

## Funzioni e forme dei modelli in terracotta. Riflessioni intorno a un nuovo *San Girolamo* berniniano per la cappella Chigi nel Duomo di Siena

---

*Il rinvenimento di una nuova versione del modello getta luce su una sfera della produzione di Bernini di cui conosciamo dalle fonti la cospicua entità, ma che presenta questioni ancora aperte, e offre lo spunto per tornare a riflettere sulla possibile funzione di questo tipo di manufatti*

---

L'approccio rivoluzionario che Gian Lorenzo Bernini impresses all'arte del suo tempo non mancò di interessare anche gli aspetti più intimamente legati al ruolo dell'artista e alla centralità del momento creativo. Come ha di recente puntualizzato Tomaso Montanari, anche un luogo protetto quale doveva essere l'atelier di un maestro divenne strumento di autorappresentazione e l'attività performativa di Bernini al suo interno si trasformò nel tempo in una sorta di avvenimento pubblico. Conseguenza quasi inevitabile di tale fenomeno fu una «diffusa venerazione, di tipo quasi feticistico, per ogni prodotto, non importa quanto piccolo, della mano di Gian Lorenzo»<sup>1</sup>. Dunque anche i suoi bozzetti in creta, in quanto espressione viva del suo ingegno, divennero oggetto di desiderio di alcuni importanti collezionisti. In effetti l'azione di Bernini sulla materia è in questo caso ancor più fresca e percettibile poiché, parafrasando un'efficacissima descrizione di Irving Lavin, egli scavava, raschiava, colpiva e artigliava un tumulo di argilla come se fosse un blocco di pietra diventato improvvisamente malleabile, creando effetti infinitamente più vari<sup>2</sup>. Tuttavia proprio questa sfera della sua produzione, di cui conosciamo dalle fonti la cospicua entità<sup>3</sup>, presenta zone d'ombra e questioni ancora aperte, su cui la recente mostra del Metropolitan Museum di New York (2013),

interamente dedicata alla plastica in terracotta, ha cercato di gettare nuova luce evidenziando al contempo le intrinseche difficoltà legate a questa tipologia di materiali<sup>4</sup>. Il rinvenimento di una nuova versione del modello per la figura del *San Girolamo* destinato alla cappella Chigi nel Duomo di Siena (fig. 1, tav. XI) offre dunque uno spunto per tornare a riflettere sulla natura e la possibile funzione di alcuni di questi manufatti, non senza eludere il problema spinoso di un'autografia spesso incerta e che di berniniano mantiene soltanto l'idea.

L'opera da cui questo scritto prende mosso riproduce in maniera piuttosto letterale il santo marmoreo di Siena e si presenta ricoperta, quasi nella sua interezza, da una vernice bruno-rossastra intesa a simulare il bronzo; alta 37 cm, la statuetta risulta in parte lacunosa per la mancanza dell'avambraccio e del piede sinistri e per la perdita quasi totale della testa del leone di cui sono visibili, sul piano d'appoggio, i corposi riccioli della criniera. Sotto la base, la lavorazione risulta alquanto sommaria mentre il retro è percorso da una fenditura verticale, in cui la materia è stata scavata e ripassata in superficie con una stecca dentata (fig. 2, tav. XII). Le caratteristiche sopra descritte insieme alle buone qualità del modellato e all'intensa espressività del volto del santo fanno pensare a un manufatto realizzato in ambito ber-



1. Ambito di Gian Lorenzo Bernini, *San Girolamo*, collezione privata.



2. Ambito di Gian Lorenzo Bernini, *San Girolamo*, particolare del retro, collezione privata.

niniano e legato alla commissione della cappella dedicata alla Vergine Immacolata nel Duomo di Siena, promossa da papa Alessandro VII Chigi nell'estate del 1660.

Le vicende di questo cantiere sono state ricostruite grazie a importanti contributi critici e in larga parte già riassunte in questo stesso numero di «Ricerche di Storia dell'Arte» nel saggio di Loredana Lorizzo<sup>5</sup>. Se ne rievocheranno dunque soltanto alcuni passaggi legati, in particolare, alle fasi della progettazione architettonica e ai tempi e modi di realizzazione dei modelli e delle sculture da parte di Bernini. Il 2 giugno 1660 l'architetto Benedetto Giovannelli Orlandi informava il cardinale Flavio Chigi, nipote del pontefice, di aver inviato a Roma tre disegni con pianta e alza-

to della cappella nel Duomo di Siena e un modellino ligneo che il pontefice si recò prontamente a ispezionare all'indomani del loro arrivo<sup>6</sup>. Al fine di gestire al meglio queste delicate fasi progettuali Giovannelli fu invitato a recarsi a Roma alla metà di giugno di quell'anno. Qui incontrò tre volte il pontefice, che avanzò alcune richieste ben precise: l'altare doveva accogliere la venerata tavola della *Madonna delle Grazie*, mentre sulle pareti, interamente rivestite di marmi policromi e mosse da otto colonne monolitiche in verde antico, si sarebbero aperte quattro nicchie per le statue<sup>7</sup>. Il 3 luglio Alessandro VII approvò il nuovo disegno dell'architetto, debitamente colorito, e lo congedò con il dono di alcune medaglie, permettendo così l'effettivo avvio del

cantiere senese che, sotto la sovrintendenza del capomastro Dionisio Mazzuoli, nel dicembre del 1660 vedeva la sostanziale chiusura della cappella con il completamento della cupola<sup>8</sup>. Per dare conto dell'effetto complessivo dell'interno, nel marzo 1661 fu inviato a Roma un nuovo modello in legno dipinto e scomponibile, che il papa fece sistemare al Quirinale e che, in compagnia di alcuni membri della corte, si divertì a smontare e rimontare<sup>9</sup>.

Alla redazione polifonica di questo progetto sembra dunque che il cavalier Bernini non abbia preso parte attiva, occupandosi peraltro della decorazione dell'altare da rivestire in lapislazzuli, del suo arredo scultoreo e delle quattro statue marmoree. I senesi si aspettavano che queste ultime avrebbero rappresentato i quattro protettori storici della città – Sant'Ansano, San Crescenzo, San Savino e San Vittore –, ma il pontefice decise diversamente, scegliendo quattro nuovi patroni: *Santa Caterina* e *San Bernardino*, le cui statue furono assegnate ad Antonio

Raggi ed Ercole Ferrata, *San Girolamo* (fig. 3) e *Santa Maria Maddalena* che furono scolpiti direttamente da Bernini. Il riflesso svantaggioso di questo inserimento in corsa si manifestò assai presto: quando infatti da Siena giunsero le dimensioni delle nicchie, debitamente tradotte in palmi romani, Bernini osservò che la larghezza risultava un po' ridotta e ne richiese l'estensione di un quarto di palmo (9 cm circa) per raggiungere l'ampiezza massima di 4 palmi (90 cm). Una richiesta che, nonostante la buona disposizione di Giovannelli, non poté essere soddisfatta per una serie di considerazioni pratiche, non ultimo il fatto che da Roma erano già giunte le lastre di marmi policromi per il parato murario, tagliate sulla base delle misure delle nicchie concordate in precedenza<sup>10</sup>. Come si vedrà, questo pur lieve scarto dimensionale impose a Bernini, soprattutto per la composizione del *San Girolamo*, una fase preparatoria alquanto articolata che, attraverso numerosi studi grafici e prove plastiche, consentì di risolvere in maniera soddisfacente il

3. Gian Lorenzo Bernini, *San Girolamo*, Siena, Duomo, Cappella del Voto.



4. Gian Lorenzo Bernini, *San Girolamo*, Termini Imerese, Museo Civico Baldassarre Romano.





problema del rapporto tra la figura e l'angusto spazio che l'avrebbe accolta. Il 22 giugno 1661 giunsero nello scalo romano di Ripagrande i quattro blocchi di marmo inviati da Carrara e il lavoro entrò rapidamente nel vivo, tanto che il 30 giugno 1663 le statue, ormai terminate, venivano imbarcate alla volta di Livorno per essere definitivamente collocate nella cappella senese nell'agosto successivo<sup>11</sup>.

In tre fogli conservati a Lipsia, Bernini delineava con tratti rapidi il fisico esile del santo, concentrando la sua attenzione sulla posizione della mano sinistra, che inizialmente sorregge la croce per l'asse verticale, per poi passare a lambire l'estremità sinistra della traversa, in un gesto di grande delicatezza che avvicina ancor più intimamente il volto di Girolamo al sacro legno. Nel disegno che reca il numero di inventario 7846 si scorgono inoltre due linee verticali, sommariamente tracciate, a delimitare la sagoma, quasi a voler suggerire – secondo l'interpretazione di Monica Butzek – la cornice della nicchia che, in questa fase pri-

mordiale doveva, negli intendimenti di Bernini, contenere interamente la statua<sup>12</sup>.

Una volta venuto a conoscenza delle reali dimensioni della nicchia, Gian Lorenzo fu costretto dunque rivedere la sua idea e forzare ancora di più la postura del santo, non senza tuttavia rinunciare a infrangere la soglia di quella cornice attraverso il vibrante svolazzo del panneggio e l'estremità sinistra della croce. Soluzioni, queste, che furono definite e perfezionate nei modelli tridimensionali, a cominciare da quello a grandezza naturale del volto del santo conservato al Fogg Museum di Cambridge (Massachusetts)<sup>13</sup>. L'intera figura nel suo dialettico rapporto con la nicchia fu studiata in un modello conservato presso il Museo Civico di Termini Imerese (h. 34,5 cm; fig. 4, tav. XIII) e individuato da Brugnoli nel 1961<sup>14</sup>; nonostante le mutilazioni che interessano l'avambraccio sinistro, con la completa sparizione della croce, e la base da cui è sparito completamente il leone, la terracotta della città siciliana presenta minime varianti rispetto al marmo finale e un trattamento superficiale con le caratteristiche striature provocate dalla stecca, che fanno propendere unanimemente la critica per un'autografia berniniana<sup>15</sup>. Segue dappresso per le indubbie qualità del modellato, la statuetta della collezione Chigi Saracini di Siena (Banca Monte dei Paschi, inv. 37) che, a mio avviso, presenta non poche similitudini con il *San Girolamo* di collezione privata qui presentato, a partire dalla corrispondenza delle dimensioni – 36,6 cm l'una, 37 l'altra – e dalla presenza di una patina bruna con sfumature rossastre soprattutto nei sottosquadri e negli incavi del panneggio (fig. 5, tav. XIV). L'opera fu segnalata per la prima volta nel 1931 da Bacci, che la considerava una derivazione in terracotta del marmo senese, forse realizzata da Giuseppe Mazzuoli; per Salmi, invece, si tratterebbe di un bozzetto preparatorio, particolarmente espressivo per il modellato potente dei panneggi e l'ossuta testa del santo. Più di recente Sisi ha sottolineato come la statuetta sia da considerare un modello in virtù della sensibile cura dei dettagli, mantenendo tuttavia una qualche cautela sulla sua attribuzione, diversamente da Butzek che la ritiene senz'altro del maestro per la forza espressiva pari a quella della statua marmorea. Esposto alla mostra newyorkese, il *San Girolamo* della collezione Chigi Saracini viene attribuito a Bernini o a un suo copista più tardo da Dickerson nella relativa scheda di catalogo<sup>16</sup>. Esistono poi altre terrecotte che riproducono con varianti la composizione, da reputarsi per la maggior parte versioni successive, scaturite anche dal successo riscosso a Siena dal marmo di

5. Ambito di Gian Lorenzo Bernini, *San Girolamo*, Siena, Collezione Chigi Saracini.



Bernini: si tratta di quelle del Victoria & Albert Museum di Londra (inv. 5863-1859; h. 46,4 cm)<sup>17</sup>, di collezione privata a Siena (h. 40 cm) e dell'Opera del Duomo della stessa città (h. 44 cm), che Butzek assegna rispettivamente a Giuseppe Mazzuoli e alla prolifica bottega familiare<sup>18</sup>; e ancora di altri due esemplari, uno dei quali conservato al Germanisches Nationalmuseum di Norimberga (h. 49 cm)<sup>19</sup> e l'altro passato alla Casa d'Arte Mazzoni negli anni venti del secolo scorso<sup>20</sup>.

Da questa disamina delle diverse caratteristiche dei modelli fin qui analizzati si comprende come quelli realmente riconducibili ai momenti cruciali dell'ideazione della scultura siano la terracotta di Termini Imerese e, con diversa funzione, quelle della collezione Chigi Saracini e probabilmente la nostra. Nel suo dettagliato studio in occasione della mostra del 2012, Dickerson si sofferma a lungo a sottolineare alcune caratteristiche morfologiche del *San Girolamo* di Siena, sottolineando il netto scarto tra la finitezza formale della sezione frontale e la resa sommaria della parte posteriore, in cui la materia sembra essere stata asportata tramite uno strumento tagliente che ha creato una fenditura profonda per tutta l'altezza della figura<sup>21</sup>. Sulla base di tali osservazioni, l'autore ipotizza dunque quattro possibili funzioni per questa statuetta dalla duplice natura di modello e bozzetto: in primo luogo potrebbe essere servita per guidare la traduzione della composizione sul marmo, sebbene sul basamento non vi siano riportate le caratteristiche indicazioni metriche. In alternativa si potrebbe pensare a un vero e proprio modello di presentazione, ma anche in questo caso sembra piuttosto strano che Bernini possa aver utilizzato a tale scopo un'opera così severamente squarciata sul retro. Dickerson propone inoltre che potesse trattarsi di una statuetta destinata al modello architettonico della cappella e dunque da sistemare in una nicchia che ne avrebbe occultato la parte posteriore e al contempo visualizzato con efficacia l'effetto del drappo svolazzante oltre la soglia della cornice. Da ultimo non esclude che si possa essere di fronte a una perfetta replica della statua senese, nonostante l'elevata qualità del modellato. Lo studioso resta cauto sulla possibile soluzione del problema sul quale, a mio avviso, ci si può esprimere con maggior decisione in virtù della reale esistenza del modello architettonico della cappella, cui fanno riferimento le fonti.

Come si ricorderà, l'architetto Giovannelli aveva inviato a Roma un primo prototipo tridimensionale già nel giugno del 1660 ma, a seguito della sua trasferta nell'Urbe e delle modifiche suggerite

dal pontefice, eseguì un secondo modello ligneo di cui egli stesso fa menzione in una missiva indirizzata al cardinale Flavio Chigi e datata 19 marzo 1661<sup>22</sup>. Alessandro VII fece collocare il nuovo modello nella Galleria del palazzo di Montecavallo e segnalò in tre annotazioni del suo *Diario* le visite che vi effettuò tra il 26 e il 27 marzo: da quelle brevi descrizioni si ricavano alcuni importanti dettagli su quest'opera, definita «modello in grande della Cappella del duomo di Siena»<sup>23</sup> e realizzata in modo da essere scomponibile nelle sue parti, tanto che il pontefice si divertì a smontarla e rimontarla almeno in due occasioni, in compagnia del cardinale Flavio Chigi e di altri membri della corte<sup>24</sup>.

I dati documentari a nostra disposizione lasciano dunque immaginare un Bernini affaccendato ad elaborare le sue idee, su carta e in creta, tra l'autunno del 1660 e i primissimi giorni dell'anno seguente. Se il modello «per i bronzi e lapislazzuli» dell'altare fu presentato al papa il 9 gennaio 1661, si deve presumere che non molto tempo dopo il maestro abbia eseguito anche quello del *San Girolamo*, affrontando di petto il nodo della grandezza delle nicchie che – come ricordato – non potevano essere ingrandite ulteriormente. Al fine di risolvere in maniera soddisfacente il problema del rapporto vano/figura<sup>25</sup>, Gian Lorenzo creò quello che possiamo prefigurare come il primo modello, e cioè la terracotta di Termini Imerese che, non a caso, prevede la realizzazione della nicchia stessa, innescando sin da subito quel gioco di negazione tra il santo e la cornice già chiaramente visibile nel drappo che si protende oltre il limite del suo spazio. Soddisfatto del risultato, Bernini deve aver incassato anche l'approvazione del pontefice, ma per essere ancora più certo della bontà del suo operato può aver deciso di procedere con una prova aggiuntiva lavorando direttamente all'interno della cappella, grazie alla presenza nel palazzo del Quirinale della famosa *maquette* architettonica inviata da Siena. Ecco dunque la realizzazione di un nuovo modello, questa volta autonomo, da porre all'interno della nicchia lignea come verifica ulteriore dei rapporti dimensionali e dell'efficacia dell'invenzione: a questo punto però non era strettamente necessario che fosse proprio il maestro a eseguire la statuetta in terracotta, che poteva essere delegata, sotto la sua supervisione, ad uno dei suoi numerosi collaboratori. Tra i modelli superstiti, quello della collezione Chigi Saracini di Siena sembra rispondere al meglio a questo tipo di manufatto, mostrando una qualità indubbiamente alta del modellato, nei trattamenti superficiali della pelle avvizzita o nei delicatissimi disegni delle

palpebre; tuttavia nella sua perfezione formale sembra tradire in qualche modo l'esercizio della riproduzione. Al tempo stesso, la mancata lavorazione della parte posteriore, segnata da tagli netti della materia, risulterebbe giustificata dall'inserimento della figura all'interno della nicchia, che dunque avrebbe impedito la visione di quel lato. L'altezza del *San Girolamo* Chigi Saracini, pari a 36,6 cm, lo avvicina a quello di collezione privata qui presentato, pressoché coincidente con i suoi 37 cm e anche con le stesse caratteristiche formali, forse meno evidenti per la pesante vernice che ancora lo caratterizza. La presenza di almeno due versioni del modello da *maquette* può trovare più di una giustificazione pratica, a cominciare dalla semplice constatazione che una di queste fu inviata a Siena mentre un'altra deve essere rimasta a Roma a decorare il piccolo complesso architettonico. Si può quindi ragionevolmente prefigurare l'esistenza di una tipologia di modelli nati con la finalità di studiare la congruenza tra la scultura e l'architettura e dunque già ben definiti nei caratteri formali. La natura stessa di queste terrecotte non richiedeva l'impegno diretto del capobottega, che già aveva fissato le sue idee nelle prove precedenti ora a disposizione degli allievi più dotati per essere fedelmente riprodotte, dando origine a quella nutrita categoria di opere per la quale Jennifer Montagu ha coniato la famosa etichetta di «Bernini sculptures not by Bernini»<sup>26</sup>.

Benché del modello architettonico della cappella senese non resti oggi traccia, così come di molti altri analoghi manufatti compositi, si possono citare alcuni esempi significativi attestati dalle fonti che rivelano la consuetudine di tale prassi e comprovano la necessità di produrre repliche plastiche delle stesse sculture, magari con piccole varianti compositive. Nel contratto per il monumento funebre di papa Leone XI in San Pietro, redatto nel 1634, Alessandro Algardi si impegnava a fare «un modello di legno de sua mano di tutta l'opera compita delle figure in poi, che basterà siano di creta»<sup>27</sup>, mentre per l'altare di San Tommaso di Villanova in Sant'Agostino, di patronato Pamphilj, l'architetto Giovanni Maria Baratta avrebbe realizzato un modello di legno corredato «con le statue di creta et angioli di cera rossa»<sup>28</sup>.

Tra le opere di tal genere ancora esistenti risulta di particolare pregio il prototipo ligneo della cappella Pallavicini Rospigliosi in San Francesco a Ripa, fortemente voluta da Maria Camilla Pallavicini e destinata ad ospitare su una parete il monumento funebre suo e del marito, Giambattista Rospigliosi, e su quella opposta le memorie del padre Stefano e dello zio, il cardinale Lazzaro. La redazione architettonica del progetto fu affidata a Ni-

cola Michetti e, tra il 1711 e il 1712, l'intagliatore Giovan Battista Vannelli e i pittori Paolo De Angelis e Giovan Battista Cresci realizzarono anche la *maquette*, oggi conservata al Museo di Roma<sup>29</sup>. Grazie ad alcuni ganci di ferro, le pareti laterali del modello potevano essere staccate per elaborare eventuali varianti compositive: difatti proprio una versione del prospetto sinistro, con i monumenti di Stefano e Lazzaro Pallavicini, è ancora custodita nelle collezioni della famiglia<sup>30</sup>. La cosa per noi degna di nota è la presenza dell'apparato scultoreo realizzato in stucco e cera da Giuseppe Mazzuoli, poi esecutore materiale dei marmi in San Francesco a Ripa; nel modello ancora in collezione Pallavicini è interessante notare la variante delle effigi a busto in luogo dei medaglioni con i ritratti che si vedono nella versione definitiva in San Francesco a Ripa.

Altrettanto significativo e oggetto di recenti studi è anche la vicenda del «modello grande di legno fatto per comodo degli scultori et intagliatori» della Fontana di Trevi, realizzato da Carlo Camporese tra il 1733 e il 1735 su disegno di Nicola Salvi<sup>31</sup>. Il 6 aprile 1739 la scenografica *maquette* fu addirittura trasportata nello studio dello scultore Giovan Battista Maini, al tempo incaricato di eseguire l'intero apparato decorativo, al fine di poter studiare al meglio e in accordo con l'architetto la disposizione dei *Tritoni* che emergono dalla scogliera ai piedi dell'*Oceano*<sup>32</sup>. Evidentemente non pago del risultato, Salvi era ancora alla ricerca di una soluzione soddisfacente e in un documento di pagamento per la cera e il gesso dell'aprile del 1742 si legge che lo stesso architetto aveva modellato «in piccolo» gli scogli, le erbe e il carro di conchiglie<sup>33</sup>. Si comprende altresì che la quantità di statuette e ornati plasmati in vari materiali per motivi di studio e orchestrazione dei vari gruppi dev'essere stata cospicua, ma l'esempio della *maquette* della Fontana di Trevi è paradigmatico anche per l'altro problema che questo tipo di materiale plastico-decorativo pone, e cioè l'eventuale realizzazione di *d'après*. Le due terrecotte con l'*Oceano* e la *Fertilità* del Museo Nazionale del Palazzo di Venezia, già attribuite rispettivamente a Pietro Bracci e Filippo della Valle, fanno parte, ad avviso di chi scrive, della storia successiva del prospetto ligneo e furono realizzate non come modelli preparatori o di presentazione bensì come controprove visive delle sculture monumentali con il fine di riprodurre, in formato ridotto, l'evidenza spettacolare dell'insieme<sup>34</sup>.

La perfetta fusione tra architettura e apparato scultoreo, ricercata nella congruità dimensionale e compositiva, sono alla base della produzione di questi modelli plastici espressamente prodotti



per le *maquette* e sottolineano l'urgente necessità da parte di scultori e architetti di visualizzare in maniera tridimensionale la congruenza delle parti. Una necessità che Bernini aveva cercato in qualche modo di risolvere modellando il suo *San Girolamo* direttamente dentro la nicchia, come dimostra la terracotta di Termini Imerese, un suggerimento metodologico che deve aver trasmesso anche ai suoi collaboratori coinvolti nel cantiere senese. È significativo ricordare che anche la figura di *Santa Caterina*, oggi non rintracciata, era stata

realizzata da Ferrata entro il suo vano, come si legge nell'inventario dello scultore del 1686: «Una S.ta Catherina di creta cruda del S.r Ercole dentro la sua Nicchia»<sup>35</sup>.

Cristiano Giometti  
Dipartimento di Storia, Archeologia, Geografia,  
Arte e Spettacolo – SAGAS,  
Università degli Studi di Firenze  
cristiano.giometti@unifi.it

NOTE

1. T. Montanari, *La libertà di Bernini. La sovranità dell'artista e le regole del potere*, Torino, 2016, pp. 265-279, segnatamente p. 272.

2. «[...] but mainly he gouged, scraped, poked and clawed away from a mound of clay, as if it were a block of stone that had somehow become malleable, creating infinitely more varied effects» (I. Lavin, *Calculated spontaneity. Bernini, and the terracotta sketch*, in «Apollo», 1978, 107, pp. 398-405, segnatamente p. 401).

3. È ben nota la testimonianza di Joachim von Sandrart che, in visita allo studio di Bernini poco tempo prima del 1635, poté ammirare circa 22 modelli in terracotta per la statua di *San Longino* della crociera vaticana. Si veda J. von Sandrart, *Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste von 1675*, a cura di A.R. Peltzer, München, 1928, p. 286.

4. *Bernini sculpting in clay*, catalogo della mostra (New York, Metropolitan Museum of Art, 3 ottobre 2012-6 gennaio 2013), a cura di C.D. Dickerson III, A. Sigel, I. Wardropper, New Haven-London, 2012.

5. Si vedano in particolare 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; A. Angelini, *Gian Lorenzo Bernini e i Chigi tra Roma e Siena*, Siena, 1998, pp. 155-173; M. Butzek, *La cappella Chigi nel Duomo di Siena*, in *Alessandro VII Chigi (1599-1667): il papa senese di Roma moderna*, catalogo della mostra (Siena, Museo civico e palazzo Chigi Zondanari 23-09-2000/10-01-2001), a cura di A. Angelini, M. Butzek, B. Sani, Siena, 2000, pp. 409-413.

6. Il 5 giugno 1660 Alessandro VII annotava nel suo *Diario* di aver ricevuto dal cardinal nipote «il modello, e disegni del Giovannelli per la Cappella della Madonna da farsi nel duomo di Siena» (R. Krautheimer, R.B.S. Jones, *The Diary of Alexander VII: Notes on Art, Artists and Buildings*, in «Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte», 1975, 15, pp. 199-233, segnatamente n. 408).

7. Le colonne, provenienti dal patrimonio archeologico lateranense, erano state acquistate dal pontefice nel 1659. Si veda Krautheimer, Jones, *The Diary...*, cit., n. 336.

8. Butzek, a cura di, *Il Duomo di Siena...*, cit., pp. 32-34.  
9. 26-27 marzo 1661, in Krautheimer, Jones, *The Diary...*, cit., nn. 461-462-463.

10. Butzek, a cura di, *Il Duomo di Siena...*, cit., p. 35.

11. V. Golzio, *Documenti artistici sul Seicento dall'Archivio Chigi*, Roma, 1939, pp. 98, 104. Golzio (p. 98) riporta anche i pagamenti ad Antonio Raggi e ad Ercole Ferrata i quali, rispettivamente il 25 e il 30 giugno 1663, ricevettero il saldo per un compenso complessivo di 300 scudi.

12. M. Butzek, schede 256, 257, 258, in *Alessandro VII Chigi (1599-1667)...*, cit., pp. 415-416. Per i disegni di Lipsia (Museum der bildenden Künste, inv. 7861, 7846, 7848) si rimanda a H. Brauer, R. Wittkower, *Die Zeichnungen des Gianlorenzo Bernini*, Berlin, 1931, pp. 61-62, 64, pl. 50a, 50c, 59b. Si vedano inoltre P. Gordon, S.S. Jerome and Mary Magdalene, in *Drawings by Gianlorenzo Bernini from the Museum der Bildenden Künste Leipzig, German Democratic Republic*, catalogo della mostra (Princeton, The Art Museum, Princeton University, 02-10/15-11-1981), a cura di I. Lavin, Princeton, 1981, pp. 228-240. Da ultimo, Tomaso Montanari ha proposto di mettere in relazione i fogli di Lipsia con il coinvolgimento di Bernini nella realizzazione di due sculture raffiguranti San Luca e San Girolamo per le nicchie borrominiane di San Giovanni in Laterano, commissione mai portata a termine ma per la quale lo scultore nel 1647 aveva ricevuto ben seicento scudi per un modello. Cfr. T. Montanari, *Bernini in Laterano. Una nuova lettura per sette disegni berniniani a Lipsia*, in *Dessins de sculpteurs II. Quatrièmes rencontres internationales du Salon du Dessin* (26-26 marzo 2009), Paris, 2009, pp. 69-78.

13. C.D. Dickerson III, 30. *Head of Saint Jerome*, in *Bernini sculpting in clay...*, cit., pp. 257-261, con bibliografia precedente.

14. M.V. Brugnoli, *Un bozzetto del Bernini per il San Girolamo*, in «Arte Antica e Moderna», 1961, 13-16, pp. 291-293.

15. Si vedano in tal senso R. Wittkower, *Gian Lorenzo Bernini: The Sculptor of the Roman Baroque*, London, 1955, 2nd ed. 1966, p. 241, fig. 99; P. Gordon, *SS. Jerome and Mary Magdalene...*, cit., pp. 231-232; C. Sisi, 61. *San Girolamo*, in G. Gentilini, C. Sisi, a cura di, *La scultura. Bozzetti in terracotta, piccoli mari e altre sculture dal XIV al XX secolo*, Siena, 1989, I, pp. 229-237, segnatamente, p. 230; C. Avery, *Bernini: Genius of the Baroque*, London, 1997, p. 158; M. Butzek, scheda 260, in *Alessandro VII Chigi (1599-1667)...*, cit., p. 418.

16. P. Bacci, *Giov. Lorenzo Bernini e la statua di Alessandro VII per il duomo di Siena*, in «Diana», 1931, 6, pp. 37-56, segnatamente p. 56, nota 1; M. Salmi, *Il palazzo e la collezione Chigi-Saracini*, Siena, 1967, p. 239; C. Sisi, 61. *San Girolamo*, in G. Gentilini, C. Sini, a cura di, *La scultura...*, cit., pp. 229-237; M. Butzek, scheda 260, in *Alessandro VII Chigi (1599-1667)...*, cit., p. 418; C.D. Dickerson III, 31. *Saint Jerome*, in *Bernini sculpting in clay...*, cit., pp. 262-265.

17. R. Wittkower, *Gian Lorenzo Bernini...*, cit., p. 242; J. Pope-Hennessy, *Catalogue of Italian Sculpture in the Victoria and Albert Museum. Volume II: Text. Sixteenth to Twentieth Century*, London, 1964, pp. 608-609.

18. M. Butzek, scheda 262-263, in *Alessandro VII Chigi (1599-1667)...*, cit., pp. 420-421.

19. M. Butzek, scheda 264, in *Alessandro VII Chigi (1599-1667)...*, cit., p. 422.

20. *Casa d'Arte antica senese Mazzoni*, Siena, 1926-1927, tav. LXI.

21. C.D. Dickerson III, 31. *Saint Jerome*, in *Bernini sculpting in clay...*, cit., pp. 262-265.

22. «Il modello che si manda era fatto per capacità del artefici, e però vi mancano alcune cose, come vedrà, che con la pittura si è cercato in parte di supplire [...]» (Biblioteca Apostolica Vaticana, Mss. Chigiani, G.II.48, c. 360r, pubblicato in Butzek, a cura di, *Il Duomo di Siena...*, cit., pp. 130-131, doc. 108).

23. Krautheimer, Jones, *The Diary...*, cit., n. 461.

24. «È da noi il C. Nepote, e disfacciamo ne' suoi pezzi il modello della Cappella del duomo di Siena»; «Vien da noi M. e V. Spada, passeggiamo per la Galleria a veder il modello della Cappella del duomo di Siena e della casa a piazza Colonna ancora col Card Chigi [...] è da noi Sigismondo col Ridolfi e don Agostino co' quali scomponiamo i modelli della casa e della cappella sopradetti» (ivi, n. 462-463).

25. Bernini si esprime molto chiaramente sull'importanza cruciale di questo rapporto durante il suo viaggio in Francia del 1665: «le cose non appaiono solo per ciò che sono, ma in relazione alle cose che hanno intorno, che ne modificano l'apparenza» (D. Del Pesco, *Paul de Chantelou e il «Journal de voyage du Cavalier Bernin en France»*, Napoli, 2007, p. 302).

26. J. Montagu, *Bernini sculptures not by Bernini*, in I. Lavin, a cura di, *Gianlorenzo Bernini: new aspects of his art and thought*, University Park, 1985, pp. 25-43.

27. Il contratto è pubblicato in O. Pollak, *Die Kunsttätigkeit unter Urban VIII*, Vienna, 1931, II, pp. 281-295,

doc. 907. Si veda inoltre J. Montagu, *Alessandro Algardi*, New Haven-London, 1985, pp. 434-436, cat. 161.

28. La minuta redatta da Niccolò Angelo Cafferri, segretario di Camillo Pamphilj, committente dell'opera, è citata da E.B. Di Gioia, *Le collezioni di scultura del Museo di Roma. Il Seicento*, Roma, 2002, pp. 131-138, cat. 14, segnatamente p. 133.

29. C. Lollai, cat. IV.B.6, *Modello della Cappella Pallavicini Rospigliosi in San Francesco a Ripa*, in R. Leone, F. Pirani, M.E. Tittoni, S. Tozzi, a cura di, *Il Museo di Roma racconta la città*, Roma, 2002, p. 287. Per i pagamenti agli artigiani che realizzarono il modello architettonico si rimanda a A. Negro, *Nuovi documenti per Giuseppe Mazzuoli e bottega nella cappella Pallavicini Rospigliosi a San Francesco a Ripa (con una nota per Giuseppe Chiari ed un dipinto inedito)*, in «Bollettino d'arte», 2, 1987, 44/45, pp. 157-178, segnatamente p. 163. Più in generale sulla storia e la funzione dei modelli architettonici in epoca barocca si vedano E. Kieven, «Mostrar l'invenzione». *Il ruolo degli architetti romani nel barocco: disegno e modello*, in *I Trionfi del Barocco. Architettura in Europa 1600-1750*, catalogo della mostra (Torino, Palazzina di Caccia di Stupinigi 4 luglio-7 novembre 1999), a cura di H. Millon, Cinisello Balsamo, 1999, pp. 173-205; D. Del Pesco, *Modelli architettonici nel Seicento: finalità, successi e fallimenti*, in S. Frommel, a cura di, *Les maquettes d'architecture: fonction et évolution d'un instrument de conception et de réalisation*, Roma, 2015, pp. 189-198.

30. J. Pinto, cat. 511, *Modello per il monumento a Stefano e Lazzaro Pallavicini nella cappella Pallavicini Rospigliosi in San Francesco a Ripa a Roma*, in *I Trionfi del Barocco. Architettura in Europa 1600-1750*, catalogo della mostra di Torino (Palazzina di Caccia di Stupinigi 4 luglio-7 novembre 1999), a cura di H. Millon, Cinisello Balsamo, 1999, pp. 562-563.

31. Per la vicenda critica della datazione del modello ligneo si rimanda da ultimo a F. Di Marco, *L'esecuzione del modello: Carlo Camporese*, in R. Leone, F.R. Liserre, a cura di, *Un fondale per l'Acqua Vergine. Il modello della Fontana di Trevi. Storia e restauro*, Roma, 2017, pp. 29-33, segnatamente p. 33.

32. Archivio di Stato di Roma (d'ora innanzi ASR), Presidenza Acquedotti Urbani, 55, doc. 187, pubblicato in F.R. Liserre, *Il modello ligneo in relazione alla fabbrica di Nicola Salvi: dal progetto al cantiere*, in Leone, Liserre, a cura di, *Un fondale per l'Acqua Vergine...*, cit., pp. 35-45, segnatamente pp. 43-43, nota 36.

33. ASR, Presidenza Acquedotti Urbani, 55, doc. 290, pubblicato in Liserre, *Il modello ligneo...*, cit., p. 43, nota 44.

34. Sulle due terrecotte di Palazzo Venezia si rimanda a C. Giometti, *Museo Nazionale del Palazzo di Venezia. Sculture in terracotta*, Roma, 2011, pp. 101-103, catt. 103-104, con bibliografia precedente; Liserre, *Il modello ligneo...*, cit., p. 55.

35. V. Golzio, *Lo studio di Ercole Ferrata*, in «Archivi d'Italia e rassegna internazionale degli archivi», 1935, pp. 64-74, segnatamente p. 66.



