

ANCORA DI GASPARE RUINA

GÌÀ ALTRA volta sulle pagine del *Bollettino* (dicembre 1934) ebbi occasione d'occuparmi di questo silografo ferrarese del Cinquecento, e cercai di segnalare le non molte stampe recanti la sua caratteristica firma rintracciate nelle varie raccolte nostre e straniere, in modo da poter definire la sua figura artistica un poco più esattamente di quel che sino allora non fosse stato fatto. Si poteva stabilire per la sua personalità un discreto risalto sullo sfondo piuttosto uniforme della silografia del tempo, ciò che del resto non si era mancato di rilevare dagli autori che avevano trattato di quel periodo della nostra tradizione incisoria. La scoperta di un'altra stampa da doversi riferire al Ruina, oltre ad accrescere d'un numero il magro catalogo dell'opera sua, mi può offrire il destro per qualche modesta osservazione critica da aggiungere a quanto già ebbi a dire in proposito.

La nuova stampa qui riprodotta ci perviene per via indiretta, ossia per l'edizione moderna d'un suo legno che compare assieme ad altro già da me pubblicato (il *S. Pellegrino, figlio di Romano Re di Scozia*) nel noto volume di ristampe dell'antica Tipografia Bartolommeo Soliani e Eredi di Modena. Codesto volume, nel quale sono raggruppati tutti i legni che formavano il patrimonio della ditta, consta di 303 tavole d'ampio formato con un ricco complesso di stampe reimprese. La pubblicazione può interessare perchè ci mostra il variato assieme d'un materiale tipografico approntato per le molteplici esigenze dell'impresa. S'intende quindi come nei tanti stamponi della raccolta debba riscontrarsi la più assortita mescolanza, dato appunto il genere d'ordinaria attività di quell'industria: ornamenti, testate e rifiniture di pagina, alfabeti, stemmi ed insegne, e soprattutto un vero e proprio campionario d'immagini devote (le quali usavano per lo più venir sovracolorite all'ingrosso) da doversene fare largo commercio, specie tra il volgo delle campagne. Ma in mezzo a questo corredo usuale si può trascegliere un certo

numero di stampe (ricavate da matrici tanto più deteriorate quanto maggiore è la loro età e la sorta d'impiego), talune del secolo XV, altre del XVI, di considerevole valore artistico. Vi si possono dunque ritrovare certi esemplari ben conosciuti della diversa produzione regionale nostrana e vi figura altresì qualche nome straniero, come per esempio il Baldung Grien (*Cavalli nella foresta*, B. 56) e, sempre fra i tedeschi, Hans Sebald Beham, il quale sarebbe qui rappresentato da un legno recante la sua marca più tarda e la data 1513. Questa composizione (non elencata dal Bartsch fra le silografie del norimberghese) risulta da alcune figure alludenti forse alla Carità, e sembra derivata da motivo italiano, e a meno che non si tratti, come assai spesso avveniva per il materiale di codeste stamperie, d'una marca apocrifia o d'una qualsiasi contraffazione, si riferirebbe a una precoce operosità del Beham, nato all'inizio preciso del secolo.

Degli silografi italiani cinquecenteschi, in quel volume documentario, oltre il Ruina, è da notare Domenico Campagnola con una specie di movimentata e popolosa scena allegorica in grande formato, presumibilmente ricavata da una sua invenzione se devesi prestar fede alla segnatura, ma intagliata da un anonimo qualunque secondo il banale convenzionalismo di bottega: pur essa, benchè fuori elenco del Bartsch, sottoscritta per intero e datata 1517, cioè del periodo più noto dell'applicazione incisoria dell'artista. Ma tra di essi, un altro professionista del tempo, d'un grado alquanto inferiore, di cui poco più si sa fuori del casato e della provenienza, il savoiaro Francesco de Nanto, comparisce con una diecina di tavole facenti parte della *Vita di Cristo*; la condizione stessa di quei legni, così malandati, testimonia come se ne fosse abusato senza riguardo per reiterate ristampe. De Nanto era solito ricavare da Girolamo da Treviso, e anche da Tiziano: praticava un tipo di silografia, potrebbe dirsi autonoma; ossia fuori delle consuete regole della meccanica silografica.



GASPARE RUINA: ALLEGORIA DELL'INVERNO (SILOGRAFIA, MM. 218 × 315) (Fot. R. Soprint. Firenze)

Quando gli altri per la maggior parte solevano servirsi d'una trascrizione preferibilmente lineare e formale del modello prescelto, costui tendeva piuttosto a un rendimento tonale e coloristico, da raggiungersi con ogni risorsa messa a disposizione dalle possibilità stesse, così dotate, dell'intaglio ligneo. Un modo di contenersi più da pittore che da incisore professionista, tendendo dunque a valersi dei sussidi grafici del bianco e nero come d'una tavolozza, a base di punteggiati, intrecci, screziature, eccetera, riassortiti in bianco sul fondo campito dello sbizzo. Maniera d'altra parte di lavoro affrettato, improvvisato via via e talvolta abborracciato, quindi non di rado incongruente nelle diverse parti d'un medesimo effetto. Risultato, come è agevole arguirne, magari d'una certa vivacità e sprezzatura, in giusto accordo colle nuove direttive della silografia d'allora, e in pieno contrasto colle austere modalità del secolo precedente.

La stampa del Ruina, secondo appare dalla annessa riproduzione, si riferisce a una sorta di raffigurazione simbolica dell'Inverno, e allude ai diversi influssi per gran parte malefici che dipendono da codesta stagione, esercitandosi sotto i segni zodiacali corrispondenti. Dal soggetto stesso della stampa è lecito argomentare ch'essa facesse parte d'una serie delle Stagioni, uso calendario, e dal genere di codeste rappresentazioni in voga nella immaginistica popolare di quel tempo, se ne deducono i facili intenti divulgativi. Chè tra gli incisori non solo gli silografi, ma anche i praticanti del bulino e dell'acquaforte, si dedicavano a questo campo particolare di attività assai sfruttato in senso editoriale per una produzione spicciola dalla quale però non sempre si scompagnava del tutto un qualche apprezzabile valore d'arte. Per ciò che riguarda il Ruina, ebbi altra volta a porre in evidenza quanto in lui può convincere dal lato di tali valori,

i soli naturalmente che possano legittimare quel certo risalto della sua figura tra le rimanenti coeve. Quanto a mestiere, anche dalla stampa dell'*Inverno* risulta non solo la sua perfetta abilità professionale (ciò che del resto era allora di comune portata nel suo ceto) ma in più quelle determinate doti di squisitezze effettuale che in alcune delle sue *Illustrazioni* (riprodotte nel mio citato articolo) raggiungono un livello di vera e propria creatività personale. A questo non si perviene certo colla stampa presente, la quale deve accostarsi come modalità e pregio d'intaglio all'altra già ricordata del *S. Pellegrino*, e può valere a ribadire per la fisionomia del Ruina i connotati d'un mestierante di talento che sa adattarsi ognora con agile dignità al carattere del modello impostogli o da lui prescelto.

Badiamo che in sede d'incisione riproduzionistica, la questione del modello o originale che sia, rappresenta un punto fondamentale, per non dire un inciampo assai grave, nel definire il giusto apprezzamento artistico d'un dato incisore. Ammesso che, rimanendo nell'ambito del secolo XVI, la silografia d'allora si considerasse di per sè stessa con legittimi caratteri d'indipendenza figurativa, pur ricavando da disegni e composizioni altrui, poteva giustificarsi tale presunzione? Non solo per il Cinquecento, ma anche per i seguenti secoli sino può dirsi alle soglie della nostra modernità, può ritenersi oramai di generale opinione che nessuno degli artisti maggiori della tradizione d'ogni paese, usasse esercitare l'incisione su legno, tanto meno, a incominciare dal Dürer, quei sommi Maestri che pure s'applicavano talora alla calcografia o all'acquaforte con non minore impegno che alla pittura. Al più potevano spingersi sino a tracciare sullo sbozzo stesso da intagliare il disegno necessario. Stimavano dunque l'opera dello silografo come esclusivamente manuale o meccanica. Ma d'altronde se certi praticanti di fama rimarchevole quali Boldrini, Campagnola, Ruina e simili, nonchè i molti chiaroscuristi d'allora, usavano contrassegnare le loro stampe anche nel modo più esplicito, ossia colla loro firma per esteso, senza il più delle volte alcuna

menzione dell'autore da cui riproducevano, è da credere che s'attribuisse abitualmente (e non solo per propria iniziativa) alla loro fatica una considerazione bene altrimenti dichiarata di quella che può oggidì riservarsi a un semplice cliché fotomeccanico. È chiaro come io mi limiti ad accennare a tutto ciò solo di passaggio, chè l'esatta delimitazione di codesti rapporti fra disegnatore e incisore e quindi la precisa determinazione del valore intrinseco d'una data stampa, come prodotto d'arte, è d'importanza addirittura conclusiva per tutta una branca dell'incisione che può vantare a ragion sicura nomi e opere d'un notevolissimo significato proprio.

Nel caso del Ruina, quanto, diciamo, a disegno, per un suo effetto (la *Creazione dell'uomo*, alla Sistina) provvide quel Girolamo Grandi ferrarese che era solito lavorare in quel senso anche per altri incisori della sua regione. Invece per il gruppo delle *Illustrazioni*, tenuto conto (sempre, s'intende, entro una data relatività di giudizio) di particolari prerogative artistiche di codesta serie, dissi a suo tempo come non sarebbe del tutto avventato volere attribuire allo stesso incisore la paternità pure dell'invenzione, tanto in quei soggetti lo spirito dell'esecuzione mostravasi aderente al carattere del disegno. Tanto più che certi anacronismi di marca quattrocentesca, avrebbero fatto in quel caso pensare a provvidenze proprie, personali, dell'incisore che non si peritasse (nè sarebbe stato il solo dei suoi colleghi) di prendere ovunque e di raccomandare, più o meno ingegnosamente, quel che gli potesse giovare a imbastire una data composizione da servirgli per l'intaglio. Non potrei ripetere lo stesso a proposito dell'*Inverno*, nel quale il contesto abbastanza nutrito dell'invenzione, il nesso agevole e spontaneo degli episodi tra di loro e col fondo paesistico, la coerenza, ordinatezza e spaziosità della scena, autorizzano la supposizione d'un disegnatore non solo di spiccata abilità compositiva, ma, per di più, d'una specificata attitudine in tema di simile produzione a soggetto, dalla quale, nel caso presente, non è da escludere, debitamente

italianizzata, qualche reminiscenza di modi breugheliani, molto volgarizzati a quell'epoca per merito di incisori e stampatori fiamminghi.

Notavo che dal lato dell'intaglio la stampa attuale può tra le altre del Ruina avvicinarsi al *S. Pellegrino*. Ma con ancora un progresso, sempre in fatto di carriera professionale, ossia nel dominio e nel gioco dei propri mezzi tecnici e non solo di quelli puramente manuali. Davvero che in quanto a perspicuità d'effettuazione

incisoria, è difficile pretendere di più, data la parsimonia e anche la castigatezza (per quei tempi), spiegata nell'impiego d'una virtuosità di mestiere allora tanto ricercata. Se poi si domanda un rigoroso significato d'arte in una produzione siffatta, c'è da rispondere che non tanto per il Ruina, ma in genere per tutta la silografia a partire in pieno dal secolo XVI, non s'incontrano a ogni passo le occasioni più propizie.

ANTONY DE WITT

CONTRIBUTO ALLO STUDIO DELLA MINIATURA RIMINESE

DOPO il primo felice ritrovamento del Toesca¹⁾ in quest'ultimo tempo si è parlato più volte di Neri da Rimini, delineando sempre più la personalità inconfondibile di questo artista, di cui prima si conosceva il solo nome.²⁾

Neri, infatti, sembra avere suscitato vivo interesse in molti studiosi.³⁾ E ciò giustamente; sia perchè unica importante voce pervenuta a noi dalla città di Rimini, sia soprattutto perchè l'analisi dei caratteri della sua arte sembra testimoniare l'esistenza di una scuola miniaturistica riminese, distinta dalle altre dell'epoca.

Il fatto che parecchie opere di Nerisiano state rinvenute e messe in luce, fa sì che lo studio di esse faciliti il riconoscimento di altre importanti produzioni, affini per stile. È precisamente ciò che si verifica a riguardo di due Antifonari, da me rintracciati nella Libreria dei Padri Redentoristi presso la chiesa di Santa Maria della Fava in Venezia. I codici sono ridotti a fascicoli volanti, senza più legatura nè frontespizi, e non recano particolari iscrizioni o note, che possano dare qualche indicazione sulla loro origine. E neppure è stato possibile avere notizia della loro provenienza dai Padri, che non sanno o non ricordano nè quando nè come sieno capitati nelle loro mani. Non è improbabile, infatti, che i codici, che si presentano, come ho detto, divisi in fascicoli, forse per un tentativo di vendita clandestina (a c. 26 v del fascicolo III si era cercato anche

di ritagliare un'iniziale) sieno stati trasmessi al nuovo Ordine dai Frati Filippini, che fino al 1810, anno della soppressione napoleonica, occuparono quel convento.

Tuttavia, anche se manca qualsiasi dato comprovante, non mi sembra avventata l'ipotesi che gli Antifonari sieno stati miniati dalla scuola di Neri da Rimini. Questo artista ha caratteri stilistici così spiccati, che è ben difficile scambiarlo con maestri di altre scuole, quale la bolognese da cui accoglie ispirazioni ed elementi; e la sua personalità così notevole, senza dubbio, non ha potuto non influire largamente sui suoi contemporanei. Il Toesca, nel suo studio sui Corali Hoepli, aveva già notato come Neri avesse dei collaboratori. Gli antifonari del Duomo di Faenza rivelano come il Maestro si facesse aiutare da una larga schiera di miniatori, i quali certe volte si differenziano, per aver sentito influssi anche di altre scuole. Ricordiamo, ad esempio, l'artista che minì l'iniziale a c. 259 r della "Terzia pars", che il Corbara chiama per il suo stile "collaboratore bolognese di Neri".⁴⁾

Non è, dunque, improbabile che da una fiorente bottega, quale pare sia stata quella del Maestro riminese, sia uscita questa opera di notevole importanza. Gli artisti, che s'ispirano direttamente alle opere di Neri, di cui ricalcano spesso pedissequamente l'iconografia, sembrano quasi, per omogeneità di stile e di