circa 89 cm, la cui descrizione («modello di albuccio polito fatto a centina, con colonne basa, capitello intagliato con fregio cornicione e nicchia»<sup>11</sup>) presenta analogie con quello che è considerato il primo progetto noto dell'altare, raffigurato in un foglio di scuola conservato nelle collezioni reali di Windsor<sup>12</sup> (fig. 1): qui il reliquiario della Cattedra è ancora inseri-

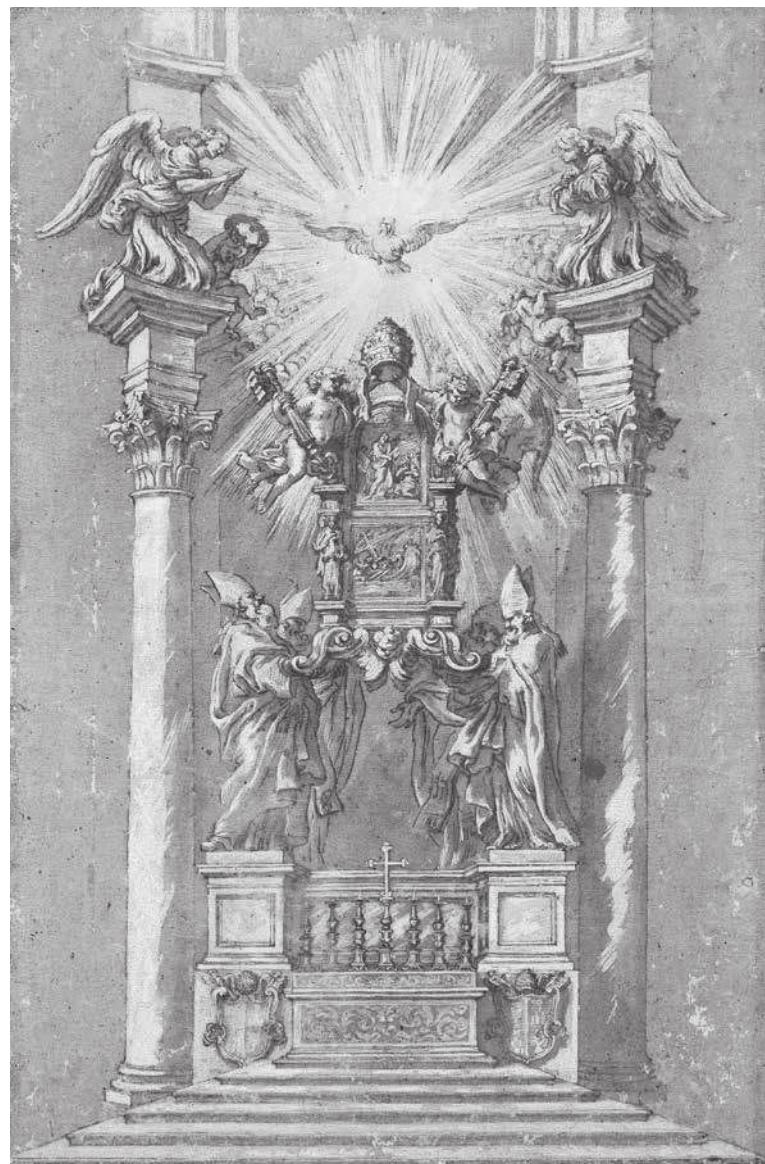
*Corpi di creta e fieno: i modelli grandi di Bernini per San Pietro*

to all'interno di una nicchia dove i quattro *Dottori della Chiesa*, eretti e impostati su piedistalli frontali, sorreggono il seggio di Pietro ai cui lati si librano due putti alati con in mano foglie di palma. Alla sommità un angelo, identificato dalla Rice<sup>13</sup> come *San Michele Arcangelo*, mostra i simboli del potere papale, le chiavi e la tiara. La colomba dello Spirito Santo è raffigurata sullo schienale del seggio, ai lati del quale ancora non compaiono le figure degli angeli di cui si sono conservati i modelli.

Papa Chigi veglia sul progetto incitando al lavoro – la «cattedra di S. Pietro si tiri avanti nonostante quali tergiversazione è in un modo o in un altro»

(17 giugno 1657)<sup>14</sup> – e il 10 gennaio 1658 ordina che si facciano i modelli della Cattedra. In realtà dai mandati di pagamento si evince come l'artista e i suoi più stretti collaboratori – Ercole Ferrata, Antonio Raggi, Peter Verpoorten – fossero già al lavoro dal 1657 sui modelli dei *Dottori*. Al gruppo si aggiungerà nel novembre 1659 Lazzaro Morelli<sup>15</sup>. Dal *Diario* del pontefice sappiamo che il 7 aprile 1658 Bernini presentò al pontefice il secondo modello di *Sant'Ambrogio*<sup>16</sup> e una settimana dopo il modello della Cattedra, di creta alto due palmi<sup>17</sup>. Un'incisione di Conrad Martin Metz e un disegno di ambito berniniano, già pubblicato dal Grigault<sup>18</sup>

2. Cerchia di Gian Lorenzo Bernini, secondo progetto per l'altare della Cattedra, collezione privata.



*Corpi di creta e fieno: i modelli grandi di Bernini per San Pietro*



3. Gian Lorenzo Bernini e Ercole Ferrata (?), modello in scala minore dell'*Angelo* di sinistra (?) della Cattedra nel Museo Petriano, oggi esposto nella Pinacoteca dei Musei Vaticani (foto: © Governatorato S.C.V. – Direzione dei Musei).



4. Gian Lorenzo Bernini e Antonio Raggi (?), modello in scala minore dell'*Angelo* di destra della Cattedra nel Museo Petriano, oggi esposto nella Pinacoteca dei Musei Vaticani (foto: © Governatorato S.C.V. – Direzione dei Musei).

all'inizio degli anni Cinquanta del Novecento in relazione con l'incisione e ricomparso recentemente sul mercato antiquario (fig. 2)<sup>19</sup>, testimoniano un cambiamento del progetto. La Cattedra appare ora inserita in uno spazio più ampio e arioso, dominato in alto dalla colomba dello Spirito Santo fiancheggiata ai lati da due angeli inginocchiati alla sommità delle due colonne laterali, mentre le due piccole creature angeliche ai lati dello schienale della Cattedra, che prima tenevano due rami di palma, sorreggono ora i simboli del potere pontificio, le chiavi e la tiara. I quattro *Dottori* della Chiesa, più incombenti rispetto a prima e più variegati negli 'affetti', sono collegati alla Cattedra tramite volute che si dipartono dalla base della stessa. Intorno alla Sedia compaiono quattro piccole figure, sorta di cariatidi di classica reminiscenza, poste a sorreggere i sovrastanti incombenti braccioli di un seggio episcopale

dalla struttura ancora tradizionale, rigidi elementi appaiati ad angolo, completamente subordinati alla struttura del trono<sup>20</sup>.

Prima del 1660, anno della prova dei modelli grandi, Bernini dovette rivedere e modificare nuovamente il progetto, riflettendo anche su queste ultime figure che diverranno due sculture a se stanti, più alte e a pieno rilievo, adagiate sui braccioli della sedia, come nel modelletto della Cattedra conservato al Detroit Institute of Arts<sup>21</sup> e nella coppia di modelli vaticani di dimensioni minori (figg. 3, 4), che mostrano un nuovo e delicato naturalismo. Tale riflessione dovette avvenire già nei primi mesi del 1658, dopo il secondo progetto (che dovrebbe dunque datarsi sicuramente prima dell'aprile 1658), se si accetta l'identificazione del bozzetto in terracotta con il piccolo modello di due palmi presentato a papa Chigi il 14 aprile 1658<sup>22</sup>. Ai lati del

### *Corpi di creta e fieno: i modelli grandi di Bernini per San Pietro*

trono compaiono due angeli alati che, benché siano rigidi calchi successivi, realizzati da una mano che ha probabilmente frainteso la posizione pensata da Bernini, mostrano una composizione simile a quella definitiva, conservando parti originali (tre piedi e tre ali). In particolare la presenza delle ali, che compaiono in entrambe le coppie di modelli ma non nell'opera in bronzo, dimostrerebbe come esse non siano un'aggiunta successiva realizzata in occasione del restauro settecentesco delle opere – com'è stato ipotizzato<sup>23</sup> – ma siano state pensate dal maestro fin dall'inizio ed eliminate solo in seguito, forse per problemi legati alla fusione<sup>24</sup>.

L'11 settembre 1659 il papa visita «la nuova fabbrica di quel «gran theatro come anco dove si fabbricano le statue da mettersi all'altare della Cathedra di S. Pietro a capo di detta basilica che sono di gran meraviglia, opera inventata dal celebre et famoso architetto il cav. Bernino»<sup>25</sup>. Intan-

to in agosto si era iniziato a costruire un grande ponteggio per provare i modelli. Una sorta di prova generale con una grande struttura realizzata dal falegname Cosimo Carcani, in cui altare, piedistalli e basamenti vengono dipinti color della pietra dall'indoratore Marco Antonio Invern<sup>26</sup>. In ottobre quindici uomini sistemanon il ponte sul quale collocano i modelli, anch'essi appositamente dipinti del color del bronzo, come dimostra la presenza di una lieve coloritura nella coppia di angeli di dimensioni minori che furono anch'essi utilizzati per la prova. Nel conto presentato dal falegname nel 1660, alla descrizione del ponteggio è aggiunta un'interessante nota riguardante la posizione dei piedistalli dei *Dottori* che «dovevano essere isolati per quattro faccie, e poi si sono fatti per tre come al presente stanno»<sup>27</sup>. Bernini ha dunque cambiato idea circa la posizione delle quattro grandi sculture i cui piedistalli vengono spostati<sup>28</sup>.

5. Gian Lorenzo Bernini e aiuti, modello in scala reale dell'*Angelo* di sinistra della sedia dell'altare della Cattedra, Città del Vaticano, Musei Vaticani, Pinacoteca (foto: © Governatorato S.C.V. – Direzione dei Musei).



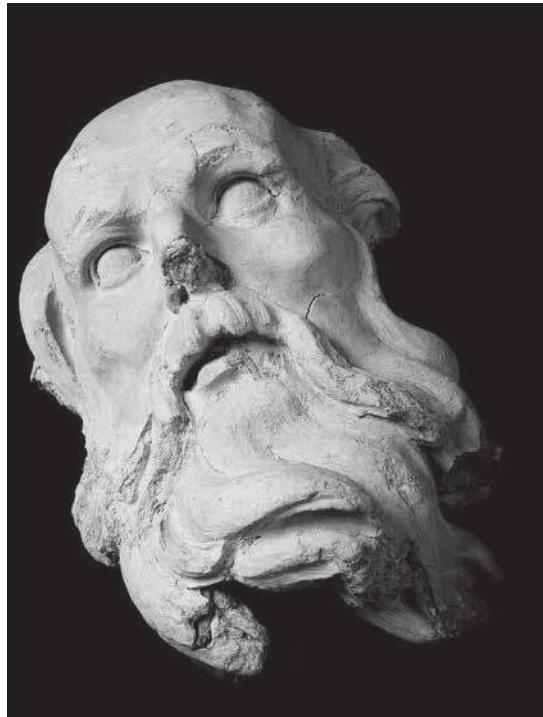
6. Gian Lorenzo Bernini e aiuti, modello in scala reale dell'*Angelo* di destra della sedia dell'altare della Cattedra, Città del Vaticano, Musei Vaticani, Pinacoteca (foto: © Governatorato S.C.V. – Direzione dei Musei).



Ma la verifica sul luogo del progetto comporta un altro cambiamento importante. La dimensione delle sculture, una volta collocate sul ponteggio, risultò troppo piccola tanto che Bernini procederà a realizzarne di nuove, più grandi. Pascoli ricorda con un divertente e noto aneddoto come al pittore Andrea Sacchi, chiamato dallo stesso artista per un parere, giunto in chiesa vestito da lavoro e in pianelle, bastò entrare nella basilica per notare già da lontano come i modelli delle sculture fossero troppo piccoli per le dimensioni dell'abside, tanto da consigliare a Bernini di ingrandirle di almeno un palmo<sup>29</sup>. Consiglio che pare Bernini recepì prontamente. In una stima datata 13 marzo 1665, Giovanni Artusi da Piscina ricorda infatti di «haver fatto la forma di gesso e gettato di cera quattro altre Arme più piccole le quali non servirno perché si rifecero questi e tutti l'altri modelli di nuovo più grandi di un terzo»<sup>30</sup>. Bernini, evidentemente piuttosto sicuro dell'effetto che avrebbe fatto l'opera, in realtà aveva già iniziato i lavori per la fusione ancor prima della fallimentare prova, tanto che alcune figure già fuse furono 'riciclate' nella gloria in stucco.

Il 1° febbraio 1660 il papa visita la Cattedra e forse vede la prova in seguito alla quale – come si è detto – si decide di aumentare la dimensione dell'insieme, evidentemente inadeguate a quelle della tribuna. Dal 1660 comincia la fase di ingrandimento dei modelli a cui dovette lavorare lo stesso Bernini con il supporto di Lazzaro Morelli, divenuto il vero e proprio braccio destro del maestro: scomparsi, infatti, dai documenti il Raggi e il Ferrata, probabili autori dei modelli più piccoli, è il Morelli che rimane a coadiuvare il Bernini nel lavoro delle crete. Seguendo il consiglio del Sacchi, i modelli (figg. 5, 6) furono ingranditi non di un palmo bensì, come ricorda il più informato Artusi, di un terzo. Gli *Angeli* di dimensioni maggiori, realizzati probabilmente solo più tardi, nel 1665, misurano infatti circa tre palmi in più<sup>31</sup> rispetto agli *Angeli* minori. Anch'essi presentano una finitura con tracce di colore: più scuro nell'incarnato a fingere il color bronzo, più gialla nei panneggi a simulare l'effetto della doratura, così come sarà nell'opera terminata.

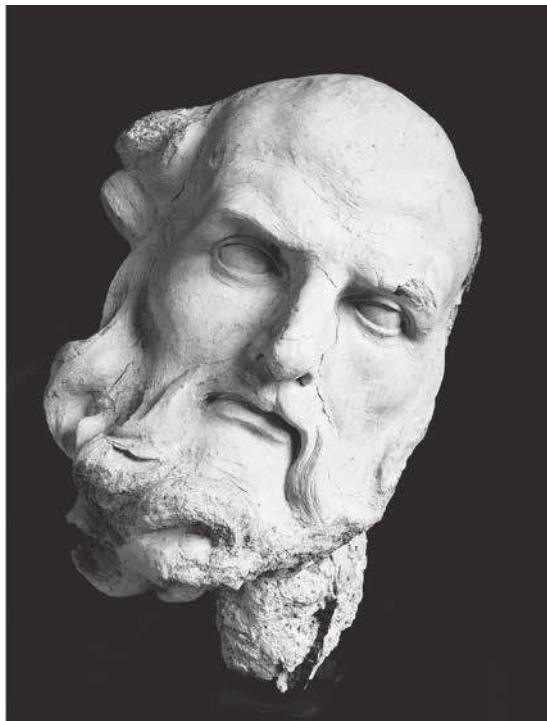
Il confronto tra le coppie di *Angeli* mostra, inoltre, che la modifica non riguardò solo le misure, ma fu più sostanziale. Nella coppia di dimensioni maggiori la leziosità della prima versione si stempera a tutto vantaggio di una nuova monumentalità, arricchita da panneggi più mossi e nervosi. Sembra quasi che le due figure, timide e dall'atteggiamento schivo nella prima versione, abbiano acquisito una loro consapevolezza, guidate da una mano più esperta e sicura – quella del maestro – che vi dovette lavorare personalmente. Nella perfetta organizzazione del cantiere berniniano generalmente l'artista avocava a sé la progettazio-



7. Gian Lorenzo Bernini e aiuti, modello della testa di *San Ananias* dell'altare della Cattedra, Città del Vaticano, Musei Vaticani, Pinacoteca (foto: © Governatorato S.C.V. – Direzione dei Musei).

ne iniziale fatta di disegni e bozzetti, demandando la realizzazione dei successivi modelli piccoli e grandi ai suoi assistenti. In questo caso se Bernini lasciò l'esecuzione dei primi modelli ai suoi assistenti, al Ferrata abile modellatore l'angelo di destra<sup>32</sup> (fig. 3) e al Raggi, uno tra i suoi allievi prediletti, l'angelo di sinistra (fig. 4)<sup>33</sup>, nella fase di ingrandimento (figg. 5, 6) l'artista dovette partecipare al lavoro personalmente in particolare nelle teste dei due *Padri della Chiesa* (figg. 7, 8) il cui il vigoroso e raffinato modellato ha la forza espressiva e l'accuratezza della mano del maestro nella resa dei tratti fisionomici, dei capelli, delle barbe. Attento direttore dei lavori, Bernini sorveglia accuratamente tutte le attività dell'efficiente e sperimentata *équipe* di collaboratori. Sotto la sua supervisione, prima della fusione si rifiniscono con cura le cere, compito affidato agli scultori Angelo Pellegrini e Bartolomeo Cennini ma spesso anche al Morelli. La fusione in bronzo è delegata a Giovanni Artusi da Piscina che, insieme allo spadaro Carlo Mattei, autore delle dorature, rinetta le sculture in bronzo.

La fusione inizia nel 1662 nelle due fonderie di Santa Marta<sup>34</sup> e del Belvedere<sup>35</sup> con i quattro *Dottori della Chiesa*, di cui sono pronti i modelli. Contemporaneamente si lavora ai modelli della



8. Gian Lorenzo Bernini e aiuti, modello della testa di *San Giovanni Crisostomo* dell'altare della Cattedra, Città del Vaticano, Musei Vaticani, Pinacoteca (foto: © Governatorato S.C.V. – Direzione dei Musei).

Sedia (1663) e alle Armi (1664). L'artista dovette continuare a provare sul luogo i modelli, alcuni dei quali giunsero dalla casa di Bernini<sup>36</sup>, altri dai locali di una casa annessa alla Fonderia che «si tiene per servizio degli modelli della Cathedra»<sup>37</sup>, se nel 1665 il falegname Alessandro Simonelli inviava una supplica in cui racconta di aver perso tre anni prima un occhio «per haver lavorato alla Tribuna della chiesa dove si mette in opera l'ossatura dei Modelli delle Statue»<sup>38</sup>. L'artista non solo sembra provare i modelli, ma anche misurare la resa delle opere in bronzo, forse per saggierne l'effetto coloristico, impegnando i muratori a «voltare» gli argani «per mettere in opera e poi calare le quattro Statue di metallo delle Dottori della Cathedra di S. Pietro e rialzarle doppio indorate»<sup>39</sup>. Una «indoratura» ai panneggi delle vesti dei *Dottori* che avvenne «con gran scomodo» all'interno della Chiesa<sup>40</sup>, vista la difficoltà di ricucire i metalli. Parallelamente si operava sulla Gloria<sup>41</sup>, in cui venivano collocati gli angeli in bronzo e quelli in stucco, a cui lavorò in prima persona lo stesso Bernini coadiuvato dal Raggi e Morelli. Il 29 aprile 1665 Bernini, costretto a partire per la Francia, abbandona con rammarico l'opera ancora incompleta nelle mani del fratello

Luigi Bernini. In assenza del maestro si continua a lavorare con alacrità agli ultimi dettagli. Gli *Angeli* apteri della Sedia sono gli ultimi ad essere fusi nel 1665. Al ritorno dell'artista a Roma non mancava molto alla fine dell'impresa, che sarà inaugurata con solenne cerimonia il 17 gennaio del 1666.

Ancorati a tavolati di pioppo con un complesso gioco fatto di spranghe di ferro, chiodi e fil di ferro, gli *Angeli* sono costituiti da un'anima in ferro fissata a una base in legno e ricoperta da una fasciatura composta da fascine di tralci di vite e altre fibre vegetali raccolte con spago che funge da isolante del metallo e sulla quale sono stati stesi e lavorati vari strati di creta e fieno (fig. 1 a p. 16). Nell'impasto è presente anche la cimatura (ovvero fibre di lana di vari colori ricavate dalla tessitura dei panni), ricordata anche da Benvenuto Cellini<sup>42</sup> e Orfeo Boselli<sup>43</sup>, che veniva mischiata alla creta e al fieno per incrementare la resistenza meccanica del materiale. Numerosi documenti contabili relativi alla realizzazione dei modelli confermano la natura dei materiali rintracciati: carrettate di creta, che giungono insieme a fascine di fieno fornite dal fienarolo, chiodi, pezzelle, fil di ferro, mazzi di spago e numerose libbre di cimatura. Accorpati tramite spago, i tralci di vite sono visibili anche a occhio nudo nel modello dell'*Angelo* per l'altare del SS. Sacramento, per cui sarebbe suggestivo pensare a una fornitura proveniente dai numerosi vigneti presenti nel territorio intorno alla Basilica e al Palazzo Vaticano, così come fu per le fascine di alloro prese dal giardino del Palazzo<sup>44</sup>, da bruciarsi per la fusione dei modelli. In particolare per i modelli degli *Angeli* della Cattedra giunge legna di tortori, ossia trecce di paglia e fieno ritorti<sup>45</sup>.

La superficie dei modelli è stata poi trattata con acqua di creta colorata. Nella coppia di *Angeli* minori, dalla superficie più grezza, sembra essere stata eseguita una sorta di 'steccatura' realizzata probabilmente in fase di essiccazione, per rendere compatta, liscia e lucida la superficie dei modelli e creare effetti chiaroscurali al fine di saggire il futuro effetto del bronzo. Sulla coppia degli *Angeli* maggiori, invece, compare una coloritura diversificata, più bruna nelle zone dell'incarnato, più calda e dorata nei panneggi, utilizzata probabilmente per simulare quello che sarebbe stato l'effetto del bronzo degli incarnati e dell'oro dei panneggi. In tutti e quattro gli *Angeli* progettati per la Cattedra le ali non sono intrinseche alla struttura, come nell'*Angelo* per l'altare del Santissimo Sacramento (fig. 9), ma attaccate al tavolato retrostante con chiodi, gesso e canapa. Staccate in antico<sup>46</sup>, forse perché non destinate alla fusione (non sono, infatti, visibili segni di formatura), le ali potrebbero anche essere state progettate removibili pensando alla fusione oppure per una possibile perplessità di Bernini sull'opportunità estetica della



9. Gian Lorenzo Bernini e aiuti, modello dell'*Angelo* inginocchiato dell'altare del SS. Sacramento, Città del Vaticano, Musei Vaticani, Pinacoteca (foto: © Governatorato S.C.V. – Direzione dei Musei).

loro presenza<sup>47</sup>, perplessità che si risolse solo nella fase finale quando l'artista decise di rendere le due creature angeliche aptere. Le teste dei due *Dottori della Chiesa*, facenti parte dei modelli in grande delle figure di *Sant'Atanasio* e *San Giovanni Crisostomo* (figg. 7, 8), sono realizzate con tecnica analoga e finite con acqua di creta, che gioca con le ombreggiature per studiare l'effetto della luce sui volti. L'*Angelo* per l'altare del Santissimo Sacramento ha una finitura simile, in cui è visibile a occhio nudo una coloritura ocra posta probabilmente a fingere la doratura. In quest'*Angelo*, così come negli *Angeli* maggiori e nelle teste dei *Dottori della Chiesa* compaiono inoltre numerosi segni di formatura, che attestano come i modelli siano stati utilizzati per ottenere la forma per la fusione.

Sopra le superfici descritte, sia nei quattro modelli di *Angeli* della Cattedra sia in quello dell'*Angelo* per l'altare del Santissimo Sacramento sono state trovate tracce di una scialbatura bianca imputabili probabilmente a un documentato restauro settecentesco, che fu realizzato in occasione della sistemazio-

ne delle opere nel Museo dei Modelli di Clemente XI, una raccolta di modelli architettonici e scultorei provenienti dalla Basilica di San Pietro, collocata nel palazzetto del Belvedere, anche detto Torre dei Venti. Sappiamo infatti che prima di essere collocati nel Museo, i modelli degli *Angeli* berniniani furono restaurati dallo scultore Lorenzo Ottoni<sup>48</sup>, che intervenne con numerose integrazioni (rintracciabili sui manufatti per la presenza, all'interno dell'impasto, di pelo di animale) e forse anche riattaccò al tavolato le ali staccate. Inoltre le opere furono probabilmente rinfrescate con tre mani di bianco dagli imbiancatori Giovanni Petroni e Cesare Fusconi, che sappiamo intervennero sui manufatti esposti nel Museo<sup>49</sup>.

Nel 1813 una richiesta da parte della Fabbrica all'Intendente della Corona di riprendere le opere dal Museo<sup>50</sup> potrebbe far pensare ad un loro rientro alla Fabbrica di San Pietro, dove in quell'anno furono compiuti una serie di lavori agli ottagoni per accogliere il ritorno del modello del Sangallo, anch'esso esposto nel Museo dei Modelli<sup>51</sup>. Gli *Angeli* della Cattedra si riunirono così alle teste dei *Dottori della Chiesa*, che erano rimaste presso la Fabbrica.

Diverso percorso ebbero, invece, i due modelli degli *Angeli* per l'altare del Santissimo Sacramento che furono trasportati nella chiesetta di Santa Galla, dove li vide il Titi nel 1763 e dove rimasero almeno fino al 1912<sup>52</sup>, per poi tornare alla Fabbrica in occasione della realizzazione del Museo Petriano nel quale furono esposti tutti i modelli di Bernini<sup>53</sup>. In tale circostanza gli *Angeli* furono a più riprese ripuliti della mano di colore che «da tempo venne data ai modelli di creta degli *Angeli* di Bernini», furono cioè liberati dalla scialbatura settecentesca dell'Ottoni. Lo stesso archivista Giuseppe Cascioli, a cui spetta il merito del recupero delle memorie della Basilica nel Museo Petriano, contribuì al lavoro: «a più riprese nei ritagli di tempo ho eseguito io stesso la raschiatura della calce bianca, data già tanto malamente ai modelli degli *Angeli* di Bernini, i quali hanno però bisogno di restauro in vari punti»<sup>54</sup>. Nel Museo Petriano<sup>55</sup>, inaugurato il 20 febbraio 1925, le opere rimasero fino alla chiusura dello stesso avvenuta nel 1966, anno in cui fecero ritorno nei locali della Fabbrica. Da qui nel 1981, dopo un restauro effettuato dal Laboratorio Restauro Marmi dei Musei Vaticani in occasione dell'esposizione alla mostra *Bernini in Vaticano*, sono giunti nella Pinacoteca Vaticana, dove tuttora si trovano<sup>56</sup>.

Alessandra Rodolfo  
Musei Vaticani,  
Reparto per l'arte dei secoli XVII-XVIII  
alessandra.rodolfo@scv.va

NOTE

1. *Bernini in Vaticano*, cat. della mostra (Città del Vaticano 1981), a cura di A. Gramiccia *et al.*, Roma, 1981.
2. In occasione della mostra *Giovan Lorenzo Bernini e i suoi modelli* (Città del Vaticano, 16 novembre 2016-26 febbraio 2017), promossa da Barbara Jatta, Direttrice dei Musei Vaticani.
3. Il restauro, diretto da Antonio Paolucci, già Direttore dei Musei Vaticani, e Arnold Nesselrath, già Delegato Scientifico dei Musei Vaticani, con l'assistenza di chi scrive, è stato realizzato da Alice Baltera sotto la supervisione di Flavia Callori, responsabile del Laboratorio di Restauro Metalli e Ceramiche, con la collaborazione di Fortunatina Cuozzo del Laboratorio di Restauro Polimaterico coordinato da Stefania Pandozy. Le indagini scientifiche sono state realizzate dal Laboratorio di Diagnostica per la Conservazione e il Restauro dei Musei Vaticani, coordinato da Ulderico Santamaría, con l'assistenza di Fabio Morresi.
4. I termini 'creta' e 'fieno' per indicare argilla e paglia seguono la terminologia dei documenti esistenti nell'Archivio della Fabbrica di San Pietro (da ora AFSP). Ringrazio per la consueta e generosa disponibilità Pietro Zander, Dirigente Conservazione e restauro Beni artistici Fabbri-  
ca di San Pietro, Simona Turriziani, Responsabile Archivio Storico, e Assunta Di Sante, Archivista.
5. Nell'ambito dell'ampia bibliografia sul ruolo di bozzetti e modelli, si segnala in particolare per i modelli grandi di Bernini: V. Mariani, *Bozzetti berniniani*, in «Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione», 1929, IX, pp. 59-65; Idem, *Note berniniane*, in «Bollettino d'Arte del Ministero dell'Educazione Nazionale», 1930, XXIV, pp. 57-69; Idem, *Bernini e la Cattedra di San Pietro*, in «Bollettino d'Arte», 1931-1932, XXV, pp. 161-172; H. Brauer, R. Wittkower, *Die Zeichnungen des Gianlorenzo Bernini*, Berlino, 1931, pp. 107 ss.; R. Wittkower, *Gian Lorenzo Bernini: the sculptor of the Roman baroque*, London, 1955, p. 220; F. Mancinelli, L. Falaschi in *Bernini in Vaticano...*, cit., pp. 130-134, 152-154, cat. 109-114; cat. 132-133; A. Bacchi, *The Role of Terracotta Models in Bernini's Workshop*, in *Bernini. Sculpting in clay*, cat. della mostra (New York 2012-2013; Forth Worth 2013), a cura di C.D. Dickerson III, A. Siegel, I. Wardroppe, New York, 2012, pp. 47-61.
6. Lo studio fondamentale sull'argomento rimane quello di R. Battaglia, *La Cattedra berniniana di San Pietro*, Roma, 1943, preceduto da S. Fraschetti, *Il Bernini, la sua vita, la sua opera, il suo tempo*, Milano, 1900, pp. 327-335 e affiancato da H. Tratz, *Werkstatt und Arbeitsweise Berninis*, in «Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte», 1988, XXIII-XXIV, pp. 395-483. Per una felice sintesi sull'argomento: I. Lavin, *Bernini in Vaticano* e T. Montanari, *Tribuna. La Cattedra e la Gloria*, in *La Basilica di San Pietro in Vaticano*, a cura di A. Pinelli, Modena, 2000, rispettivamente pp. 177-236, 615-624, e A. Sutherland Harris, *La Cattedra di San Pietro in Vaticano: dall'idea alla realizzazione*, in *Bernini a Montecitorio*, ciclo di conferenze a cura di M.G. Bernardini, Roma, 2001, pp. 113-128.
7. Brauer, Wittkower, *Die Zeichnungen...*, cit., pp. 104-110; S.F. Ostrow, *Cathedra Petri*, in *Drawings by Gianlorenzo Bernini from the Museum der Bildenden Kunste Leipzig*, cat. della mostra (Princeton-Cleveland-Los Angeles-Forth Worth-Indianapolis-Boston 1981-1982), a cura di I. Lavin, P. Gordon, Princeton (NJ), 1981, pp. 174-192.
8. D. Bernini, *Vita del cavalier Gio. Lorenzo Bernino*, Roma, 1713, p. 111.
9. R. Krautheimer R. Jones, *The Diary of Alexander VII: Notes on Art, Artists and Building*, in «Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte», 1975, XV, p. 204.
10. Battaglia, *La Cattedra...*, cit., p. 153.
11. Ivi, p. 160.
12. RCIN 905614. Sul disegno compare l'iscrizione: *Del Cavalier: Gio. Lorenzo Bernino*. Considerato opera di bottega da Brauer e Wittkower (*Die Zeichnungen...*, cit., pp. 10, nn. 4, 105, 106, 139, 171, tav. 166a) e da tutta la critica successiva.
13. L. Rice, *Urban VIII, The Arcangel Michael, and a Forgotten Project for the Apse of St. Peter's*, in «The Burlington Magazine», 1992, 134, pp. 428-434.
14. Krautheimer, Jones, *The Diary...*, cit., p. 205.
15. In sostituzione del Verpoorten, che moriva nel settembre 1659. Cfr. Battaglia, *La Cattedra...*, cit., p. 18.
16. Jeannine O' Grody ha proposto di identificare tale secondo modello con il bozzetto acelalo in terracotta conservato all'Harvard Art Museums/Fogg Museum, Cambridge, Massachusetts (Jeannine O' Grody, *Bernini's St. Ambrose for the Cathedra Petri: A Model and the Metamorphosis of a Figure*, in *Sketches in Clay for Projects by Gian Lorenzo Bernini*, a cura di I. Gaskell e H. Lie, in «Harvard University Art Museums Bulletin», 1999, VI, n. 3, pp. 133-145). Di differente parere Dickerson e Siegel, per i quali il bozzetto, se non è una copia successiva, andrebbe posticipato al 1660 per la sua vicinanza con l'opera in bronzo (Dickerson III, Siegel, Wardroppe, *Bernini...*, cit., pp. 249-253, cat. 28).
17. Battaglia, *La Cattedra...*, cit., p. 160.
18. P.L. Grigaut, *A Bozzetto for St. Peter's 'Cattedra'*, in «The Art Quarterly», 1953, XVI, n. 2, pp. 124-130.
19. Vendita della collezione Egbert Haverkamp-Begemann del 31 gennaio 2018 presso la casa d'aste Sotheby's, New York. Noto a Brauer Wittkower (*Die Zeichnungen...*, cit., pp. 105-108, 174, 175, tav. 166b) solo da una stampa del 1798. Per il disegno, la Sutherland Harris (*La Cattedra...*, cit., p. 119) ha avanzato un'attribuzione a Lazzaro Morelli.
20. Mancinelli, Falaschi, *Bernini...*, cit., pp. 130-134 (cat. 109-110, 113-114).
21. Battaglia, *La Cattedra...*, cit., pp. 244-249, Dickerson III, Siegel, Wardroppe, *Bernini...*, cit., pp. 244-248 (con bibliografia precedente).
22. Wittkower colloca il modello tra il 1658, data della stampa di Metz, e il 1660, anno della prova *in situ* del monumento: cfr. R. Wittkower, *Gian Lorenzo Bernini*, London, 1955, p. 220.
23. A. Pampalone, *Lorenzo Ottoni scultore e restauratore clementino (1700-1721): l'origine del Museo dei Modelli di Scultura*, in «Studi sul Settecento romano», 2003, 19, pp. 9-49.

24. Rimarrebbe da spiegare l'immagine che compare nella medaglia dell'anno VIII del pontificato (1662), dove gli angeli sembrano già ateri. Le ali potrebbero però essere occultate da una visione frontale del monumento, in cui gli stessi angeli coprirebbero le ali poste sul retro.

25. L. Von Pastor, *Storia dei Papi*, Roma, 1932, vol. XIV, p. 524, n. 1, Avviso dell'11 settembre 1660.

26. Battaglia, *La Cattedra...*, cit., pp. 184-185.

27. Ivi, p. 184.

28. Forse in modo simile al disegno conservato nel codice *Chig. A.I.19*, f. 43r. della Biblioteca Apostolica Vaticana. Nello stesso codice sono conservati altri disegni della Cattedra: si veda M. Gobbi, B. Jatta, *I disegni di Bernini e della sua scuola*, Città del Vaticano, 2015, pp. 225-235.

29. L. Pascoli, *Vite dei pittori, scultori, ed architetti moderni* [1730-1736], introd. di A. Marabottini, Perugia, 1992, p. 75.

30. Battaglia, *La Cattedra...*, cit., p. 189.

31. L'angelo di sinistra misura 67 cm in più rispetto al primo modello, l'angelo di destra 72 cm.

32. Al Ferrata il Bernini affidò anche, tra il 1661-1662, il modello grande della statua di *Santa Caterina* (oggi conservato nell'oratorio di Santa Caterina da Siena a Roma) per la Cappella della Madonna del Voto della Cattedrale di Siena. L'altro modello grande ancora esistente di ambito berniniano, oltre a quelli vaticani, è quello dell'*Angelo con la Croce* per la Loggia delle Reliquie della Croce in San Pietro, conservato presso la Fabbrica e attribuito a Stefano Speranza: cfr. Bacchi, *The Role...*, cit., p. 58-61.

33. Già il Mariani (Bozzetti..., cit., 1929, pp. 59-65) ipotizzava una collaborazione, la cui attribuzione al Ferrata e al Raggi, generalmente accettata dalla critica, è stata puntualizzata da Battaglia, *La Cattedra...*, cit., p. 108, e poi confermata da Wittkower (Gian Lorenzo..., cit., p. 220) e dal Westin per il Raggi: R.H. Westin, *Antonio Raggi a Documentary and Stylistic Investigation of his Life, Work and Significance in Seventeenth-Century Roman Baroque Sculpture*, Ph. Diss., The Pennsylvania State University, 1978.

34. La Fonderia di Santa Marta – usata dal Bernini e dai suoi collaboratori anche come luogo dove scolpire – era situata alle spalle della Basilica vaticana, in via di Scaccia, che conduceva alla Porta Figulinaria. Nel 1782 i locali furono adibiti a sede dello Studio del Mosaico, che vi rimase fino al 1793: A. Di Sante, *Lo Studio del Mosaico Vaticano e il mosaico minuto: scelte culturali e organizzazione del lavoro nel periodo 1793-1819*, in *Il mosaico minuto tra Roma, Milano e l'Europa*, a cura di C. Stefani, Foligno, 2016, p. 26.

35. La Fonderia di Belvedere o dei cannoni era ubicata al centro del Prato di Belvedere, compreso tra il bastione di Belvedere a ovest e via di S. Pellegrino (oggi via del Pellegrino) a est: cfr. P. Liverani, *La topografia antica del Vaticano*, Città del Vaticano, 1999, p. 60, n. 3.

36. Battaglia, *La Cattedra...*, cit., p. 220.

37. Si tratta di una casa annessa alla Fonderia, presa in affitto da Francesco Rossini: AFSP, *Arm 26 E 322*, ff. 112, 193.

38. Battaglia, *La Cattedra...*, cit., p. 228.

39. Ivi, pp. 188-189.

40. Ivi, p. 214.

41. Presso il Museo Horne di Firenze è conservato un bozzetto attribuito al Bernini e riconducibile alla *Gloria*. Cfr. Dickerson, Siegel, Wardropper, *Bernini...*, cit., pp. 266-271, cat. 32 (con bibliografia precedente).

42. Parlando del modo di fare le figure grandi da gettare in bronzo, il Cellini consiglia di mescolare la 'terra' con la cimatura: B. Cellini, *I trattati dell'oreficeria e della scultura di Benvenuto Cellini*, a cura di C. Milanesi, Firenze, 1857, p. 165.

43. O. Boselli, *Osservazioni de la scultura antica intorno al 1650*, s.d., Ms. Corsini 36F27, libro V, cap. XX, ff. 175, 176v.

44. AFSP, *Arm. 26 E 322*, f. 119r.

45. Battaglia, *La Cattedra...*, cit., p. 222.

46. Mancinelli, Falaschi, *Bernini...*, cit., pp. 130-131, cat. 109-100, pp. 133-134, cat. 133-134.

47. C. Avery, *Bernini. Genius of the Baroque*, London, 1997, p. 256.

48. Pampalone, *Lorenzo Ottoni...*, cit., pp. 31-34.

49. Ivi, p. 38.

50. AFSP, *Arm. 12 D 3A*, f. 61.

51. A. Pampalone, *Nuovi documenti sui modelli architettonici nel 'Casino del Belvedere' di Clemente XI e l'attività di Francesco Fontana*, in «Annali della Pontificia Accademia di Belle Arti e Lettere dei Virtuosi del Pantheon», 2003, III, pp. 207-240, in particolare p. 220, n. 58.

52. Mancinelli, Falaschi, *Bernini...*, cit., pp. 152-154, cat. 132-133.

53. I modelli giunsero al Museo nei primi mesi del 1923: cfr. P. Zander, *La tormentata storia del Museo Petriano e l'intramontato pensiero di un Museo di San Pietro in San Pietro*, in *L'Archivio della Fabbrica di San Pietro in Vaticano come fonte per la storia di Roma*, a cura di G. Sabatini e S. Turriziani, Roma, 2015, p. 159.

54. Ivi, p. 186.

55. I modelli del Bernini furono esposti nella sala II del Museo: cfr. B. Nogara, *Piccola Guida del Museo Petriano*, Città del Vaticano, 1935, p. 21.

56. Eccetto uno degli *Angeli* dell'altare del SS. Sacramento, che ebbe una storia diversa. Esposto nel 1974 nel Museo Storico Artistico della Basilica, ubicato presso la Sagrestia Vaticana, è oggi esposto nel Museo del Tesoro della Basilica.