

Gigetta Dalli Regoli, *Ipotesi per un'Allegoria: pagnotte e non salsicce*

Sinossi

Al centro dell'articolo è una celebre incisione, alla quale sono stati assegnati diversi titoli, Vecchia delle salsicce, Danza carnevalesca, Moresca etc., nell'ambito di una bibliografia relativa alla civiltà e alla cultura del primo Rinascimento; la stampa compare infatti nell'Atlante elaborato da Aby Warburg (Mnemosyne) e negli studi di Warburg e della sua scuola. L'autrice, proponendo una nuova interpretazione di alcuni oggetti che sono al centro dell'immagine, identifica ulteriori elementi a sostegno della carica ironica che probabilmente caratterizza la raffigurazione della Chiesa e del complesso cerimoniale connesso allo svolgimento del rito: espressione della cerchia di intellettuali riuniti attorno a Lorenzo il Magnifico, e testimonianza di una fase di ostilità fra Firenze e il Papato.

Summary

The focus of this article is a renowned engraving, which has been known by various titles such as Vecchia delle salsicce ('Sausage Woman'), Danza carnevalesca ('Carnival dance'), and Moresca ('Moreska') among others, within the context of a bibliography concerning the civilisation and culture of the early Renaissance. This print notably appears in the Atlas compiled by Aby Warburg (Mnemosyne) and in the studies carried out by Warburg and his associates. The author of this piece offers a new interpretation of certain items at the core of the engraving, and identifies additional elements supporting the ironic intent that probably underlies the image of the Church and the complex ceremony associated with the ritual. It can be regarded as an expression of the circle of intellectuals gathered around Lorenzo the Magnificent and as evidence of a phase of hostility between Florence and the Papacy

Martina Corgnati, *Note sulle tavole di Tito Vespasiano Paravicini e Giovanni Magni sulla «Basilica di San Vincenzo in Prato in Milano»*

Sinossi

Il Patrimonio Storico dell'Accademia di Brera di Milano conserva una cartella di ventidue tavole relative all'antica basilica di San Vincenzo in Prato sita in Milano, illustrate nel 1868 dall'architetto Tito Vespasiano Paravicini e dall'ingegner Giovanni Magni, studenti dell'Accademia stessa. Queste grandi immagini acquarellate sono particolarmente preziose perché documentano dettagli dell'antico edificio e della sua decorazione anteriori al drastico restauro condotto fra il 1884 e il 1890 da Gaetano Landriani. Fra esse, la tavola XI raffigura un affresco frammentario, oggi del tutto scomparso, con una Madonna e il Bambino, che Paravicini aveva visto nella navata sinistra della chiesa. Chi scrive ritiene che, in base ad alcuni elementi formali, l'affresco avrebbe potuto risalire al tardo Duecento e costituire pertanto l'unica traccia visuale superstite della decorazione medievale dell'antica basilica.

Summary

The 'Patrimonio Storico' of Accademia di Brera houses a folder of twenty-two plates relating to the ancient Basilica of San Vincenzo in Prato located in Milan, illustrated in 1868 by Tito Vespasiano

Paravicini and Giovanni Magni, students of the Accademia itself. These large watercolour images are particularly valuable because they document details of the ancient building and of its decoration prior to the drastic restoration conducted between 1884 and 1890 by Gaetano Landriani. Among them, table XI depicts a fragmentary fresco, now completely lost, with a Madonna and Child, which Paravicini had seen in the left aisle of the church. The author of the present essay believes that, based on some formal elements, the fresco could have been dated to the late 13th century and thus Paravicini's watercolour constitutes the only surviving visual trace of the medieval decoration in the ancient basilica.

Agnese Sferrazza, Pierre de Troubetzkoy. Nuovi contributi: dalla formazione agli anni londinesi attraverso la corrispondenza con Vittore Grubicy (1891-1896)

Sinossi

Il saggio colma la piuttosto scarna bibliografia dedicata all'artista, gettando luce sulla figura di Pierre Troubetzkoy, proveniente da una ricca e cosmopolita famiglia, introdotto alla pittura da Daniele Ranzoni e Tranquillo Cremona, ricostruendone sia il percorso artistico fra Italia e Inghilterra, sia la brillante personalità nella prima fase della sua attività.

Attraverso le lettere che Troubetzkoy scrisse all'amico Vittore Grubicy conservate nell'Archivio del Mart di Rovereto, l'articolo, che muove dagli esordi del giovane pittore sulla scena artistica milanese con le esposizioni della Famiglia Artistica, indaga in particolare gli anni londinesi, permettendo di definire gli estremi cronologici di diverse opere nonché di rintracciare alcuni fatti biografici, che si intrecciano con le vicende di alcuni dei personaggi più in vista dell'arte e della cultura inglese del periodo edoardiano.

La fama del pittore fu infatti legata principalmente alla sua attività di ritrattista che, tramite anche i contatti con i galleristi e mercanti più noti – Obach, Goupil, Van Wisseling –, lo vide condividere la scena londinese con alcuni fra i suoi principali interpreti, da Sargent a Whistler, e lo rese particolarmente richiesto da dame e protagonisti dell'aristocrazia e dell'alta borghesia, portandolo a ritrarre importanti esponenti anche della vita pubblica inglese, come il primo ministro William Ewart Gladstone.

Il matrimonio con la brillante scrittrice americana Amélie Rives Chanler, conosciuta per il tramite di Oscar Wilde (che in una lettera indirizzata a Lord Alfred Douglas, databile alla metà degli anni Novanta dell'Ottocento, scrive «[...] I lunched with Prince Troubetzkoy and Mrs. Chanler this afternoon – He has done a lovely picture of her and would do a beautiful one of you. I talked to him about you. He is going down to the Batterseas to finish his portrait of Cyril but will be back in the autumn. You really must be painted [...]») e il trasferimento negli Stati Uniti apriranno all'artista nuove strade, incrementandone il successo fino a portarlo a ritrarre il presidente Roosevelt.

Summary

This essay fills the silence on the activity of artist Pierre Troubetzkoy, shedding light on his figure, coming from a rich and cosmopolitan family and having been introduced to painting by Daniele Ranzoni and Tranquillo Cremona, and reconstructing both his artistic path between Italy and England and his brilliant personality in the first phase of his activity.

Through the letters Troubetzkoy wrote to his friend Vittore Grubicy, preserved in the Mart Museum Archives in Rovereto, this article investigates the artist's London years, finally defining the chronological details of various works as well as tracing some biographical facts that can be

intertwined with the stories of some of the key figures in English art and culture of the Edwardian period.

The painter's fame was in fact mainly linked to his activity as a portrait painter, which, through his connection with the most famous gallery owners and dealers of the time – Obach, Goupil, and Van Wisseling – saw him sharing the London scene with some of its main interpreters, from Sargent to Whistler, and made him particularly appreciated by the ladies and protagonists of the aristocracy and upper class, leading him to portray important members of English public life, such as Prime Minister William Ewart Gladstone.

He married the brilliant American writer Amélie Rives Chanler, who he met through Oscar Wilde. In a letter addressed to Lord Alfred Douglas dating to the mid-1890s, Wilde wrote «[...] I lunched with Prince Troubetzkoy and Mrs. Chanler this afternoon – He has done a lovely picture of her and would do a beautiful one of you. I talked to him about you. He is going down to the Batterseas to finish his portrait of Cyril but will be back in the autumn. You really must be painted [...]». The move to the United States would open new paths for the artist, leading to his being commissioned to portray President Roosevelt.

Elisa Bassetto, *I Centri d'azione per l'arte. Le mostre*

Sinossi

Il presente saggio, che prende le mosse da un recente intervento dedicato ai Centri d'azione per l'arte, di cui costituisce l'ideale continuazione, si propone di ricostruire nel dettaglio le attività promosse da questi nuovi organismi, individuando alcuni tratti comuni, coerenti rispetto al progetto del Ministero dell'Educazione Nazionale guidato da Giuseppe Bottai. Nello specifico, il contributo si sofferma sulla Mostra del II Premio Bergamo, sulla Mostra della Collezione Feroldi, sulla retrospettiva postuma di Scipione e sulla Mostra di disegni contemporanei, organizzate dal Centro d'azione di Milano, quindi sulla Mostra di Ventuno Artisti Italiani, allestita a Palermo a cura del locale Centro d'azione.

Summary

This essay, which takes its cue from a recent work dedicated to the Centri d'azione per l'arte, aims to reconstruct the activities promoted by these organizations, identifying a number of common traits consistent with the policies promoted by the Ministero dell'Educazione Nazionale headed by Giuseppe Bottai. Specifically, the focus is on the Mostra del Premio Bergamo exhibition; the exhibition of the Feroldi Collection; Scipione's retrospective, the Mostra di disegni contemporanei, organised by the Centro d'azione in Milan; and the Mostra di Ventuno Artisti Italiani, set up in Palermo by the local Centro d'azione.

Lorenzo Ciccarelli, *La critica d'architettura di Giovanni Klaus Koenig e il grimaldello dell'ironia*

Sinossi

Giovanni Klaus Koenig (1924-1989) fu architetto, industrial designer, apprezzato professore, teorico, storico e critico dell'architettura e del design: una figura di spicco della cultura progettuale italiana

del Dopoguerra. Nonostante egli sia stato autore di ricerche e progetti innovativi – i saggi dedicati all'Espressionismo tedesco e all'interpretazione semiologica dell'architettura, o l'accurata progettazione di funivie e treni, solo per citarne alcuni –, certi ostinati luoghi comuni hanno determinato per lungo tempo la sottovalutazione della sua figura. Sembra infatti impossibile parlare di Koenig senza citare il suo gusto per la battuta fulminante, la metafora paradossale, l'invenzione di pseudonimi e soprannomi per sé, per i suoi colleghi accademici e per i più importanti e rispettati architetti dell'epoca, nonché la posa ironica che marcava le sue lezioni e i suoi scritti. Il saggio si propone di ribaltare questo ritratto, discutendo come tale ironia fosse strumento di un preciso progetto critico, che si rifletteva in un peculiare stile di scrittura. Interrogarsi sul perché e sul come Koenig abbia utilizzato l'artificio dialettico dell'ironia permette di mettere in discussione anche l'interpretazione stereotipata che per lungo tempo è stata data dello studioso, e di sottolineare il modo in cui egli guardava all'architettura.

Summary

Giovanni Klaus Koenig (1924-1989) was an architect, industrial designer, esteemed professor, theorist, historian and critic: a leading figure in the Italian post-war design culture. Although he was the author of groundbreaking research and projects – the essays devoted the German Expressionism and the semiological interpretation of architecture, and the careful design of cable cars and trains, just to name a few – some stubborn clichés have affected the understimation of his figure for a long time. Indeed, it seems impossible to talk about Koenig without mentioning his enjoyment for the fulminating joke, the paradoxical metaphor, the invention of pseudonyms and nicknames for himself, his academic colleagues, and the most important and respected architects of the time, as well as the ironic attitude that marked his lectures and writings. The present essay aims to overturn this portrait, discussing how such irony was an instrument of a precise critical project, reflected in a peculiar writing style. Questioning why and how Koenig employed the dialectical artifice of irony also allows us to question the stereotypical interpretation long assigned to the Italian scholar, and also to emphasize the way in which he looked at architecture.

Francesco Guzzetti, Stati di simpatia: ipotesi per Emilio Prini

Sinossi

L'articolo si concentra sugli inizi di Emilio Prini, l'artista meno studiato tra quelli associati all'Arte Povera. Prendendo le mosse da alcune mostre e pubblicazioni che negli ultimi anni hanno invertito la rotta, contribuendo al riconoscimento del lavoro dell'artista, l'articolo mira a integrarne la conoscenza presentando alcune opere e ipotesi di ricerca inedite. L'arco cronologico preso in esame coincide con il triennio 1967-1969, a partire dalla partecipazione dell'artista alla mostra Arte Povera - Im-spazio con Perimetro d'aria. Analizzando quest'opera a confronto con un'edizione e una dichiarazione pubblicate dall'artista, emerge l'importanza della dimensione scultorea agli inizi del lavoro di Prini, il quale, volendo rilevare il perimetro di una stanza attraverso l'esperienza percettiva di esso, contribuì in misura sostanziale alla discussione intorno allo spazio, centrale nella nuova avanguardia artistica. L'attenzione al comportamento e alle percezioni si tradusse nello sforzo di registrare la vita stessa, la sua esperienza effimera e inconclusa, nell'opera d'arte, attraverso l'uso di media come la fotografia e il film. Centrale fu, in questo senso, il progetto di Introduzione alle statue, qui ricostruito a partire dalle informazioni rintracciabili nelle pubblicazioni – il libro Arte Povera di Germano Celant – e in alcuni materiali d'archivio. In questo modo, l'articolo getta una nuova luce su un lavoro noto come Particolare di "Città-campagna-Genova". L'indagine prosegue

analizzando un progetto inedito di film e l'attenzione particolare riservata dall'artista alla nozione di 'simpatia', un termine preso in prestito da alcune delle maggiori fonti del dibattito culturale di quegli anni e di immediata fortuna in ambito critico. Fu grazie a queste ricerche che Prini isolò i concetti di 'standard' e 'magnete', qui analizzati attraverso opere e documenti che testimoniano l'impegno con cui egli ampliò l'indagine del puro sviluppo della vita come continuum energetico all'impatto della standardizzazione e dell'uso dei media sulle pratiche di vita. L'articolo termina con la presentazione di opere mai pubblicate o documentate soltanto in pubblicazioni dell'epoca, a testimonianza dell'impegno dell'artista nell'espandere la propria indagine sulla vita per affrontare l'impatto delle pratiche standardizzate (Standard. Lampada), così come quello della proliferazione dei supporti di registrazione (Magnet).

Summary

The article revolves around the early activity of Emilio Prini, the most obscure of the Italian artists associated with the avant-garde tendency of Arte Povera in the late 1960s. Taking its cue from a few recent exhibitions and publications, the article aims to substantially integrate the knowledge of the artist's practice by presenting new works and research. The essay focuses on the artist's works between 1967 and 1969. The initial section of the article considers the seminal piece Perimetro d'aria, created on the occasion of the exhibition Arte Povera – Im-spazio in 1967. By analyzing it vis-à-vis the artist's own statement in a hitherto relatively unknown catalogue and an edition done in conjunction with the presentation of the work, this essay assesses the relevance of a sculptural discourse at the beginning of Prini's career. Aiming to retrace the perimeter of a room by dissecting the perceptual experience of it, the artist offered a singular contribution in the discussion around space, which was carried on by various artists at that time. The focus on perception ultimately led Prini to analyze the impact of media on individual and social life. As a sculptor, the artist strived to mold the ephemeral, impermanent and inconclusive experience of life itself into an artwork, by virtue of the use of recording media such as photography and film. In this respect, a project which was never accomplished, yet pivotal, namely Introduzione alle statue, is reconstructed based on the information available in publications – such as the book Arte Povera by Germano Celant – and retrieved in a few archival materials. By doing so, the article casts a new light on Particolare di "Città-Campagna-Genova", a work which has been scantily acknowledged so far. The investigation is then developed by analyzing a few film projects and focusing on the artist's attention to the notion of 'sympathy', a widespread concept which he borrowed from some of the major cultural sources of the critical debate carried out at the end of the 1960s. The consideration of the specific form of conceptualism with which Prini engaged, in which the thorough investigation of media and the language of art is never solely tautological or self-referential but always intended to record the pure development of life, ultimately culminates in the consideration of the artist's research on the notions of 'standard' and 'magnet'. The article concludes with the presentation of works which have never before been published or were documented only in early publications, bearing witness to the artist's commitment to expanding his investigation of life to embrace the impact of standardized practices (Standard. Lampada) as well as that of the proliferation of recording media (Magnet).

Sara Chirico, *Il Tabernacolo di Lupo di Francesco del Camposanto Pisano: nuove informazioni alla luce dei recenti studi*

Sinossi

Il presente contributo espone le nuove scoperte emerse durante il recente restauro del Tabernacolo di Lupo di Francesco nel Camposanto Pisano. Un'analisi approfondita dei dati materiali, compresi i litotipi utilizzati, le tracce di lavorazione e lo stato di conservazione, ha permesso di ampliare e integrare le informazioni ricavate dalle fonti storico-artistiche. Questo approccio ha reso possibile una ricostruzione più dettagliata dell'aspetto originario del monumento, suggerendo la presenza non soltanto di una policromia, accertata sulle vesti delle sculture principali, ma anche di una polimatericità individuabile nella presenza di ali metalliche, ormai perse, sulla gran parte delle figure.

Inoltre è stato possibile ripercorrere le vicende storiche subite dal monumento, identificando con precisione gli elementi architettonici relativi alla fase medievale e quelli appartenenti a fasi successive, aggiornando e integrando le conoscenze presenti in letteratura, in particolar modo la ricognizione condotta da Anna Rosa Calderoni Masetti negli anni Novanta.

Particolarmente significativo è stato il risultato ottenuto nel confermare le intuizioni di Roberto Paolo Novello ed Enzo Carli riguardo alle ipotesi di pertinenza al Tabernacolo delle due sculture conservate nei depositi del Museo Nazionale di San Matteo. Queste intuizioni sono state ulteriormente comprovate dai risultati dei recenti studi, consolidando così la loro appartenenza al gruppo del Tabernacolo.

Il rigoroso studio delle tracce materiali, supportato da metodologie scientifiche e dalla revisione delle fonti archivistiche, si è rivelato un elemento fondamentale per arricchire il quadro storico-artistico precedentemente delineato. Tale processo ha aperto nuove prospettive di comprensione e interpretazione del monumento, contribuendo all'ampliamento delle informazioni a noi note.

Summary

This article presents the new discoveries that emerged during the recent restoration of the Tabernacle of Lupo di Francesco in the Camposanto Pisano.

A thorough analysis of material data, including the types of stone used, traces of workmanship, and the state of conservation, has allowed for the expansion and integration of information from historical and artistic sources. Moreover, this approach led to a more detailed reconstruction of the original appearance of the monument. This allowed us to confirm the presence of polychromy on the main sculptures and the presence of metal wings, now vanished, on most of the figures.

Furthermore, we have been able to trace with precision the historical development of the monument, distinguishing the architectural elements belonging to the medieval phase from those of subsequent phases.

This study has allowed for updating and integrating the knowledge present in the existing critical literature, particularly the survey conducted by Anna Rosa Calderoni Masetti in the 1990s.

It has been particularly significant to confirm the insights of Roberto Paolo Novello and Enzo Carli regarding the hypotheses about the affiliation of the two sculptures preserved in the deposits of the National Museum of San Matteo to the Tabernacle.

The careful study of material traces, supported by scientific methodology, and the review of archival sources have been fundamental in enriching the existing historical framework.

This process has opened up new perspectives for understanding and interpreting the monument, contributing to the enrichment of the information available to us.

Francesca Funis, *Un progetto di Giorgio Vasari per l'abbazia di San Pietro a Perugia*

Sinossi

Fino ad ora era ignoto il coinvolgimento di Vasari nel rinnovamento architettonico della chiesa abbaziale di San Pietro a Perugia: questo studio rivela il ruolo dell'architetto aretino grazie a diverse lettere da lui inviate all'amico e consigliere, don Vincenzio Borghini, e da una pianta dell'abbazia perugina.

Ai primi di aprile 1566 Vasari è a Perugia per consegnare tre dipinti per il refettorio dell'Abbazia di San Pietro, richiesti dall'abate Jacopo Dei. Il carteggio tra Vasari e Borghini chiarisce che i giorni nei quali l'aretino resta ospite dell'abbazia perugina, sono messi a frutto anche per alcuni lavori architettonici nel complesso abbaziale.

Una pianta dell'archivio storico dell'Abbazia di San Pietro a Perugia raffigura gran parte del complesso abbaziale: sulla planimetria sono rappresentati gli interventi architettonici da realizzarsi. Diversi segni grafici nell'area presbiteriale indicano la presenza dell'antico tramezzo e del coro monastico, probabilmente aperto verso l'abside. Sulla pianta sono individuabili diversi tratti grafici e almeno due calligrafie, una delle quali probabilmente dell'architetto aretino.

Negli stessi mesi, Vasari stava lavorando all'adeguamento ai dettami tridentini delle chiese fiorentine di Santa Maria Novella e di Santa Croce (luglio 1566), con la demolizione dei monumentali pontili, e della badia delle Sante Flora e Lucilla di Arezzo su richiesta dell'abate, Placido da Poppi. Nella primavera del 1566 Giorgio Vasari intraprende un viaggio nel Nord Italia finalizzato alla seconda redazione delle Vite. Tuttavia, parte di questo viaggio fu compiuto in compagnia proprio degli abati cassinesi Placido da Poppi e Jacopo Dei. I luoghi che Vasari visita e la composizione del gruppo di viaggio con cui condivide studi e riflessioni operative suggeriscono che gli aggiornamenti architettonici delle chiese conventuali e monastiche nell'Italia settentrionale possano essere al centro degli interessi dell'artista e dei suoi compagni di viaggio, ovvero i due abati benedettini cassinesi di Arezzo e Perugia.

Summary

Until now, Vasari's contribution to the architectural renovation of the church of San Pietro in Perugia was unknown; this study reveals the role of the architect from Arezzo by combining the information included in several letters he sent to his friend and adviser, don Vincenzio Borghini, and a planometric drawing of the Perugia Abbey.

In early April 1566, Vasari was in Perugia to deliver three paintings for the refectory of San Pietro Abbey, requested by abbot Jacopo Dei. The correspondence between Vasari and Borghini clarifies that while the architect was a guest of the Perugia Abbey, he was asked to consult on some architectural works.

A plan deposited in the historical archives of the same abbey depicts a large part of the complex, with architectural interventions to be carried out represented on the plan. Several graphic marks in the presbytery area indicate the presence of the ancient rood screen and monastic choir, later moved to different positions. On the drawing there are various graphic signs and two distinct calligraphies: one of these can probably be ascribed to the hand of Giorgio Vasari.

Vasari's design contribution could be aimed at the architectural renovation of the church according to Tridentine dictates. In fact, in the same months, he was working on the renovations of the Florentine churches of Santa Maria Novella and Santa Croce, with the demolition of the monumental choir screen, and of the Abbey of Saints Flora and Lucilla in Arezzo requested by the abbot, Placido da Poppi.

In the weeks following the visit to San Pietro, Vasari undertook a journey to northern Italy aimed at the second editing of the Vite. During part of the journey, the architect from Arezzo traveled in the company of the abbots Placido da Poppi and Jacopo Dei. The places visited by the three Tuscans and the composition of the traveling group suggest that architectural renovation of northern Italian churches may have been the focus of the interests of the artist and the Benedictine abbots of Arezzo and Perugia.