

Bernini inventore. Disegni berniniani per arti decorative
Francesco Petrucci

Soltanto in tempi recenti, sulla traccia delle fondamentali intuizioni critiche di Alvar Gonzáles-Palacios, sviluppate con ulteriori aperture da Marc Worsdale, grazie a nuovi apporti documentari e conoscitivi, correlati con materiale grafico presente in fondi pubblici e privati, è stato possibile mettere maggiormente a fuoco il contributo fornito dalla proteiforme personalità di Giovan Lorenzo Bernini nell'ambito delle arti decorative¹.

La versatilità e l'interesse del sommo artefice per la creazione in sé, a prescindere dall'importanza e dalla tipologia del prodotto, superando la gerarchia artistica di matrice tardo-cinquecentesca a favore di un recupero dell'unità operativa delle botteghe rinascimentali, è affermata da Filippo Baldinucci, ricordando che «Nell'opere sue, o grandi, o piccole ch'elle si fussero, cercava, per quanto era in se, che rilucesse quella bellezza di concetto, di che l'opera stessa si rendeva capace, e diceva, che non minore studio, ed applicazione egli era solito porre nel disegno d'una lampana, di quello, ch' e' si ponesse in una Statua, o in una nobilissima fabbrica». Tale concetto è ribadito da Domenico Bernini:

«soleva dire il Cavaliere, che in ogni qualunque Opera, che imposta gli fosse, per piccola che si fosse, ei vi metteva tutta la sua applicazione, e nel suo genere tanto studio poneva nel disegno di una lampada, quanto in quello di una nobilissima fabbrica, perche soggiungeva, che nella perfezione tutte l'Opere sono uguali; e che chi conosceva il bello nel poco, e nel piccolo, lo raffigurava ugualmente ancora nel molto, e nel grande»².

D'altronde tutte le opere del Bernini dimostrano una spiccata attitudine all'ornamentazione, tanto che è stato rilevato un certo imbarazzo della critica a classificare in termini rigorosamente tipologici le sue principali invenzioni, dal baldacchino, alla fontana dei Fiumi, alla cattedra, sempre in bilico tra scultura, architettura e prodotti effimeri – per un'innata tendenza all'istantanea e all'effetto subitaneo –, più agevolmente inquadrabili come arredi monumentali a scala architettonica o urbanistica. Manufatti di pura arte decorativa, ancorché non mobili, sono d'altronde dislocati sull'intero arco della produzione berniniana, dal sarcofago bronzeo della tomba di Urbano VIII (1627-1647), sorta di enorme reliquiario, alla microarchitettura del tabernacolo della Cappella del Santissimo Sacramento nella Basilica di San Pietro (1672-1674).

L'oggettiva difficoltà classificatoria insita nel linguaggio berniniano, è stata colta con felice costrutto da Maurizio Fagiolo dell'Arco:

«Il mirabile composto di cui parla Bernini è in definitiva il tentativo della sintesi nel cosmo delle tecniche. La sua architettura, per esempio, non resiste a una indagine strettamente linguistica e specifica, perché è sempre il medio proporzionale (meta-linguistico) tra meccanica teatrale, esperimento nel campo dell'effimero, traslati dalla scultura, effetti del pittoresco, dilatamento della decorazione»³.

Anche la selezione del materiale grafico berniniano secondo criteri di rigorosa autografia, diventa in tal caso capziosa e fuorviante. Bernini, infatti, si servì dell'assistenza di collaboratori che facevano capo a una vasta bottega per tradurre in forme concrete le sue idee, in particolare Giovanni Paolo Schor (1615-1678), il più duttile esecutore e divulgatore del suo linguaggio nell'ornamentazione. Tanto che, come confermano vari dati documentari, c'è sempre il sospetto che dietro la vasta produzione grafica dell'austriaco ci sia l'impulso del maestro. La bottega inoltre assimilò in maniera così intrusiva e totalizzante lo stile grafico del Bernini, che la critica ha tacitamente adottato quale criterio selettivo per stabilire l'autografia dei disegni la maggiore o minore accuratezza esecutiva, volgendo il giudizio positivo a favore delle espressioni più rapide ed estemporanee, indirizzate verso lo schizzo. Ma siamo proprio certi che sia sempre così?

Secondo Gonzáles-Palacios il momento più glorioso nella storia del mobile romano sarebbe stato avviato proprio dall'avvento del Bernini, che a partire dagli anni '20 del suo secolo introdusse «una vera e propria rivoluzione artistica» nel settore delle arti decorative⁴.

L'insigne studioso, rilevando il gusto naturalistico latente in tutte le creazioni berniniane e presente in opere tipologicamente atipiche come l'organo Chigi di Santa Maria del Popolo o il perduto specchio per Cristina di Svezia, ha sostanziato la sua analisi critica con l'attribuzione a Bernini del basamento per la statua del San Lorenzo, costituito da un supporto in legno dipinto e dorato a forma di tronco e scogliera, con fiamme che escono dai rami (Firenze, Palazzo Pitti, lascito Contini-Bonacossi). Gonzáles-Palacios ha proposto una datazione del manufatto attorno al 1618, prossima a quella della scultura (1617 circa), di cui costituirebbe un necessario complemento iconografico⁵.

Tuttavia Maria Barbara Guerrieri Borsoi, in un suo approfondito studio sulla committenza Strozzi, ha riscontrato che il San Lorenzo viene citato negli inventari della casata del 1632 e degli anni '40 senza fare riferimento a una base, mentre secondo gli inventari del 1653 e del 1705 sarebbe stato posto su due piedistalli di pietra a balaustra. L'attuale base compare invece solo negli inventari Strozzi successivi, a partire da quello del 1720, ove erano presenti ai lati anche due angeli lignei. Sulla traccia di questi dati archivistici la studiosa, con criterio rigidamente deterministico, ha ritenuto di dover respingere l'attribuzione e collocare la realizzazione del basamento attorno al 1705-1713⁶.

Tuttavia tale datazione è incompatibile con lo stile del manufatto, espressione tipica del Barocco romano, sia nel modellato che nella bicromia in legno in

parte dipinto e dorato, ricorrente in arredi come la culla per Filippo Colonna (1663 circa, Roma, Palazzo Colonna) o i tavoli Chigi di Ariccia (1663). Anzi, la durezza dell'intaglio e un certo arcaismo formale confermerebbero una datazione anteriore rispetto a tali opere. Basti guardare, per comprendere l'evoluzione tardo barocca del mobile romano in senso di esuberanza ornamentale e antinaturalistica, indirizzata verso l'artificio del Rococò, il volume di Filippo Passarini, *Nuove invenzioni d'ornamenti...* (1698) o quello di Giovanni Giardini, *Disegni diversi inventati...* (1714).

Recentemente Daniela Di Castro ha potuto dimostrare che Passarini, personalità di spicco a Roma tra gli epigoni berniniani nel settore, noto come incisore e inventore, fosse prima di tutto mobiliere e intagliatore, restituendogli su base documentaria sei tavoli di provenienza Ruspoli (1682-1683), che attestano inequivocabilmente il tipo di evoluzione tardo-barocca del mobile romano⁷.

Essi sviluppano uno stile ridondante, tendente verso l'eccesso ornamentale, in una metastasi di volute, ma in impianti rigidamente simmetrici. In effetti il fastoso, ma rigoroso gusto naturalistico e concettuale di ascendenza berniniana, sin dall'ultimo quarto del secolo ebbe uno sviluppo in altri ambiti territoriali, più che a Roma, come ad esempio in area genovese attraverso l'opera di Filippo Parodi e seguaci. Se ne desume che l'omissione della citazione della base negli inventari della prima metà del secolo, non è motivo sufficiente a escluderne sia la datazione seicentesca che la paternità berniniana, dato il carattere geniale e innovativo del mobile. A riguardo Maurizio Fagiolo dell'Arco, pur ritenendo possibile l'autografia, considerava più pertinente una datazione successiva rispetto all'epoca del marmo che sostiene⁸.

D'altronde che l'artista abbia disegnato basamenti lignei per sculture, non solo in marmo come per i gruppi borghesiani o per le statue dei piloni di San Pietro, è anche documentato. Non sappiamo se Bernini avesse avuto qualche responsabilità nell'ideazione della base della Capra Amaltea, lavorata nel 1615 da Giovanni Battista Soria, suo successivo collaboratore in opere lignee, ma certamente la ebbe per i piedistalli dei suoi busti. Il 5 marzo 1658 l'ebanista Giacomo Erman veniva pagato per uno sgabello di sostegno al busto di Alessandro VII, «fattura d'Ebano lavorato con ogni diligenza conforme al disegno fatto dal S. Cavalier Bernino». Un pagamento del primo luglio 1658 allo stesso ebanista di 66 scudi da parte del cardinal Barberini, riguardava uno sgabello in ebano ove porre un busto di bronzo di Urbano VIII «d'ordine del Sig.re Cavalier Bernini»⁹.

Come noto Bernini aveva anche ideato una vistosa base per il busto di Luigi XIV, scolpito in Francia nel 1665, costituita da un globo terrestre in rame dorato e smaltato poggiato su un drappeggio con trofei militari, ricordata da Monsieur de Chantelou, ma di cui poi non si fece nulla. A Parigi si era preoccupato anche di disegnare un'adeguata base per il rilievo marmoreo raffigurante il Cristo Bambino con gli strumenti della Passione, scolpito dal figlio Paolo con il suo aiuto¹⁰.

Sebbene il pontificato Chigi (1655-1667), con il dispiegarsi a tutto campo della progettualità berniniana, abbia rappresentato il momento di massima ope-

rosità dell'artista nel multiforme e variegato panorama tipologico delle arti decorative, alcuni documenti Barberini confermano il suo precoce interesse nel settore, dalla progettazione di reliquiari, a quella di cornici e preziosi manufatti in argento. Un pagamento del 15 maggio 1636 riguarda un reliquiario dedicato a sant'Elena, in oro, argento e rubini «fatto di S. Francesco Spagna con disegno del Bernino», donato dal cardinal Francesco Barberini alla regina d'Inghilterra, cioè Henriette Marie, sorella del re Luigi XIII e moglie di Carlo I. Ma Bernini tornò a occuparsi di custodie sacre anche nella piena maturità, quando disegnò, su commissione del cardinale Giacomo Rospigliosi, due reliquiari d'argento per Carlo Emanuele di Savoia (1668-1669), fusi dall'argentiere Francesco Perone sulla base di modelli forniti da Antonio Giorgetti¹¹.

Giovanni Morello ha potuto stabilire la paternità berniniana del Reliquiario della Vera Croce, conservato presso il Museo Diocesano di Osimo. Il manufatto, in bronzo dorato, argento e oro, ove la croce interna contiene la reliquia, fu donato alla cattedrale di Osimo dal cardinale Girolamo Verospi, vescovo di quella città dal 1642 al 1652. Viene riferito a Bernini nel suo elogio funebre redatto in forma manoscritta dal canonico Flaminio Guarnieri nel 1652, pubblicato solo nel 1782-1783. Morello ha sostanzialmente attribuito in base al confronto con uno schizzo progettuale del Bernini conservato a Lipsia, *Museum der bildenden Künste*, chiaramente in rapporto con il reliquiario¹².

La fornitura di disegni per argenterie, forse estesa anche al controllo del processo di fusione e di finitura, sembra essere stato un altro aspetto inesplorato della versatilità berniniana, se in un foglio raffigurante un vaso con protome leonina contenuto in un volume manoscritto dell'archivio Barberini, c'è la scritta «Disegno di vaso copiato della fonderia del Sig.r Cavaliere Bernini. A di 21 feb. 1676»¹³.

A conferma di questa ipotesi di lavoro sappiamo che il Bernini stesso, su commissione del cardinale Francesco Barberini, si occupò della fusione di un torchiere d'argento pagato il 12 settembre 1637, mentre il 29 maggio 1638 acquistò per il porporato un vaso di porfido e il 1 ottobre 1640 fece indorare un piatto di rame. Alcuni conti del 1645-1646, sempre intestati al medesimo cardinale, riguardano l'indoratura di metalli con la sua approvazione. Un concone d'argento «per S. Em.za conforme al disegno del cav. Bernino», venne pagato al calderaro Francesco Perone il 17 novembre 1643 l'ingente somma di 1.332 scudi, mentre il Cavaliere ne ricevette altri 100, probabilmente quale remunerazione della progettazione e direzione nella fusione del medesimo «Concone di argento à conchiglia di S. Em.za». Esso non doveva essere molto dissimile da uno dei «Modelli delli vasi grandi d'argento», presente in un disegno del medesimo volume barberiniano¹⁴.

Purtroppo gran parte di questi manufatti di alta oreficeria e argenteria romana, come il paliotto berniniano della cattedrale di Reggio Emilia, andarono distrutti con la propagazione in Italia delle idee giacobine dopo la rivoluzione francese e le requisizioni napoleoniche determinate dal Trattato di Tolentino (1797).

Marc Worsdale ha riferito alla progettazione berniniana la Custodia della Cattedra di San Pietro, mobile il legno dorato e dipinto con figure alate e ara-

beschi vegetali a rilievo, custodito presso la Reverenda Fabbrica di San Pietro, commissionato da Urbano VIII nel 1636 agli intagliatori Giacomo Bastianelli e Lorenzo Flori¹⁵.

Per Alessandro VII il Bernini fece di tutto, non solo dirigendo grandiose sistemazioni urbanistiche e architettoniche a Roma e nei Castelli Romani o scolpendo opere in marmo, ma disegnando mobili, arredi liturgici, carrozze, cornici, tessuti e parati in stoffa. Fabio Chigi, già prima di accedere al pontificato, quando era ancora cardinale, aveva commissionato a Bernini uno straordinario tabernacolo con muta di candelieri per l'altare della Cappella Chigi in Santa Maria del Popolo. Ne parla nel suo diario il 16 settembre 1653, quando riceve il «Cav.r Bernino col dis.[egn]o del Ciborio», mentre il 6 marzo 1654 gli viene sottoposto dal medesimo artista il modello di un candeliere che il 19 luglio vede fuso in bronzo¹⁶.

La muta di candelieri con tabernacolo, come ha notato Barbara Fabian, è ben visibile in un disegno che rappresenta la cappella (Northampton, Mass.,



1. Giovan Lorenzo Bernini,
Tabernacolo, circa 1653. Ariccia,
Collegiata dell'Assunta (foto
Palazzo Chigi, Ariccia, archivio)

Smith College Museum of Art). Successivamente, una volta eletto papa, Fabio Chigi decise di donare il prezioso arredo alla Collegiata dell'Assunta di Ariccia (1666 circa), ove ancora si trova, collocato sull'altare maggiore (fig. 1). Sono noti alcuni disegni progettuali inerenti il ciborio, che fonde in un unico elemento liturgico due tipi devozionali, la croce e il tabernacolo. Alcuni schizzi autografi resi noti da Giovanni Morello sono in un codice della Biblioteca Apostolica Vaticana (*Chigi*, G II, 48, f 382), un disegno preliminare – messo per la prima volta in rapporto con l'arredo di Ariccia dal sottoscritto –, è presso la Biblioteca Nacional di Madrid (Barcia 743), mentre un disegno definitivo a china acquerellata, segnalatomi da Worsdale, è di ubicazione ignota (fig. 2). Si tratta di uno dei rari casi in cui a documenti e progetti corrisponde un'effettiva realizzazione, sopravvissuta a distruzioni e dispersioni¹⁷.

Bernini disegnò poi una coppia di monumentali torcieri in bronzo da collocare come silenti guardiani all'ingresso della cappella, citati nel diario di Alessandro VII nel settembre 1658, i cui modelli furono intagliati da Giovanni Maria Giorgetti e fusi da Giovanni Artusi. Un disegno per questi torcieri si trova a Windsor Castle, Royal Collection (5634)¹⁸.

Il più imponente intervento di arte decorativa sacra del pontificato Chigi fu comunque la realizzazione delle mute di candelieri con crocifissi per tutti gli altari della Basilica Vaticana. Sebbene il papa facesse riferimento nel suo diario all'impegnativo progetto già dal dicembre 1656, l'incarico venne formalmente affidato a Bernini dalla Sacra Congregazione della Fabbrica di San Pietro con decreto del 17 marzo 1657. I modelli in cera per la fusione dei Cristi crocifissi vennero plasmati da Ercole Ferrata, che dovette tuttavia attenersi scrupolosamente ai progetti del maestro, costituiti probabilmente da disegni e forse anche da bozzetti in terracotta. A conferma di questo, nella contabilità per la fusione è specificato che gli arredi liturgici degli altari erano stati approntati «conforme il Modello del Signor cavalier Bernini Architetto», convocato dal papa l'8 giugno 1658 perché «ce ne faccia vedere alcuno de' Crocifissi»¹⁹.

Giorgetti intagliò i modelli in legno per le croci e i candelieri, fusi da Giovanni Artusi, mentre Paolo Carnieri si occupò della fusione delle figure di Cristo, con pagamenti che vanno dal 1658 al 1661²⁰.

Un'altra tipologia di candelieri, completamente diversa, venne pensata da Bernini per servizio degli altari delle cappelle di Santa Maria del Popolo, come testimonia il diario del papa in data 31 agosto 1659: «è da noi [...] il Cav. Bernino pe' Candelieri del Popolo». Si tratta delle mute di candelieri che sino a pochi anni or sono arredavano gli altari di alcune cappelle della chiesa, simili a quelli della cappella del Palazzo Chigi di Roma, dal 1917 conservati presso il Palazzo Chigi di Ariccia (cappella riallestita al piano terra). A questi ultimi si riferisce probabilmente il papa in un altro passo del suo diario, annotando che il 22 luglio 1660 «è da noi il cav. Bernino col modello di un candeliero di bronzo pel Principe [Agostino Chigi]». Infatti il palazzo di Roma era la residenza del nipote del papa e il candeliere doveva essere pertinente alla sua cappella²¹.

Pochi anni dopo, quando Alessandro VII promosse l'intero restauro di Santa Maria del Popolo, da lui considerata un vero e proprio pantheon, Bernini, ol-



2. Giovan Lorenzo Bernini, Disegno per tabernacolo, circa 1653. Ubicazione ignota (foto Palazzo Chigi, Ariccia, archivio)

tre a scolpire le statue di Abacuc e l'angelo e di Daniele, disegnò la lampada pensile della Cappella Chigi, con tre cherubini in volo che portano al cielo una corona con stelle mariane, ma anche riferimento araldico alla casata del papa (1656-1657). Il modello in creta fu plasmato da Peter Verpoorten e fuso in bronzo da Francuccio Francucci, ma in assoluta conformità al linguaggio e allo stile del maestro, come peraltro tutto quello che usciva dalla sua bottega. La paternità berniniana è confermata da Alessandro VII nel suo diario in data 16 luglio 1657, mentre non è invece autografo il disegno del Musée des Beaux-Arts di Besançon, che deve ritenersi una copia di anonimo della lampada appesa nella cappella, forse settecentesca come riteneva Worsdale²².

Ma probabilmente Bernini dovette cimentarsi altre volte nella progettazione di lampade, come sembra indicare il disegno chigiano studiato da Worsdale che rappresenta due palme incrociate da cui pendono sei lumi, con l'iscrizione «vittoria»²³.

La più spettacolare realizzazione di arte decorativa presente in Santa Maria del Popolo è l'organo, ubicato sopra una delle cantoria nel transetto destro (1657-1658), ove i rami e le fronde di quercia, ulteriore manipolazione dell'araldica Chigi della Rovere, avvolgono come un infestante le canne dell'organo, parassitandolo e soffocandolo, fino ad invadere la volta (fig. 3). Un concetto filosofico di natura animata e vitale, rompe la stabilità delle forme architettoniche e le inserisce in un processo di perenne trasformazione e metamorfosi. Il virtuosistico intreccio dei rami di quercia, ove un'essenza lignea più duttile e tenace ne imita un'altra, è di Antonio Chicari (1617-1675), il più abile intagliatore della Roma barocca. La paternità berniniana è documentata da un disegno autografo (fig. 4), ancora più audace e originale della sua realizzazione materiale²⁴.

Il passo di un inventario della Floreria Vaticana, reso noto da Worsdale, ci rammenta la progettazione del celebre inginocchiatoio – o meglio sedile che simulava un inginocchiatoio – di Alessandro VII per la festa del Corpus Domini del 1655, ricordato anche da Ridolfino Venuti: «Addì 25 giugno 1656. Entrato in Floreria un Talamo di legno coperto sopra di velluto cremesino guarnito sopra con passamano d'oro e bottoncini indorati fatto fare dal Sig.r Cav.r Bernino per portare il S.mo Sacramento, il giorno del Corpus Domini». Si trattava di uno di quei «mobili a trasformazione», descritti da Alvar Gonzáles-Palacios tra le stravaganze dell'età barocca, molto in voga a Roma²⁵.

Worsdale ha ipoteticamente attribuito al Bernini il disegno dei due confessionali con stemma Chigi della chiesa di San Tommaso da Villanova a Castel Gandolfo, ma l'architetto progettista dovette avere anche una responsabilità nell'ideazione dei distrutti confessionali della Collegiata dell'Assunta di Ariccia. Per questa chiesa, ultima tra quelle da lui progettate, Bernini certamente ideò le due originalissime custodie per il fonte battesimale e per gli olii santi, intagliate da Chicari e ubicate nel vestibolo d'ingresso (1666), che nella loro forma circolare creano una corrispondenza analogica con l'architettura²⁶.

Bernini si occupò anche di stoffe e tessuti. Ne sono una permanente e vistosa testimonianza i paramenti marmorei, bronzei e in stucco che vestono le sue statue o le avvolgono, come la cortina sollevata da angeli della Sala Ducale in



3. Giovan Lorenzo Bernini, Disegno per l'Organo di Santa Maria del Popolo, circa 1657. Città del Vaticano. BAV, *Chigi P VII 10*, fol. 29 (foto per concessione della Biblioteca Apostolica Vaticana, ogni diritto riservato)
4. Giovan Lorenzo Bernini e collaboratori, Organo, 1657-1658. Roma, Santa Maria del Popolo (foto Palazzo Chigi, Ariccia, archivio)

Vaticano (1656-1657), plasmata da Antonio Raggi e originariamente dipinta con l'araldica chigiana, o il grande drappeggio dietro il Costantino, dipinto a racemi dorati di foglie di quercia che staccano sul fondo grigio, eseguito da Giovanni Rinaldi con l'aiuto di Cosimo Rustichella (Basilica Vaticana, atrio della Scala Regia, 1654-1670). La sua invasiva versatilità lo portò a sfiorare persino l'ambito della moda e dell'abbigliamento, come ricordava Chantelou durante il viaggio in Francia del 1665, quando l'artefice rielaborò a proprio gusto il disegno del merletto dello *jabot* di Luigi XIV per il suo famoso busto (Versailles, Castello)²⁷.

Alcuni ricchi parati liturgici, tra cui pianete, piviali, mantelle, vestimenti e paliotti risalenti ai pontificati Barberini, Pamphilj e Chigi, furono esposti nel 1981 alla mostra *Bernini in Vaticano* nella sezione brillantemente curata da Marc Worsdale, inaugurando un interesse nel genere venuto in voga nei decenni successivi. Altri parati di disegno berniniano sono stati esposti alla mostra *L'Ariccia del Bernini* nel 1998 (figg. 5-6). Effettivamente ci sono documenti

che indirizzano le ricerche in tal senso. Il 14 luglio 1655 il ricamatore Angelo Broncone venne pagato «per haver ricamato una stola di Lama senza profilo ricchissima [...] con l'Imprese de monti di N.ro Sig.re piena di palme [...] disegno del Sig.r cav.r Bernini», su commissione di Alessandro VII, che Bernini tradusse anche in marmo, inserendo tale stola a decoro del suo busto del papa (Siena, eredi Chigi Zondadari)²⁸.

Alessandro VII gli commissionò nel 1658 anche il disegno delle «fasce benedette» per l'Infante di Spagna, cioè Tommaso Carlo d'Asburgo figlio di Filippo IV, formate da mantellina e copertina di broccato d'oro (1658-1659), i cui pagamenti coinvolsero Giovanni Paolo Schor, massimo strumento operativo e traduttore di invenzioni berniniane. Ma il riferimento esplicito a Bernini è nel diario di Alessandro VII il 14 ottobre 1658²⁹.

La più grandiosa impresa tessile del pontificato Chigi, fu la predisposizione degli imponenti damaschi da appendere sui pilastri di San Pietro per la canonizzazione di san Francesco di Sales nel 1665. L'ingente costo della commissione indusse i pontefici a riutilizzarle anche nelle canonizzazioni successive. L'attribuzione a Bernini da parte di Worsdale, sulla traccia del diario del maestro delle cerimonie del Capitolo di San Pietro, con una partecipazione di Schor alla fase realizzativa, è stata confermata da chi scrive nel catalogo della mostra *Bernini regista del Barocco*, tenuta a Palazzo Venezia nel 1999. Emilio Gonzales, ignorando tali precedenti riferimenti, riattribuisce i damaschi a Ber-



5. Bottega di Gian Lorenzo Bernini, Disegno per parato Chigi, circa 1660-1665. Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, inv. FC 127506, vol. 157 H 10 (foto su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo – Istituto Centrale per la Grafica)
6. Bottega di Giovan Lorenzo Bernini, Parato in damasco con stemma Chigi, circa 1660-1665. Ariccia, Palazzo Chigi (foto Palazzo Chigi, Ariccia, archivio)



7. Giovan Lorenzo Bernini, Disegno per parato in cuoio, circa 1670-1675. Lipsia, Museum der bildenden Künste, inv. 7902v (foto Museum der bildenden Künste Leipzig)
8. Agostino Nespola, Parato in cuoio a broccatello, 1670. Ariccia, Palazzo Chigi, Sala da Pranzo d'Estate (foto Palazzo Chigi, Ariccia, archivio)

nini sulla base di un documento segnalatogli da Vittorio Casale (Annecy, Archivio del Convento della Visitazione), ove si precisa che Bernini era stato remunerato per il progetto da monsignor Febei con un orologio³⁰.

Bernini sembra aver fornito, tramite la collaborazione di assistenti quali Schor, anche il disegno per alcuni parati in cuoio, come quelli con motivi a foglie di quercia del Palazzo Chigi ai Santi Apostoli, residenza da lui progettata per il cardinale Flavio Chigi, poi trasferiti nel Palazzo Chigi di Ariccia ove arredano tre ambienti, caratterizzati da un tratto tipicamente berniniano. Anche altri parati chigiani ad Ariccia, come quelli della Sala da Pranzo d'Estate e della cappella, presentano la medesima matrice, al confronto con alcuni disegni berniniani, come quello di Lipsia relativo presumibilmente a un parato in corame (**figg. 7, 8**)³¹.

La dilagante creatività berniniana non trascurò anche la progettazione di cornici, sia che ospitassero dipinti o manufatti di altro tipo, sin dal pontificato Barberini, come documentano alcuni conti pubblicati da Oskar Pollak. Quattro cornici profilate d'ebano per Urbano VIII, intagliate nel 1637 dall'ebanista Giovanni Effigner, furono stimate dal Bernini, probabile autore del disegno,

che valutò lo stesso anno, sempre per il papa, anche due cornici profilate d'argento, mentre «Quattro cornici d'ebano e tartaruga [...] conforme il disegno e stima del S.r Cav. Bernino», vennero pagate il 28 ottobre 1640 all'ebanista Remigio Chillozzi ancora per servizio di Urbano VIII³².

Sua è sicuramente l'invenzione della cornice della Madonna del Voto nella Cappella Chigi del duomo di Siena, il cui modello fu intagliato «con fronde di cerqua et fra una fronda e l'altra un fiore doppio» da Antonio Chiccarì «per ordine del Sig. Cav.re Bernini», cui seguì la fusione in bronzo e la doratura, come riporta il pagamento del 4 giugno 1662. Una conferma della paternità berniniana viene dallo stesso Alessandro VII, che ne parla nel suo diario il 9 gennaio 1661³³.

Certamente si interessò anche delle cornici dei quadri nelle chiese e cappelle da lui progettate, come quelle della Cappella Fonseca in San Lorenzo in Lucina, intagliate da Antonio Chiccarì (1663), o il tripudio floreale che incornicia l'Immacolata del Maratta nella Cappella De Sylva in Sant'Isidoro (1661-1663),



9. Giovan Lorenzo Bernini, Disegno per cornice Chigi, 1655-1667. Madrid, Biblioteca Nacional, inv. 8499 (foto Biblioteca Nacional, Madrid)

sempre presumibilmente del Chiccari. La sua preoccupazione per la cornice in bronzo del rilievo raffigurante Gesù Bambino (Parigi, Louvre), scolpito in marmo in collaborazione con il figlio Paolo, ritrovata nei depositi del Louvre e riportata all'attenzione degli studi da Worsdale, è ricordata nel diario di Chantelou³⁴.

Sicuramente autografo è il disegno per una cornice con stemma Chigi della Biblioteca Nacional di Madrid, in un foglio con altri profili di cornici, forse preparatorio per l'applicazione di una carrozza o di un mobile (**fig. 9**), mentre ulteriori schizzi per cornici sono nelle collezioni di Lipsia e nel fondo Chigi della Biblioteca Vaticana. Una spettacolare cornice berniniana con rami e foglie di quercia, che la involuppano come una pianta carnivora fino a soffocarla, decorava il Ritratto di Alessandro VII di Giovanni Maria Morandi (già Ariccia, Palazzo Chigi), identificabile con «un ornamento intagliato et dorato p un ritratto di N. S.» pagato dallo stesso pittore il 28 agosto 1658 la ragguardevole somma di 45 scudi (**fig. 10**)³⁵.



10. Giovan Lorenzo Bernini, Antonio Chiccari (attribuito), cornice con rami di quercia, circa 1658. Ariccia, Palazzo Chigi (foto Palazzo Chigi, Ariccia, archivio)



11. Giovan Lorenzo Bernini, Antonio Chiccari, Tavolo parietale con cornucopie, 1663. Ariccia, Palazzo Chigi, inv. 1298b (foto Palazzo Chigi, Ariccia, archivio)

Una delle più spericolate creazioni berniniane, non priva di connotazioni simboliche, era lo specchio ideato per Cristina di Svezia, la cui invenzione è testimoniata dal famoso disegno autografo conservato a Windsor Castle, Royal Library (p. 148, **fig.** 32), un cui pallido riflesso è nei disegni di Nicodemus Tessin del Nationalmuseum di Stoccolma e del Victoria & Albert Museum di Londra. Nella realizzazione il Bernini si avvalse della collaborazione di Ercole Ferrata, che modellò in creta la statua del Tempo, poi interamente indorata, pagata il 19 agosto 1662. Lo specchio venne acquistato nel 1689 dal cardinale Pietro Ottoboni senior, prima di divenire papa Alessandro VIII (6 ottobre 1689), dall'eredità di Cristina di Svezia († 19 aprile 1689) e trasportato nel suo appartamento a Palazzo Venezia. Immediatamente dopo fu trasferito nel Palazzo della Cancelleria, residenza del cardinale Pietro Ottoboni junior, vice cancelliere, ove rimase fino al 1740, come testimonia Andrea Adami, ma da al-

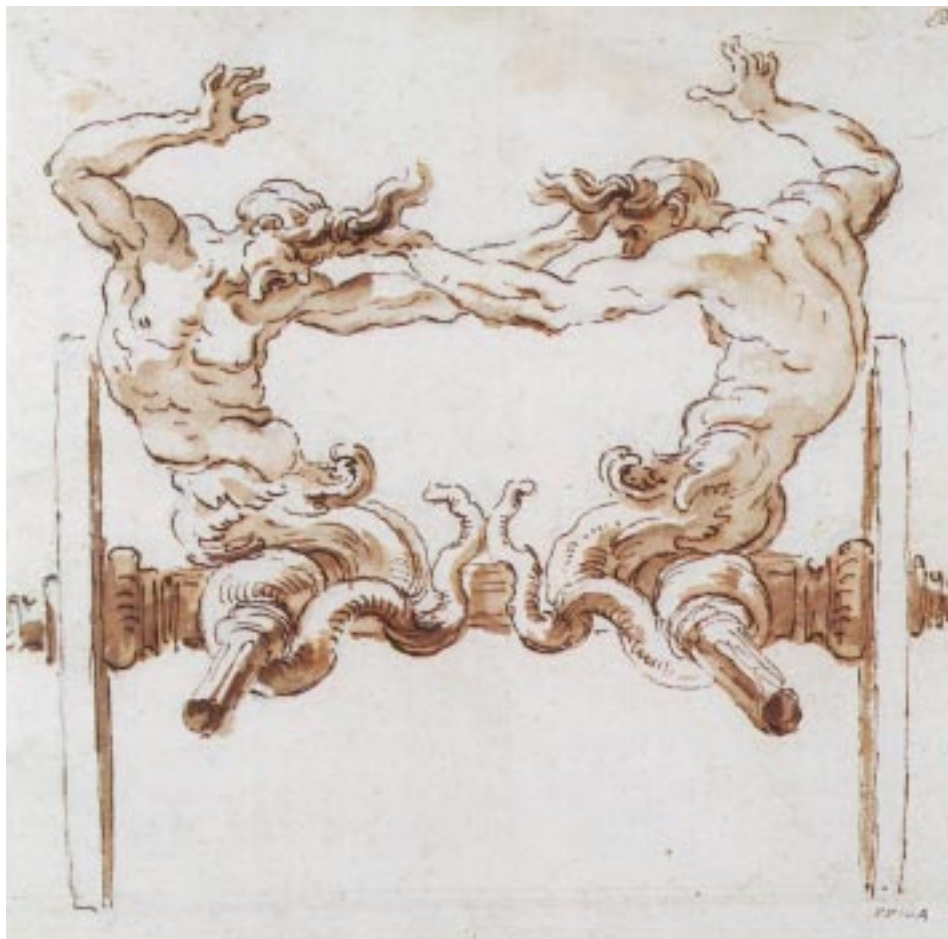
lora se ne sono perse le tracce. Lo specchio, o uno dei suoi disegni preparatori copiati da Tessin nello studio del Bernini, fornì da ispirazione per una specchiera della bottega dei Fantoni (1693 circa), conservata a Rovetta (Bergamo), Museo Fantoni³⁶.

Sicuramente la più importante recente aggiunta al catalogo di Bernini inventore nella mobilia, è costituita dai due tavoli parietali a intreccio di cornucopie del Palazzo Chigi di Ariccia (**fig. 11**), documentati da un pagamento all'intagliatore Antonio Chiccarì del 15 novembre 1663 «conforme il disegno del cav. Bernino». Ma per essi non è emerso alcun disegno preparatorio, che pur doveva esserci. Il gusto naturalistico che essi esprimono è ravvisabile in disegni di tavoli di scuola romana, come quello con tritoni ed esuberanti motivi fitomorfici, riferito alla cerchia di Giovanni Paolo Schor (Windsor Castle, Royal Collection)³⁷.

Bernini, come noto, disegnò anche carrozze. Uno studio autografo per il treno posteriore di una vettura con due tritoni furiosi che si accapigliano, metafora della velocità quale turbamento emotivo e moto passionale, allusiva al suscitare la trazione del veicolo, si trova presso il Victoria & Albert Museum di Londra (**fig. 12**). Uno stravagante disegno della bottega del Bernini, già collezione Lodewijk Houhakker (Roma, galleria Alberto Di Castro), descrive la metamorfosi di un assale di carrozza in un tronco ramificato, nella tipica ibridazione berniniana tra natura e invenzione (**fig. 13**)³⁸.

Celebre fu la carrozza commissionata da Alessandro VII per la venuta a Roma di Cristina di Svezia, il 21 novembre 1655, descritta da Galeazzo Gualdo Priorato «tutta d'argento con statue, figurine, intagli, & imprese misteriose d'invenzione del celebre cavalier Bernino», ricordata da Domenico Bernini come manufatto «con artificio meraviglioso intagliato conforme il disegno del Bernino». Nella medesima circostanza l'artista ideò anche una lettiga e una «sedia mezzo-trono mezzo-sgabello» per il banchetto offerto alla regina, mostrando ancora un'attitudine per i «mobili a trasformazione» ricordati da Gonzáles-Palacios³⁹.

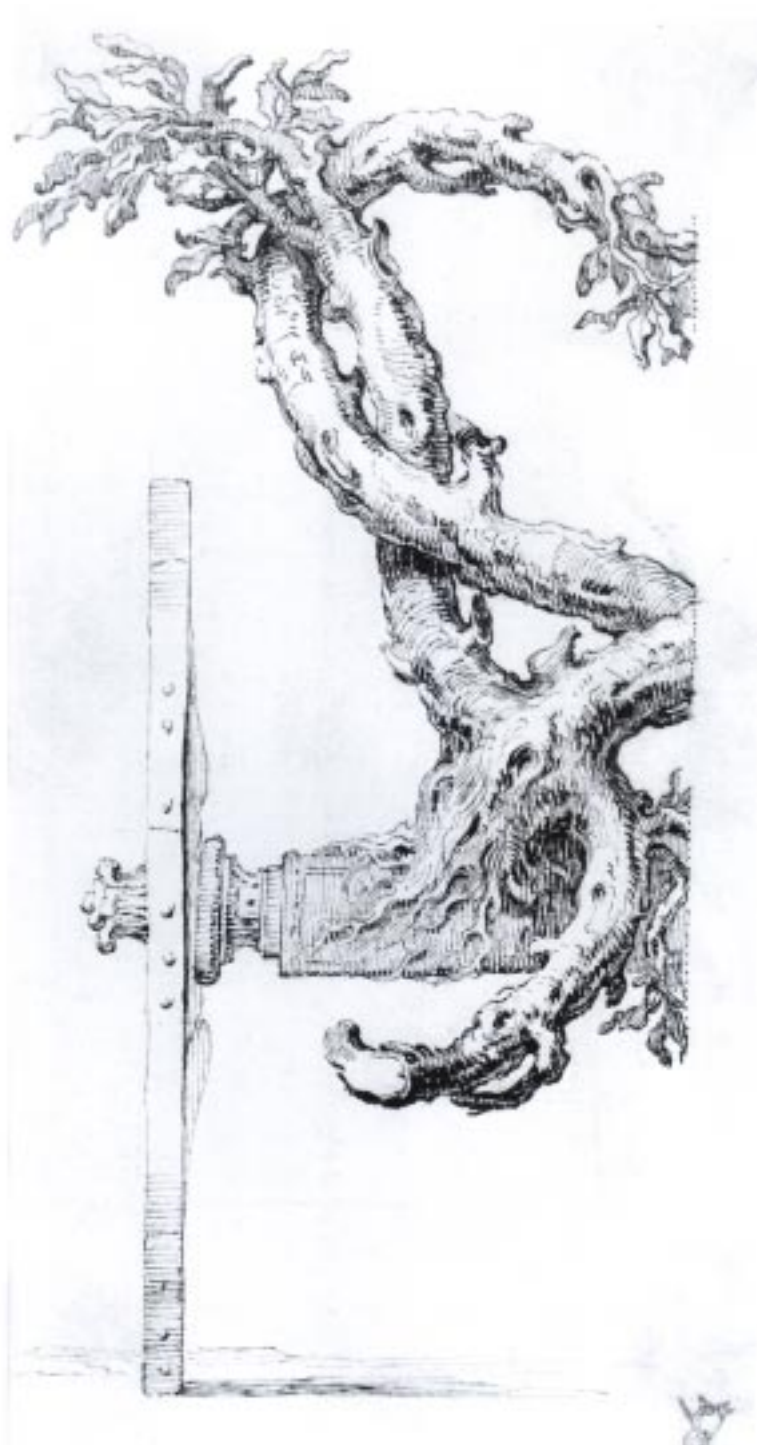
Possiamo rilevare in questa sede che fu sempre il Bernini a progettare la «Carrozza di velluto nero» o «Carrozza delle ghiande» per il cardinale Flavio Chigi, la cui complessa realizzazione è documentata in pagamenti dal 1657 al 1661. I modelli per vasi, cornici, cantonate e figure furono approntati da Ercole Ferrata, mentre Antonio Chiccarì si occupò degli intagli lignei, seguendo il disegno esecutivo di Giovanni Paolo Schor. Sicuramente si riferisce a questa sontuosa macchina scenica semovente il Bernini stesso, citato nella corrispondenza tra Giovan Battista Muzzarelli e il cardinale Rinaldo d'Este del 28 novembre 1668, che ricordava di una carrozza «che egli fece fare per il Cardinale Rev[erendissimo] nel principio del pontificato di papa Alessandro». Un ulteriore riferimento è presente nel diario di Alessandro VII, il 18 giugno 1657, quando il papa ordina che «M.[onsignor] Farnese paghi il Bernino de' disegni per la carrozza. Card. Chigi». Le cornici di Ferrata per la vettura sono state identificate con quelle in rame dorato, già collezione Incisa della Rocchetta, un cui disegno di Schor è presso l'Istituto Nazionale per la Grafica di Roma



12. Giovan Lorenzo Bernini, Disegno per una carrozza con tritoni, circa 1660-1665. Londra, Victoria & Albert Museum, inv. 88.14.A, da *Effigies & Ecstasis* 1998 (nota 1), p. 180

(F.C. 127513, vol. 157 H10). Segnaliamo che un'ulteriore applicazione per questa carrozza, raffigurante due putti abbracciati, che abbiamo constatato essere sempre in rame dorato e riferibile al Ferrata, si conserva presso il Palazzo Chigi di Ariccia (fig. 14). L'adozione del più leggero rame al posto del bronzo, determinata dall'intento di alleggerire il carico delle ornamentazioni sul veicolo, è una ulteriore conferma della vera natura di tali rilievi⁴⁰.

Nonostante il rifiuto di progettare una carrozza per il cardinale Rinaldo d'Este, riportato nella citata corrispondenza, il Bernini sembra fosse tornato a occuparsi di vetture ornamentali, quando nel 1676 ne ideò forse due per il viceré di Napoli, documentate da un passo delle *Effemeridi* di Giulio Cartari e dai disegni di Nicodemus Tessin, presumibilmente copie da prove grafiche



13. Bottega di
Giovan Lorenzo
Bernini,
Disegno per
carrozza con
tronco d'albero.
Già collezione
Lodewijk
Houhakker.
Roma, Galleria
A. Di Castro
(foto Palazzo
Chigi, Ariccia,
archivio, su
cortesia di
Alberto Di
Castro)



14. Ercole Ferrata, Applicazione per la carrozza di Flavio Chigi, circa 1657-1661. Ariccia, Palazzo Chigi (foto Palazzo Chigi, Ariccia, archivio)

berniniane, eseguite durante le sue permanenze a Roma del 1673-1678 e 1688-1689 (Stoccolma, Nationalmuseum, THC 2086-2089). L'iscrizione sotto uno dei fogli riporta: «Pour le Roy d'Espagne de l'ordenence du Cav. Bernini»⁴¹.

Bernini aveva disegnato anche la propria carrozza, come testimoniano le quattro testine ghignanti di bronzo ancora presso i discendenti dell'artista, che fungevano da vasi terminali della stessa, elencate nell'inventario di casa Bernini del 1706: «Quattro testine di gettito in bronzo con li suoi piedi di pietra, quali erano li vasi della carrozza già descritta». Esse tornano anche in vari altri inventari della famiglia⁴².

Per la Cappella della Madonna del Voto del duomo di Siena il Bernini fu responsabile dell'intero apparato decorativo, fornendo uno straordinario esempio di progettazione globale, estesa a ogni dettaglio, ma si occupò anche dell'architettura, come giustamente aveva sottolineato Vincenzo Golzio (1939). Recentemente è stata riesumata la tradizionale attribuzione del progetto al modesto architetto senese Benedetto Giovannelli Orlandi, che predispose alcuni disegni seguendo le indicazioni che venivano da Roma. Si ignorano a riguardo vari passi del diario di Alessandro VII che confermano la piena paternità berniniana, non in un «secondo momento», come pretenderebbe la bibliografia locale, ma sin dall'inizio, dato che già il 17 novembre 1659 il papa annota: «di notte è qua su il Cav. Bernini co' disegni del Duomo di Siena» (vedi

anche 9 gennaio e 6 marzo 1661, 9 luglio e 10 agosto 1662). In ogni caso un conto dell'11 giugno 1662 nomina come «Architetto di detta opera» il Bernini, che vistò tutti i pagamenti per la sistemazione della cappella presenti nella contabilità del cardinale Flavio Chigi, mentre Schor si occupò della soprintendenza del cantiere. Peraltro i caratteri stilistici del monumento sono quelli tipici dell'architettura berniniana, come ha rilevato la bibliografia specialistica su Bernini architetto!

Oltre al disegno della cornice dell'immagine della Madonna miracolosa, Bernini fornì anche quello per il paliotto dell'altare maggiore, servendosi della collaborazione di Schor per la parte esecutiva. Disegnò anche la cancellata, che appare ispirata a quelle delle Cappelle Borghese in Santa Maria Maggiore e del Santissimo Sacramento in San Pietro (borrominiana), ma con l'inserimento ornamentale di araldica chigiana al centro. Ne parla Alessandro VII nel suo diario e c'è un disegno reso noto da Giovanni Morello in un codice vaticano (BAV, *Chigi*, G II 48, fol. 93)⁴³.

Per quanto riguarda i corredi d'altare, Bernini tra il 1668 e il 1670 si occupò su commissione del cardinale Rinaldo d'Este di un ricco paliotto in argento per l'altare maggiore della cattedrale di Reggio Emilia, con modelli dello scultore francese Giovanni Rinaldi dietro suoi disegni, sciaguratamente fuso nel 1796. Uno schizzo dell'architetto Mattia de Rossi, stretto collaboratore del Bernini, documenta il perduto rilievo (ASM, Disegni, *Fabbriche* 59/16)⁴⁴.

Anche il paliotto in scagliola recante l'arma Chigi-Borghese, già nella cappella del Palazzo Chigi di Roma ed oggi rimontato in quella al piano terra del palazzo di Ariccia, databile attorno al 1660, propone un disegno di matrice berniniana aderente al linguaggio dello Schor. Il sistema decorativo a volute di fogliame d'acanto e fiori, sviluppato attorno a uno scudo araldico centrale recante lo stemma del committente, inaugura una tipologia che ebbe notevole successo in paliotti d'altare romani della seconda metà del XVII secolo, come quelli sul secondo altare della chiesa di San Giorgio e Martiri Inglesi nell'Istituto Mater Dei (firmato «Ioannes I. O. B. 1689»), su un altare di Sant'Angelo in Pescheria, sull'altare della Cappella di San Francesco in San Bernardo alle Terme, su due altari di Sant'Ildefonso in via Sistina, in un altare nella Santissima Trinità di Marino ed altro⁴⁵.

Bernini, particolarmente su incarico di Alessandro VII, fu coinvolto anche nel disegno di medaglie celebrative di restauri e fabbriche del pontificato, come testimonia ancora il papa nel suo diario e confermano alcuni disegni autografi. Tra essi quelli delle medaglie per la fine della pestilenza del 1657 (Truro, Royal Institute of Cornwall), per la canonizzazione di san Tommaso da Villanova del 1658 e per la cattedra del 1662 (Londra, British Museum, Department of Prints and Drawings), per la Scala Regia del 1663 (BAV, *Chigi*, J VI 205, fol. 264), per la canonizzazione di san Pietro d'Alcantara del 1669 (Amsterdam, Rijksmuseum) o il disegno del 1658 per uno scudo d'argento della Zecca di Roma (Londra, British Museum, Department of Prints and Drawings).

Quello che interessa è l'idea, senza alcun imbarazzo nella trasmutazione da un materiale all'altro, dalla scala architettonica a quella dell'oggettistica. È così

che una piccola fusione metallica può diventare un enorme medaglione in stucco sorretto da giovani ignudi, commemorazione della fondazione della Basilica Vaticana, posto sui due spicchi della volta dell'atrio della Scala Regia. Le medaglie sono illustrate anche in incisioni ove Bernini fornisce il disegno, come quella che raffigura le due facce del medaglione con Androclo e il leone (1659), celebrativo della vittoria sulla peste, secondo lo spirito propagandistico alessandrino⁴⁶.

Alcuni disegni autografi sono stati collegati a progetti per alari, come il foglio dell'archivio Chigi, forse raffigurante Vulcano (BAV, AC, 24931), o quelli del Museum der bildenden Künste di Lipsia rappresentanti sempre il dio del fuoco e Venere. L'interesse ininterrotto del Bernini per le cosiddette «arti minori», che evidentemente per lui non erano affatto tali, è rammentato da un documento del 20 agosto 1680, forse l'ultimo che lo riguarda, a soli tre mesi dalla scomparsa, quando il cardinale Flavio Chigi paga «sei capifuochi – cioè sei alari da camino – con un mascherone di metallo ciascheduno e con modello del sig. Cav.r Bernini». Anche di questi si è persa ogni traccia⁴⁷.

NOTE

¹ In linea generale sull'apporto di Bernini nel settore cfr. Alvar González Palacios, «Bernini as a Furniture Designer», *Burlington Magazine* 812 (1970), pp. 719-722; Marc Worsdale, «Bernini inventore», in *Bernini in Vaticano* (catalogo della mostra Roma), Città del Vaticano 1981, pp. 231-278; Alvar González Palacios, *Il Tempio del gusto. Le arti decorative in Italia fra classicismi e barocco. Roma e il Regno delle due Sicilie*, 2 voll., Milano 1984, vol. 1, pp. 55-72, 77-82; *Disegni decorativi del barocco romano* (catalogo della mostra Roma), a cura di Giulia Fusconi, Roma 1986; *Effigies and Ecstasies. Roman Baroque Sculpture and Design in the Age of Bernini* (catalogo della mostra Edimburgo), a cura di Aidan Weston-Lewis, Edimburgo 1998; *L'Arccia del Bernini* (catalogo della mostra Arccia), a cura di Maurizio Fagiolo dell'Arco e Francesco Petrucci, Roma 1998; *Gian Lorenzo Bernini Regista del Barocco* (catalogo della mostra), a cura di Maria Grazia Bernardini e Maurizio Fagiolo dell'Arco, Milano 1999; Alvar González Palacios, «Bernini e la grande decorazione barocca», in *Gian Lorenzo Bernini 1999* (vedi sopra), pp. 185-192; Enrico Colle, *Il mobile Barocco in Italia. Arredi e decorazioni d'interni dal 1600 al 1738*, Milano 2000; Maurizio Fagiolo dell'Arco, *Berniniana. Novità sul regista del Barocco*, Milano 2002, pp. 147-156; Alvar González Palacios, *Arredi e ornamenti alla corte di Roma*, Milano 2004, pp. 15-31; *Bernini. Erfinder des barocken Rom* (catalogo della mostra Lipsia), a cura di Hans-Werner Schmidt, Sebastian Schütze e Jeannette Stoschek, Bielefeld/Berlino 2014; Giovanni Morello, «Bernini und die «arti minori»», in *Bernini Erfinder 2014* (vedi sopra), pp. 290-315.

² Cfr. Filippo Baldinucci, *Vita del cavaliere Gio. Lorenzo Bernino scultore, architetto, e pittore*, Firenze 1682, p. 71; Domenico Bernini, *Vita del cavaliere Gio. Lorenzo Bernino...*, Roma 1713, p. 158. Per l'evoluzione del concetto di arti minori e maggiori cfr. Ferdinando Bologna, *Dalle arti minori all'industrial design*, Bari 1972, pp. 13-22.

³ Cfr. Maurizio Fagiolo dell'Arco, in Maurizio Fagiolo dell'Arco e Silvia Carandini, *L'effimero barocco. Strutture della festa nella Roma del '600*, 2 voll., Roma 1977-1978, vol. 2, 1978, p. 209.

⁴ Cfr. GONZÁLEZ PALACIOS 1984 (nota 1), p. 56.

⁵ Cfr. GONZÁLEZ PALACIOS 1970 (nota 1); GONZÁLEZ PALACIOS 1984 (nota 1), pp. 57, 79-81.

⁶ Cfr. Maria Barbara Guerrieri Borsoi, *Gli Strozzi a Roma. Mecenati e collezionisti del Sei e Settecento*, Roma 2004, pp. 197-199.

⁷ Su Passarini cfr. Daniela Di Castro, *Filippo Passarini mobiliere decoratore incisore, con le nuove invenzioni della Biblioteca Apostolica Vaticana*, a cura di Barbara Jatta, Città del Vaticano 2009.

⁸ Cfr. FAGIOLO DELL'ARCO 2002 (nota 1), p. 151.

⁹ Per lo sgabello del busto di Alessandro VII cfr. WORSDALE 1981 (nota 1), p. 235. Per lo sgabello del busto di Urbano VIII cfr. Marilyn Aronberg Lavin, *Seventeenth-Century Barberini Documents and Inventories of Art*, New York 1975, p. 15, n. 118.

¹⁰ Per la base del *Busto di Luigi XIV*, con ulteriore bibliografia, cfr. Paul F. de Chantelou, *Journal de Voyage du Cavalier Bernin en France*, a cura di Daniela Del Pesco, Napoli 2007, pp. 344, 350, 438; Irving Lavin, *Bernini e l'immagine del principe cristiano ideale*, Modena 1998, pp. 41-43. Per il piedistallo del *Cristo Bambino* cfr. CHANTELOU 2007 (vedi sopra), p. 444.

¹¹ Sul reliquiario Barberini cfr. ARONBERG LAVIN 1975 (nota 9), p. 6, n. 42; GONZÁLEZ PALACIOS 1984 (nota 1), p. 78. Per i reliquiari Rospigliosi cfr. Sebastiano Roberto, *Gianlorenzo Bernini e Clemente IX Rospigliosi. Arte e architettura a Roma e in Toscana nel Seicento*, Roma 2004, pp. 295-299, 378.

¹² Sul reliquiario di Osimo cfr. Giovanni Morello, *Intorno a Bernini. Studi e documenti*, Roma 2008, pp. 24-26, 177-184; MORELLO 2014 (nota 1), p. 310. Sul disegno, con ulteriore bibliografia, cfr. *Bernini Erfinder* 2014 (nota 1), pp. 314s., nn. 158, 159.

¹³ BAV, *Barb. lat.* 9900, fol. 41.

¹⁴ BAV, *Barb. lat.* 9900, fol. 48; cfr. ARONBERG LAVIN 1975 (nota 9), pp. 6s., nn. 43, 44, 46, 48; Valentina Gazzaniga, «La Vita e le opere di Fantino Taglietti argentiere e altri protagonisti della produzione argenteria a Roma tra Cinquecento e Seicento», in *Marmorari e argentieri a Roma e nel Lazio tra Cinquecento e Seicento. I committenti, I Documenti, Le opere*, a cura di Alberto Di Castro, Paola Peccolo e Valentina Gazzaniga, Roma 1994, p. 232; Patrick Michel, «Les Arts du somptuaire chez les Barberini: commandes et achats d'objets d'orfèvrerie», in *I Barberini e la cultura europea del Seicento* (atti del convegno Roma 2004), a cura di Lorenza Mochi Onori, Sebastian Schütze e Francesco Solinas, Roma 2007, pp. 459-468, pp. 461s., 464; *Le «giustificazioni» dell'archivio Barberini. Inventario I. Le giustificazioni dei cardinali*, a cura di Luigi Cacciaglia, BAV, Città del Vaticano 2014, p. 81. Per i due disegni citati vedi MICHEL 2007 (vedi sopra), figg. 3, 4.

¹⁵ Cfr. WORSDALE 1981 (nota 1), pp. 261s., n. 264.

¹⁶ Francesco Petrucci, «Bernini, Algardi, Cortona ed altri artisti nel diario di Fabio Chigi cardinale (1652-1655)», *Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte* 53, 3, 21 (1998 [2000]), pp. 169-196, pp. 195, 196.

¹⁷ Cfr. Francesco Petrucci, «Gian Lorenzo Bernini per casa Chigi: precisazioni e nuove attribuzioni», *Storia dell'Arte* 90 (1997), pp. 185-190; Oreste Ferrari, scheda in *L'Ariccia del Bernini* 1998 (nota 1), pp. 95-99; Oreste Ferrari, scheda in *Gian Lorenzo Bernini* 1999 (nota 1), p. 397, nn. 143b-c; Barbara Fabjan, «Fabio Chigi, la cappella di Santa Maria del Popolo e il «Cav. Bernino»», in *Gian Lorenzo Bernini Regista del Barocco. I restauri*, a cura di Claudio Strinati e Maria Grazia Bernardini, Milano 1999, pp. 47-56, pp. 51s.; PETRUCCI 1998 [2000] (nota 16), pp. 188s. Sui disegni vaticani cfr. Giovanni Morello, «I rapporti tra Alessandro VII e Gian Lorenzo Bernini negli autografi del papa (con disegni inediti)», in *Documentary Culture: Florence and Rome from Grand-Duke Ferdinand I to Pope Alexander VII* (atti del colloquio Villa Spelman 1990), a cura di Elizabeth Cropper, Giovanna Perini e Francesco Solinas, Bologna 1992, pp. 185-207, pp. 194s., figg. 5, 6. Sul disegno di Madrid cfr. Manuela Mena, *Dibujos Italianos de los siglos XVII y XVIII en la Biblioteca Nacional*, Madrid 1984, n. 39; PETRUCCI 1997 (vedi sopra), p. 188, fig. 12; FERRARI 1998 (vedi sopra); *Bernini. Roma y la Monarquía Hispánica* (catalogo della mostra Madrid), a cura di Delfín Rodríguez Ruiz, Madrid 2014, pp. 132s., n. 26.

¹⁸ Cfr. Giuseppe Cugnoli, *Appendice al commento alla Vita di Agostino Chigi il Magnifico*, a cura della Società Romana di Storia Patria, Roma 1883, pp. 74s.; WORSDALE 1981 (nota 1), p. 271; Jennifer Montagu, *La scultura barocca romana. Un'industria dell'arte*, Torino 1991, p. 122; Timothy Clifford, «Roman Decorative Arts in the Age of Bernini», in *Effigies and Ecstasies* 1998 (nota 1), pp. 37-44, p. 40, fig. 26; Barbara Fabjan, scheda in *Gian Lorenzo Bernini* 1999 (nota 1), n. 80, p. 359.

¹⁹ Giovanni Morello, «Bernini e i lavori a S. Pietro nel diario di Alessandro VII», in *Bernini in Vaticano* 1981 (nota 1), p. 325.

²⁰ Sui crocifissi e candelieri della Basilica Vaticana cfr. Roberto Battaglia, *Crocifissi del Bernini in San Pietro*, Roma 1942; MORELLO 1981 (nota 19), p. 325; Ursula Schlegel, «I Crocifissi degli altari di San Pietro in Vaticano», *Antichità Viva* 20, 6 (1981), pp. 37-42; Alfredo Marchionne Gunter, «Documenti della Fabbrica di San Pietro su Crocifissi, opere bronzee berniniane e altri lavori per l'arredo barocco della Basilica Vaticana», *Archivio della Società Romana di Storia Patria* 120 (1997), pp. 167-209; *La Basilica di San Pietro in Vaticano*, a cura di Antonio Pinelli, 4 voll., Modena 2000 (Mirabilia Italiae 10), vol. 2, pp. 806s.; Maria Grazia D'Amelio, scheda in *Magnificenze vaticane. Tesori inediti della Fabbrica di San Pietro* (catalogo della mostra Roma), a cura di Alfredo Maria Pergolizzi, Roma 2008, pp. 38-43.

²¹ Per il riferimento nel diario papale ai candelieri di Santa Maria del Popolo e di Palazzo Chigi cfr. MORELLO 1981 (nota 19), pp. 327, 329. Per i candelieri oggi ad Ariccia cfr. PETRUCCI 1998 [2000] (nota 16), pp. 189s.

²² Cfr. CUGNONI 1883 (nota 18), pp. 70-73, pp. 531s., 534s.; Richard Krautheimer e Roger B. S. Jones, «The Diary of Alexander VII. Notes on Art, Artists and Buildings», *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 15 (1975), pp. 199-236, p. 205; MORELLO 1981 (nota 19), p. 323; Michael Hesse, «Bernini Umgestaltung der Chigi-Kapelle an S. Maria del Popolo in Rom», *Pantheon* 41 (1983), pp. 109-126, p. 111, nota 16; Marc Worsdale, «Le dimore storiche: troppo opulenti e suggestivi non sarebbero piaciuti a Proust», *Gazzetta antiquaria* 4 (1988), pp. 28-35, pp. 34s.; MONTAGU 1991 (nota 18), pp. 122-125; PETRUCCI 1997 (nota 17), pp. 195-197; Oreste Ferrari, «Alessandro Nelli (da G. L. Bernini). Lampada pensile», in *L'Ariccia del Bernini* 1998 (nota 1), pp. 99-101; CLIFFORD 1998 (nota 18), p. 40; Alessandro Angelini, *Gian Lorenzo Bernini e i Chigi tra Roma e Siena*, Milano 1998, p. 144; Barbara Fabjan, scheda in *Gian Lorenzo Bernini* 1999 (nota 1), pp. 359-361, n. 81. Sul presunto disegno della lampada vedi WORSDALE 1988 (nota 16), p. 33; Alessandro Angelini, recensione di «Jennifer Montagu, La scultura barocca romana. Un'industria dell'arte», *Prospettiva* 71 (1993 [1994]), pp. 85-95, pp. 91-92, fig. 10 (come Bernini); PETRUCCI 1997 (nota 17), p. 195; ANGELINI 1998 (vedi sopra), p. 144, fig. 145 (come Bernini).

²³ BAV, *Chigi* a I 19, fol. 30v; cfr. Heinrich Brauer e Rudolf Wittkower, *Die Zeichnungen des Gianlorenzo Bernini*, 2 voll., Berlino 1931, (Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana 9/10), tav. 101b; WORSDALE 1981 (nota 1), p. 269, n. 273; Manuela Gobbi e Barbara Jatta, *I disegni di Bernini e della sua scuola alla Biblioteca Apostolica Vaticana/Drawings by Bernini and His School at the Vatican Apostolic Library*, Città del Vaticano 2015 (Documenti e Riproduzioni 15), p. 553, cat. 359.

²⁴ BAV, *Chigi* P.VII, 10 fol. 29. Sui documenti inerenti l'organo cfr. CUGNONI 1883 (nota 18), pp. 68s., 71s. Per il relativo disegno cfr. BRAUER/WITTKOWER 1931 (nota 23), p. 57, nota 3; George Bauer, «Bernini's Organ-Case for S. Maria del Popolo», *Art Bulletin* 62 (1980), pp. 115-123; WORSDALE 1981 (nota 1), p. 265, n. 268; GONZÁLEZ PALACIOS 1984 (nota 1), vol. 1, p. 57, vol. 2, p. 55, fig. 87; ANGELINI 1998 (nota 23), p. 145, fig. 153; Francesco Petrucci, scheda in *Gian Lorenzo Bernini* 1999 (nota 1), p. 408, n. 162; GOBBI/JATTA 2015 (nota 23). Sulla figura del Chiccarì, con precedente bibliografia, cfr. Simona Sperindei, «Il pisano Antonio Chiccarì (1617-1675) e altri artefici nella Roma barocca: Johann Paul Schor, Pietro Antonio Perone e Francesco Adriani», *Valori tattili* 0 (2011), pp. 88-96.

²⁵ Cfr. Ridolfino Venuti, *Numismata romanorum pontificum praestantiora a Martino V ad Benedictum XIV*, Roma 1744, p. 271, XLIV; WORSDALE 1981 (nota 1), pp. 232, 301, n. 306. Per i mobili a trasformazione cfr. GONZÁLEZ PALACIOS 1984 (nota 1), pp. 62, 66.

²⁶ Per i confessionali di Castel Gandolfo cfr. WORSDALE 1981 (nota 1), p. 263, n. 266. Per i due mobili di Ariccia cfr. Francesco Petrucci, scheda in *Gian Lorenzo Bernini* 1999 (nota 1), n. 134, pp. 391-392.

²⁷ L'originaria decorazione della cortina della Sala Ducale è testimoniata da due incisioni di Francesco Aquila, per le quali cfr. *Bernini in Vaticano* 1981 (nota 1), pp. 128s. Per il drappeggio del Costantino cfr. Tod Marder, *Bernini's Scala Regia at the Vatican Palace. Architecture, Sculpture and Ritual*, Cambridge 1997, pp. 174s. Sul particolare dello *jabot* del busto di Luigi XIV cfr. CHANTELOU 2007 (nota 10), pp. 365, 380.

²⁸ Per la stola di Alessandro VII cfr. WORSDALE 1981 (nota 1), p. 241. Sul busto del papa cfr. Alessandro Angelini, «Il busto marmoreo di Alessandro VII scolpito da Gian Lorenzo Bernini nel 1657», *Prospettiva* 89/90 (1998), pp. 184-192.

²⁹ Sulle fasce benedette cfr. Pearl M. Ehrlich, *Giovanni Paolo Schor*, Columbia University, Ph.D., 1975, p. 177; WORSDALE 1981 (nota 1), n. 240; *Disegni decorativi* 1986 (nota 1), pp. 41s., n. 25. Per il riferimento nel diario papale cfr. KRAUTHEIMER/JONES 1975 (nota 16), p. 209, n. 242; MORELLO 1981 (nota 19), p. 326.

³⁰ Sui parati vaticani cfr. WORSDALE 1981 (nota 1), p. 245, n. 245; Francesco Petrucci, scheda in *Gian Lorenzo Bernini* 1999 (nota 1), pp. 400s., n. 150; Emilio Gonzales, scheda in *Alessandro VII Chigi (1599-1667). Il Papa Senese di Roma Moderna* (catalogo della mostra Siena), a cura di Alessandro Angelini, Monica Butzek e Bernardina Sani, Siena 2000, p. 224; Maria Grazia D'Amelio, scheda in *Magnificenze Vaticane* 2008, pp. 45-47, n. 19; Vittorio Casale, *L'arte per le canonizzazioni. L'attività artistica intorno alle canonizzazioni e alle beatificazioni del Seicento*, Torino 2011 pp. 150s.

³¹ Sui parati in cuoio di Ariccia cfr. Francesco Petrucci, «Palazzo Chigi ad Ariccia: parati in cuoio», in *Vestire i palazzi. Stoffe, tessuti e parati negli arredi e nell'arte del Barocco*, a cura di Alessandra Rodolfo e Caterina Volpi, Città del Vaticano 2014, pp. 249-282. Per il disegno di Lipsia cfr. *Drawings by Gianlorenzo Bernini from the Museum der Bildenden Künste Leipzig* (catalogo della mostra Princeton), a cura di Irving Lavin, Princeton University 1981, pp. 294, 301, n. 85; *Bernini Erfinder* 2014 (nota 1), p. 337.

³² Sulle cornici Barberini cfr. Oskar Pollak, *Die Kunsttätigkeit unter Urban VIII.*, 2 voll., Vienna et

al. 1928-1931, vol. 1: Kirchliche Bauten (mit Ausnahme von St. Peter) und Paläste, Vienna *et al.* 1928, p. 400; GONZÁLEZ PALACIOS 1984 (nota 1), pp. 57, 61.

³³ Sulla cornice della Cappella del Voto cfr. Vincenzo Golzio, *Documenti artistici sul Seicento nell'archivio Chigi*, Roma 1939, p. 90; MORELLO 1981 (nota 19), p. 330.

³⁴ Sulle cornici della Cappella Fonseca e De Sylva cfr. Fabio Barry, «New Documents on the Decoration of Bernini's Fonseca Chapel», *Burlington Magazine* 146 (2004), pp. 396-399, in part. pp. 397, 399. Per la cornice del *Bambino Gesù* cfr. CHANTELOU 2007 (nota 10), pp. 364s., 403, 444; Marc Worsdale, «Le Bernin et la France. Un tableau de marbre et les compositions de gravures de dévotion», *Revue de l'art* 61 (1983), pp. 61-72; FAGIOLO DELL'ARCO 2002 (nota 1), p. 144, nota 9. Sulla scultura cfr. *Scultura del '600 a Roma*, a cura di Andrea Bacchi con la collaborazione di Susanna Zanuso, Milano 1996, p. 784, fig. 194.

³⁵ Sul disegno della cornice di Madrid cfr. MENA 1984 (nota 12), n. 25; Francesco Petrucci, scheda in *Gian Lorenzo Bernini* 1999 (nota 1), p. 407, n. 160; *Bernini. Roma* 2014 (nota 17), p. 130s., n. 25. Per la cornice con il ritratto di Alessandro VII, venduta in asta da Sotheby's a Roma il 18 maggio 2004 (lotto 479), cfr. Francesco Petrucci, «Nuovi contributi sulla committenza Chigi nel XVII secolo. Alcuni dipinti inediti nel palazzo di Ariccia», *Bollettino d'Arte* 73 (1992), pp. 107-126, p. 121, n. 6; Francesco Petrucci, *Bernini pittore dal disegno al «maraviglioso composto»*, Roma 2006, p. 295, fig. 332.

³⁶ Sullo specchio cfr. Tomaso Montanari, «La dispersione delle collezioni di Cristina di Svezia. Gli Azzolino, gli Ottoboni, gli Odescalchi», *Storia dell'Arte* 90 (1997), pp. 250-300, pp. 258, 293, 297s.; Tomaso Montanari, «Bernini e Cristina di Svezia. Alle origini della storiografia berniniana», in ANGELELLI 1998 (nota 23), pp. 328-477, pp. 373-375; Tomaso Montanari, scheda in *Gian Lorenzo Bernini* 1999 (nota 1), pp. 404-405, n. 158; Edward J. Olszewski, *The Inventory of Paintings of Cardinal Pietro Ottoboni (1667-1740)*, New York 2004, p. 221.

³⁷ Sul tavolo di Ariccia cfr. PETRUCCI 1997 (nota 17), p. 183; Maurizio Fagiolo dell'Arco, scheda in *L'Ariccia del Bernini* 1998 (nota 1), n. 18; Alvar González-Palacios, scheda in *Gian Lorenzo Bernini* 1999 (nota 1), n. 124 a-b, pp. 386s.; COLLE 2000 (nota 1), pp. 102s., n. 21 (immagini in copertina e cofanetto); GONZÁLEZ-PALACIOS 2004 (nota 1), pp. 27, 80-83.

³⁸ Sul disegno con tritoni cfr. Timothy Clifford, scheda in *Effigies and Ecstasis* 1998 (nota 1), p. 180, n. 148, che propone una datazione agli anni '50, a mio avviso traslabile in avanti di un decennio per le affinità anatomiche e nel tratto con il *San Girolamo* donato a Colbert nel 1665 (Parigi, Louvre, 9575). Sul disegno con tronco d'albero cfr. Peter Fuhring, *Design into Art, Drawings for Architecture and Ornament. The Lodewijk Houtbakker Collection*, 2 voll. Londra 1989, vol. 1, n. 710.

³⁹ Cfr. Galeazzo Gualdo Priorato, *Historia della Sacra Real Maestà di Cristina di Svezia*, Modena 1656, p. 369; BERNINI 1713 (nota 2), p. 103. Sulla carrozza e il ricevimento della regina cfr. Luigi Ozola, *L'Arte alla corte di Alessandro VII*, Roma 1908, pp. 54-57; FAGIOLO DELL'ARCO/CARANDINI 1977-1978 (nota 3), vol. 1, pp. 164-168; WORSDALE 1981 (nota 1), p. 232.

⁴⁰ Per i pagamenti della carrozza di Flavio Chigi cfr. GOLZIO 1939 (nota 33), pp. 371s. Sulla corrispondenza del cardinal d'Este cfr. Alice Jarrard, «Inventing in Bernini's shop in the late 1660s: projects for Cardinal Rinaldo d'Este», *Burlington Magazine* 144 (2002), pp. 409-419, p. 419, n. XVI. Per il riferimento nel diario di Alessandro VII cfr. MORELLO 1981 (nota 19), p. 323. Sulle cornici della carrozza e il relativo disegno cfr. Giovanni Incisa della Rocchetta, «Frammenti di una carrozza secentesca», *Colloqui del Sodalizio*, 1-2 (1956), pp. 135-138; *Disegni decorativi* 1986 (nota 1), pp. 46-48; MONTAGU 1991 (nota 18), p. 190; Alvar González Palacios, scheda in *Gian Lorenzo Bernini* 1999 (nota 1), n. 140 b-c, p. 395. Sul frammento della carrozza ad Ariccia cfr. Francesco Petrucci, scheda in *L'Ariccia del Bernini* 1998 (nota 1), pp. 101s., n. 21.

⁴¹ Sulla carrozza del viceré di Napoli cfr. FAGIOLO DELL'ARCO/CARANDINI 1977-1978 (nota 3), vol. 2, 1978, p. 121, tavv. 198-201; WORSDALE 1981 (nota 1), p. 278; MONTAGU 1991 (nota 18), p. 188, fig. 260; Tomaso Montanari, scheda in *Gian Lorenzo Bernini* 1999 (nota 1), pp. 406s., n. 159.

⁴² Sulle testine della carrozza di Bernini cfr. Stanislaw Frascchetti, *Il Bernini. La sua vita, la sua opera, il suo tempo*, Milano 1900, p. 431; Timothy Clifford, scheda in *Effigies and Ecstasis* 1998 (nota 1), p. 92, n. 44; MONTAGU 1991 (nota 18), p. 188, fig. 261; FAGIOLO DELL'ARCO 2001 (nota 1), p. 293; Rosella Carloni, *Palazzo Bernini al Corso*, Roma 2013, pp. 163, 241, fig. 21.

⁴³ Sulla Cappella del Voto, con ulteriore bibliografia, cfr. GOLZIO 1939 (nota 26), pp. 79-106; Marcello e Maurizio Fagiolo dell'Arco, *Bernini una introduzione al gran teatro del barocco*, Roma 1967, n. 181; Franco Borsi, *Bernini architetto*, Milano 1980, p. 327; ANGELINI 1998 (nota 23), pp. 155-173; Monica Butzek, «La cappella Chigi nel duomo di Siena», in *Alessandro VII Chigi* (nota 30), pp. 409-412; Paolo Portoghesi, *Roma Barocca. Nuova edizione riveduta e ampliata*, Roma 2012, pp. 210, 646. Per il disegno della cancellata cfr. MORELLO 1981 (nota 19), p. 333; MORELLO 2008 (nota 12), pp. 108s., fig. 7. Per i riferimenti al diario di Alessandro VII cfr. MORELLO 1981 (nota 19).

⁴⁴ Per il paliotto di Reggio Emilia cfr. JARRARD 2002 (nota 40).

⁴⁵ Sul paliotto di Palazzo Chigi cfr. Francesco Petrucci, *Palazzo Chigi in Ariccia. Guida illustrata*, Ariccia 2010, p. 18. Sugli altri paliotti cfr. *Roma Sacra*, 6° itinerario, Roma 1996, p. 21, fig. 59; *Roma Sacra*, 14° itinerario, Roma 1995, p. 60, fig. 166; *Roma Sacra*, 17° itinerario, Roma 1995, p. 19, fig. 54.

⁴⁶ Sui disegni citati cfr. Ann Sutherland Harris, *Selected Drawings of Gian Lorenzo Bernini*, New York 1977, nn. 67, 79; *Bernini in Vaticano* 1981 (nota 1), pp. 290s.; *Effigies and Ecstasies* 1998 (nota 1), p. 187, n. 163; *Bernini Erfinder* 2014 (nota 1), p. 315, n. 160; GOBBI/JATTA 2015 (nota 23).

⁴⁷ Sul disegno vaticano cfr. WORSDALE 1981 (nota 1), p. 272, n. 272; GOBBI/JATTA 2015 (nota 23). Sui disegni di Lipsia cfr. BRAUER/WITTKOWER 1931 (nota 23), p. 163; *Drawings by Gianlorenzo Bernini* 1981 (nota 31), pp. 275-281, nn. 78, 79, 80; *Bernini Erfinder* 2014 (nota 1), pp. 295-297, nn. 142, 143, 144. Sugli alari Chigi cfr. GOLZIO 1939 (nota 26), p. 348.