



Associazione Culturale “Antonio Rosmini” – Trento

Elisabetta Doniselli

PERCHÉ PARLARE DI
“NATURA MORTA”?

Presentazione di Claudio Tugnoli

Elisabetta Doniselli, *Perché parlare di “natura morta”?*
Copyright © 2025 Tangram Edizioni Scientifiche
Gruppo Editoriale Tangram Srl
via dei Casai, 6 – 38122 Trento
www.edizioni-tangram.it – info@edizioni-tangram.it

Prima edizione: dicembre 2025, *Printed in Italy*
ISBN 978-88-6458-295-5

Collana Ass. Cult. “Antonio Rosmini”
a cura di Claudio Tugnoli
NIC 14

In copertina: E. Doniselli, *Secchio di rame*, 2025, pastelli colorati, cm 40x40



L'etichetta FSC® garantisce che il materiale utilizzato per questo volume
proviene da fonti gestite in maniera responsabile e da altre fonti controllate

Presentazione	9
<i>Claudio Tugnoli</i>	
Introduzione	13
Perché parlare di “natura morta”?	17
<i>Nel mondo antico</i>	19
<i>Dio nelle cose</i>	23
<i>Dal sacro al concreto</i>	30
<i>La festa del cibo</i>	64
<i>Dai movimenti all’oggi</i>	78
La vita sospesa delle cose	103
<i>Aldo Galli</i>	
Appendice – Disegni di Elisabetta Doniselli	107
Bibliografia	121
Profilo dell’autrice	123
Indice analitico	125

PERCHÉ PARLARE DI
“NATURA MORTA”?

PRESENTAZIONE

L'Associazione Culturale "A. Rosmini" promuove cicli di conferenze e seminari dedicati all'esercizio di lettura critica dell'immagine artistica. Elisabetta Doniselli ha dedicato ricerche e studi specifici a numerosi ambiti tematici della storia dell'arte, riscuotendo nel corso dei decenni il plauso di studenti e partecipanti alle sue affollatissime conferenze. Uno di questi ambiti è rappresentato dalla natura morta, denominazione ossimorica questa, se si considera che la natura non è mai morta, ma sempre sul punto di produrre nuove forme, in una metamorfosi senza fine. La vita è nascita e morte – e la morte è un'ulteriore nascita, in un processo dove "creazione" e "distruzione" sono sostanzialmente due sinonimi. Dunque la differenza tra animato e inanimato non dovrebbe essere vista come un *continuum* tra due estremi?

Le ricerche di Stefano Mancuso illustrano le prove dell'esistenza anche nelle piante di sensibilità e intelligenza, seppure con modalità diverse rispetto agli animali umani e non umani. Gli apparati radicali delle piante, scrive Mancuso, hanno suscitato interesse anche in Darwin, che nel 1880 pubblica il volume *The Power of Movement in Plants*, in cui l'autore scrive: «Non è un'esagerazione dire che la punta delle radici, avendo il potere di dirigere i movimenti delle parti adiacenti, agisce come il cervello di un animale inferiore; il cervello essendo situato nella parte anteriore del corpo riceve impressioni dagli organi di senso e dirige i diversi movimenti della radice». Darwin si accorse che «due o più stimoli applicati contemporaneamente potevano essere distinti dagli apici radicali e che la risposta a questi stimoli era tale da presupporre che la

radice fosse in grado di distinguere fra i diversi stimoli e giudicare quale fosse più importante ai fini della sopravvivenza dell'intera pianta»¹. Oggi è un dato acquisito la presenza di una speciale zona sensoria e di calcolo nell'apice radicale. Mancuso sottolinea le ottime ragioni all'origine di questa collocazione dei tessuti più preziosi negli apici radicali sepolti nella terra, dove la temperatura e l'umidità sono più stabili rispetto all'aria aperta; inoltre l'apparato radicale è così protetto dalla predazione animale, dall'ozono atmosferico e dalla radiazione UV solare.

Qualsiasi oggetto trasposto sulla tela, non importa con quale tecnica pittorica, acquista un'aura epifanica suscitando un'attenzione stupita e può persino indurre un movimento virtuale della mano verso l'oggetto per toccarlo o addirittura afferrarlo. Gli oggetti di una natura morta hanno una forza persuasiva che risalta per contrasto rispetto al sentimento di irrilevanza con cui gli stessi sono vissuti o utilizzati come strumenti nella vita quotidiana. I girasoli di van Gogh, le bottiglie di Morandi o la canestra di frutta di Caravaggio fanno uscire le cose riportate sulla tela dall'oscurità della funzione strumentale alla quale sono relegate nella realtà di ogni giorno; esse così rivelano ciò che "sono" in virtù dell'atto creativo dell'artista e della fruizione estetica. Gli oggetti sulla tela si mostrano nella loro verità alla contemplazione dell'artista e del pubblico. Come osserva Giorgio de Chirico, «davanti a una bella natura morta si sentono spesso delle persone semplici, degli uomini senza pretese intellettuali, esclamare: "Oh, come sono vere quelle mele, e quelle arance, sembra di poterle toccare! Guarda quell'uva, vien voglia di prenderla e di mangiarla!". Queste ingenuità ed entusiastiche esclamazioni, queste parole piene di sincerità, sono un avvertimento per quegli intellettuali che la melma dello snobismo non ha ancora sommersi, per quegli intellettuali ai quali lo snobismo potrebbe non solo atrofizzare, ma anche addirit-
tu-

¹ STEFANO MANCUSO, *Botanica. Viaggio nell'universo vegetale*, Sansepolcro (AR), Aboca edizioni, 2021, pp. 57-58.

ra sopprimere ogni sentimento umano di gioia e di piacere. E dirò ancora che non importa se gli stessi uomini semplici, sinceri ed entusiasti, possono dire le stesse parole davanti a quadri di dubbio valore artistico; non importa, poiché quello che conta è la gioia sincera che prova un uomo davanti a una pittura. La gioia provocata da una vera opera d'arte nell'animo d'un uomo semplice è però più forte e più profonda che se è data soltanto da un'immagine a esso piacevole»².

De Chirico proponeva di sostituire “natura morta” con *Still Leben* o *Still Life*: «È un quadro, infatti, che rappresenta la “vita silenziosa” degli oggetti e delle cose, una vita calma, senza rumori e senza movimenti, un'esistenza che si esprime per mezzo del volume, della forma, della plasticità»³.

Claudio Tugnoli

² *La Natura secondo de Chirico*, catalogo mostra a cura di ACHILLE BONITO OLIVA, Palazzo delle Esposizioni, Roma (9 aprile – 11 luglio, 2010), 24 ORE Cultura, Milano 2010, pp. 279-280.

³ *Ibidem*.

INTRODUZIONE

Dare per scontato il mondo naturale che ci circonda, di cui l'occhio si compiace ogni volta che ne vede un esempio, un prodotto, penso sia di questo tempo, di questo terzo millennio, atteggiamento strettamente connesso con le attuali modalità consumistiche.

Non si considera un frutto o una verdura per la sua bellezza, come invece tendiamo a fare con un fiore o con una pianta d'appartamento. Il fascino della forma, del colore di un frutto, di una verdura che facilmente in ogni stagione possiamo procurarci, sfugge del tutto: perché dovremmo applicare una riflessione in tal senso? In un certo senso la consapevolezza dell'artificialità di tanti prodotti vegetali che acquistiamo, ci distoglie da quella considerazione estetica, ne cancella la sua poesia, l'idea del profumo, ci allontana dal concepire un attimo di contemplazione di un prodotto naturale, appunto della sua naturalità, della sua verità. Forse la civiltà contadina aveva un occhio per il risultato del proprio lavoro anche nel considerare la riuscita del prodotto, un bel frutto nella sua pienezza cromatica, un cavolfiore ben sviluppato, una piantagione carica di pomodori.

Oggidì risulta difficile, in generale, se non impossibile, avvertire una sensibilità puramente estetica nei confronti di tale ambito. Le finalità sono altre, ormai, comprensibilmente ed esclusivamente alimentari.

Nell'acquisto, infatti, ci si orienta in generale verso una consistenza perfetta, un colore carico e pieno, salvo ci si rivolga ai mercati cosiddetti "contadini", ricercati dal consumatore sensibile alla qualità genuina di ciò che mangia, magari a discapito di quel ri-

svolto estetico così controllato, invece, dalle catene dei supermercati: frutta perfetta, misure tutte eguali, senza un puntino o un difetto nel colore, risultato di chissà quanti interventi/controlli di vario tipo.

Allora, perché fermarsi a osservare un frutto, una verdura? Forse è il caso di rallentare in generale i tempi del quotidiano, anche nei confronti di ciò che arriva nel nostro piatto. Ossia “gustare” prima con gli occhi, poi col palato, dedicare attenzione e tempo a ciò che velocemente si trasforma, diventando la nostra dieta. L'armonia della forma, a volte articolata o complessa, le sue varietà, la lucentezza o meno della superficie, della buccia, la sua sfumatura, i suoi eventuali difetti, i contrasti tra l'interno e l'esterno...

Forse tutto è partito dalla mela bacata della “Canestra di frutta” di Caravaggio, insieme alle foglie accartocciate e un po' rovinare dei grappoli d'uva, ai fichi dalla buccia già indice dalla piena maturazione, a quelle macchiettate sulla pera. La presa diretta, il senso del reale, di ciò che è vero nonostante qualche imperfezione, ha un “sapore”, valore unico, e questo dialogo tra il vedere e l'assaporare potrebbe continuare.

Quindi essere capaci di considerare il prodotto naturale – una verza, una rapa, una melagrana – di farlo oggetto di attenta osservazione, quasi incantata: significa guidare lo sguardo in una specie di indagine attenta di quella forma, di quelle nervature, delle sfumature, significa concepire quale protagonista di un disegno la semplicità della natura, attraverso il risalto di ombre e luci. Tutto ciò può confluire in un ritratto – come indicano qui le pagine successive – con la cui mimesi celebrare oggetti odorabili e commestibili, allargandosi anche a manufatti riconoscibili nella funzione, ma posti in uno spazio assoluto, luminosamente vuoto, solo una breve ombra che ne racconti consistenza e presenza. Tale genere, nell'immobilità della composizione, rende immutabile un frammento di tempo e di spazio appartenenti alla quotidianità, a differenza dei generi noti come il sacro e il mitologico, già fermati per sempre.

Niente è per caso. Potrebbe significare anche dare importanza a ciò che poi ci nutre, a ciò che – invece, nel ritmo del quotidiano – deglutiamo di solito dopo una breve e distratta masticazione, mentre scrutiamo il cellulare o conversiamo distrattamente.

PERCHÉ PARLARE DI “NATURA MORTA”?

La rivincita delle cose, il fascino dell’oggetto, il piacere del dettaglio in venti secoli di arte occidentale ecco la natura morta e, quindi, la sua unicità. Le voci autonome delle cose: ognuna si autopresenta con la propria fisionomia espressiva, costantemente uguale, salvo ricevere dall’interpretazione artistica una diversa intenzione espressiva.

Il genere pittorico della natura morta è un sistema visivo aperto verso l’osservatore, mobile, in stretta relazione con la cultura materiale delle varie epoche e delle varie società, costituito da oggetti raffigurati al naturale, costante nella cultura occidentale, oggetti quali artefatti ed elementi naturali, valorizzati nel momento in cui fanno parte di un quadro. Al tempo stesso, suo limite è la celebrazione degli oggetti, non solo naturali, ovvero di ciò che non è permanente, valori semplici comuni a tutti, aspetti congeniali della realtà, quella piccola, minuta, quotidiana, quasi familiare, selezionati dall’artista, o addirittura cose normalmente trascurate. A questo va aggiunta la relazione, spesso non scontata, il dialogo tra gli stessi elementi, legati da un rapporto formale o anche simbolico: il senso che lega o respinge i singoli, l’un l’altro, nella loro evidenza di oggetti, il legame allusivo o il significato meno evidente. Comunque è probabile che il primo fascino, quello lampante, esercitato ancor oggi da questo genere, resti l’indubbio piacere estetico e il pungolo intellettuale esercitato dall’illusionismo. Proprio per questo la natura morta di uso privato esprime sempre un affetto per il piacere della vita e il desiderio di prolungarlo. Contenuto che affascina e finisce, quindi, per dominare, in qual-

siasi modo sia dipinto, anche ridotto a due dimensioni e a un collage cartaceo cubista, o ricostruito, come un prato fiorito, in plastica, da un iperrealista come Piero Gilardi (1942-2023).

Entrando nel tempo storico, si può aggiungere che appartiene anche all’oggi la volontà dei pittori, degli artisti, di prendere in considerazione tutte quelle umili “cose” quotidiane che accompagnano il nostro tempo, dal cibo agli oggetti della nostra mensa, della nostra casa, trascurate in precedenza, in quanto l’immagine dell’uomo era al centro dell’interesse, degli studi. Il Seicento è la grande stagione, il momento culminante per il naturalismo della natura morta, il suo apprezzamento e la sua diffusione in Europa. Se ne trova la dimostrazione, per esempio, nel fatto che per ben tre secoli un buon numero di governatori dei Paesi Bassi appartenenti alla casata degli Asburgo, è costituito da mecenati e collezionisti sensibili all’arte. Tra questi si colloca Leopoldo Guglielmo (1614-1662) che nel corso della sua permanenza a Bruxelles (1647-1656), è riuscito ad accumulare una collezione così ampia di nature morte – oltre ad altri generi – sia contemporanee che antiche, da confluire in seguito nel Kunsthistorisches Museum di Vienna.

Però andando a ritroso nel tempo della pittura italiana, si incontrano soggetti che si avvicinano al genere della natura morta, senza averne la consapevolezza. Qui di seguito si procederà lungo un ricco percorso di esempi in tal senso, che indirettamente sono le testimonianze anche del successo di tali tematiche, della sensibilità relativa a questi soggetti, espressioni di una libertà di sguardo da parte dell’artista, non spinto da una committenza, da una precisa richiesta.

Natura “morta” per designare un genere pittorico che si rivolge a cose inanimate, quiete e silenziose, quali ritratti disumanizzati, rivalutato in seguito contro il silenzio e il disprezzo della critica soprattutto del Cinque-Seicento, momento in cui si inizia a riconoscerlo come genere autonomo in quanto è il risultato di un taglio, rispetto a un contesto più ampio. Natura morta quale creazione di un doppio rispetto all’oggetto reale, e non l’immagine deforma-

ta di un originale. Un'esaltazione, quindi, di ciò che è immanente, l'altra faccia della realtà rispetto al trascendente. Comunque l'ovvio, il minimo e il banale non “umiliano i pennelli” del pittore, ma ne stimolano e sollecitano la creatività, la ricerca di uno spazio pieno e vuoto.

La virtù fondamentale del pittore consiste nel selezionare tali presenze, risentendo dell'ambito socio-culturale in cui vive e del gusto che ne è il riflesso. Per così dire la natura morta è un ritratto, dove tutto è messo in posa, dove il configurarsi non è per sé, ma per un altro, per il riguardante che contempla, attratto anche dai valori tattili. Sebbene negli ultimi decenni la critica abbia evidenziato nella natura morta anche contenuti simbolici e allegorici, è chiaro che in essa prevale la dimensione descrittiva, e che nel suo codice genetico il carattere decisivo risulta quello mimetico. Ciononostante ogni tipo di natura morta, antica o moderna, sa “parlare”, riferire della mentalità del tempo, delle abitudini socio-culturali, della condizione economica dell'epoca. Di certo questa è la proprietà eccelsa dell'arte, appartenente a buon diritto anche alla natura morta moderna, anche se storia e critica d'arte sono state un po' lente nel riconoscimento di tale ruolo. Senza tralasciare il favore del pubblico tra XVII-XIX sec., va considerata al tempo stesso la dispersione del patrimonio artistico italiano, prima con le vendite/svendite delle collezioni principesche, poi le spoliazioni napoleoniche e lo stillicidio del mercato artistico ottocentesco. Mentre i capolavori del rinascimento godevano di rispetto e protezione, le nature morte scivolavano nel buio, spesso rese anonime dalla perdita degli inventari.

Il discorso, però, parte da lontano e va a illustrare la storia della natura morta.

NEL MONDO ANTICO

Già nell'arte della Grecia antica Zeusi, vissuto nella seconda metà del V secolo a.C., secondo le testimonianze letterarie rivaleggia-

va con la natura a tal punto che gli uccelli cercavano di beccare le uve da lui dipinte: realismo e illusionismo connotavano il nuovo genere pittorico che si occupava di cose comuni. L'uva continuerà a comparire anche nelle pitture del pittore ellenistico Piraikos⁴ (III a.C.) che vendeva a caro prezzo i suoi dipinti raffiguranti generi alimentari, come ricorda Plinio. Nel mondo romano, è discreta la fortuna della natura morta; nella sua *Naturalis historia* Plinio il Vecchio fa notare come le nature morte fossero diffuse nelle ville romane, tutt'altro che una rarità, anche perché erano spunto per gare di abilità tra i pittori.

Nella pittura ellenistica dei secoli III e II a.C. e nei mosaici campani (I sec. a.C. e d.C.) è documentato come fossero raffigurati in chiave illusionistica fiori e vivande, utili anche come insegna dei negozi, perfetti *trompe-l'œil*: si evoca il piatto di cibarie che un ospite offre ai suoi invitati. Gli antichi chiamavano, appunto, le nature morte *xenia*: la frutta, le uova, la verdura, le semplici cose di campagna che il buon padrone di casa era solito inviare crude ai propri ospiti nelle loro stanze, perché potessero prepararsele quando volevano; un po' come si usa nei grandi alberghi moderni dell'America e dell'Asia, dove agli ospiti si serve un cestino con la verdura e la frutta. Vitruvio⁵ (seconda metà I sec. a.C.) ci informa che il nome era passato a designare i quadretti dipinti con gli stessi oggetti. Un altro elemento che concorre al formarsi della natura morta antica è l'uso di dotare la tomba di un corredo di oggetti o di cibi per la vita dell'aldilà – gli oggetti come corredo per la morte. In quest'ambito si scopre che, da un determinato momento in poi, i cibi per loro natura deperibili, sono sostituiti dalle loro rap-

⁴ ERNST GOMBRICH, *Norma e Forma. Studi sull'arte del Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1966, segnala come sia stata proprio la presentazione pliniana della figura di Pireico, nel passato considerato negativamente, a dare il via alla pittura di genere e ai suoi interpreti, una credibilità, o spazio, all'interno della rigida teoria artistica rinascimentale.

⁵ Nel *De Architectura*, libro VII, in cui tratta appunto della pittura e dei suoi stili.

presentazioni in pittura, in terracotta e forse anche in legno, in cera e altri materiali⁶.

Plinio il Vecchio definendola *minor pictura*, pittura inferiore, attingendo da fonti ellenistiche, riporta la teoria secondo cui fu Sosos di Pergamo vissuto tra il IV e III secolo a.C., celebre autore di mosaici pavimentali, a inventare il motivo del pavimento non spazzato, l'*asaratos oikos*. Riferisce di un suo pavimento realizzato a Pergamo in cui con tessere molto piccole di vario colore aveva raffigurato i resti del pasto e tutto ciò che di solito si spazza via, con attenta capacità mimetica. Viene poi ereditato da Roma: qui il banchetto aveva un ruolo importante in quanto non era solo un momento di aggregazione ma, soprattutto dopo la fine dell'età repubblicana, diviene anche una forma di ostentazione della ricchezza e *munificentia*; nel *triclinium* arredato con letti di bronzo, i banchetti prevedevano un numero notevole di portate e quindi anche di avanzi che i commensali gettavano in terra. L'iconografia dell'*asaratos oikos* ebbe grandissima fortuna a Roma dove non meno che in Grecia aveva una sua funzione, non solo di decorazione pavimentale, ma anche pratica di confondere gli avanzi *picti* con quelli veri durante i banchetti. Ancora nel I secolo d.C. Orazio nelle sue *Satire* rimprovera i ricchi di spendere nelle stoffe e rivestimenti del *triclinium* ma non in scope, strofinacci e segatura. Una copia del II secolo d.C. dell'opera di Sosos si trova ai Musei Vaticani⁷, e mostra lische di pesce, zampe di pollo, pannocchie, il tutto in un disordine molto stilizzato. Il *trompe-l'oeil* si manifesta in una visione degli oggetti dall'alto, con la raffigurazione delle ombre portate. Chi si fosse trovato a tavola, dal punto di vista rialzato del commensale, avrebbe avuto, almeno per un attimo, l'impressione che gli avanzi mosaicati fossero veri. Vi si coglie anche l'antico significato di nutrimento per i congiunti trapassati e an-

⁶ Nel 2017 si è tenuta a Mantova, presso Palazzo Ducale, la mostra *L'arte del banchetto*, in cui erano esposte nature morte in marmo del XVII secolo.

⁷ Vaticano, Museo Profano Gregoriano.

che l’augurio per i vivi, nel senso dell’abbondanza. Curioso, come tale punto di vista sia lo stesso considerato da Daniel Spoerri nella sua *Tavola astro-gastronomica* (1975), per la visione zenitale di una tavola alla fine del pasto.

Anche un esempio ad Aquileia, databile al I secolo a.C., mostra lische di pesce, molluschi, frutta ed elementi vegetali. La fattura di altissimo livello e la precisione del dettaglio quasi quasi sembrano quelle di una foto realistica! *Lasarotos oikos* è quindi un antenato della natura morta, utilizzato nei triclini, dove era consuetudine dei commensali gettare in terra gli avanzi del cibo e più questi erano numerosi e diversi, meglio rappresentavano l’opulenza dell’ospite. Alcuni studiosi sostengono che i disegni del mosaico avevano il fine di mascherare la sporcizia reale del pavimento durante il banchetto, mentre altri vi ricollegano anche significati simbolici quali il mantenere lontane le divinità maligne. Restando nell’antichità romana, un anonimo dipinge a Pompei verso il 30-40 d.C., tra altri motivi decorativi, un fregio vegetale con foglie, frutti e fiori, un vero *trompe-l’oeil* che fa saltare in mente simili soluzioni rinascimentali.

Non c’è dubbio che questo meccanismo della sostituzione simbolica fosse estesa ad altri ambiti rituali, in cui ricorreva l’offerta in effigie. In una recente mostra su Chardin, il grande pittore di nature morte, allestita nel 2024 al Louvre, si è compreso che nel ’700 si pagava meno la pittura di natura morta. La più quotata era la pittura di Dio, poi seguiva la pittura storica, la pittura di ritratti all’interno di paesaggi e la pittura di paesaggio e, all’ultimo posto, il genere della natura morta. Ciò significa che è il soggetto, più che la qualità stilistica della rappresentazione artistica, che determina il compenso del pittore. Sembra di assistere al passaggio, mai peraltro veramente risolto nella natura morta antica, da un originale rapporto delle cose con l’uomo, o meglio con la funzione che l’uomo ha loro attribuito in circostanze precise, a una considerazione delle cose in sé, quali portatrici di valori estetici autonomi, come quando nel dipingere la sua canestra di frutta dell’Ambrosiana

di Milano, «Caravaggio – rileva Roberto Longhi⁸ – ha definitivamente sciolto il genere da secondi significati religiosi o filosofici, collocandolo sullo stesso piano della figura umana». A Pompei si trovava, disposta su un piano e contro uno sfondo mediamente scuro non analizzato, una serie di grappoli d'uva e di fichi, dove il colore dei grossi chicchi – rosa-violaceo, quelli già maturi, verde quelli acerbi – permette di riconoscere le caratteristiche dell'uva rosa, mentre il giallo dorato dei chicchi più piccoli dell'altro grappolo sembra proprio appartenere all'uva oggidì detta “regina”.

DIO NELLE COSE

La fenomenologia della natura morta realista è già presente nel Medioevo nei dettagli dei codici miniati. Il suo obiettivo principale consiste nel suscitare l'emozione estetica attraverso l'ammirazione e lo stupore per l'effetto di verosimiglianza: la vertigine dell'illusione. Queste caratteristiche chiamano in causa il secolare processo di evoluzione della tecnica pittorica nell'ambito della rappresentazione della realtà. Non solo: il cambiamento della situazione socio-economica nel corso del XII-XIII secolo, porta il ceto medio a concepire diversamente la propria posizione nei confronti dell'aldilà, di conseguenza anche la realtà circostante. L'apertura della pittura gotica verso il naturalismo si coglie nei dipinti, con l'ingresso del mondo vegetale, animale e di oggetti di uso quotidiano, come si nota nella Cappella degli Scrovegni. Giotto sente il bisogno di inserire il racconto di S. Francesco tra coordinate realistiche, prospettico-illusionistiche e di ricorrere alla verosimiglianza dell'immagine pittorica, per un'efficace comunicazione visiva verso il riguardante, vicina alla sua realtà. Ne sono un eccezionale prova e testimonianza i cosiddetti “coretti”, posti simmetricamente ai lati dell'arco santo, quello che conduce al presbi-

⁸ In *La lunga vita della natura morta*, articolo di R. SCORRANESE, *Corriere della sera*, 24 agosto 2014.

terio. Due spazi illusionistici, con le volte a crociera in scorcio, al di là di una balaustra dipinta. Il racconto di questo spazio si completa con il portacandele che pende dalla chiave di volta, con la finestra gotica che mostra in entrambi i vani una porzione di cielo che, dalle cronache, risultava mostrare un volo di rondini. L'intento realista è ulteriormente rafforzato dalla cura con cui Giotto finge che le pareti siano decorate da una riquadratura dipinta a monocromo: i coretti padovani preconizzano, così, la logica e gli effetti del *trompe-l'oeil*. È da questa sensibilità mutata che l'impulso del movente mimetico, la volontà artistica di una sempre più accurata aderenza e l'imitazione del vero, hanno condotto a ricerche sulla rappresentazione dello spazio, sulla prospettiva, sulle proporzioni, sulla luce, ovvero uno sguardo senza pregiudizi sul mondo reale a tutto tondo.

Al di là di qualunque stereotipo storiografico, la critica converge nell'analizzare il trapasso di paradigma figurativo tra Medioevo e Rinascimento alla luce di alcuni fattori decisivi: un rinnovato impulso realista insieme all'affermarsi di finalità narrative e rappresentative basate sulla verosimiglianza dell'immagine pittorica, appunto quanto ha realizzato Giotto ad Assisi, del tutto funzionale all'ambientazione della vicenda del Santo. In seguito un legame serrato come mai prima, fra arte e scienza ovvero la ricerca umanistica di regole matematiche per la resa spaziale.

L'insieme di queste componenti determina una crescente attenzione nei confronti del mondo della natura, di certo sostenuto dai *Tacuinum Sanitatis*, dai libri d'Ore, e dagli erbari, quindi inserito all'interno dei soggetti e dei temi tradizionali, tesi verso la qualità della vita dell'uomo e dello spirito. Episodi di natura morta conquistano, così, un'evidenza sempre più estesa nell'ambito di pale d'altare, affreschi di soggetto sacro o profano. Progressivamente, il pubblico stesso si abitua a cogliere la presenza e il significato del mondo naturale, anche come aggancio con la propria realtà visibile e conoscibile, laddove in precedenza tale continuità non veniva contemplata, in quanto l'unico pensiero era l'ultraterreno, il tra-

INDICE ANALITICO

- Alberti, Leon Battista 25
Aldrovandi, Ulisse 45
Alfonso d'Aragona 28
Antonello da Messina 29
Antonio d'Enrico detto Tanzio
di Varallo 46
Apollinaire, Guillaume 98
Apollo (mit.) 63
Arcimboldo, Giuseppe 34, 35,
36, 49
- Bacon, Francis 96
Baldassari, Francesca 121
Baldessari, Iras 94
Banham, Reyner 101n.
Barbieri, Giovanni Francesco
(Guercino) 58n., 60
Barbieri, Paolo Antonio 58
Baschenis, Evaristo 61
Bellori, Giovan Pietro 43
Benati, Daniele 121
Berentz, Christian 69, 70, 71,
73
Bimbi, Bartolomeo 72
Boccioni, Umberto 88, 93
Boldini, Giovanni 84
Bonito Oliva, Achille 11n.
- Borromeo, Federico 41, 42, 44,
49
Bortolotti, Luca 121
Bosch, Hieronymus 99
Botticelli, Sandro 31, 32
Braque, Georges 89, 92, 93
Breton, André 98
Broglio, Edita 97
Bronzino, Agnolo 37, 38
- Cagnacci, Guido 60
Campi, Vincenzo 36, 39
Canozi da Lendinara, Loren-
zo 29
Caravaggio (Michelangelo Me-
risi detto il) 10, 14, 23, 41, 42,
43, 44, 48, 60
Carlo IV di Spagna 80
Caroli, Flavio 121
Cavalier d'Arpino 41, 43
Ceruti, Giacomo 74
Cézanne, Paul 81, 85, 87, 88,
89, 92, 97, 101
Chagall, Marc 95
Chardin, Jean-Baptiste-Siméon
22, 66, 75, 76, 81, 82, 83, 85,
94

- Chigi, Agostino 33 e n.
 Chimenti, Jacopo detto l'Empoli 46
 Cioci, Antonio 76
 Claesz Heda, Pieter 53, 54, 55, 66
 Claesz Heda, Willem 53, 54
 Cles, Bernardo 37
 Colantonio 28
 Cosimo I de' Medici 38
 Cosimo III de' Medici 45, 68, 72
 Cotan, Juan Sanchez 47
 Courbet, Gustave 81, 82, 83
 Crespi, Giuseppe Maria 73, 74
 Crispolti, Enrico 121
 Cristiano IV di Danimarca 37n., 62

 d'Enrico, Antonio detto Tanzio da Varalle 46
 d'Enrico, Giovanni 46
 Dafne (mit.) 62
 Dalì, Salvator 99
 Dandini, Cesare 33 e n.
 Darwin, Charles 9
 de Chirico, Giorgio 10, 94, 99
 De Logu, Giuseppe 121
 de' Barbari, Jacopo 33
 Del Monte, cardinale 41
 Del Torre, Francesca Scheuch 121
 Delacroix, Eugène 83
 Diderot, Denis 76

 Duchamp, Henri-Robert-Marcel 99
 Dürer, Albrecht 33

 Eleonora di Toledo 38
 Elisabetta madre del Battista 26
 Engelberto di Nassau 27, 28
 Ensor, James 86, 87
 Ernst, Max 98, 99

 Fantin-Latour, Henri 81
 Farnese, Alessandro 33n., 39
 Federico da Montefeltro 30
 Ferdinando de' Medici 43, 58
 Ferdinando III imperatore del Sacro Romano Impero 67
 Fiedler, Leslie Aaron 101n.
 Figino, Ambrogio 39, 48
 Flegel, Georges 47, 55
 Floris van Schooten 63
 Fogolino, Marcello 36, 37n., 38
 Fontolan, Enrico 71
 Fra Giovanni da Verona 29
 Fra Sebastiano da Rovigo 29
 Francesco di Cosimo Riccardi 68
 Freud, Sigmund 98
 Fugger, Hans 38
 Fyt, Jan 59

 Gaddi, Taddeo 25
 Gaia, Pietro 57n.
 Galizia, Fede 48, 49, 51, 52, 58

- Galizia, Nunzio 48
 Galletti, Giacomo 46n., 47n.
 Garzoni, Giovanna 57 e n.
 Gesù Cristo 28, 40, 52n., 60
 Giacometti, Alberto 97
 Gilardi, Piero 18
 Giotto 23, 24, 94
 Giovanni Battista 26
 Giovanni da Udine 33, 34, 36, 37
 Giuda 34
 Giustiniani, Vincenzo 43
 Gnoli, Domenico 101, 102
 Gombrich, Ernst Hans Josef 20n.
 Gonzaga 45
 Goya, Francisco 80, 81, 83
 Gregori, Mina 122
 Grimm, Claus 121
 Guardi, Francesco 77
 Guégan, Stéphane 122
- Hartlaub, Gustav 96
 Hinz (Hainz), Georg 62
 Hubbuch, Karl 96, 97
- Ingvar, Bergstrom 121
 Jacopo Chimenti detto l'Em-
 poli 46
 Jacopo da Ponte detto Bassano
 38, 39 e n.
 Jan Brueghel il Vecchio, det-
 to Brueghel dei velluti 49, 50,
 121
- Kalf, Willem 65, 66
 Kanoldt, Alexander 96
 Kemp, Martin 25 e n., 122
 Klapheck, Konrad 99
- Lempicka, Tamara de 91
 Lenk, Franz 96, 97
 Leonardo da Vinci 33, 35n., 49,
 89
 Leopoldo Guglielmo 18
 Ligozzi, Jacopo 40, 45, 53, 58,
 72
 Liotard, Jean-Étienne 78
 Longhi, Roberto 23
 Lotto, Lorenzo 29n., 34
 Luca ev. 26
 Ludovico il Moro 35n.
 Luigi XV 76
- Maestro della Fiasca 59
 Maestro di Maria di Borgogna
 27
 Magritte, René 99
 Mancuso, Stefano 9, 10 e n.
 Manet, Edouard 82, 83, 84
 Manzù, Giacomo 99
 Maratta, Carlo 69
 Marchioni, Elisabetta 77
 Maria di Borgogna 28
 Maria madre di Gesù 52n.
 Martini, Giambattista 73
 Masaccio (Tommaso di Ser
 Giovanni di Mòne di An-
 dreuccio Cassai) 94

- Massimiliano II d'Asburgo 35
 Matisse, Henri 89, 90
 Meléndez, Luis Eugenio 75, 77
 Mich, Elvio 122
 Modigliani, Amedeo 95
 Mondrian, Piet 101
 Monet, Claude 81
 Morandi, Giorgio 10, 94, 95, 97, 98
 Munari, Cristoforo 73
 Napoletano, Filippo d'Angeli detto 52, 53
 Nerone 38
 Nuvolone, Panfilo 49, 51, 52, 58
 Occhipinti, Carmelo 122
 Orazio 21
 Oudry, Jean-Baptiste 75 e n.
 Pallavicini, marchese 70
 Palma il Giovane 57n.
 Pansera, Anty 122
 Passerotti, Bartolomeo 36
 Pellizza da Volpedo, Giuseppe 89
 Peruzzi giovane architetto 33
 Pescio, Claudio 121
 Petersano, Simone 41
 Picasso, Pablo 89, 90, 92, 93
 Piero della Francesca 94
 Piraikos (Pireico) 20 e n.
 Pirandello, Fausto 95
 Plinio il Vecchio 20, 21
 Pomona (mit.) 43
 Pontelli, Baccio 30
 Portinari, Tommaso 32
 Porzio, Francesco 122
 Previati, Gaetano 88
 Raffaello Sanzio 34
 Recco 60
 Rembrandt Harmenszoon van Rijn 65, 66, 95
 Remps, Domenico 68
 Renato d'Angiò 28
 Reni, Guido 58n., 60
 Richter, Gerhard 100
 Robusti, Domenico 40
 Robusti, Jacopo (Tintoretto) 40
 Rodolfo II d'Asburgo 35, 45, 49, 63
 Romanino, Girolamo 34
 Romano, Giulio 37
 Rosci, Mario 122
 Rousseau, Henri 101
 Roy, Pierre 99
 Ruoppolo, Giovan Battista 60
 S. Francesco d'Assisi 23
 Salini, Tommaso 60
 Samuel Van Hoogstraten
 Sant'Agostino 32
 Schuch, Carl 85
 Scorrane, Roberta 23n.
 Sebastiano da Rovigo 29

- Segantini, Giovanni 88
Sosos di Pergamo 21
Soutine, Chaïm 80, 95
Spoerri, Daniel 22
Stoskopff, Sebastian 55, 69
Strinati, Claudio 122
Strocchi, Maria Letizia 122
- Tallone, Cesare 88, 89
Thiebaud, Wayne 100, 101
Tiziano Vecellio 82, 83
Todorov, Tzvetan 122
- Van Beyeren, Abraham 65
van der Ast, Balthasar 53
van der Goes, Hugo 31
van der Weyden, Rogier 31
van Eyck, Hubertus 27
van Eyck, Jan 26, 27, 31, 32
Van Gogh, Théodorus 85
- Van Gogh, Vincent 10, 84, 85, 86, 99
Van Hoogstraten, Samuel 66, 67
van Schooten, Floris 63
Veca, Alberto 121
Velázquez, Diego 80, 83, 101
Ventrone, Luciano 102
Vertumno (mit.) 43
Vitruvio 20
Vitta, Maurizio 122
von Sandrart, Joachim 55, 69
- Weiermair, Peter 40n., 121
- Zaccaria 27
Zeri, Federico 102, 122
Zeusi 19, 43, 67
Zola, Émile 82, 86
Zurbaran, Francisco de 56



Associazione Culturale “Antonio Rosmini” – Trento

In questa collana:

1. C. TUGNOLI (a cura di), *Colloqui sulla storia del movimento cattolico trentino*, 2021;
2. C. TUGNOLI (a cura di), *Le vie della mistica*, 2021;
3. C. TUGNOLI, M. COZZIO (a cura di), *Teorie e pratiche della giustizia*, 2022;
4. G. PERILLI, *La Passione di Cristo*, cura editoriale di C. Tugnoli, 2022;
5. G. MASCOTTI, *In dimensioni di verità e di canto*, a cura di G. Colangelo, 2022;
6. C. TUGNOLI, M. DORIGATTI (a cura di), *Radici e attualità della cooperazione*, 2023;
7. C. TUGNOLI, M. COZZIO (a cura di), *Significato del perdono*, 2023;
8. P. MALVINNI (a cura di), *Prima del bivio. Rocco Scotellaro a Trento*, 2024;
9. C. TUGNOLI, M. TAUFER (a cura di), *Radici classiche della tradizione occidentale*, 2025;
10. C. TUGNOLI (a cura di), *Voci della Mitteleuropa: Bernhard, Buber, Kafka, Meyrink, Musil, Zweig*, 2025;
11. F. HEJAZI, S. LIVOTI (a cura di), *Le chiese di Isfahan. La città più cristiana dell'Iran*, 2025;
12. M. CANTALUPI (a cura di), *La “giusta mercede” e il grido soffocato*, 2025.
13. A. SAVIGNANO (a cura di), *Ispanismo filosofico*, 2025;