

15) R. LANCIANI, *op. cit.*, vol. III, pag. 238.

16) ORBAAN, *Documenti sul Barocco a Roma (Miscellanea della R. Soc. Rom. di St. patria)*, Roma 1920, pag. 130.

17) Quella con i nomi dei conservatori B. Sannesio, O. Bufalo dei Cancellieri e P. Millini fu letta e pubblicata dallo STEVENSON, *op. cit.*, pag. 453; la stessa, quella dei conservatori C. De Molario, L. Roggeri e P. Altoviti e quella dei conservatori A. Cardelli, S. Margani, E. Muti furono lette e pubblicate con inesattezze da EROLI, *Raccolta epigrafica, storica, bibliografica del Pantheon*, Roma 1895, pag. 456. La seconda iscrizione del 1600 è inedita.

18) RODOCANACHI, *op. cit.*, pag. 116.

19) CERASOLI, *op. cit.*, pag. 286.

20) Idem, pag. 287; RODOCANACHI, *op. cit.*, pag. 117.

21) RODOCANACHI, *op. cit.*, pag. 117.

22) Idem, idem; CERASOLI, *op. cit.*, pag. 287.

23) CERASOLI, *op. cit.*, pag. 288.

24) RODOCANACHI, *op. cit.*, pag. 118.

25) Idem, idem.

26) Archivio capit., credenzione II, vol. 126, pag. 206.

27) DE TOURNON, *Etudes statistiques sur Rome, etc.*, Paris 1855, vol. II, pag. 277; L. MADELIN, *La Rome de Napoleon*, Paris 1906, pag. 527 e segg.

28) R. LANCIANI, *Il Pantheon e le Terme di Agrippa*, Prima relazione a S. E. il Ministro dell'Istruzione Pubblica, Roma 1882, pag. 41.

Le tegole sono composte di grosse lastre di piombo, di misura diversa a seconda della diversa posizione nella cupola. Nei gradoni inferiori sono alte in media 80 centimetri; la larghezza varia da una media massima di circa m. 2,30 nel primo gradone, a una media di m. 1,80 nell'ultimo gradone. Nella parte emisferica della cupola vera e propria le lastre mantengono un'altezza media di cm. 80, ed una larghezza che partendo dalla stessa misura delle lastre dell'ultimo gradone, cioè di circa m. 1,80, va sempre più rastremandosi a mano a mano che ci si avvicina all'occhio della cupola. Ciascuna lastra è sovrapposta alla lastra inferiore, ed è unita alle lastre laterali con quel sistema che si dice "a marroné", cioè con i bordi sovrapposti e ribattuti. Grossi chiodi tengono assicurate le lastre alla muratura della cupola.

RECENSIONI:

ARTHUR M. HIND: *EARLY ITALIAN ENGRAVING, A CRITICAL CATALOGUE WITH COMPLETE REPRODUCTION OF ALLE THE PRINTS DESCRIBED. PART I: Florentine Engravings and anonymous prints of other school in four volumes with 714 illustrations and 488 plates*; Knoedler et Company, New York, Quaritch, 1938.

QUEST'OPERA, la cui prima parte comprende quattro grandi volumi nasce dopo larga preparazione, fatta con pienezza di mezzi. L'organizzazione di essa risale al 1913 allorchè Fitz Roy Carrington, conservatore delle stampe nel Museo di Belle Arti di Boston e lettore di storia e principi dell'incisione nell'Università di Harvard, raccolse ai fini dell'insegnamento tutte le fotografie delle stampe del sec. XV, o primitive che dir si vogliono.

D'altra parte anche sotto l'aspetto scientifico lo studio sui nielli del Museo Britannico pubblicato dall'Hind nell'anno 1936 è preparazione a quest'opera perchè, naturalmente, tratta del problema capitale degli inizi dell'incisione in Italia, della personalità e dell'opera di Maso Finiguerra, che secondo il Vasari avrebbe "scoperto", il procedimento dell'incisione. E non vano è da considerare a tale scopo il catalogo delle stampe del Museo Britannico pubblicato nel 1910, e redatto dopo aver visitato tutti i grandi gabinetti d'Europa. Soltanto dopo così lunga e attenta maturazione un corpus può essere veramente completo e riuscire fondamentale. Non importa se qualche nuovo elemento venga eventualmente suggerito: questo è fatale perchè il corpus è aggiornato ad un determinato momento, quello di stampa, ma difficilmente aggiunte e correzioni possono intaccare il valore basilare di una pubblicazione, com'è il caso di questa, in cui alla competenza non improvvisata

dello studioso s'unisce pienezza di mezzi e il tempo necessario a far opera duratura.

Dopo la prefazione, la bibliografia, l'elenco delle collezioni, una lunga e lucida introduzione in cui si dibatte tutta la materia della primitiva incisione, il catalogo delle stampe è così diviso: Fiorentini, stile fine, circa 1450-1500; i pianeti e le stampe di stile analogo; libri illustrati; Fiorentini, maniera larga; Fiorentini, stampe dello stile fine ripetute nella maniera larga: profeti e sibille; altre incisioni fiorentine primitive; Italia settentrionale, i tarocchi e altre stampe; varie appendici.

Si potrà osservare che questi raggruppamenti sono artificiosi perchè ciascun gruppo non presenta caratteri propri, chiusi; che la loro classificazione è discutibile e non rigorosa: ma questo è da rilevare per ogni ripartizione di materia, per ogni intitolazione, dato che l'una e l'altra debbono piegarsi ad esigenze didattiche. Quel che accade, ad esempio, nella ceramica, specie secondo le denominazioni e le partizioni adottate da Gaetano Ballardini.

L'introduzione occupa diciotto pagine fitte, e, come s'è già avvertito, dà una chiara idea dei problemi, delle opinioni, della letteratura del periodo che s'è preso a studiare per le stampe. Evidentemente il problema centrale è quello di Maso Finiguerra. L'affermazione del Vasari ch'egli avesse "inventata", l'incisione è stata ormai confutata. Nato nel 1426, Maso avrebbe dovuto compiere la sua scoperta intorno all'anno 1446,

quando già nell'Europa settentrionale si eseguivano incisioni, le quali per quel che riguarda i paesi tedeschi e vicini si possono riportare al 1430 circa. L'A. interpreta il cenno del Cellini che Maso "fece l'arte solamente dello intagliare di niello", non nel senso che il Finiguerra fu soltanto incisore in niello ma nel senso che intagliare sta in contrapposizione di disegnare. E ciò si può ammettere, nelle linee generali almeno. Ma, in sostanza, quando si cerca di definire la figura di questo incisore, quando si cerca, insomma, di precisare quali stampe a lui si debbano, tutto diventa difficile e problematico. È merito dell'Hind di aver riconosciuto la condizione degli studi intorno a Maso, e non essersi fatto attrarre dalla stessa sua raffinata competenza per riconfermare vecchi battesimi ipotetici o enunciare dei nuovi, col criterio delle possibilità evolutive che ha dato così scarsi risultati in tutto il dominio della critica d'arte.

Ipotetica del pari è la ricostruzione dell'attività di un altro incisore della prima fase, Baccio Baldini. Con questo atteggiamento non si vuol demolire la posizione critica di uno studioso quale il Colvin cui nel volume *Florentine Pictures - Chronicle of the British Museum* si deve il primo serio tentativo di far uscire dalla penombra della favola la figura di Maso Finiguerra, ma, trattandosi di un corpus, si vuol dare ad esso la maggiore stabilità, basandosi sui pochi dati concreti, anzi che sulle brillanti ma spesso effimere intuizioni critiche. Per conto nostro non sapremmo lodare abbastanza l'A. di questa rigorosa cautela, perchè in verità se in un primo momento per rimuovere le acque stagnanti era opportuno dare il massimo sviluppo alla critica stilistica, ora conviene in molti casi precisare e raccogliere quel che si è potuto accertare, per metterci in condizioni di compiere nuove conquiste.

Se una larga parte delle stampe italiane del sec. XV è anonima, questa non è una buona ragione per una ricerca della paternità a tutti i costi. Già è difficile precisare che cosa si debba intendere per primitive incisioni italiane. Dovendo fissare un limite cronologico, l'A. comprende nella serie tutte le stampe anteriori a Marcantonio, ma evidentemente questa partizione è da assumersi come una necessità. Certo è che dallo stile la maggior parte delle stampe primitive risultano fiorentine; parecchie son riferibili a Venezia e a Ferrara, e fra queste l'Hind comprende i cosiddetti "Tarocchi", del Mantegna; altre a Milano e alla Lombardia. Sempre da un punto di vista stilistico, senza tener conto dei luoghi di produzione, che furono anche Bologna e Roma, Siena e Padova.

Tutto questo movimento s'accetra intorno a due figure principali: Pollajuolo a Firenze, Mantegna a Padova e a Mantova. A Firenze l'A. vede due distinte maniere d'incisione, quelle che ha definite, come s'è già riferito come "maniera fine", e "maniera larga", le quali rimangono distinte fino al 1460-90 quando si fa sentire l'influsso teutonico. Più precisamente, la prima è una maniera da orafo e contrasta con lo stile disegnativo dell'altra; pel carattere essa è vicina al niello.

Naturalmente non è da escludere che l'una e l'altra siano state praticate dal medesimo incisore.

Ma troppo in lungo porterebbe riassumere ancora, e dibattere, questa prefazione in cui è concentrata una così sicura e ampia cognizione della storia dell'incisione ne' suoi primordi, tutte cose, in una esposizione limpida e obbiettiva francata da ogni partito preso, da ogni ostinazione, da ogni velleità polemica o esibizionistica.

Segue l'ampio schedario delle stampe, che prende quasi tutto il volume. Le incisioni vi sono raggruppate secondo le partizioni accennate. Una breve nota chiarisce i criteri della scelta e della disposizione. Il primo gruppo, che comprende i fiorentini della prima maniera, quella denominata fine, intorno al 1450-1500, è catalogata per ordine cronologico, ma s'avverte che è un semplice tentativo di cronologia.

La scheda non contiene la descrizione dell'opera, resa inutile dalla riproduzione di essa. Dà il titolo, le dimensioni, la bibliografia, la datazione, ma consiste segnatamente in un'annotazione critica, in un dibattito stringato ed essenziale che ci fa sentire il suo valore e i problemi che intorno ad essa si agitano. Come scheda forse non si potrebbe desiderare di più.

Talune stampe, come ad esempio quella di *Bacco ed Arianna*, hanno un cenno assai più sviluppato del consueto; quando si tratta, poi, di gruppi organici, quale quello dei pianeti riprodotti nelle tavole 114-131 l'introduzione e la bibliografia son dati per l'insieme, e allora la schedatura delle singole incisioni è più stringata. Così per le incisioni del 1481 relative alla Divina Commedia, in cui son distinte, fra l'altro, le varie impressioni e le copie. Quando si tratti di stampe della maniera fine ripetute nella maniera larga, la schedatura è molto sommaria, per non ripetere cose già dette innanzi.

I principali artisti vengono passati in rassegna l'un dopo l'altro: Antonio del Pollajuolo, Cristoforo Robetta, Lucantonio degli Uberti. Lo stesso procedimento è seguito per le stampe dell'Italia superiore dai "Tarocchi", del Mantegna a quelli ferraresi, a un gruppo numeroso di stampe varie. Infine si esaminano le incisioni che non si possono includere con sicurezza nei gruppi finora costituiti. Un ultimo capitolo è dedicato alle carte geografiche incise. Chiudono il volume alcune appendici: primi ricordi su Maso Finiguerra e l'inizio dell'incisione in Italia; il gruppo dei disegni degli Uffizi che probabilmente sono da identificarsi con quelli che il Vasari ritenne del Finiguerra; nielli relativi allo stile dei disegni degli Uffizi; marche. Il secondo, il terzo e il quarto volume contengono le illustrazioni. Quel che può dare la riproduzione meccanica delle stampe è qui ricercato e ottenuto con ogni cura. Certo non è la stessa cosa, non può essere la stessa cosa. Ma gli studiosi e gli amatori dell'incisione saranno assai grati perchè si è loro offerta una raccolta completa, non reperibile in alcun altro modo, dell'incisione nostra quattrocentesca. Quest'opera, quindi, appartiene al numero delle pubblicazioni più serie che siano venute in luce, nell'ambito della storia dell'arte, in questi ultimi anni. LUIGI SERRA