

Due quadri
di Georges
de la Tour

al fine riconosciuto da te quale opera del Leclerc. Pittura tutta impregnata del fare alacre e spiritoso del maggiore Lorenese, evidentemente già raggiunto nel periodo romano.

I due dipinti svizzeri sono perciò il più alto risultato della lezione che il De la Tour ebbe dal Saraceni, ma anche più dal Merisi, gran motore di tutta l'arte a venire.

Il tuo

G. Fiocco

Cristofano Monari

Mi è accaduto più di una volta di incontrare nature morte molto simili a queste che qui pubblico [tavole 21, 22], quasi una via di mezzo tra il 'trompe-l'oeil' e quella che in tedesco si suole indicare, genericamente, col nome di 'Vanitas-Stilleben'. Rappresentavano, per lo più, un angolo alquanto buio di un salone, camera da pranzo o studio, ove su di un tavolo ricoperto da un tappeto erano accumulati in studiato disordine strumenti musicali e libri, frutta e confetterie, porcellane cinesi bianche e azzurre, cristalli di boemia e varie curiosità. Molto simili fra loro, sempre, quasi variazioni di un medesimo tema sì che era soprattutto il ricorrere degli stessi oggetti a farle subito riconoscere, e una pittura precisa e attenta non priva tuttavia di freschezza, una tranquilla ricerca di un vero illudente che affidava alla natura stessa delle suppellettili la brillante vivacità del colore. Ogni volta che ne incontravo non mancavo mai di riferirle all'autore sconosciuto di una grande natura morta della Galleria Estense di Modena [tavola 23], dipinto che ha goduto di una certa quale pubblicità non foss'altro per le varie attribuzioni cui è stato fatto segno. Passato infatti da una generica attribuzione niente di meno che a Caravaggio rimasta ancora in calce alla fotografia Anderson, a quella più verosimile ma altrettanto inesatta al Baschenis (catalogo di Serafino Ricci), fu ascritto dal Dr. Hoogewerff ad Andrea Benedetti per un insostenibile confronto con una natura morta firmata da quest'ultimo del Museo di Budapest, sinchè il Pallucchini lo catalogava col nome di Cristoforo Manaricco, indicato come 'personalità finora sconosciuta', affidandosi ad una comunicazione del Delogu che diceva conoscere nel Magazzino degli Occhi di Pitti un quadro dello stesso autore così firmato e datato 1769. Mi era sempre sembrato strano che un pittore così dotato e a noi relativamente vicino potesse essere del tutto sconosciuto alle storie pittoriche e agli ab-

becedari settecenteschi e ottocenteschi e che non si conservasse di lui altro documento oltre la firma letta dal Delogu nel quadro di Pitti. La mia speranza di poter risolvere un giorno il piccolo problema è stata esaudita da queste due nature morte una delle quali porta su di un cartellino che esce da un libro la firma chiarissima: Cristofano Monari di Reggio 1709'. Appare chiaro, quindi, che l'indicazione del Delogu era esatta per il rapporto col quadro di Modena e che l'errore consisteva nella lettura della firma ove Manaricco va sciolto, forse, in Monari da Reggio mentre la data, evidentemente, va portata dal 1769 al 1709.

In quanto a Cristofano Monari ne troviamo notizie nel dizionario manoscritto del Gaburri conservato alla Biblioteca Nazionale di Firenze ove è detto che si trattene qualche tempo in Roma al servizio del Cardinale Imperiali e d'altri principi, che passò a Firenze nel 1705 ove molto operò e che poi fu chiamato a Pisa ove morì il 3 giugno del 1720. Di tale artista dà brevissima notizia anche il Marangoni in coda al suo articolo 'Valori mal noti e trascurati della pittura italiana del Seicento in alcuni pittori di natura morta' ('Rivista d'Arte' anno X, 1917) non mostrandosi però molto propenso, almeno in questo caso, ad opporsi alla poca notorietà e alla trascuratezza. Infatti non crede opportuno dare alcun riferimento concreto alla sua citazione, giudicando il Monari 'pittore assai superficiale... scolorito, monotono e senz'aria, indifferente e inespressivo nel tocco'. Giudizio che non si è preso la pena di rivedere nel suo recente volume del 1953 ove l'articolo del '17 è riportato di peso insieme ad altri suoi pur lodevoli tentativi che risalgono ai tempi della preistoria della critica sul Seicento.

Eppure, mi sembra, Cristofano Monari non meritava l'affronto di un giudizio tanto negativo. I suoi dipinti non mancano certo di qualche attrattiva e, direi, nella scala dei valori non si dovrebbe esitare a porli qualche gradino più in su di molti artisti fiamminghi e olandesi tanto più noti e di conseguenza più apprezzati ma, giova dirlo, tanto più noiosi. Per la storia sappiamo che fu a Roma prima che a Firenze e sebbene la sua nascita reggiana possa far supporre una educazione nell'ambiente dell'Italia settentrionale, non penso sia esatto il riferimento, troppo facilmente suggerito dagli oggetti rappresentati, al Baschenis o che almeno vada completato con qualche cenno alla conoscenza fatta certamente a Roma, di nature morte nordiche della seconda metà del Seicento, opere di pittori sul genere di Jan Fris o Jacques de

Cristofano
Monari

Cristofano Monari Claeuw, della corrente, in breve, di Jan Davidsz de Heem, che non mancavano certo nei gabinetti degli amatori romani. Ma, soprattutto, deve istituirsi un preciso rapporto con le nature morte di Cristiano Berentz, l'artista di Amburgo che operava con tanto successo in Roma proprio negli anni del soggiorno del Monari. Un rapporto, in molti casi, impressionante. Nel grande dipinto della Pinacoteca di Napoli firmato e datato dal Berentz del 1696, nella natura morta in primo piano, il cocomero col piccolo coltello d'argento infisso sulla polpa sembra dipinto dalla medesima mano che ha dipinto lo stesso soggetto nella natura morta qui pubblicata, e così il piatto d'argento e i bizzarri lucidissimi cristalli sembrano tolti dalla medesima credenza nella medesima casa. Tanto da far pensare, quasi inevitabilmente, ad un allunato del Monari presso il Berentz che gli desse agio, fra l'altro, di servirsi per modello degli stessi oggetti. E questo 'spuntino elegante' della Galleria Corsini di Roma [tavola 24] verrebbe fatto di attribuirlo quasi senza esitazione al nostro autore se non portasse nell'ombra sulla tovaglia la firma del Berentz e la data del 1731. Si noterà certo nel Berentz un'abilità tecnica maggiore, quasi una sottigliezza artigiana, un'ultimo freddo riflesso del vecchio artigiano tedesco che aveva volto il barocco in grafiche concettosità e bizzarrie, un ché di lucido, di troppo finito, di astratto; mentre Cristofano Monari, pur partendo da quel gusto, sa dare alle sue nature morte una patina più calda di realtà, un'ordine più vero nella disposizione, far piovere sulle stesse suppellettili del maestro una luce che è ancora la luce italiana del seicento.

Giuliano Briganti

Nota. - Due bellissime nature morte del Monari erano, anni or sono, nella galleria Ars Antiqua di New York. Un'altra, fra le migliori, appartenente alla collezione Kress è esposta nel Museo di Dallas nel Texas ove il catalogo la ascrive a ignoto italiano del secolo XVIII accostandola però in una nota al 'Manaricco' della Galleria Estense e avanzando l'ipotesi che Manaricco possa identificarsi con Cristofano Monari.

A P P U N T I

C. Luporini su Leonardo.

Il volume di Cesare Luporini su 'La mente di Leonardo' (Firenze, Sansoni, 1953) è il secondo della promettente collana 'Biblioteca Storica del Rinascimento' (N. S.) diretta

da Eugenio Garin. La collana, che viene a costituire una delle tante facce della grande e intelligente opera del Garin in questo campo che gli è tanto congeniale, ha lo scopo di rinverdire e approfondire attraverso monografie e studi d'assieme la vita culturale e il pensiero filosofico del Rinascimento, liberando la visione di questo periodo, finora poco studiato (o, peggio ancora, studiato con occhiali retorici od agiografici che ne hanno al tutto deformata la fisionomia), dai molti pregiudizi e dalle troppe frasi fatte. Il Luporini ha qui dedicato le sue fatiche a Leonardo — vale a dire all'autore più spinoso e difficile tra quanti siano apparsi nel Quattrocento, e intorno a cui, nel complesso, la storiografia è stata meno equilibrata facendolo apparire, di volta in volta, un grandissimo, unico genio solitario nella storia, oppure il mero annotatore e ripetitore di una letteratura scientifica invecchiata, risalente al tardo Medioevo: sì che di lui finiva per salvarsi soltanto l'opera pittorica, anche questa magnificata retoricamente e nettamente separata dal suo pensiero di filosofo e scienziato.

Il Luporini, di fronte a queste interpretazioni che egli chiama 'formalistiche', accentua con energia l'unità di ispirazione (però non senza contraddizioni acutamente rilevate) del pensiero leonardiano, in tutti i multiformi aspetti della sua amplissima attività — unità di ispirazione che, mi sembra, potrebbe raccogliersi molto bene sotto quella formula della 'imitazione della natura', di cui l'Autore molto opportunamente mette in evidenza al contempo il carattere creativo, fattivo, non meccanicamente speculatore, e insieme realistico — di quel realismo sperimentale nel quale il Luporini fa consistere propriamente il tipo e del pensiero leonardesco e del pensiero scientifico del Rinascimento in generale, mostrando 'quanto siano errati i due opposti metodi di valutazione storica così sovente applicati a Leonardo, di riportarne i problemi, attraverso l'accentuazione di analogie estrinseche, talvolta poco più che verbali, a discussioni fisiche scolastiche o tardo scolastiche (che avevano come caratteristica l'impossibilità di accedere a misurazioni sperimentali) o, all'inverso, di prelevarne e isolarne le scoperte anticipatrici, senza curarsi del movimento di idee, domande e difficoltà dal quale sorgevano' (p. 41).

Ora, per quanto riguarda il primo punto, malgrado il calore, l'eloquenza e la serietà con i quali il Luporini difende la sua tesi, è difficile sfuggire all'impressione di una certa unilateralità e di un certo intento (non so fino a che punto

*C. Luporini
su Leonardo*