

Bernini e l'altare della Cappella Chigi nel Duomo di Siena: il modello «per i bronzi e lapislazzuli» ritrovato

*Un modello scaturito da un'idea compositiva del grande scultore barocco,
la cui esecuzione materiale è da ascrivere ad Antonio Raggi, assiduo collaboratore del maestro
negli anni in cui fu realizzato l'altare senese*

Nel 1660 il pontefice Alessandro VII Chigi decise di assumere il patronato della cappella dedicata alla Vergine Immacolata nel Duomo di Siena, città d'origine degli avi della sua famiglia. Al suo interno doveva essere trasportata la medievale Madonna delle Grazie o del Voto e a Gian Lorenzo Bernini fu affidato l'incarico di immaginare una cornice adeguata, nella quale allestire la veneratissima icona (fig. 1). Com'è noto, Ludovico de' Vecchi, rettore del Duomo, aveva già proceduto fin dal 1658 alla trasformazione della cappella, affidando i lavori a Benedetto Giovannelli Orlandi, architetto tra i più attivi nella città toscana, nonché professore di matematica all'Università di Siena dal 1633 al 1676 e Ingegnere pubblico per il magistrato dei Conservatori dal 1652 al 1676¹. L'intervento berniniano coincise con la conclusione dei lavori della cappella Chigi in Santa Maria del Popolo, cui Gian Lorenzo aveva atteso dal 1651 con un'*équipe* di collaboratori², tra i quali Antonio Raggi e Ercole Ferrata che furono scelti dal maestro tra i protagonisti anche dell'impresa senese.

La ricca documentazione contabile relativa alla Cappella del Voto, conservatasi tra le carte chigiane in Vaticano e trascritta da Vincenzo Golzio nel 1939³, mostra in modo esemplare le fasi organizzative del cantiere sovrinteso da Bernini, che inviò fin dal 13 novembre 1659 il pittore e architetto tedesco Johannes Paul Schor a fare un pri-

mo sopralluogo a Siena; in tale occasione Schor dovette eseguire rilievi e misurazioni preliminari, che si aggiunsero a quelli spediti dal rettore de' Vecchi al papa, mostrati a Bernini il 17 novembre dello stesso anno⁴. Tra il novembre 1659 e il 6 giugno 1662, quando il falegname pisano Antonio Chicari fu pagato per il modello ligneo della cornice «per gettare di Metallo per l'Ornamento che va alla Cappella», si situano necessariamente l'ideazione e la realizzazione della cornice contenente la sacra immagine mariana.

Vale la pena ricordare che a metà giugno 1660 l'architetto Giovannelli Orlandi arrivò a Roma per presentare al pontefice i suoi disegni e modelli, al fine di stabilire come procedere nei lavori; il 14 luglio, tornato a Siena, egli stese un memoriale per il principe Mattias de' Medici (per il quale stava eseguendo la facciata del palazzo del Governatore), dove descrisse l'assetto della cappella, indicando che il tabernacolo contenente l'icona della Madonna sarebbe stato sostenuto da «quattro angioletti di rame dorato» su uno sfondo di lapislazzulo⁵. Cinque mesi più tardi, il 9 gennaio 1661, Bernini e Ferrata presentarono al pontefice un «modello della Madonna per la nostra Cappella di Siena per i bronzi e lapislazzuli»⁶. È lo stesso Alessandro VII ad annotarlo nel suo *Diario*, che reca tra 1658 e 1664 numerose notizie sul procedere dei lavori e sugli incontri con lo scultore il quale, pur coinvolto contemporaneamente in



1. Gian Lorenzo Bernini e aiuti, *Cornice della Madonna del Voto*, Siena, Duomo, Cappella del Voto.

molti cantieri vaticani, era chiamato a sovrintendere a ogni fase decorativa: dalla mostra dei marmi mischi da usare per il partito scultoreo⁷, che comprendeva anche le otto imponenti colonne di spoglio in marmo verde antico fatte traslare dalla Basilica di San Giovanni in Laterano, alla cancellata bronzea della cappella fusa da Giovanni Artusi⁸, come testimoniano i pagamenti inseriti nella contabilità del cardinal nipote Flavio Chigi⁹, che si assunse l'onere di garante economico dell'impresa.

Il 27 maggio 1661 Ercole Ferrata fu retribuito per i modelli in creta eseguiti per gettare in bronzo gli angeli reggicornice, nel frattempo diventati cinque, e il 20 giugno per la rinettatura delle

cere¹⁰; il 4 giugno 1662, come abbiamo visto, risultava approntata la cornice lignea intagliata da Chicari per ordine di Bernini, decorata con fronde di quercia, fiori e stelle, dalla quale fu tratto il modello per la fusione in bronzo, poi dorato, eseguito da Artusi e da collocarsi nella cappella¹¹; agli inizi di agosto dello stesso anno erano già arrivati a Siena sia la cornice del tabernacolo, sia i due angeli e i tre putti che la sorreggono nella parte inferiore e superiore, sottoposti a limatura e rinettatura per la messa in opera¹². Il 23 agosto fu pagato infine Artusi per il getto dei cinque angeli in bronzo.

La serie di studi grafici del Fondo Chig. II 48 della Biblioteca Apostolica Vaticana, eseguiti nella bottega di Bernini, si deve collocare in un

2. Antonio Raggi su disegno di Gian Lorenzo Bernini, *Modello per la Cornice della Madonna del Voto*, collezione privata.



periodo antecedente alla consegna al papa del modello per i bronzi e i lapislazzuli, il 9 gennaio 1661. Si tratta di alcuni fogli variamente assegnati dalla critica. Due, secondo Alessandro Angelini¹³, spetterebbero a Bernardino Mei, il pittore senese già attivo nel cantiere berniniano di Santa Maria del Popolo: prime idee che inseriscono intorno alla cornice dapprima quattro putti in volo e dopo, oltre ai putti, due angeli adulti derivati da quelli concepiti da Bernini per l'altare del Sacro Cuore in Santa Maria del Popolo, che ospitava la pala d'altare di Mei, eseguiti da Antonio Raggi e Giovanni Antonio Mari¹⁴. A questi disegni se ne aggiunge un altro che mostra la cornice nel suo assetto definitivo¹⁵: realizzato a penna e inchiostro

acquerellato, mostra l'edicola compiuta e contiene due iscrizioni («A questo è messo l lapis/ sotto l Ponteggiato/al luogo A sarà messo p tutta quest'altra 7^a») che fanno riferimento alla stesura del lapislazzulo sul fondo, messo in opera dai maestri specializzati Giovanni Spella e Pier Maria, inviati da Roma e presenti a Siena dal novembre 1662 all'ottobre 1663.

Se Monica Butzek vi ha visto la mano dell'architetto Benedetto Giovannelli Orlandi¹⁶, supponendo che il foglio fosse stato spedito al cardinale Flavio Chigi dal cognato Ansano Zondadari per dar conto del procedere dei lavori nella cappella, Giovanni Morello ha proposto quale probabile esecutore del disegno lo scultore Ercole Ferrata¹⁷,

il quale come abbiamo visto partecipò alla realizzazione del modello per i bronzi e i lapislazzuli e condusse a termine quelli per gli angeli e i putti. A rafforzare tale attribuzione, convincendoci del fatto che si tratti di un foglio elaborato ad uso del cantiere, come mostrano le indicazioni per la posatura delle preziose lastre di lapislazzulo acquistate tra il maggio e il luglio del 1663 e posizionate fino all'ottobre dello stesso anno¹⁸, è il ritrovamento di un modello in terracotta che possiamo verosimilmente identificare con quello mostrato da Bernini e Ferrata al pontefice il 9 gennaio 1661 (fig. 2, tav. IV). Il manufatto mostra l'idea della cornice senese già compiuta e presenta una colorazione che, come hanno evidenziato le accurate indagini diagnostiche condotte da Claudio Falcucci e Flavia Scarperia e l'operazione di restauro eseguita da Valeria Merlini e Daniela Storti, ha subito nel tempo alcuni interventi conservativi, soprattutto tra Sette e Novecento. È innegabile comunque che sotto lo spesso strato di ridipinture, a imitare l'oro e il lapislazzulo originari, le cui tracce sono ancora presenti nello strato più prossimo alla terracotta, sia presente una materia dalle caratteristiche berniniane, a cominciare dalla fattura dei due angeli reggicornice inferiori, elaborati con un *ductus* sciolto e raffinato, evidente nella lavorazione dei panneggi e nelle rifiniture delle ali (fig. 3).

È noto che in questo periodo, tra la fine degli anni Cinquanta e i primi anni del decennio successivo, Bernini aveva approntato una tecnica che prevedeva un progetto grafico e un bozzetto preparatorio dell'opera che spesso eseguiva personalmente; ad essi faceva seguito un modello di presentazione la cui esecuzione poteva essere affidata agli assistenti più fidati e qualificati¹⁹, ovvero Ercole Ferrata e Antonio Raggi. L'abilità di modellatore di Ferrata, così come quella di Raggi, è ricordata da più fonti e nel nostro caso la collaborazione tra maestro e allievi dev'essere stata serrata, vista l'importanza del destinatario del modello, l'esigente pontefice Alessandro VII.

La terracotta è integralmente incastonata in una cornice lignea coeva, centinata, con battuta a gole e gole rovesce aggettanti, laccata di colore bianco, applicata alla sagoma a gola digradante scolpita lungo i bordi spessi di un unico pezzo, che fa da base di appoggio. La cornice fu realizzata per tenere insieme i pezzi del modello, a seguito della rottura avvenuta in cottura o in fase di raffreddamento. Della terracotta è visibile solamente il fronte anteriore, il cui campo è delimitato da una sottile cornice con due gole e fascia piatta rilevata, il cui profilo si scorge in basso dove le cadute dello spesso strato di gesso e oro ne permettono la visione. La seconda cornice di forma rettangolare,



3. Antonio Raggi su disegno di Gian Lorenzo Bernini, *Modello per la Cornice della Madonna del Voto*, particolare, collezione privata.

sorretta dagli angeli in basso, appare aggettante e modellata con semplici fasce, sulle quali l'artista ha tracciato gli ordini di intaglio con la stecca, i cui segni sono visibili lì dove la doratura non è arrivata, ovvero dove si innestava la testa dell'angelo di sinistra, purtroppo perduta insieme a parte dell'ala destra. Della testa possiamo comunque ancora cogliere il profilo, impresso nei bordi della doratura successiva. L'alloggiamento interno della cornice, destinata a contenere l'icona mariana e lasciata in origine con la terracotta a vista, presenta evidenti segni della stecca dentata utilizzata per lavorare la creta.

La soluzione compositiva delle figure angeliche intorno alla cornice – parzialmente sperimentata

tra 1660 e 1661 da Bernini sull'altare della Collegiata di San Tommaso da Villanova a Castel Gandolfo utilizzando il più duttile stucco, affidato alle sapienti mani di Antonio Raggi – sembra in questo caso voler rievocare, grazie all'inserimento delle lastre di lapislazzulo, la cornice adottata nella cappella Paolina nella Basilica di Santa Maria Maggiore per accogliere la venerata *Salus Populi Romani*²⁰. In quest'ultima, sotto la supervisione dell'architetto Flaminio Ponzio, il gruppo di scultori lombardi diretto da Pietro Bernini tra 1611 e 1616 aveva dato forma alla magnificenza del pontefice Paolo V Borghese. Il prezioso cielo lapideo sul quale l'icona è incastonata contrasta con le dorature a fuoco dei bronzi, così come accade a Siena dov'è rimeditato anche il tema delle colonne scanalate dell'altare romano, qui scandite a dilatare lo spazio in una suggestiva sequenza che comprende le grandi statue di Santa Caterina e San Bernardino. Il rigido impianto architettonico paolino è trasformato in una tessitura barocca sulla quale l'icona senese sembra fluttuare, sostenuta solo dalle braccia degli angeli che volteggiano nell'aria sospinti dal moto delle loro grandi ali.

Questo effetto che l'artista ha voluto suggerire è ancor più evidente nel modello in terracotta, dove si percepisce meglio il gioco di braccia e di gambe che consente agli angeli di sorreggere la cornice mantenendola in aria. Sono loro i protagonisti dell'azione, poiché ai putti della parte superiore è offerto un ruolo secondario, esornativo, delegato a reggere la corona. È nella sezione superiore inoltre che si notano interventi di restauro più invasivi che hanno sostituito, ad esempio, la testa aggettante del putto all'estrema destra, staccatasi forse nel corso di una delle fasi di trasporto del manufatto, insieme all'ala e alla testa dell'angelo posto sullo stesso lato, nella parte inferiore.

Che Bernini nel primo lustro degli anni Sessanta del Seicento meditasse su quest'idea iconografica è dimostrato dalla soluzione concepita per l'altare della cappella Fonseca nella chiesa di San Lorenzo in Lucina, ideata entro il 1664, di cui si conserva un disegno a Windsor, Royal Collection Trust (inv. RCIN 905599), datato al 1661-1663 e attribuito alla bottega, con gli angeli in bronzo dorato ad altorilievo che sorreggono il tondo nel quale è inserito il dipinto di Giacinto Gimignani; simile impostazione viene mantenuta nella cappella de Silva a Sant'Isidoro del 1663, dove la cornice con il dipinto di Carlo Maratti è tenuta da due angeli bambini che si stagliano su lastre di alabastro fiorito, le cui venature sembrano fingere le nuvole.

La terracotta berniniana per la Cappella del Voto di Siena si pone quale capostipite di questa

serie di studi di angeli in volo che nel modellato fluido, caratterizzato da panneggi avviluppati al corpo a causa dello sforzo compiuto e del moto ascensionale, annunciano le soluzioni compositive degli angeli dell'Altare del Santissimo Sacramento in Vaticano, in origine concepiti intenti a sollevare il tempio a pianta circolare, secondo quanto illustrato nel disegno autografo dell'Ermitage di San Pietroburgo (inv. OP-18467). È con la serie di terrecotte conservate presso l'Harvard Art Museum/Fogg Museum di Cambridge, con la quale Bernini crea gli angeli dell'Altare del Santissimo Sacramento, che si può istaurare una comparazione efficace per la modalità ideativa dei panni costruiti come cordoli che si avvolgono, mostrando il movimento in una figura in realtà statica.

Ci si deve quindi interrogare sul possibile autore materiale della terracotta, evidentemente ideata da Bernini. L'associazione al nome di Ercole Ferrata è la più immediata, anche in virtù del fatto che lo scultore si recò dal pontefice con Bernini a mostrare il modello, dichiarando così il suo ruolo di spicco all'interno del cantiere. Dal punto di vista stilistico però il trattamento delle figure non sembra tanto affine al *modus operandi* di Ferrata, caratterizzato da una maggiore rigidità nell'interpretazione delle pieghe dei panneggi, che mostrano una precisa scansione dei piani del modellato attraverso linee tese e spigolose, come si può notare nella resa finale degli angeli in bronzo, dei quali lo scultore come abbiamo visto aveva eseguito i modelli per la fusione. Gli angeli della piccola terracotta rinvenuta, eseguita come già detto per mostrare al papa l'assetto definito della cornice centinata destinata a contenere l'icona incastonata dai lapislazzuli e le necessarie dorature, si distaccano alquanto nel *ductus* da quelli realizzati in bronzo, su modelli di Ferrata, che appaiono più irrigiditi nell'impostazione. Si dovrà quindi valutare la possibilità che a lavorare al modello possa essere stato Antonio Raggi²¹, tra gli artisti più vicini a Bernini tra 1660 e 1661. In questo periodo lo scultore era impegnato nella realizzazione delle statue di Alessandro VII per il transetto destro del Duomo di Siena e di San Bernardino per la stessa cappella del Voto e Bernini lo aveva incaricato nell'estate del 1660 di recarsi a Siena per valutare la qualità dei marmi messi a disposizione dalla fabbrica del Duomo per le statue della cappella Chigi²². Un confronto con l'opera più vicina alla nostra, ovvero gli angeli reggicornice in stucco per l'altare di San Tommaso da Villanova a Castel Gandolfo, eseguiti tra 1660 e 1661, mi sembra possa essere risolutivo, evidenziando la medesima capacità di modellare un materiale duttile ottenendone un

effetto di estrema leggerezza, mai raggiunto da Ferrata, più abile nella gestione dei grandi formati. La collaborazione tra le maestranze berniniane e la conseguente capacità di lavorare all'unisono, perfettamente diretti dal maestro, è in questi anni evidente soprattutto nel cantiere della Cattedra di San Pietro, condotto tra il 1657 e il 1664²³, per il quale Raggi eseguì, con Ercole Ferrata e Lazzaro Morelli, i modelli dei quattro *Dottori della Chiesa* e gli stucchi della *Gloria del Paradiso*. Si può inoltre rilevare che nel dettagliato inventario dei beni di Ferrata, redatto nel 1686²⁴, non figura un modello simile al nostro.

Pochi anni prima, nel 1652, lo stesso Bernini aveva ricordato la perizia di Raggi nell'eseguire bozzetti in terracotta e gesso, rispondendo alle interrogazioni dell'agente Gemignano Poggi che gliel'aveva rivolgeva su incarico del duca di Modena Francesco I d'Este, intenzionato ad arredare con fontane il palazzo ducale di Sassuolo; alla richiesta su quali fossero i migliori scultori di Roma, Bernini fece tra pochi altri (Giovanni Antonio e Cosimo Fancelli e Claude Poussin) il nome di Raggi, ricordandone le capacità tecniche e riferendo che «facendo modelli, et altre cose guadagna per lo meno con poca fatica due Ducatoni il giorno»²⁵. È presumibile dunque che a Raggi Bernini si fosse rivolto per la realizzazione della sua idea per l'altare del Voto di Siena, tramutata dallo schizzo rapidamente tracciato sul foglio all'assetto tridimensionale, delegando poi a Ferrata il ruolo di modellatore delle terrecotte di grande formato; con la nomina di quest'ultimo a supervisore della messa in opera delle sculture in bronzo, Bernini dimostra ancora una volta di saper valutare le specifiche capacità degli scultori reclutati al suo servizio.

Non disponendo di informazioni sufficienti per ricostruire la storia collezionistica del modello ri-

trovato, oggi in collezione privata, è lecito supporre che esso sia stato sempre tra le mani di persone che ne avevano compreso il valore, probabile appannaggio dello studio di qualche scultore, come sembrano far supporre l'uso della stuccatura in cera rossa, impiegata per rinforzare in alto il braccio destro dell'angelo vicino alla cornice, nella porzione superiore, e i successivi interventi di ricolorazione delle cromie originarie, emerse nel corso del restauro²⁶. Si deve valutare infine il rapporto tra le misure dei diversi modelli della Cappella del Voto di Siena, in virtù della ritrovata terracotta per la statua di *San Girolamo* presentata in questa sede da Cristiano Giometti, al cui saggio si rimanda il lettore. Se essa e gli altri modelli (con misure oscillanti tra i 34 e i 37 cm di altezza) servivano per visualizzare meglio aspetto e posizione all'interno delle *maquette* architettoniche, l'accordo dimensionale era una condizione imprescindibile anche con il modello per tabernacolo della Madonna del Voto. Le misure di quest'ultimo (cm 44,5 x 29,8, senza cornice) sembrano rispettare le proporzioni della terracotta raffigurante *San Girolamo* di Termini Imerese (h. 34,5 cm), appartenente anch'essa alla fase iniziale di elaborazione progettuale del cantiere senese, poi lievemente mutata in corso d'opera, come mette bene in evidenza Giometti. Il modello «per i bronzi e lapislazzuli» dialoga con gli altri modelli fin qui noti anche dal punto di vista dimensionale, a testimoniare quanto fosse stata complessa l'ideazione berniniana di questa straordinaria macchina barocca.

Loredana Loriczo
Dipartimento di Scienze
del Patrimonio Culturale – DISPAC,
Università degli Studi di Salerno
lloriczo@unisa.it

NOTE

1. G. Romagnoli, *Nuovi documenti sulla costruzione della cappella del Voto nel Duomo di Siena*, in «Paragone Arte», 1987, 453, n. 6, pp. 85-98; M. Butzek, a cura di, *Il Duomo di Siena al tempo di Alessandro VII. Carteggio e disegni (1658-1667)*, München, 1996; D. Arrigucci, *Benedetto Giovannelli Orlandi architetto senese al servizio di papa Alessandro VII Chigi*, in *Architetti e costruttori del barocco in Toscana: opere, tecniche, materiali*, a cura di M. Bevilacqua, Roma, 2010, pp. 269-285.

2. M.G. D'Amelio, C. Conforti, *Gian Lorenzo Bernini e Alessandro VII a Santa Maria del Popolo*, in *Santa Maria del Popolo. Storia e Restauri*, a cura di M. Richiello, I. Marielli Mariani, Roma, 2009, II, pp. 567-618.

3. V. Golzio, *Documenti artistici sul Seicento dall'Archivio Chigi*, Roma, 1939, pp. 79-106.

4. Biblioteca Apostolica Vaticana, Chig. O.IV.58, f. 139, citato in G. Morello, *Intorno a Bernini. Studi e documenti*, Roma, 2008, p. 47.

5. Butzek, *Il Duomo di Siena...*, cit., pp. 33-34, p. 124, Documento 97: «Nella qual Cappella sopra l'altare orne-

rossi l'Image della Madonna con angioletti di Rame dorato dove il Capo sarà di lapis lazzulo».

6. Biblioteca Apostolica Vaticana, Chig. O.IV.58, f. 182v, citato in Morello, *Intorno a Bernini...*, cit., p. 53.

7. Biblioteca Apostolica Vaticana, Chig. O.IV.58, ff. 63 e 238, citati in Morello, *Intorno a Bernini...*, cit., pp. 36 e 61.

8. Sulla cancellata si veda K. Gütthlein, *Gian Lorenzo Berninis bronzenes Eingangsgitter der Chigi-Kapelle des Sieneser Doms*, in K. Bergdolt, G. Bonsanti, a cura di, *Opere e giorni: studi su mille anni di arte europea dedicati a Max Seidel*, Venezia, 2001, pp. 655-666.

9. Golzio, *Documenti artistici...*, cit., pp. 79-106.

10. Ivi, pp. 103-104.

11. Ivi, p. 90.

12. Ivi, pp. 91, 94. Al 7 agosto data la stima per le casse di legno eseguite da Chicari, in cui sono collocati gli angeli, i putti e la cornice di metallo per la spedizione a Siena.

13. A. Angelini, *Gian Lorenzo Bernini e la «Cornice della Madonna delle Grazie» per il Duomo di Siena*, in C. Acidini Luchinat, L. Bellosi, M. Boskovits, P.P. Donati, B. Santi, a cura di, *Scritti per l'Istituto Germanico di Storia dell'Arte di Firenze, settanta studiosi italiani*, Firenze, 1997, pp. 389-394. A. Angelini, *Gian Lorenzo Bernini e i Chigi tra Roma e Siena*, Siena, 1998, pp. 155-173. Angelini propone quale autografo di Bernini un disegno conservato nel Gabinetto Nazionale delle Stampe di Roma (cat. F.N. 151), che presenta l'assetto definitivo della cornice, ma appare eseguito in controparte; tale scelta esecutiva mi sembra legata alla pratica della copia, piuttosto che dichiarare l'uso di un supporto di vetro.

14. M. Gobbi, *Il Duomo di Siena e la costruzione della Cappella Chigi 1659-1668*, in M. Gobbi, B. Jatta, *I disegni di Bernini e della sua scuola nella Biblioteca Apostolica Vaticana*, Città del Vaticano, 2015, pp. 474-475, attribuisce i disegni alla bottega di Bernini, datandoli al 1660.

15. Gobbi, *Il Duomo di Siena...*, cit., p. 475, accoglie l'idea di Morello e data il foglio al 1663.

16. Butzek, *Il Duomo di Siena...*, cit., p. 255.

17. R.C. Proto Pisani, *Il tesoro della cappella del Voto nel Duomo di Siena*, in «Bullettino Senese di Storia Patria», 76, 1979, pp. 49-99; G. Morello, *I rapporti tra Alessandro VII e Gian Lorenzo Bernini negli autografi del Papa (con disegni inediti)*, in E. Cropper, G. Perini, F. Solinas, a cura di, *Documentary Culture: Florence and Rome from General-Duke Ferdinand I to Pope Alexander VII*, papers from

a colloquium held at the Villa Spelman (Florence, 1990), Bologna, 1992, pp. 185-207, riedito in G. Morello, *Intorno a Bernini...*, cit., p. 110.

18. Golzio, *Documenti artistici...*, cit., pp. 97, 101, 105.

19. A. Bacchi, *The Role of Terracotta Models in Bernini's Workshop*, in *Bernini sculpting in clay*, catalogo della mostra a cura di C.D. Dickerson, A. Sigel, I. Wardropper (The Metropolitan Museum of Art, 3 ottobre 2012-6 gennaio 2013; Kimbell Art Museum, Fort Worth, 3 febbraio-14 aprile 2013), New Haven, 2012, pp. 47-61.

20. S.F. Ostrow, *L'arte dei papi: la politica delle immagini nella Roma della Controriforma*, Roma, 2002; C. Michel, *La présentation d'images médiévales romaines à la période moderne: quelques pistes de réflexion*, in N. Bock, I. Foletti, M. Tomasi, a cura di, *Survivals, revivals, rinascenze. Studi in onore di Serena Romano*, Roma, 2017, pp. 207-216.

21. Sulla figura di Raggi si vedano J. Curziotti, *Raggi Antonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXXVI, Roma, 2016, pp. 168-172 e dello stesso autore l'approfondita disamina effettuata nella tesi di dottorato dal titolo *Antonio Raggi scultore ticinese nella Roma barocca*, Sapienza Università di Roma, XXX ciclo, a.a. 2016/2017.

22. P. Bacci, *Giov. Lorenzo Bernini e la statua di Alessandro VII per il Duomo di Siena*, in «La Diana», VI, 1931, 1, pp. 37-56, segnatamente p. 39; Curziotti, *Antonio Raggi...*, cit., p. 104.

23. Per la storia dei modelli della Cattedra di San Pietro si rimanda al saggio di A. Rodolfo in questo stesso fascicolo.

24. V. Golzio, *Lo 'Studio' di Ercole Ferrata*, in «Archivi d'Italia e Rassegna Internazionale degli Archivi», II, 1935, pp. 64-74.

25. Archivio di Stato di Modena, Archivio Segreto Estense, Cancelleria, Archivi per materie, Arti Belle, Cose d'Arte, cassetta 18/2, fascicolo 67, c. 1v, citato da M. Pirondini, a cura di, *Ducale Palazzo di Sassuolo*, Genova, 1982, p. 165, documento XII; J. Montagu, *Bernini Sculptures Not by Bernini*, in I. Lavin, a cura di, *Gianlorenzo Bernini. New Aspects of His Art and Thought. A Commemorative Volume*, University Park-London, 1985, p. 39, nota 42; Curziotti, *Antonio Raggi...*, cit., p. 317, con nuova trascrizione.

26. Per i risultati si rimanda al saggio di Claudio Falcucci e Flavia Scarperia in questo stesso fascicolo.