

## *Arte e Natura. La pittura su pietra tra Cinque e Seicento: materia, immagine e sapere figurativo* di *Andrea Carnevali*

La mostra *Arte e natura*, allestita presso l'Accademia Carrara di Bergamo, ha rappresentato un momento di particolare rilevanza nel panorama delle esposizioni dedicate alla cultura figurativa dell'età moderna. Attraverso un percorso rigorosamente costruito e scientificamente fondato, l'esposizione ha restituito piena centralità a una pratica artistica a lungo relegata a fenomeno laterale o a semplice curiosità tecnica: la pittura su pietra. Come la mostra ha dimostrato con chiarezza, l'impiego dei supporti lapidei tra Cinquecento e primo Seicento costituisce una delle riflessioni più consapevoli e sofisticate sul rapporto tra arte e natura, tra invenzione figurativa e materia, tra conoscenza sensibile e costruzione simbolica dell'immagine. In tale prospettiva, la pietra non si configura come mero supporto, ma come elemento attivo del processo creativo, capace di orientare il linguaggio figurativo e di incidere profondamente sulla percezione e sul significato dell'opera. Il progetto espositivo, curato da Patrizia Cavazzini con la collaborazione di Maria Luisa Pacelli, si è concluso il 6 gennaio 2026, lasciando un contributo critico di notevole spessore nel dibattito storiografico sull'arte dell'età moderna e offrendo nuovi strumenti interpretativi per la comprensione di una pratica artistica in cui la dimensione tecnica, materiale e simbolica si intrecciano in modo inscindibile.

Il titolo stesso dell'esposizione suggerisce la chiave interpretativa fondamentale: *arte e natura* non sono termini contrapposti, bensì poli di una relazione dialettica, nella quale la pratica artistica non si limita a imitare la natura, ma dialoga con essa, ne riconosce le strutture, ne sfrutta le potenzialità figurative e simboliche. In questo senso, la pittura su pietra si configura come una vera e propria poetica della materia, fondata sul ri-

conoscimento della pietra non come semplice supporto, ma come elemento attivo, generativo, portatore di senso.

### **La scelta della pietra: durata, simbolo, conoscenza**

Tra la fine del Rinascimento e l'inizio dell'età barocca, la questione della durata dell'opera d'arte assume un rilievo crescente. La crisi storica e spirituale che segue il Sacco di Roma del 1527 contribuisce a diffondere un senso acuto della precarietà del mondo e della fragilità delle opere umane. In questo contesto, la scelta di supporti lapidei — alabastro, lavagna, ardesia, pietra paesina, diaspro, ametista, lapislazzuli — risponde certamente anche a un'esigenza di resistenza materiale; tuttavia, ridurre tale scelta a un intento puramente conservativo significherebbe fraintendere la portata culturale del fenomeno.

La pietra, per la cultura figurativa dell'età moderna, è materia carica di valori simbolici e conoscitivi. Essa rinvia all'idea di permanenza, di solidità, di ordine naturale, ma al tempo stesso si presenta come superficie complessa, segnata da venature, fratture, cromie imprevedibili. La riflessione teorica leonardesca sulle "macchie" e sulle forme casuali della natura costituisce un antecedente imprescindibile: nelle irregolarità della materia si celano immagini latenti, che l'artista è chiamato a riconoscere e a rendere visibili. La pittura su pietra si colloca pienamente in questa prospettiva, ponendosi come esercizio di interpretazione della natura più che di semplice imitazione.

### **Alabastri e pietre pregiate: un'arte della magnificenza**

Nella sezione dedicata agli alabastri e alle pietre pregiate, la mostra presenta materiali quali l'alabastro, l'ametista e il lapislazzuli come sup-



porti ritenuti assai più rari e preziosi rispetto a quelli di uso più comune, quali le lavagne o le pietre paesane, pur richiedendo, ai fini dell'esecuzione pittorica, quantità di materiale relativamente contenute.

La particolare rilevanza di tali supporti non risiede tuttavia soltanto nel loro valore intrinseco, bensì nella complessità dei processi di lavorazione e nella necessaria convergenza di competenze altamente specializzate: scultori e restauratori di statue intervenivano nella preparazione degli alabastri; gioiellieri si occupavano del taglio e della levigatura delle pietre dure; ebanisti e orefici concorrevano infine alla realizzazione delle cornici e degli apparati architettonici, determinando un esito finale in cui l'opera pittorica si integrava armonicamente con il manufatto nel suo complesso.

L'opera nasce così dall'integrazione di saperi differenti, secondo una concezione unitaria del manufatto artistico, nella quale pittura, materia e struttura concorrono a un medesimo progetto formale e simbolico. Tale carattere emerge con particolare evidenza nei reliquiari, nei tabernacoli e negli altari portatili, ambiti nei quali la cornice e l'architettura assumono spesso un valore economico e rappresentativo superiore alla pittura stessa.

Non è casuale che questi oggetti fossero frequentemente destinati a committenze di alto rango o impiegati come doni diplomatici: come ricorda il testo introduttivo, il cardinale Francesco Barberini, negli anni Trenta del Seicento, commissionò numerosi dipinti su lapislazzuli e ametiste non tanto per la propria collezione, quanto per offrirli ad ambasciatori e sovrani stranieri, facendo della pittura su pietra uno strumento raffinato di rappresentanza politica e culturale.

### Antonio Tempesta: l'epifania della luce nell'alabastro

Uno dei vertici del percorso espositivo è rappresentato dall'*Adorazione dei Magi* di Antonio Tempesta (Firenze, 1555 – Roma, 1630), datata 1605–1620, realizzata a olio su alabastro fiorito e proveniente dalla Galleria Borghese di Roma. In quest'opera, la scelta del supporto non è affatto neutra: l'alabastro, con la sua struttura interna irregolare e la sua trasparenza lattiginosa, diviene parte integrante del dispositivo iconografico.

La scena dell'Adorazione, tradizionalmente connotata da ricchezza narrativa e fasto decorativo, viene qui trasfigurata in un evento di luce diffusa. La superficie dell'alabastro sembra assorbire e restituire la luce, attenuando i contrasti e dissolvendo i contorni in un'atmosfera sospesa. La rivelazione del Cristo non è affidata a un'illuminazione teatrale, ma a una luminosità che pare emanare dalla materia stessa, come se la pietra partecipasse all'evento sacro. Tempesta, maestro di composizioni complesse e dinamiche, accetta qui una disciplina imposta dal supporto, trasformando la narrazione in contemplazione e conferendo all'episodio evangelico una dimensione quasi visionaria.

### Carlo Saraceni: l'ametista come spazio spirituale

Di straordinaria finezza è anche l'*Annunciazione* di Carlo Saraceni (Venezia, 1579 – 1620), datata 1605–1610, eseguita a olio su ametista e conservata a Milano, Collezione G&R Etro. In questo dipinto, il colore naturale della pietra assume un ruolo centrale nella costruzione del significato. Il viola dell'ametista, cromaticamente intenso e simbolicamente carico, trasforma il fondo in uno spazio spirituale che avvolge le figure dell'angelo e della Vergine.

*L'Annunciazione* è, per definizione,



un evento liminale: parola divina che irrompe nel tempo umano, luce che attraversa la materia. Saraceni utilizza la pietra come una camera di risonanza di tale mistero, evitando ogni effetto ridondante e affidando alla profondità cromatica del supporto il compito di suggerire l'invisibile. La pittura non domina la pietra, ma si inserisce in essa con misura, come se l'evento sacro fosse già inscritto nella materia e attendesse solo di essere rivelato.

#### Filippo Napolitano e la pietra paesina come paesaggio dell'anima

Un diverso rapporto tra immagine e supporto emerge nella *Maddalena penitente* di Filippo Napolitano (Teodoro Filippo di Liagno; Roma, 1589 – 1629), datata circa 1625, realizzata a olio su pietra paesina e proveniente dalla Fondazione Giuliani Giannotti di Milano. La pietra, caratterizzata da venature che evocano naturalmente paesaggi rocciosi e orizzonti frastagliati, diviene qui elemento decisivo della costruzione iconografica.

La Maddalena, figura del ritiro e della conversione, è collocata in uno spazio che non è semplice scenario naturale, ma proiezione visiva della sua condizione interiore. Le stratificazioni della pietra suggeriscono un deserto spirituale, un luogo di solitudine e di memoria dolorosa. La figura non si impone sulla materia, ma vi si accorda, come se il paesaggio lapideo fosse già predisposto a ospitare il dramma della penitenza. In questa sintesi tra natura e psicologia, la pittura su pietra paesina rivela una delle sue potenzialità più profonde.

#### Violenza e natura: Davide e Golia sul diaspro

Nelle diverse scene raffigurate su materiali duri emergono esempi nei quali il registro narrativo e drammatico trova una declinazione partico-

larmente incisiva. Emblematico, in tal senso, è il *Davide decapita Golia*, attribuito ad Antonio Tempesta con collaboratore, databile tra il 1600 e il 1625, eseguito a olio su diaspro e segnalato come proveniente da collezione privata.

Il diaspro, con i suoi accentuati contrasti cromatici e la superficie visivamente inquieta, appare intrinsecamente predisposto a ospitare una scena di conflitto e di violenza. La materia lapidea non si limita a fungere da semplice supporto o fondale, ma partecipa attivamente alla costruzione del significato, amplificando la tensione drammatica dell'episodio biblico. La vittoria di Davide, tradizionalmente letta come simbolo del trionfo della fede e della giustizia, assume qui una tonalità aspra, quasi tragica, in cui l'eroismo è inseparabile dalla crudezza dell'atto.

Il fondo lapideo, solcato da fratture, venature e improvvise accensioni cromatiche, trasforma la scena in una sorta di teatro naturale dello scontro, conferendo all'immagine una forza che oltrepassa la mera narrazione e investe direttamente la percezione dello spettatore. In tal modo, la pittura su pietra si rivela non soltanto come scelta tecnica o preziosa, ma come dispositivo espressivo capace di intensificare il pathos e di rendere la materia stessa veicolo di drammaticità e senso.

#### Altari, edicole, reliquiari: l'opera come oggetto totale

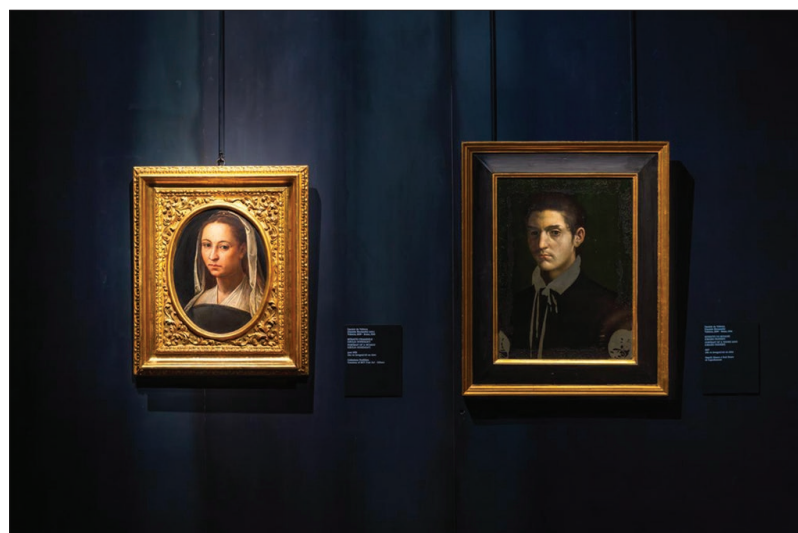
Uno degli aspetti più rilevanti della mostra è l'attenzione riservata ai manufatti complessi, nei quali pittura, architettura e arti decorative si fondono in un'unica struttura. Emblematico è l'*Altariolo a edicola con Assunzione della Vergine*, attribuito a manifattura romana con Jacques Stella (Lione, 1596 – Parigi, 1657), datato circa 1625-1630, realizzato in legno dolce rivestito di ebano

e pietre dure, con pittura a olio su lapislazzuli, proveniente da Fontanelato (Parma), Labirinto della Masone – Collezione Franco Maria Ricci. In questo oggetto, la distinzione tra pittura e cornice perde completamente di significato. Il lapislazzuli, con il suo blu profondo e compatto, diviene cielo simbolico dell'Assunzione; l'architettura in ebano e pietre dure istituisce l'immagine come luogo sacro. L'opera si configura come microcosmo, nel quale la gerarchia dei materiali traduce visivamente l'ordine del divino e del potere.

#### Una poetica della materia

Nel suo complesso, Arte e natura si è imposta come una mostra di straordinario rigore scientifico e di notevole efficacia interpretativa. Le opere esposte dimostrano come la pittura su pietra non possa essere compresa se non all'interno di una visione ampia, che tenga conto della cultura materiale, delle teorie artistiche, delle pratiche devozionali e delle strategie di rappresentanza dell'età moderna. La pietra emerge come interlocutore dell'artista, materia dotata di una propria *agency* visiva e simbolica. In un'epoca come la nostra, segnata dalla smaterializzazione dell'immagine e dalla rapidità del consumo visivo, la pittura su pietra restituisce all'arte una dimensione di peso, di durata e di responsabilità formale. La mostra dell'Accademia Carrara ha avuto il merito di riportare al centro del dibattito un capitolo essenziale della storia dell'arte europea, invitando a ripensare il rapporto tra natura e artificio non come opposizione, ma come alleanza feconda, nella quale l'immagine nasce dall'ascolto profondo della materia.

**Andrea Carnevali**, è giornalista pubblicista. Tra i suoi interessi figurano l'arte, la letteratura e il teatro contemporaneo.



**Oliviero Gessaroli**, direttore della rivista VivArte  
**Susanna Galeotti**, Presidente L'Arte in Arte, grafica