



Fondazione Centro Studi sull'Arte Licia e Carlo Ludovico Ragghianti  
Presidente: Alberto Fontana  
Direttore: Paolo Bolpagni

Complesso monumentale di San Michele  
Via San Michele, 3  
55100 Lucca  
Tel. 0039 0583 467205  
Fax 0039 0583 490325  
[info@fondazioneragghianti.it](mailto:info@fondazioneragghianti.it)  
[www.fondazioneragghianti.it](http://www.fondazioneragghianti.it)

Nona serie: Anno LXXIX  
n. 9-10, gennaio-giugno 2021

*Direzione e proprietà*  
Edizioni Fondazione Ragghianti  
Studi sull'arte  
Via San Michele, 3  
55100 Lucca  
Tel. 0039 0583 467205  
Fax 0039 0583 490325  
info@fondazioneragghianti.it  
<https://www.fondazioneragghianti.it/critica-darte/>

*Redazione, distribuzione e abbonamenti*  
Editoriale Le Lettere  
Via Meucci, 19  
50012 Bagno a Ripoli (Firenze)  
Tel. 0039 055 645103  
[www.lelettere.it](http://www.lelettere.it)  
periodici@lelettere.it  
abbonamenti.distribuzione@editorialefirenze.it

#### **Direttore**

Marco Collareta

#### **Comitato editoriale**

Paolo Bolpagni, coordinatore  
Gianluca Belli  
Antonino Caleca  
Cristina Casero  
Marco Collareta  
Cristiano Giometti  
Francesco Gurrieri  
Maria Teresa Leoni Zanobini  
Mattia Patti  
Chiara Savettieri

#### **Executive editor**

Giorgia Gastaldon

#### **Segreteria**

Laura Bernardi

#### **Comitato scientifico**

Fabrizio Franco Vittorio Arrigoni,  
Julia Barroso, Johannes Beltz, Fabio  
Benzi, Andrea Branzi, Marco Brizzi,  
Giorgio Busetto, Francesco Paolo  
Campione, Richard Yerachmiel Cohen,  
Lorenzo Cuccu, Gigetta Dalli Regoli,  
Enrico Maria Dal Pozzolo, Maria  
del Mar Díaz, Francesco Di Chiara,  
Annamaria Ducci, Marco Fagioli,  
Elena Filippi, Francesca Flores  
d'Arcais, Alessandra Galizzi Kroegel,  
Pietro Graziani, Philippe Junod,  
Alessandra Lischi, Cesare Molinari,  
Antonio Paolucci, Emanuele Pellegrini,  
Marco Pierini, Piero Pierotti, Franco  
Purini, Carlo Arturo Quintavalle,  
Roland Recht, Federica Rovati,  
Francesco Tedeschi, Maria Laura  
Testi Cristiani, Ranieri Varese,  
Timothy Verdon, Edoardo Villata,  
Adachiara Zevi

*Prezzo di ogni singolo fascicolo:*

Italia € 35,00 - Estero € 60,00

*Prezzo di ogni fascicolo doppio:*

Italia € 70,00 - Estero € 95,00

*Abbonamento annuo:*

**PRIVATI**

Italia € 125,00 - Estero € 160,00

**ISTITUZIONI**

Italia € 150,00 - Estero € 180,00

## **CRITICA D'ARTE**

*nuova serie*

Rivista fondata nel 1935 da Carlo L. Ragghianti

*Hanno collaborato a questo numero*

Stefano Aloisi, Paolo Bolpagni, Lorenzo Carletti, Marco Collareta, Bruno Corà, Nicolò D'Agati, Gigetta Dalli Regoli, Chrysa Damianaki, Giovanni De Girolamo, Francesca Flores d'Arcais, Cristiano Giometti, Lucia Longo-Endres, Lorenzo Mingardi, Luca Pietro Nicoletti, Mattia Patti, Tiziano Sarteanesi, Chiara Savettieri, Philippe Sénéchal, Ranieri Varese, Edoardo Villata

«Critica d'Arte», scusandosi anticipatamente per l'involontaria omissione di referenze fotografiche, è disponibile ad assolvere eventuali diritti.

È vietata la riproduzione e la duplicazione con qualsiasi mezzo.

*L'abbonamento annuo può essere sottoscritto in qualsiasi periodo a mezzo versamento su CCP n. 1037409925 intestato a Editoriale s.r.l.*

*Pubblicazione trimestrale. La rivista esce con due numeri doppi all'anno.*

*Registrazione presso il Tribunale di Firenze n. 839 del 15 dicembre 1954.*

*Iscrizione R.O.C. n. 12071 del 30 settembre 2004.*

*L'IVA di questa rivista è condensata nel prezzo di vendita ed è assolta dall'editore ai sensi dell'art. 01/00, D.M. 9 aprile 1993.*

ISSN 0011-1511

La nuova serie della rivista «Critica d'Arte», fedele alla linea indicata da Carlo Ludovico Ragghianti, accoglie contributi di storia dell'arte dalla preistoria fino al contemporaneo, di storia della critica d'arte, architettura, design, museologia, restauro e cinema, in due formati: per la sezione *Saggi* saggi lunghi (fino a 45.000 caratteri spazi inclusi, con massimo 15 immagini); per la sezione *Note* saggi brevi per puntuali precisazioni o messe a fuoco di tipo filologico (da 10.000 a 20.000 caratteri spazi inclusi, con massimo 5 immagini). La rivista inoltre accoglie, nella sezione *Osservatorio*, interventi su temi di politica e attualità culturale, universitaria, tutela del patrimonio etc. Le immagini a corredo dei saggi devono essere fornite dagli autori libere da diritti. La collaborazione da parte degli autori è a titolo gratuito. Non è prevista alcuna forma di collaborazione stabile.

Si accettano contributi in italiano, inglese, francese e spagnolo.

Le proposte di saggi e testi – di carattere esclusivamente scientifico – possono essere inviate all'attenzione del Comitato editoriale della rivista sotto forma di *abstract* ben dettagliati, corredate da nome e cognome, qualifica, breve biografia e indicazione dell'eventuale afferenza e dei principali argomenti di ricerca dello scrivente. Il Comitato editoriale esaminerà le proposte pervenute mano a mano che arriveranno, accettandole o meno, sottoponendole al vaglio dei revisori individuati e, in caso di risultato positivo del referaggio, destinandole al primo numero disponibile. Per richieste di informazioni e invio di proposte rivolgersi a [laura.bernardi@fondazioneragghianti.it](mailto:laura.bernardi@fondazioneragghianti.it). Gli autori devono attenersi alle norme editoriali scaricabili dalla pagina *web* [www.fondazioneragghianti.it/critica-darte/](http://www.fondazioneragghianti.it/critica-darte/), al *link* <https://www.fondazioneragghianti.it/wp-content/uploads/2019/04/Norme-grafiche-e-redazionali.pdf>

Tutti i testi che appaiono nella rivista sono sottoposti al vaglio preventivo del Direttore e del Comitato editoriale, che svolge anche funzioni operative e di indirizzo.

**I testi della sezione *Saggi* e della sezione *Note* sono sottoposti a *double-blind peer review*.**

I libri di cui gli autori o gli editori intendono proporre la recensione alla rivista vanno spediti al seguente indirizzo:

«Critica d'Arte»

c/o Fondazione Ragghianti

Via San Michele, 3

55100 Lucca

Finito di stampare nel mese di dicembre 2021 per conto di Editoriale Le Lettere dalla tipografia ABC di Calenzano (Firenze)

In copertina: Cimabue, *Madonna in trono, con angeli e profeti (Maestà)*, Firenze, Gallerie degli Uffizi, inv. 1890 n. 8343, Gabinetto Fotografico delle Gallerie degli Uffizi su concessione del Ministero della cultura, © Foto Scala, Firenze.

# CRITICA D'ARTE

Rivista fondata nel 1935 da Carlo L. Ragghianti

*nuova serie*

*indice*

5 Editoriale

*saggi*

7 Esercizi di lettura sul tema  
della 'Madonna in trono':  
Cimabue e Giovanni Pisano  
*Gigetta Dalli Regoli*

21 Ancora sugli affreschi trecenteschi  
di Casa Minerbi a Ferrara  
*Francesca Flores d'Arcais*

31 Three little-known portraits of Beatrice d'Este  
and the probable commission of Isabella  
of one of them  
*Chrysa Damianaki*

43 Antonio Carneio e il Caravaggismo riformato.  
Cenni sulla 'fortuna' della pittura tenebrosa  
in Friuli  
*Stefano Aloisi*

57 Il primitivismo  
di Jacques-Nicolas Paillot de Montabert  
e il linguaggio della pittura  
*Chiara Savettieri*

69 Editori europei per le opere commerciali  
di Umberto Boccioni. Un set litografico e  
un'inedita serie postale  
*Niccolò D'Agati*

79 *Italia '90*: la costruzione di una macchina scenica.  
Lo Stadio San Nicola di Bari e lo Stadio Olimpico  
di Roma  
*Lorenzo Mingardi*

<i>note</i>	97	Biblioteca
<i>osservatorio</i>	109	In ricordo di Clara Baracchini <i>Lorenzo Carletti e Cristiano Giometti</i>
	113	Entre monochromie et polychromie. À propos d'une récente restauration <i>Philippe Sénéchal</i>
	117	La risistemazione degli Ex Seccatoi del Tabacco, sede del Museo Burri a Città di Castello e l'attenzione critica alla sua collezione <i>Bruno Corà e Tiziano Sarteanesi</i>

Collaboratori:

Paolo Bolpagni [p. b.]  
 Giovanni De Girolamo [g. d.g.]  
 Lucia Longo-Endres [l. l.-e.]  
 Luca Pietro Nicoletti [l.p. n.]  
 Maria Patti [m. p.]  
 Ranieri Varese [r. v.]  
 Edoardo Villata [e. v.]

*La Sala Grande di Palazzo Vecchio e la Battaglia di Anghiari di Leonardo da Vinci. Dalla configurazione architettonica all'apparato decorativo*, Roberta Barsanti, Gianluca Belli, Emanuela Ferretti, Cecilia Frosinini, a cura di, Leo S. Olschki Editore, Firenze 2019, pp. XXIV-610, € 60,00

Ragioni di tempistica editoriale mi hanno impedito di tener conto di questo volume nella rassegna sulle pubblicazioni leonardesche del 2019 pubblicate in questa rivista. Data l'importanza del libro, è però bene darne almeno una veloce segnalazione.

Si tratta degli atti di un convegno svolto a Firenze e Vinci nel dicembre 2016: la varietà e la mole, anche quantitativa, dei contributi spiegano il ritardo con cui essi hanno visto la luce, nello scorcio finale del quinto centenario della morte di Leonardo.

I primi tre contributi sono sostanzialmente di storia della storiografia, e ci fanno avvicinare al tema della Sala Grande del Palazzo Vecchio di Firenze, sede del governo repubblicano e poi salone di rappresentanza del duca Cosimo, famosa per le sue dimensioni monumentali, per le perdute decorazioni lignee e per l'attuale, imponente sistemazione vasariana, ma ancor più per essere la sede deputata delle due grandi opere mancanti di Leonardo e Michelangelo, gli abortiti dipinti murali raffiguranti rispettivamente la Battaglia di Anghiari e la Battaglia di Cascina.

Emanuela Ferretti svolge quindi un denso *excursus* critico sulla letteratura relativa al Salone, naturalmente attribuendo il giusto peso ai fondamentali lavori di Johannes Wilde del 1944, scritto in esilio e lontano dal manufatto e dagli archivi, e di Nicolai Rubinstein, il cui libro su Palazzo Vecchio apparve nel 1995. Si tratta delle due ricostruzioni della fisionomia del Salone risultate più autorevoli e destinate a influenzare profondamente gli studi successivi: ne trattano in dettaglio (regalando piccole monografie sui loro autori) Bruce Edelstein e Giovanni Ciappelli.

Segue una lunga sezione del volume specificamente dedicata alle constatazioni materiali. Si comincia con un riesame delle fonti (Veronica Vestri) e con un rendiconto delle risultanze archeologiche (Monica Salvini, Susanna Bianchi, Paolo Lelli, Valeria Montanarini, Riccardo Santoni, Pasquino Palleschi). La *facies* medievale del Palazzo e dei suoi spazi interni è indagata anche da altri punti di vista: la stratigrafia dei materiali connessa alle evidenze documentarie (Marco Frati), l'indagine sui locali della Dogana, sopra i quali la Sala Grande fu costruita nel XV secolo (Gianluca Belli).

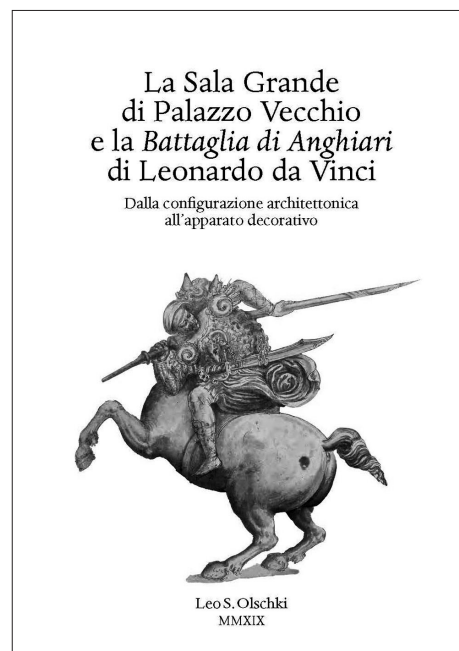
Si passa quindi, secondo un procedimento di progressivo avvicinamento, a esaminare sulla base dei documenti ma anche delle non numerose rimanenze, l'edificazione e la decorazione della Sala Grande nel 1496, a opera di Simone del Pollaiuolo detto il Cro-

naca, e di Francesco di Domenico detto il Monciatto (Riccardo Pacciani); per la storia dell'arte è importante il contributo di Marco Collareta, che propone di riconoscere nelle spalliere lignee intagliate della Sacrestia di Santa Croce un resto di quelle, celebratissime ai suoi tempi ma distrutte alla caduta della Repubblica nel 1512, realizzate da Leonardo del Tasso e altri legnaioli.

L'esame dell'originaria Sala Grande non può prescindere, prima ancora che dal suo ispiratore Gerolamo Savonarola, dall'effettivo committente, l'ambizioso gonfaloniere a vita Pietro Soderini, non immune da sospetti di finalità apertamente autocratiche: di lui vengono ben sottolineati (da Nicoletta Marcelli e Amedeo Belluzzi) la cultura letteraria, i gusti figurativi, e persino il probabile ruolo di ideatore del programma iconografico della Sala Grande, ma anche l'ambiguità politica.

Prima di addentrarsi nell'ultima parte, specificamente dedicata alla *Battaglia di Anghiari*, il volume si sofferma ancora, grazie a Francesca Funis, Giorgio Caselli e Francesca Bosco, sugli aspetti tecnici e costruttivi ma anche iconografici degli interventi vasariani, che tuttora delineano la *facies* del grande ambiente.

L'ultima sezione del libro si inoltra nella discussione sulla *Battaglia di Anghiari* (e di riflesso anche su quella michelangiolesca di Cascina). Marco Campigli ripercorre, alla luce della documentazione esistente, le vicende note del cartone leonardesco, aderendo all'ipotesi di Carmen Bambach, secondo cui Leonardo realizzò due cartoni: uno 'finito', e colorato, eseguito su carta di alta qualità; l'altro, non unitario ma diviso in maneggevoli sezioni, puramente d'uso, in vista del trasferimento su muro della composizione: la letteratura cinquecentesca sulla *Battaglia* si riferirebbe non a una porzione di pittura effettivamente eseguita, ma al primo



dei due cartoni (una chiave di lettura portata compattamente e coerentemente avanti da tutti gli autori 'leonardeschi' del volume in oggetto). Leonardo eseguì il grande cartone nella Sala del Papa in Santa Maria Novella, dove rimase fino al 1515, data dopo la quale le notizie appaiono molto più incerte.

Roberta Barsanti presenta la più ampia casistica di copie e derivazioni finora messa insieme, mentre Marco Ruffini analizza una lettera di Anton Francesco Doni ad Alberto Lollio del 17 agosto 1549, in cui si raccomanda la visita a «un pezzo di battaglia di Leonardo da Vinci», che, sulla scorta di fonti settecentesche quale Giovanni Gaetano Bottari, viene identificato col cartone.

Infine segue una parte più squisitamente tecnica: sulle tecniche pittoriche verosimilmente utilizzate (o vagheggiate) da Leonardo, in confronto a quelle effettivamente adoperate per l'*Ultima Cena* (Mauro Matteini); sulle accidentate e discutibili – soprattutto quelle più recenti – indagini tese a ritrovare presunti resti della pittura murale leonardesca (Massimiliano Pieraccini); sulle indagini non invasive sulle murature della Sala Grande (Massimo Coli con Marta Castellini e Lorenzo Innocenti).

Il libro si chiude con il denso saggio di Roberto Bellucci e Cecilia Frosinini, che ripercorrono tutta la documentazione esistente alla luce delle loro affilate competenze tecniche. Di particolare rilevanza l'osservazione secondo cui i materiali forniti a Leonardo come da documentazione esistente, invero piuttosto capillare, sembrerebbero effettivamente più adatti a trattamenti sulla carta che alle esigenze di una pittura murale; anche i materiali relativi alla 'pece greca' sarebbero serviti per la fabbricazione di un peculiare intonaco, e non per l'esecuzione pittorica. La tesi, cui si giunge grazie alla preparazione fornita dai molti materiali offerti dai contributi precedenti, è suggestiva e convincente. Ma non si può dimenticare che fonti sostanzialmente coeve come Bartolomeo Cerretani («Lionardo da Vinci [...] cominciò a dipingere la Sala del Consiglio») e Antonio Billi («comminciò a mettere in opera nella sala del Consiglio») paiono riferirsi esplicitamente quantomeno a un inizio di pittura, e che anche le migliori copie antiche (la cosiddetta *Tavola Doria* e la copia di Palazzo Vecchio a Firenze) sembrerebbero anch'esse basate su un dipinto, ancorché frammentario, che su un cartone. Che poi oggi si possa sperare di trovare ancora qualcosa, è ben altro discorso, da accantonare definitivamente. Chiudono degnamente il volume una utilissima *Cronologia* a cura di Emanuela Ferretti, e la monumentale *Appendice documentaria* di Veronica Vestri.

[e. v.]

*Sul filo di Raffaello. Impresa e fortuna nell'arte dell'arazzo*, Anna Cerboni Baiardi, Nello Grazzini, a cura di, catalogo della mostra (Urbino, Galleria Nazionale delle Marche,

21 maggio – 12 settembre 2021), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (MI) 2021, pp. 304, € 34,00

La celebrazione delle ricorrenze corre sempre il rischio, quando va bene, di divulgare lo stato degli studi e *topoi* critici non verificati. Per fortuna non è questo il caso dell'esposizione, e del catalogo che ne raccoglie gli esiti, organizzata in Urbino e dedicata al tema, poco percorso, di Raffaello che progetta arazzi e alla fortuna dei temi raffaelleschi nelle manifatture che arazzi producono: analisi e acquisizioni critiche innovative che arricchiscono in maniera significativa il panorama culturale.

La decisione di allestire l'esposizione nell'ampio ma difficile spazio del Salone del Trono nel Palazzo Ducale è stata un coraggioso modo di affrontare un problema non semplice. Cessata la funzione di rappresentanza il grandioso ambiente è stato spesso ridotto a memoria di un passato irrecuperabile o a generico folclore turistico.

Non so se la scelta è stata voluta e consapevole o determinata da avvenimenti esterni; l'opzione di riunire il cospicuo gruppo di 'panni' in un unico e simbolico sito aggiunge conoscenza e testimonia competenza. Catalogo e presenza fisica delle opere si integrano: la magnificenza degli arazzi accresce il significato del salone senza negarne il passato. Alle opere nulla si aggiunge. È un inserto, nel percorso della Galleria Nazionale, che ne enfatizza le potenzialità senza turbare l'impianto generale. Il catalogo è l'obbligato e necessario passaggio per contestualizzare l'attività di Raffaello, le richieste e la produzione delle manifatture. I saggi e le schede coprono ogni lacuna ed esauriscono ogni curiosità.

Il primo momento è l'articolata visione della sala, la scansione degli spazi, il protagonismo delle opere. Il secondo è, attraverso i saggi e le schede in catalogo, strumento per ripercorrere ragioni e motivazioni.

Un esempio lodevole di collaborazione fra l'Università degli Studi di Urbino e la direzione della Galleria Nazionale delle Marche. Possibile per la generosa disponibilità al prestito dei Musei Vaticani e del Mobilier National nelle sue varie sedi.

I saggi dei due curatori, Anna Cerboni Baiardi (pp. 13-43) e Nello Forti Grazzini (in collaborazione con Maria Taboga, pp. 169-183), sono la struttura portante entro la quale si



inseriscono gli altri contributi. Un percorso affascinante: a fianco del protagonista Raffaello appaiono numerosi comprimari, dai pittori Giovan Francesco Penni e Giulio Romano, agli arazzieri Pieter van Aelst e Daniel e Antoon Bombergen, da Charles Le Brun a François Michel Le Tellier marchese di Louvois. Papi come Leone X, re come Francesco I di Francia o Edoardo VIII d'Inghilterra. Molto di più si scopre leggendo le pagine del catalogo.

La serie dedicata agli *Atti degli Apostoli* diviene paradigmatica. Anna Baiardi sottolinea che «la progettazione degli arazzi avviene dunque in questo clima di formidabile lavoro mentale e di massima attenzione alla 'forma della Roma millenaria'» (p. 14). Aggiunge: «Se negli *Atti degli Apostoli* la dimensione classica si esprime negli equilibri armoniosi, nei contesti, nei gesti eloquenti che manifestano la dignità morale di una tradizione antica, nelle *Grottesche* prevale l'aspetto archeologico del dettaglio, l'esibizione compiaciuta della varietà figurativa del paganesimo, per arazzi pensati in collocazioni meno impegnative rispetto alla Cappella Sistina» (p. 30).

Nello Forti Grazzini rinvia al generale *corpus* in questa occasione ricostruito.

«Un resoconto completo degli arazzi europei ripresi da modelli di Raffaello dall'inizio del XVI secolo quando visse e fu attivo l'artista fino a oggi, oltre a comprendere i parati disegnati da Sanzio e allievi come tali e poi i grandi paramenti parietali copiati dai suoi affreschi, deve necessariamente includere le repliche intessute tratte dai suoi dipinti su tavola o su tela, i suoi disegni, le incisioni copiate dai suoi prototipi, i progetti figurativi dei suoi più stretti collaboratori attivi sotto il suo influsso. Si tratta di una produzione episodica e non organica; opere di questo tipo, di misure medie e piccole, sono state infatti eseguite da varie manifatture europee in momenti diversi. Tali riprese hanno sempre espresso inevitabilmente una sperticata ammirazione nei confronti di Raffaello e avevano come presupposto la disponibilità di una o più opere dell'Urbinate da cui trarre un cartone che l'arazziere avrebbe utilizzato come modello» (p. 169).

Affascinante e sollecitante è il tema delle bordure, le cornici entro le quali si collocano le raffigurazioni. La loro realizzazione non è condizionata dai modelli; intervengono la committenza, le abitudini e consuetudini della bottega, sono modo di inquadramento e partecipazione critica, occasione di riconoscibilità. È il rapporto del mondo contemporaneo con le immagini di Raffaello, è la sua attualizzazione e considerazione.

È impossibile dare analitico resoconto dei contributi, tutti importanti e necessari, che approfondiscono singoli temi e problemi. Ci limitiamo a elencarli. Alessandra Rodolfo, *Raffaello e gli arazzi dei Papi. L'inizio di una nuova avventura* (pp. 45-61); Lucia Meoni, *Le*

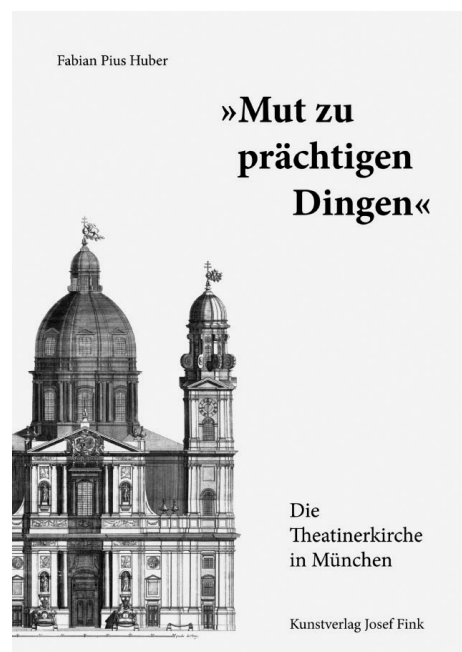
commissioni medicce di arazzi nel XV secolo. La tradizione familiare nelle serie vaticane (pp. 63-73); Ana Debenedetti, *I cartoni raffaelleschi per gli arazzi della Sistina e la loro eredità in Gran Bretagna* (pp. 75-85); Guy Delmarcel, *Le repliche della Scuola Vecchia. Una sintesi* (pp. 87-95); Jean Vittet, *Nell'orbita di Raffaello: le 'Grottesche' di Leone X* (pp. 97-103); Luisa Capodiecì, *Raffaello nell'orbito d'arte del re Francesco I* (pp. 105-115); Pascal François Bertrand, *La Francia, Raffaello e gli arazzi* (pp. 117-133); Morgane Lucquet Laforgue, *Raffaello e i Gobelins: un itinerario nelle collezioni del Mobilier National* (pp. 135-167). Un bell'esempio di commemorazione. [r. v.]

Fabian Pius Huber, *»Mut zu prächtigen Dingen« Die Theatinerkirche in München*, Kunstverlag Josef Fink, Lindenberg i. Allgäu 2019, pp. 440, € 39,00.

Esce in confezione elegante e preziosa presso l'editore Josef Fink di Lindenberg im Allgäu (2019) lo studio monografico di Fabian Pius Huber dedicato alla chiesa dei Teatini a Monaco di Baviera, un capolavoro dell'arte barocca che svolge un ruolo di primo piano nell'evoluzione architettonica d'oltralpe nel secolo XVII, alla luce delle disposizioni liturgiche post-tridentine che plasmarono il rinnovamento strutturale e decorativo dei luoghi di culto nei territori tedeschi dell'Età moderna. Frutto di una ricerca perseguita nel tempo con rigore e acutezza scientifica, il volume è dotato di un ricco apparato illustrativo e vanta un titolo ambizioso – *Mut zum prächtigen Dingen* – allusivo alla forza d'animo necessaria per ottenere risultati splendidi. Ai dubbi del padre teatino Stefano Pepe circa i costi esosi dell'edificio in programma nel 1662, Ferdinand Maria von Wittelsbach (1636-1676), elettore di Baviera e sposo di Enrichetta Adelaide di Savoia (dal 1651), rispose, infatti, che «bisognava haver animo à cosa magnifiche, e non mirar a alcune spesa» (pp. 16, 24, 127, 186, nota 29). Nell'audacia per la magnificenza si palesa anche il sogno e l'intento della principessa Enrichetta Adelaide di edificare una chiesa votiva quale segno di ringraziamento per la nascita dell'erede Max Emanuel (1662), per glorificare Iddio e l'ordine religioso da lei introdotto a Monaco, la committenza, sé stessa e la Corte. Eretta di fronte alla Residenza e dotata di cripta per ospitare le tombe del casato quale mausoleo dinastico e celebrativo dei Wittelsbach nell'Europa cattolica, in linea con la Casa d'Asburgo, i Borboni e i Savoia, la chiesa sarebbe dovuta apparire «degn della sua Religione, che è la prima del Mondo, e poi anche devesi considerar chi la fa» (p. 186). La Theatinerkirche doveva eccellere sulle altre in città, risplendere anche sul San Michele dei padri gesuiti e coinvolgere artisti italiani, architetti (Agostino Barelli di Bologna ed Enrico

Zuccalli dai Grigioni), scultori, stuccatori e maestri di muro (Carlo Brentano-Moretti, Prospero Brenni, Lorenzo Perti di Como, Giovanni Brenni, Nicolò Perti). Si richiedevano proporzioni romane, nel rispetto dello schema della chiesa madre dell'ordine dei teatini a Roma, Sant'Andrea della Valle: a nave unica, con cappelle laterali sovrastate da cupole, transetto appena accennato e cupola sulla crociera. L'esterno è caratterizzato da una larga facciata mediana a due piani che, con ampie volute di raccordo, si unisce al verticalismo nordico delle due torri culminanti con cupole di gusto rococò. Gli elementi rococò della facciata si devono all'intervento di François Cuvilliés il Vecchio e il Giovane dopo la metà del secolo XVIII (1756-1769).

Il volume si dispiega in sedici capitoli con paragrafi specialistici, tutti stimolanti e impossibili da ripercorrere singolarmente in modo appropriato. Il primo capitolo, dedicato alla committenza, si sofferma sulla



biografia di Enrichetta Adelaide di Savoia e di Ferdinando Maria di Baviera, mettendo in luce nuovi dettagli circa gli intenti politici dell'elettore (pp. 27-42). Segue un capitolo (pp. 43-66) sui padri teatini incentrato – a partire dalla figura di san Gaetano da Thiene fondatore dell'ordine, eletto a patrono della Baviera nel 1672 – sul loro insediamento a Monaco nel 1662, ma anche sulla dipartenza di alcuni padri dalla Baviera per fondare a Praga (1666) e a Salisburgo (1686) nuove congregazioni dell'ordine, favorite dal sostegno di Ferdinando Maria di Wittelsbach e dell'imperatore Leopoldo I. Merita attenzione il paragrafo relativo ai padri Girolamo Meazza e Antonio Spinelli, che annotarono in forma di diario (1673-1700) i principali avvenimenti di corte alla metà del secolo XVII, quindi, le vicende costruttive e decorative della chiesa. Oriundo

di Padova e confessore spirituale di Enrichetta Adelaide, lo Spinelli era uomo di vasta cultura e raro talento per le arti, arrivato a Monaco per collaborare e presiedere ai lavori della chiesa.

Il terzo corposo capitolo (pp. 67-98) inquadra una panoramica dell'architettura italiana nel secolo XVI, che ricevette linfa dalle memorie dell'antichità classica e, alla luce della rinascita, ebbe un ruolo fondante per la diffusione della cultura architettonico-figurativa dell'ordine teatino e per la ricezione dell'arte italiana alla corte di Baviera dal Cinquecento alla guerra dei Trent'anni. Il tema si focalizza sull'arte edificatoria, fondata sullo schema della chiesa eretta su pianta a croce con cappelle laterali, nel rispetto dei dettami del concilio tridentino. Esempio sullo schema gesuitico del Gesù a Roma e su quello di San Michele a Monaco, nonché sulla cappella di San Ruperto e San Virgilio a Salisburgo, la chiesa dei Teatini a Monaco si differenzia sensibilmente e con tono più moderno dalla chiesa a pilastri murali tipica dell'Età tardogotica nella Germania meridionale.

Le pagine seguenti (capp. IV e V, pp. 99-120) illustrano il complesso di fabbricati a ridosso della porta medioevale di Schwabing (visibile nel modello ligneo della città eseguito da Jacob Sandtner nel 1570 circa) che fu acquisito per realizzare il convento e la chiesa dei Teatini, oggi integrata nella piazza ottocentesca dell'Odeon (Odeonsplatz). Un lungo capitolo, il sesto (pp. 121-198) illustra con nuovi dati e utili precisazioni, la prima fase edificatoria della chiesa e il ruolo di primissimo piano dell'architetto Agostino Barelli di Bologna, attivo a Monaco negli anni 1661-1674.

Huber (p. 145) s'interroga e ragiona sulla tipologia architettonica della Theatinerkirche e sulle sue radici culturali, segnala la partecipazione di Barelli al progetto della chiesa dedicata ai Santi Bartolomeo e Gaetano a Bologna prima della sua partenza per la Baviera. Argomenta con acume sulle strutture e le forme edilizie con cui la chiesa è stata descritta: basilica dotata di cupola (Heym 1984, p. 32), chiesa ad aula unica con vani laterali (Schütz 2000, p. 67), edificio su pianta a croce con cupola sulla crociera (Habel 2009, p. 1125), chiesa a pilastri murali (Kaiser 2010, p. 8). Sono termini e definizioni che restituiscono al lettore la fisionomia della struttura in modo parziale e non sempre convincente. Huber esamina tali interpretazioni e puntualizza sul tema della pianta a croce e sul motivo dei vani laterali cupolati, che la scrivente chiamerebbe 'cappelle' per la loro funzione e perché imitano quelle del Vignola nel Gesù a Roma. Occorre ricordare a proposito la lettera del cardinale Alessandro Farnese indirizzata al Vignola nel 1568: «sia la chiesa non di tre navate, ma di una sola con tre cappelle da una banda et da l'altra [...] et che si habbia a coprir di volta et non altramente». Huber