

la rivista di **engramma**
marzo **2023**

200

Festa!

II

La Rivista di Engramma
200

La Rivista di
Engramma

200

marzo 2023

Festa!

a cura di Anna Ghiraldini, Chiara Velicogna
e Christian Toson

2/2

direttore
monica centanni

redazione
sara agnoletto, maddalena bassani,
asia benedetti, maria bergamo, elisa bizzotto,
emily verla bovino, giacomo calandra di roccolino,
olivia sara carli, concetta cataldo,
giacomo confortin, giorgiomaria cornelio,
silvia de laude, francesca romana dell'aglio,
simona dolari, emma filipponi, anna ghirdalini,
ilaria gripa, laura leuzzi, vittoria magnoler,
michela maguolo, ada naval,
alessandra pedersoli, marina pellanda,
filippo perfetti, danielle pisani, stefania rimini,
daniela sacco, cesare sartori, antonella sbrilli,
massimo stella, ianick takaes de oliveira,
elizabeth enrica thomson, christian toson,
chiara velicogna, giulia zanon

comitato scientifico
janyie anderson, barbara baert, anna beltrametti,
lorenzo braccesi, maria grazia ciani, victoria cirlot,
fernanda de maio, georges didi-huberman,
alberto ferlenga, kurt w. forster, nadia fusini,
maurizio harari, fabrizio lollini, natalia mazour,
salvatore settis, elisabetta terragni, oliver taplin,
piermario vescovo, marina vicelja

La Rivista di Engramma

a peer-reviewed journal

200 marzo 2023

www.engramma.it

sede legale
Engramma
Castello 6634 | 30122 Venezia
edizioni@engramma.it

redazione
Centro studi classicA luav
San Polo 2468 | 30125 Venezia
+39 041 257 14 61

©2023

edizioni**engramma**

ISBN carta 979-12-55650-10-2
ISBN digitale 979-12-55650-11-9
ISSN 2974-5535
finito di stampare giugno 2023

Si dichiara che i contenuti del presente volume sono la versione a stampa totalmente corrispondente alla versione online della Rivista, disponibile in open access all'indirizzo: <http://www.engramma.it/eOS/index.php?issue=200> e ciò a valere ad ogni effetto di legge. L'editore dichiara di avere posto in essere le dovute attività di ricerca delle titolarità dei diritti sui contenuti qui pubblicati e di aver impegnato ogni ragionevole sforzo per tale finalità, come richiesto dalla prassi e dalle normative di settore.

Sommario

- 9 *Festa Barocca*
Vincenzo Latina
- 15 *Le triomphe de Silène, de Panopolis au Jardin du Luxembourg*
Delphine Lauritzen
- 29 *Una festa cesariana a Costantinopoli: i Lupercalia*
Frederick Lauritzen
- 35 *“The more we study Art, the less we care for Nature”*
Fabrizio Lollini
- 45 *Candlelight party al Sir John Soane’s Museum*
Angelo Maggi
- 49 *Per il settantesimo genetliaco di Wilhelm Dilthey*
Giancarlo Magnano San Lio
- 57 *La festa della vita*
Alessandra Magni
- 65 *Vers une Architecture. Cento anni di un libro-manifesto*
Michela Maguolo
- 75 *Il re è nudo*
Roberto Masiero
- 81 *La festa della memoria*
Arturo Mazzeola
- 87 *Ciudad Abierta*
Patrizia Montini Zimolo
- 91 *Morfologia di giochi culturali tra Cinquecento e Settecento*
Lucia Nadin
- 99 *L’engramma in-festato della rivoluzione*
Peppe Nanni
- 109 *Dalla festa di Iside a quella di Sant’Agata*
Elena Nonveiller

- 119 *L'altro Omero di Pavese.*
Giuseppe Palazzolo
- 129 *La festa della più-vita*
Enrico Palma
- 137 *Grotesque images and carnival culture in the tradition of Ovid*
Bogdana Paskaleva
- 153 *Inverno e guerra al Cocoricò del 1993. È Riccione o Venezia?*
Filippo Perfetti
- 163 *Festa mitica*
Margherita Piccichè
- 173 *Festa della pietra, festa per sempre*
Susanna Piscicella
- 181 *Festa a corte*
Alessandro Poggio
- 191 *Le conseguenze della festa*
Ludovico Rebaudo
- 213 *Filmare la festa*
Stefania Rimini
- 221 *Una festa smisurata*
Antonella Sbrilli
- 225 *Filarete, la gioia festosa del compimento*
Alessandro Scafi
- 231 *Feste in Brianza*
Marco Scotti
- 237 *“Il mormorare insieme”*
Massimo Stella
- 253 *The Naples Hysipyle crater re-visited*
Oliver Taplin
- 259 *Una “festa” in gemma di Antonio Berini (?) al Civico Museo d’Antichità Winckelmann di Trieste*
Gabriella Tassinari
- 275 *Ecate, o l’anarchia come festa*
Gregorio Tenti
- 277 *La chiusura dell’infinito*
Stefano Tomassini
- 287 *L’iconografia della festa rinascimentale*
Giulia Torello-Hill

- 297 *Un harem da costruire entro l'8 marzo*
Christian Toson
- 301 *Quel fulgore d'Astrea*
Francesco Trentini
- 311 *Strategie ludiche*
Flavia Vaccher
- 317 *Cos'è che fa una festa?*
Gabriele Vacis
- 323 *The Dutch architect Berlage and his sense of festivity in 1887*
Herman Van Bergeijk
- 329 *Bonne nuit la Tristesse!*
Chiara Velicogna
- 337 *Spasmodici trucchi di radianza*
Silvia Veroli
- 341 *Festa (riepilogo d'intenti)*
Piermario Vescovo
- 347 *Pieter Bruegel il Vecchio, "La gazza sulla forca" (1568)*
Alessandro Zaccuri
- 351 *La fine del tempo libero (e il recupero della festa)*
Paolo Zanenga
- 359 *La potenza dell'effimero*
Flavia Zelli

“The more we study Art, the less we care for Nature”

La bellezza anarchica del Tardogotico: tre postille pisanelliane a una mostra

Fabrizio Lollini

La citazione nel titolo è il parere di Vivian, uno dei due personaggi del saggio dialogico contro il realismo di Oscar Wilde, *The Decay of Lying*, contenuto nelle *Intentions* del 1891 (ne ha parlato di recente su questa rivista, ma in tutt'altro contesto, Scatasta 2021); e continua così:

What Art really reveals to us is Nature's lack of design, her curious crudities, her extraordinary monotony, her absolutely unfinished condition. Nature has good intentions, of course, but, as Aristotle once said, she cannot carry them out. When I look at a landscape I cannot help seeing all its defects. It is fortunate for us, however, that Nature is so imperfect, as otherwise we should have no art at all. Art is our spirited protest, our gallant attempt to teach Nature her proper place. As for the infinite variety of Nature, that is a pure myth. It is not to be found in Nature herself. It resides in the imagination, or fancy, or cultivated blindness of the man who looks at her (Wilde ed. 2000a, p. 215).

Il concetto stesso di naturalismo, e/o di realismo, viene a costituire spesso, ancora ai nostri giorni e non solo nelle sedi di divulgazione, una sorta di dato valoriale assoluto – nel Medioevo non c'è, nel Rinascimento sì, compare già nel Tardogotico pur se in forma rapsodica (c'è nei singoli elementi, non nella visione generale), e quant'altro, assieme a ulteriori formule topiche più o meno sensate. Gli assunti di fondo – espliciti o impliciti – sono due. Una scala ascendente, magari soffusa e sottotraccia ma pur spesso presente, di tipo evolutivo vasariano rispetto a un supposto 'progresso'; e l'idea che le forme convenzionali ordinate e razionali siano entità di maggiore vicinanza al reale perché confezionano di quest'ultimo una versione standardizzata e più comprensibile (almeno ai competenti), affidabile e replicabile. Ciò corrisponde a una sorta di versione laica – modellata sulla combinazione ragione/regola e non più sulle istanze spirituali – del *Mind's Eye* medievale, in cui l'intelligibilità ricostruita del dato naturale prende il posto della visione anagogica



1 | Pisanello, Struttura architettonica in scorcio, ritratti di profilo verso sinistra di Gianfrancesco Gonzaga e Niccolò III Este, ritratto di Faustina *maior* di profilo verso destra, disegno a inchiostro bruno, tracce di carboncino, Paris, Musée du Louvre, département de Arts graphiques, RF 519r, ca. 1430-1435.

per visibilia ad invisibilia, nel passaggio dall'età di mezzo alla nuova era moderna (sul tema della visione sovracorporea, cfr. almeno Kessler 2019, *speciatim* alle pp. XIV, 39, 94, 111, 208-209, 215, 227).

Un caso di studio emblematico in questo senso è senz'altro quello di Pisanello, che reinventa la medaglia all'antica operando un Rinascimento precoce e raffinato, ma si esprime nelle forme pittoriche in forme antitetiche rispetto a un Masaccio, o a un Domenico Veneziano: *Painter to the Renaissance Court*, per citare il sottotitolo della mostra londinese del 2001-02, nel quale – in un contesto geografico in cui la cronologia culturale è diversa dalla nostra – ‘rinascimentali’ sono le corti più che l'artista (*Pisanello* 2001). Il maestro (presuntivamente) veronese si sottoscrive in lettere epigrafiche romane di ottima qualità filologica nel bronzo delle medaglie, in un *lettering* invece suggestivo, definito talvolta gotico-fiammeggiante, e certo, come già notato, in stretto rapporto visivo con l'apparente naturalezza delle erbetto lì presso (data anche la comunanza del pigmento impiegato), nella tavola di Londra (le più utili visioni globali su Pisanello sono Degenhart, Schmitt 1995; *Pisanello* 1996a; *Pisanello* 1996b; *Pisanello* 1998; *Pisanello* 2001; Degenhart, Schmitt 2004, per il *corpus* grafico; Centanni 2017, pp. 199-252, per il rapporto con l'Antico; *Pisanello* 2022 – tutte con amplissime bibliografie, l'ultima specificamente orientata sul dipinto murale pisanelliano del Palazzo Ducale dei Gonzaga; per *l'Apparizione della Madonna col bambino ai santi Antonio abate e Giorgio* alla National Gallery, cfr. ora la scheda III di L'Occaso in *Pisanello* 2022, 104-105, con bibliografia, tra cui cfr. almeno *Pisanello* 1996b, scheda 133, 224-226, Cordellier, Gordon 2003, 296-309, e Barreto 2013).

Mi pare che la recente e bellissima mostra monografica di Mantova, e gli studi che sono stati condotti per l'occasione, abbiano evidenziato e ripreso tre punti su cui l'artista marca la distanza dai fondamenti normativi stessi della nuova tendenza, che, come noto, ben conosceva e studiava, come si vede nel disegno che copia l'Antico in versione *second life* del pulpito di Prato di Donatello (e Michelozzo), per dire (Milano, Biblioteca Ambrosiana, F 214 inf., c. 13v; cfr. Degenhart - Schmitt 2004, 139 n. 254, 155, 180, 208-209, 230, 236, 239-240, 272, 274, 289-290, 364, 366, 370-377 cat. 744v, figg. 196, 296, tav. 41; il disegno, più che probabilmente di bottega, è come noto ripreso alla lettera nell'edicola di presentazione del ritratto di Alessandro Magno nella copia di traduzioni latine delle vite plutarchee realizzata per Malatesta Novello di Cesena, alla c. 1r del ms. S.XV.1 della Malatestiana, da cui la mia proposta di riferimento autografo pisanelliano per questo ritratto e quello successivo di Giulio Cesare, data la loro palese superiorità formale rispetto ad altri reimpieghi, come quello nel foglio del breviario di Lionello della Houghton Library a Cambridge [Mass.], ms. Typ. 301, probabilissima opera di Matteo de' Pasti; cfr. Lollini 2009, 437-444).

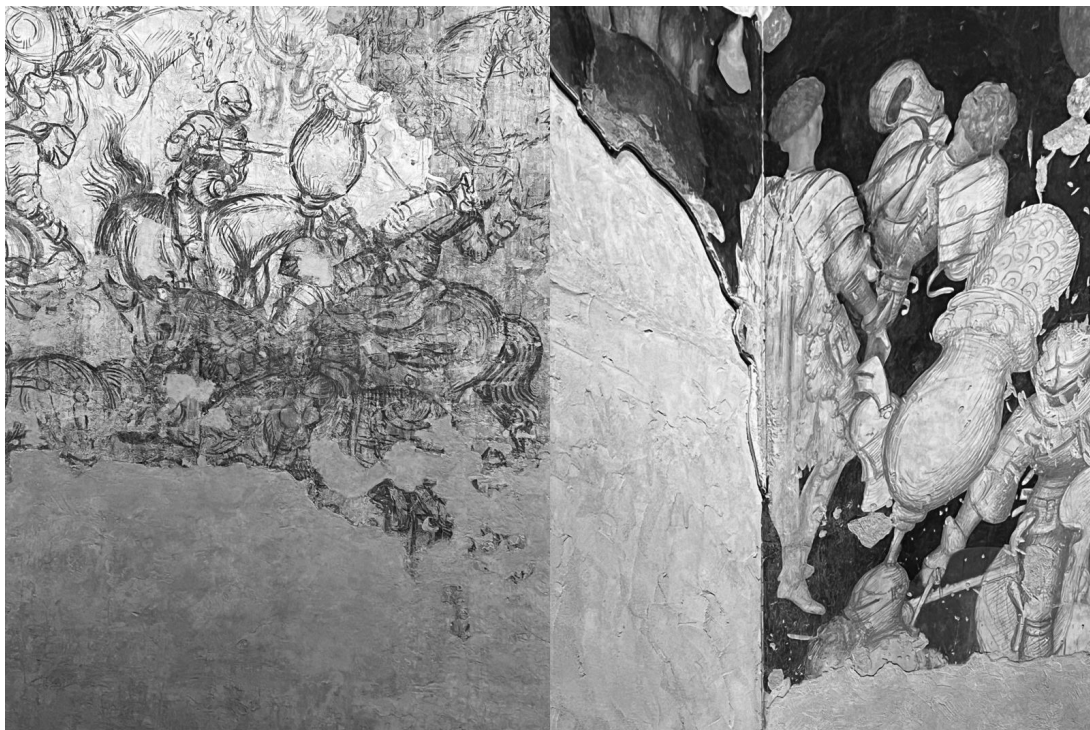
Un atteggiamento che esibisce, sia scientemente che spontaneamente, una volontà artistica ricca di *imagination*; che non rifiuta ma semplicemente evita la regola; del tutto coerente con un'estetica del bello sensuale, della netta valorizzazione dei materiali, e della *varietas*, motivata dalla possibilità di chi produce arte di trascendere ciò che più preferisce, fuori dalla *monotony*. E tra l'altro (siamo comunque già nel Quattrocento) senza più dover motivare questo con raffinate e complesse allusioni teologiche o filosofiche come nei secoli del pieno Medioevo: un momento breve di libertà in cui *l'art* è davvero quasi *pour l'art* – certo un *gallant attempt*.

1. Faustina la gotica

Lo stacco tra Tardogotico e Rinascimento rispetto alla conoscenza dell'Antico è come noto meno quantitativo che qualitativo. A parte i manufatti di architettura e scultura monumentale rimasti sempre visibili, ancora in pieno Quattrocento Grecia e Roma si conoscevano più grazie a frammenti, sacchetti di monete e di medaglie, qualche gemma lavorata: collezioni ricche erano tutto sommato rare, come dimostra quello che è noto dell'officina di Squarcione. Non solo poco Antico, ma anche *random*: lavori e personaggi di non eccelsa rilevanza formale o storica giungevano a essere celebri improvvisamente per recuperi casuali.

Non sappiamo quali tramite precisi portarono la moglie di Antonino Pio, Faustina *maior*, a una fortuna improvvisa tra metà XIV e metà XV secolo. Un ruolo rilevante lo ebbe senz'altro Petrarca, che nelle postille alla sua copia della *Historia Augusta*, ms. Lat. 5826 della Bibliothèque nationale di Parigi, alla c. 8r, chiosa *Aug. Pius*, 5 “Uxorem Faustinam Augustam appellari a Senatu permisit”, con “Hac appellatione est Faustina maior, me penes, in auro, similiter et minor, sed eo amplius Pij Aug. fil.”, confermando il suo interesse e la sua perizia rispetto ai reperti numismatici antichi, come ribadito da Ciccuto (l'altra Faustina, sua figlia e moglie invece di Marco Aurelio, dunque appunto *minor*, viene come noto da lui citata in *Trionfi*, I, 102). Al di là di questioni di filologia storico-artistica che non voglio affrontare qui, e che interessano il rilievo col ritratto della *Diva Faustina* del ‘Maestro delle sculture di Viboldone’, della metà del XIV secolo o poco prima (con molta probabilità caratterizzato però *ad personam* solo a metà Quattrocento con l'attuale suo *titulus* scolpito nel busto), e la medaglia già riferita al ‘Medagliata degli imperatori’, poi accorpata al *corpus* del Filarete, sul 1445-50, questa figura femminile era sicuramente ben nota quando Pisanello la inserì in un suo foglio di disegni [Fig. 1], al Louvre di Parigi (Cabinet des Dessins, RF 519r; sul disegno, cfr. ora la scheda XI, in *Pisanello 2022*, 120-121, M. Zibordi, con bibliografia, tra cui fondamentali *Pisanello 1996b*, scheda 70, 126-127, D. Cordellier, e Degenhart - Schmitt 2004, 121, 152, 180, fig. 96; per la nota di Petrarca e l'attitudine del protoumanista verso le medaglie e le monete antiche, Ciccuto, 204-206 e n. 5, e Ciccuto 2007, 167-168 e n. 5 – ma già de Nolhac 1907, 63-65; per il rilievo del maestro attivo a Viboldone, *Giovanni da Milano 2008*, scheda 4, 152-155, Cavazzini; Cavazzini 2015, 83-86; *Arte lombarda 2015*, scheda I. 16, 100-101, Cavazzini; Eccher 2017-18, 14, 141, 210, 214, 245-247; sulla questione Filarete / ex anonimo medagliata, cfr. Pollard 2007, 243-249, nello specifico per la *Faustina maior* cat. n. 229, 248-249).

Derivata con molta probabilità da una moneta, è stata letta in funzione eventualmente progettuale di un manufatto numismatico o (a mio parere più probabilmente, nel caso) di un piccolo dipinto, che per l'artista poteva certo essere un bel *cadeau* prezioso da offrire in una delle corti per cui lavorò nel corso della sua carriera. Quello che qui interessa, però (come già notato), è che l'*imago* di Faustina è campita entro una struttura architettonica squisitamente e autenticamente gotica: una finestra ogivale ad arco polilobato, sostenuto da pilastri compositi, sul cui parapetto Pisanello campisce un'altra sua firma (ciò che rende l'appunto visivo di ancor maggiore rilevanza), e in forme epigrafiche. A fianco, nella compulsione accumulativa tipica di questi strumenti di replicazione della realtà, che come noto sono morfemi riutilizzabili anche a distanza cronologica (più che disegni preparatori, quindi, di repertorio), i ritratti di Gianfrancesco Gonzaga e di Niccolò III Este, e una struttura architettonica in scorcio.



2 | Pisanello, *Torneo al castello di re Brangoire* (particolari), sinopia e pittura murale (non completata), Mantova, Palazzo Ducale, 1430-33.

Nessun imbarazzo nel trapianto di un frammento di Antico in un contesto contemporaneo e alla moda, né scrupoli desunti da convenzioni filologiche: solo la volontà di fruire di tutti gli spunti visivi a disposizione. L'Antico come bacino di belle immagini autorevoli, da impiegare, lavorare e meticcicare (dal disegno deriva forse pure l'*imago* femminile del citato foglio di Cambridge, ma senza l'intelaiatura gotica di presentazione), come la realtà naturale dei posteriori di cavalli o degli squisiti uccellini, o degli impiccati. Si vuole giocare proprio su quella *varietas* di forme e riferimenti culturali che i primi umanisti, appunto, gli attribuivano come eccelso complimento, in un postura mentale eclettica, in cui i volti dei potenti greci e romani (metafora stessa, e incarnazione, della classicità, e al contempo comodo veicolo dei desideri di autorappresentazione dei *novelli Augusti* del primo Quattrocento) si devono ampliare al busto, ciò che come noto crea spesso qualche discrasia. Davvero una *felix medieta*s, come scrive Centanni nelle sue pagine fondamentali per capire l'estetica fluida di Pisanello, che copia rilievi e medaglie (e certo ne possedeva), rielabora motti ed emblemi, modella come detto firme autorevolmente epigrafiche, ma si compiace appunto di una «libera ricreazione dell'antico», non solo – forse – “favolosa in quanto non perfettamente depurata dalle incrostazioni medievali”, ma soprattutto gestibile come elemento autonomo e incrociabile con altri (Centanni 2017, 250 per la citazione, 219-222 sulle firme, 226-227 sull'allargamento del taglio visivo del ritratto).

2. Visione cinetica vs. visione statica

Il bel saggio di Vincenzo Gheroldi e Sara Marazzani, nel catalogo della citata esposizione di Mantova, dopo aver scrutinato in modo esemplare la realtà tecnica e materiale del grande murale pisanelliano a raffinato tema cavalleresco – un episodio tratto della storia di Bohort, personaggio del *Lancelot du lac*, col torneo al castello di re Brangoire – riscoperto in Palazzo Ducale cinquant'anni fa [Fig. 2], che si presenta (al di là delle sezioni perdute) in differenti gradi di finitura nelle singole aree, si muove dall'oggetto al suo fruitore, e conclude che

Emerge l'immagine generale di un dipinto soggetto a sistemi di valutazione e di osservazione diversi dai nostri, nel quale la convergenza tra materiali lussuosi e lavorazioni estremamente elaborate costituiva uno dei principi fondanti della qualità artistica e le discontinuità ottiche e materiche producevano la finzione tattile delle raffigurazioni.

Poco dopo – e ovviamente si pensa subito ai ponteggi innalzati per la *camera picta* di Mantegna, in quello stesso palazzo (per una bella coincidenza, e comunque senza consapevolezza rispetto a questi temi, dalla parte specularmente opposta dell'edificio, nell'area del Castello di San Giorgio) – si sarebbero però palesate una scala di valori differenti, e soprattutto

l'incompatibilità fra il mutare dei riflessi causato dalle variazioni della luce e l'illusione ottica della nuova pittura prospettica. La luce, adesso, doveva essere uniforme. L'osservatore, immobile (Gheroldi, Marazzani 2022, 79 per entrambe le citazioni).

La prospettiva scientifica, proporzionata, a punto di fuga e di visione unico, basato su una visione monoculare e una proiezione piana e non convessa, costringe l'uomo in posizione statica, anche se lo mette, come si dice, al centro dell'universo (giusto per citare un altro topos manualistico: in realtà questa costrizione monofocale e fissa in alcuni casi non soddisfa il Rinascimento, con episodi che arrivano fino al XVI secolo, così come potrebbe essere una delle concause della scelta di una visione più naturale nella pittura romana antica, che, a parere di non pochi studiosi, evitava la prima come chiave interpretativa globale pur avendone contezza). Le piccole tavole pisanelliane, così come i grandi dipinti parietali dell'artista, sono invece per l'occhio un esercizio ginnico, tra visione da distante per coglierne le elaborate pur se non bilanciate organizzazioni globali, e da vicino, per goderne i singoli dettagli, in un mondo che non soggiace a sistemi ottici fissi, in cui l'organo della vista è libero di perdersi e di vagare, proprio come l'intero corpo dello spettatore, che è predisposto a una percezione cinetica.

Quella stessa con cui l'arte medievale dei secoli precedenti determinava la narrativa pittorica o scultorea, in modi diversi. Facendo spostare il pubblico (spesso – ma non sempre – da sinistra verso destra, secondo il senso della scrittura), per seguire un racconto; o spingendolo a identificarsi con iconografie legate al movimento; o ancora inducendolo a girare fisicamente *attorno* a realtà tridimensionali, come nel caso delle arche-reliquiario dei santi, oppure (in area liminale tra esterno e interno) in quello dei *trumeaux* delle cattedrali gotiche (a puro titolo di esempio: Kessler 2019, 42, 44 fig. 25, 143-144, 224, a proposito dell'elemento centrale col *Beau Dieu* del portale maggiore della cattedrale di Amiens; Capriotti 2019 e 2020, sull'*Ingresso di Cristo a Gerusalemme* biduinesco di San Lorenzo al Frigido e sulla fruizione in movimento di Sant'Antimo; Lollini c.d.s., per il caso dell'arca di San Domenico a Bologna).

Lo faceva anche guidando il fruitore visivo nel percorso grazie a raffinati e complessi *escamotages*: con la disposizione delle posture dei soggetti, col flusso dello *storytelling*, o – appunto – con la stella polare dell'attenzione al cangiantismo vibrante degli effetti della luce esterna, reale (naturale o artificiale, diretta o indiretta, zenitale o tangente), e del loro mutare, modellati grazie all'impiego di smalti, vetri, specchiature di foglia metallica in oro e argento, e, insieme, degli effetti luministici invece intrinseci alla tecnica della pittura, e della scultura dipinta. In Pisanello anche la percezione cronologica è libera e anarchica, "irregolare", per citare il titolo di un recente contributo di De Marchi:

La cosa più sorprendente del torneo illustrato da Pisanello è che non ha un luogo delimitato, si propaga in tutte le direzioni, e in esso regna apparentemente una caotica commistione, per cui si fatica a capire chi si stia battendo e contro chi, cavalcando alla lancia o nel corpo a corpo alla spada, chi si stia preparando, chi abbia già combattuto. Coesistono, par di capire, temporalità distinte, con un voluto effetto stordente (De Marchi 2022, 63).

Senza ovviamente avanzare confronti forzati con certe categorie oggi molto diffuse, siamo davanti a una sensibilità assai prossima alle aspettative della nostra contemporaneità, cui per molti versi – si pensi per esempio all'attenzione sinestetica che ci è ben nota nelle *ekfraseis* di questo tratto di tempo (seminale Baxandall 1994, 127-129, 132-139, 179) – il mondo tardogotico si appresenta ben più di quanto non avvenga con l'arte del Rinascimento.

3. Quando è l'oro a parlare, nulla può qualsiasi altro discorso (Erasmus da Rotterdam)

A proposito di metalli preziosi. Leon Battista Alberti, ce lo rammentano ancora Gheroldi e Marazzani, critica – nello specifico, su tavola – le stesure in foglia d'oro, biasimandone la reazione al mutare delle condizioni di luce:

E ancora veggiamo in una piana tavola alcune superficie ove sia l'oro, quando deono essere oscure risplendere, e quando deono essere chiare parere nere.

Ben lo sanno i fotografi che cercano di evitare l'offuscamento visuale derivato dall'eccesso di luce riflessa. Ma a parte le ricadute ottiche dal punto di vista percettivo, è anche la materialità esibita come valore in sé, pure come *status symbol*, che disturba la visione pura del teorico rinascimentale; immediatamente sopra, infatti, ancora nel *De pictura* troviamo scritto:

Trovassi chi adopera molto in sue storie oro, che stima porga maestà. Non lo lodo. E benché dipignesse quella Didone di Virgilio, a cui era la faretra d'oro, i capelli aurei nodati in oro, e la veste purpurea cinta pur d'oro, i freni al cavallo e ogni cosa d'oro, non però ivi vorrei punto adoperassi oro, però che nei colori imitando i razzi dell'oro sta più ammirazione e lode all'artefice (Alberti ed. 1973, 88 per entrambe le citazioni).

Rendere il senso cromatico tramite i pigmenti, e non applicando fisicamente la foglia preziosa sulla tavola o sul muro, diviene quasi una norma, che definisce nel primo Rinascimento un elemento di merito (ovviamente solo nel senso di un *Kunstwollen* astratto: il committente, con le sue abitudini percettive e i suoi bisogni di rappresentanza socioeconomica, aveva comunque l'ultima parola). E questo è uno degli assunti più chiari rispetto allo *switch* da un'idea materiale e artigiana della produzione artistica alla valorizzazione dell'*ingenium*, dell'abilità, e più globalmente ancora dell'intellettualizzazione – anche tecnica – dell'artista come *auctor* e non più come *artifex*.

La citazione che riporto sopra di Erasmo (Erasmo ed. 2013, n. 2216, 1771, in riferimento a Gregorio Nazianzeno, PG, 37, col. 927, 143-144, ma con un topos che parte dall'Antichità e arriva a Howard Hawks: Tosi 2017, n. 2350, 1617-1618) si riferisce ovviamente alla possibilità di comprare le persone, e alla forza persuasiva del denaro che prevarica quella del discorso. Ma per estensione si può dire che anche nel mondo dell'arte si afferma a partire appunto a partire dalle élites culturali del XV secolo rinascimentale l'idea dell'oro (anche dell'argento e degli altri materiali preziosi) come facile strumento per allettare gli occhi degli incolti e della massa, stupendoli – per così dire – con effetti speciali, senza dover durare fatica con la propria capacità di elaborazione e la propria *eloquentia* visiva.

I tempi del filosofo olandese sono gli stessi in cui opera Amico Aspertini, pittore eccentrico e grottesco per definizione, che nei suoi due riquadri del ciclo di affreschi dell'oratorio di Santa Cecilia a Bologna, e in altri per cui è stata proposta un suo eventuale coinvolgimento da definire, recupera per alcuni dettagli l'uso dell'oro applicato in foglia su spessa base di gesso e colla: un dato letto giustamente spesso come neo (o post) medievale, che nelle tavole di Pisanello, tra le quali figurava nell'esposizione mantovana la *Madonna della quaglia* di Castelvecchio [Fig. 3], trova forse la sua glorificazione (la scelta materiale aspertiniana potrebbe anche servire a chiarire certi aspetti di cronologia e attribuzione della serie felsinea, molto discussi, che qui ovviamente non ha senso affrontare, e palesa comunque – come alcune opzioni iconografiche del ciclo – una scelta davvero interessante di continuità con ideali *old fashioned*; sulla tavola a Verona bastino *Pisanello* 1996b, scheda 35, 78-80, Cordellier, e *Pisanello* 2022, scheda I, 98-102, Fabbri, con altra bibliografia). Ma l'oro, da solo, non è sufficiente, nella sua valorizzazione evidenziativa: bisogna andare oltre, implementare il suo tasso di preziosità, trattandolo in modi differenziati e complessi, come si era iniziato a fare in modo particolarmente intenso nei decenni centrali della prima metà del Trecento, ad aggiungere lusso al lusso ed eleganza a eleganza. Con buona pace di Alberti, questa linea emerge in forma carsica, e in modo diacronico.

Fino al recupero dei fondi dorati da parte di Damien Hirst, dove talvolta – come in *Midas and the Infinite*, 2008: per questo suo sviluppo, all'epoca recente, cfr. *Damien Hirst* 2012 – galleggiano anche le splendide ed effimere creature in cui proprio Wilde si compiaceva di identificarsi (*The Importance of Being Earnest* «is written by a butterfly for butterflies», scrisse in una lettera del febbraio 1895 ad Arthur Humphreys: Wilde ed. 2000b, 630), e spesso dipinte da Pisanello [Figg. 4-5]: le farfalle. Vere.



3 | Pisanello, *Madonna della quaglia*, tempera e oro su tavola, Verona, Museo di Castelvecchio, 1420 circa.



4 | Damien Hirst, *Midas and the Infinite* (particolare), farfalle, zirconi e smalto oro su tela, collezione privata, 2008.

5 | Pisanello, *Ritratto di nobildonna estense* (particolare), tempera su tavola, Parigi, Musée du Louvre, 1440 circa.

Riferimenti bibliografici

Alberti, *De pictura*

Leon Battista Alberti, *De pictura / Della pictura*, a cura di Cecil Grayson, Bari 1973.

Arte lombarda 2015

Arte lombarda dai Visconti agli Sforza. Milano al centro dell'Europa, cat. della mostra, a cura di Mauro Natale e Serena Romano, Milano 2015.

Barreto 2013

Joana Barreto, *Une peinture de Pisanello à Naples? Hypothèse pour la "Vierge à l'Enfant avec saint Antoine et saint George"*, "Studiolo" 10 (2013), 192-213, 324-325.

Baxandal [1986] 1994

Michael Baxandall, *Giotto e gli umanisti. Gli umanisti osservatori della pittura in Italia e la scoperta della composizione pittorica 1350-1450* [1986], Milano 1994.

Capriotti 2019

Luca Capriotti, *Tre bocche. Esempi di performance sonora nelle arti visive medievali*, "La Rivista di Engramma" 168 (settembre-ottobre 2019), 91-98.

Capriotti 2020

Luca Capriotti, *The Activation of the Sacred: A Sculpture and an Ambulatory along the via Francigena*, in *Step by Step Towards the Sacred: Ritual, Movement, and Visual Culture in the Middle Ages*, edited by Martin F. Lešák, Sabina Rosenbergová and Veronika Trzčníková, Brno-Roma 2020, 37-57.

Cavazzini 2015

Laura Cavazzini, *Il Maestro delle sculture di Viboldone nel percorso del Gotico lombardo*, "Arte Lombarda" 172/3 [2014] (2015), 79-88.

Centanni 2017

Monica Centanni, *Fantasmî dell'antico*, Rimini-Venezia 2017.

Ciccuto 2006

Marcello Ciccuto, *Petrarca e le arti: l'occhio della mente fra i segni del mondo*, "Quaderns d'Italià", 11 (2006), 203-211.

Ciccuto 2007

Marcello Ciccuto, *Petrarca tra le arti. Testi e immagini*, in *Petrarch and the Textual Origins of Interpretation*, edited by Teodolinda Barolini and H. Wayne Storey, Leiden 2007, 167-183.

Damin Hirst 2012

Damien Hirst, catalogue of the exhibition, edited by Ann Gallagher, London 2012.

De Marchi 2022

Andrea De Marchi, *Un torneo cruento, una metafora cortese sconvolta dall'ingegno irregolare di Pisanello*, in *Pisanello 2022*, pp. 60-65.

Degenhart, Schmitt 1995

Bernhardt Degenhart, Annegrit Schmitt, *Pisanello und Bono da Ferrara*, München 1995.

Degenhart, Schmitt 2004

Bernhardt Degenhart, Annegrit Schmitt, *Corpus der Italienischen Zeichnungen 1300-1450*, III. Verona. *Pisanello und seine Werkstatt*, München 2004.

Eccher 2018

Elisa Eccher, *Attorno al Maestro di Viboldone. Scultura gotica lombarda tra le province di Milano, Pavia, Como, Lecco e Monza*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Trento, relatrice Laura Cavazzini, a.a. 2017-2018.

Erasmus da Rotterdam, *Adagi*

Erasmus da Rotterdam, *Adagi*, a cura di Emanuele Lelli, Milano 2013.

Gheroldi, Marazzani 2022

Vincenzo Gheroldi, Sara Marazzani, *Finito, non finito, perduto*, in *Pisanello 2022*, 66-81.

Giovanni da Milano 2008

Giovanni da Milano. Capolavori del Gotico fra Lombardia e Toscana, cat. della mostra, a cura di Daniela Parenti, Firenze 2008.

Gordon 2003

Dillian Gordon, *National Gallery Catalogues*, I. *The Fifteenth Century Italian Paintings*, London 2003.

Kessler 2019

Herbert L. Kessler, *Experiencing Medieval Art*, Toronto-Buffalo-London 2019.

Lollini 2009

Fabrizio Lollini, *L'attività miniatoria di Matteo de' Pasti e Giovanni da Fano: qualche considerazione sullo status quaestionis*, in *Leon Battista Alberti. Architetture e committenti*, atti dei convegni internazionali del Comitato nazionale VI centenario della nascita di Leon Battista Alberti, Firenze 2009, 433-460.

Lollini c.d.s.

Fabrizio Lollini, *Ancora sull'arca di san Domenico: note sulla strategia e sulla memoria visiva*, in *Domenico e*

Bologna. *Genesi e sviluppo dell'Ordine dei Predicatori*, atti del convegno, a cura di Viliam Štefan Dóci OP e Riccardo Parmeggiani, in corso di stampa.

Nolhac 1907

Pierre de Nolhac, *Pétrarque et l'humanisme*, Paris, Honoré Champion, @@@ II, 1907.

Pisanello 1996a

Pisanello, cat. della mostra, a cura di Paola Marini, Milano 1996.

Pisanello 1996b

Pisanello. Le peintre aux sept vertues, catalogue de l'exposition, dirigé par Dominique Cordellier, Paris 1996.

Pisanello 1998

Pisanello, actes du colloque organisé au Musée du Louvre, dirigés par Dominique Cordellier et Bernadette Py, Paris 1998.

Pisanello 2001

Pisanello: Painter to the Renaissance Court, catalogue of the exhibition, edited by Dillian Gordon and Luke Syson, London 2001.

Pisanello 2022

Pisanello. Il tumulto del mondo, cat. della mostra, a cura di Stefano L'Occaso, Milano 2022.

Pollard 2007

John G. Pollard, *Renaissance Medals, I. Italy*, with the assistance of Eleonora Luciano and Maria Pollard, New York-Oxford 2007 (The Collection of the National Gallery of Art [Washington]: Systematic Catalogue).

Scatasta 2021

Gino Scatasta, *Nebbie londinesi e capziose dimenticanze. Wilde lettore di Dickens*, "La Rivista di Engramma", 187 (dicembre 2021), 107-121.

Tosi 2017

Renzo Tosi, *Dizionario delle sentenze latine e greche*, Milano 2017.

Wilde, *Complete Letters*

Oscar Wilde, *The Complete Letters*, edited by Merlin Holland and Rupert Hart-Davis, London 2000.

Wilde, *Major Works*

Oscar Wilde, *The Major Works*, edited by Isobel Murray, Oxford 2000.

English abstract

Moving from a well-known passage by Oscar Wilde, and from the recent Pisanello exhibition in Mantua, the contribution takes into account three canonic issues of the contrast between Late Gothic and Renaissance. The first is the different mental habit towards Antiquity. The second is the problem of unity in space and time. The latter is the way in which, in all medieval art (in which Late Gothic is included), so to say, "matter matters".

keywords | Pisanello; Faustina; Wilde, Oscar; Late Gothic.



la rivista di **engramma**

marzo **2023**

200 • Festa! II

a cura di Anna Ghiraldini, Christian Toson e Chiara Velicogna

numero speciale con contributi di Architettura, Archeologia, Letterature, Estetica e arti visive, Antropologia e storia della cultura, Digital Humanities, Teatro, di:

Damiano Acciarino, Giuseppe Allegri, Danae Antonakou, Gaia Aprea, Barbara Baert, Kosme de Barañano, Giuseppe Barbieri, Silvia Burini, Maddalena Bassani, Anna Beltrametti, Guglielmo Bilancioni, Barbara Biscotti, Elisa Bizzotto, Renato Bocchi, Giampiero Borgia, Federico Boschetti, Maria Stella Bottai, Guglielmo Bottin, Lorenzo Braccesi, Michele Giovanni Caja, Alberto Camerotto, Alessandro Canevari, Franco Cardini, Alberto Giorgio Cassani, Concetta Cataldo, Monica Centanni, Mario Cesarano, Gioachino Chiarini, Claudia Cieri Via, Victoria Cirlot, Giorgiomaria Cornelio, Massimo Crispi, Silvia De Laude, Federico Della Puppa, Fernanda De Maio, Gabriella De Marco, Christian Di Domenico, Massimo Donà, Alessandro Fambrini, Ernesto L. Francalanci, Dorothee Gelhard, Anna Ghiraldini, Laura Giovannelli, Roberto Indovina, Giacomo Calandra di Roccolino, Vincenzo Latina, Delphine Lauritzen, Frederick Lauritzen, Fabrizio Lollini, Angelo Maggi, Giancarlo Magnano San Lio, Alessandra Magni, Michela Maguolo, Roberto Masiero, Arturo Mazzarella, Patrizia Montini Zimolo, Lucia Nadin, Peppe Nanni, Elena Nonveiller, Giuseppe Palazzolo, Enrico Palma, Bogdana Paskaleva, Filippo Perfetti, Margherita Piccichè, Susanna Piscicella, Alessandro Poggio, Ludovico Rebaudo, Stefania Rimini, Antonella Sbrilli, Alessandro Scafi, Marco Scotti, Massimo Stella, Oliver Taplin, Gabriella Tassinari, Gregorio Tenti, Stefano Tomassini, Giulia Torello-Hill, Christian Toson, Francesco Trentini, Flavia Vaccher, Gabriele Vacis, Herman, Van Bergeijk, Chiara Velicogna, Silvia Veroli, Piermario Vescovo, Alessandro Zaccuri, Paolo Zanenga, Flavia Zelli

e, nella sezione “Che festa sarebbe senza di voi?”: Sergio Bertelli, Giuseppe Cengiarotti, Paolo Morachiello, Sergio Polano, Lionello Puppi, Mario Torelli, Martin Warnke