

Riposo, Florenz, Maescotti, 1584, [reprografischer Nachdruck, Hildesheim, Georg Olms, 1696], S. 383. F. TIRTI, *Studio di Pittura, Scultura, ed Architettura, nelle Chiese di Roma 1674-1763*, I, hrsg. v. B. Cantardi e S. Romano, Florenz, Centro Di, 1987, S. 148. G. ROISECCO, *Roma Antica, e Moderna o sia Nuova Descrizione di tutti gl'Edificij Antichi, e Moderni, tanto Sagri, quanto Profani della Città di Roma*, II, Rom, 1750 S. 343. Auch der Text von G. GRUYER, *Fra Bartolomeo della Porta et Mariotto Albertinelli*, Paris, 1886 («Les Artistes célèbres»), S. 78, ähnelt demjenigen Vasaris; Gruyer betont aber, daß sich die Tafel noch an Ort und Stelle befände, was darauf schließen läßt, daß er sie tatsächlich gesehen haben könnte.

¹⁸ Von Vasari offensichtlich abweichende Beschreibungen der Tafel Albertinellis liefern folgende Guiden: G. CELIO, *Memoria delli nomi dell'Artefici delle Pitture che sono in alcune Chiese, Facciate, e Palazzi di Roma*, Neapel, 1638 [Facsimile hrsg. v. E. Zocca, Mailand, Electa, 1967] («Fonti e trattati di Storiografia Artistica»), S. 90-91. A. NIBBY, *Roma nell'Anno 1838*, III, Rom, Tipografia di Belle Arti, 1839, [reprografischer Nachdruck, Bologna, 1971], S. 718. Eine zuverlässige Aussage kann folgender Visitationsbericht geben: Arch. Segr. Vatic., S.C. Visita Apostolica, Visitatio Ecclesiae S. Siluestri in Monte Quirinali Die 26. Januarij, 1629, Miscellanea Armadio VII, n. 67, fol. 83 r. - 86 v., fol. 83 verso (im folgenden zitiert als: *Visitationsbericht 1629*). Auch die Kapellenbeschreibung des J.A. Brutius ist als Dokument zu werten: Bibl. Apost. Vatic., J.A. BRUTIUS, *Theatrum Romanae Urbis, sive Romanorum sacrae aedes sec. XVII in fine*, Ms. Cod. Lat. 11876, Cap. LIII, fol. 179v. - 180 r., fol. 179 v.

¹⁹ «Habet Iconam pro Imagine B(eatissimae Virginis, ac Sanctor(um) Siluestri Dominici)». *Visitationsbericht 1629*, fol. 83 v.

²⁰ «In Tabula Virginem matrem exhibet sedentem cum Puero Jesu stante, opus Mariotti florentini...», J.A. BRUTIUS, *op. cit.*, fol. 179 v. Auch A. NIBBY, *op. cit.*, erwähnt einen stehenden Christus.

²¹ Die Tafeln befinden sich in Paris (Louv-

re) bzw. in Florenz (Accademia). Die Tafel in Paris (Dat. 1511) war für die Florentiner Kirche San Marco bestimmt, gelangte später jedoch in die Kathedrale von Autun, so daß die zweite Tafel (Dat. 1512) als Ersatz für die Kirche San Marco angefertigt wurde und dort ebenso auf dem der Hl. Katharina von Siena geweihten Altar aufgestellt wurde.

²² Siehe G. VASARI, *op. cit.*, S. 187-188. Eines der beiden Gemälde, die sich nun in Vatikankirche befinden, wurde von Raffael zu Ende gemalt. Siehe, *Guide Rionali di Roma: Rione II - Trevi*, II, hrsg. v. A. Negro, Rom, 1985, S. 34.

²³ L. Borgo, der sich allerdings nicht mit der Altartafelproblematik in der Kapelle Fra Marianos auseinandersetzt, nimmt sogar an, daß Albertinelli die Werke Fra Bartolomeos in Viterbo und in S. Silvestro, die jener aufgrund seiner Erkrankung im Planzustand oder unvollendet gelassen hatte, zu Ende malte. L. BORGO, *The works of Mariotto Albertinelli*, [Diss. Harvard 1968], New York & London, Garland Publishing, 1976, S. 20.

²⁴ Der Einwand, daß eine zweifache Darstellung der *mystischen Vermählung* im Kapelleninneren unwahrscheinlich sei, läßt sich entkräften: Die Vermählung im Landschaftsfresco findet in der Natur statt und ist offensichtlich der mystischen Erhebung Maria Magdalenas gegenübergestellt, während die Komposition an der Altarwand großfigurig gewesen sein muß.

Die im Gegensatz zu den Seitenwandkompositionen eindeutig heiter gestimmten Puttenpaare der Kapellenrückwand könnten mit der Thematik der mystischen Vermählung in Beziehung gesetzt werden. So erscheinen auf Fra Bartolomeos mystischer Vermählung in Florenz zwei musizierende Engel vor dem Thron Marias. Übernehmen die den Altar flankierenden Paare in der Kapelle Fra Marianos eine ähnliche Funktion?

²⁵ Siehe A. MARABOTTINI, *op. cit.*, I, S. 135-149 *passim*. L. RAVELLI, *op. cit.*, S. 28-30 P. LEONE DE CASTRIS, *Polidoro da Caravaggio fra Napoli e Messina*, (Katalog der Ausstellung in Neapel 1988/89), Rom, De Luca, 1988, S. 24.

²⁶ Brutius gibt bei der Kapellenbeschreibung bereits die Existenz eines Fensters an: «In frontis media fenestra», (J.A. BRUTIUS, *op. cit.*, fol. 179 v.). Daß sich zudem schon seit dem Umbau von S. Silvestro in Jahre 1524 ein Fenster im Innenraum der Kapelle befand, legt unter anderem die Beobachtung nahe, daß die Puttenpaare der östlichen und westlichen Seitenwand eine einheitliche Schattengebung aufweisen, die einem gezielten Lichteinfall entspricht, der von einer hochgelegenen Stelle an der Kapellenrückwand herrühren müßte. Das noch heute im Altarausgang sichtbare Fenster der Rückwand wird wohl häufig übersehen, da kein Licht mehr in das Kapelleninnere dringt. Dies ist bedingt durch die im Jahre 1877 vorgenommene radikale Verkürzung der Kirche um die ersten beiden gegenüberliegenden Kapellen, die eine Anbringung des Treppenhauses an der Südseite der Kirche nach sich zog. Dieses Treppenhaus verhindert nun den Lichteinfall in die Kapelle. Zur Baugeschichte von S. Silvestro siehe insbesondere W. BUCHOWIECKI, *op. cit.*, III, S. 886-868.

²⁷ Der Versuch Ravellis, die These der Ausführung des Chantilly-Projektes mit Hilfe zweier Puttendarstellungen zu untermauern, die angeblich eine getreue Kopie von zwei entsprechenden Paaren auf der Polidoro-Zeichnung darstellen und somit als ein Beweis für die tatsächliche Realisierung des Projektes dienen sollten, überzeugt m.E. nicht. Zum einen handelt es sich keinesfalls um getreue Kopien und zum anderen sind Puttenpaare, die eine Wappenkartusche halten, sicherlich in dieser Zeit keine Seltenheit. Siehe L. RAVELLI, *op. cit.*, S. 30, Abb. der Putten, S. 38, fig. 6-7. Es ist weiterhin zu bedenken zu geben, daß auf der Chantilly-Zeichnung rechts die Nischenfigur der Hl. Katharina von Alexandrien zu sehen ist, wo die Logik des Bildprogrammes eine Darstellung der Kapellenpatronin (Hl. Katharina von Siena) erforderlich machen müßte.

Bildnachweis:

Photos des Verf.: 1, 4, 5, 6, 7, 8; Lanfranco Ravelli, *op. cit.*, 1987: 2, 3, 9.

Il teatro gesuitico a Milano all'epoca della dominazione spagnola

GIANFRANCO DAMIANO

Nel periodo della dominazione spagnola le attività teatrali della Compagnia di Gesù assumono, in area milanese, una molteplicità di forme e di caratteri che per diversi aspetti si impongono alla nostra attenzione.

Un semplice spoglio delle fonti archivistiche ci segnala come le pratiche della scrittura drammaturgica e della drammatizzazione rientrassero nell'insegnamento impartito nel Collegio di Brera, adeguandosi inizialmente agli originari intenti pedagogici della *ratio* gesuitica. Di lì la produzione

drammatica volse però rapidamente in chiave spettacolare, estendendosi a comprendere, al di fuori delle occasioni pedagogiche, i momenti celebrativi delle solennità liturgiche e civili cittadine. In quelle e intorno a quelle, nell'arco di circa due secoli¹, si articolano poi istanze devozionali e politiche, arti e professioni, secondo una progettualità che trovava nell'apparato festivo il punto di convergenza di tecniche e saperi, non meno che l'occasione di massima manifestazione della presenza gesuitica nel tessuto

istituzionale e culturale della vita milanese.

La 'cultura spettacolare' che se ne può dedurre, come da una parte si inquadra nell'ambito più generale della cultura teatrale e spettacolare dell'epoca barocca, così sembra dispiegarsi seguendo tre direttrici fondamentali: il teatro di collegio, il teatro della gloria, la scena della coscienza.

Il teatro di collegio

Il teatro gesuitico nasce propriamente come teatro di collegio. Nella prima redazione della *Ratio Studiorum* troviamo alcune direttive che comprendono il teatro fra gli esercizi consigliati agli allievi delle classi inferiori di umanità e di retorica². Sono inizialmente direttive molto generali. Il teatro nei collegi gesuitici sembra inserirsi nell'alveo della tradizione degli studi umanistici: tradizione che, attraverso il Quattrocento e per tutto il Cinquecento, vede impegnarsi le

Università europee, le scuole di retorica ed i collegi nella lettura e in diversi casi nella messa in scena di drammi classici³. La rappresentazione drammatica, in lingua latina, ha lo scopo preminente di ravvivare l'interesse degli allievi per lo studio della grammatica e della retorica. L'esercitazione si applica all'imitazione e alla variazione dei modelli (soprattutto quello seneciano), allo studio dei generi codificati (la tragedia e la commedia), all'elaborazione di motivi mitologici ed allegorici⁴. A questo si associa un'attenzione specifica per le componenti enunciazionali del discorso, e l'*elocutio* retorica può trovare concreta sperimentazione nella recitazione drammatica. Il teatro di collegio non si configura soltanto come mero esercizio di ricalco di moduli di scrittura letteraria o drammatica, ma prevede la recitazione come parte integrante dello studio retorico⁵. Anche la didattica dei collegi gesuitici si dispone ben presto all'esecuzione di saggi pubblici, in cui gli studenti possono dar prova delle proprie capacità oratorie e dei progressi ottenuti negli studi di fronte a un pubblico di parenti e di ospiti illustri.

A Milano, al Collegio di Brera, si trovano tracce di questa attività dalla seconda metà degli anni '80 del secolo XVI⁶. Il maestro di retorica, nelle vesti di *choragus*, presiedeva alla scrittura dei testi ed alla loro messa in scena. Gli spettacoli si svolgevano alla fine dell'anno scolastico e anche in periodo di carnevale. Gli spazi previsti per le rappresentazioni erano generalmente quelli di un'aula grande e del cortile; ma un «salone degli atti pubblici» è presente sin dai primi progetti di Martino Bassi per la fabbrica delle scuole⁷. Il repertorio, come possiamo desumere dagli «argomenti» a stampa che accompagnavano lo spettacolo, comprendeva tragedie e tragicommedie, drammi pastorali, drammi sacri e azioni drammatiche di soggetto sacro. La produzione testuale ben coniugava le istanze umanistiche di recupero della classicità con quelle pedagogiche ispirate al riformismo cattolico, entrambe caratteristiche della cultura milanese dell'epoca⁸. Insieme la drammaturgia e la messa in scena si aprivano a suggestioni spettacolari che nella commistione di elementi rappresentativi — quali l'intermezzo musicato e danzato — e nel gusto per le apparecchiature ingegnose e fastose convergevano sui canoni del grande spettacolo barocco⁹.

Il teatro della gloria

Una polemica interna all'Ordine contrappone, sin dalla fine del secolo XVI, i difensori di una teoria 'regolare', di un teatro cioè didattico e didascalico, scenicamente povero, fedele ai dettami originari della *Ratio*, ai fautori di una pratica marcatamente 'teatrale', sensibile ai caratteri spettacolari della messa in scena, attenta agli effetti pragmatici di un coinvolgimento emotivo e passionale del pubblico nel-

la rappresentazione¹⁰. Questa contrapposizione ha generato un'intensa elaborazione trattatistica, volta a definire le funzioni, le condizioni, la stessa liceità morale della rappresentazione drammatica¹¹. Le realizzazioni dei Collegi sono comunque per lo più orientate a sviluppare gli elementi scenici dello spettacolo¹²: ciò tanto in chiave di costruzione drammaturgica, con la distribuzione fra gli atti di intermezzi cantati, musicati e non di rado danzati, che in chiave scenografica, con la costruzione di apparati complessi, con l'uso di ingegni meccanici per il movimento delle scene e dei personaggi, con la ricerca di accurati effetti luministici¹³.

A Milano, pur senza giungere probabilmente ai fasti spettacolari dei collegi francesi o dei paesi di lingua tedesca, la rappresentazione degli scolari del Collegio di Brera esce dall'ambito strettamente didattico e si inserisce nel quadro festivo delle cerimonie di accoglienza a personaggi reali di passaggio in città, a cardinali e arcivescovi nell'atto del loro insediamento o in visita al Collegio medesimo, a benefattori dell'Ordine¹⁴. È documentata la recita di una «tragedia spirituale», in latino e con scene del pittore Profondavalle, in onore e alla presenza di Margherita d'Austria in occasione del suo soggiorno milanese del 1598. Mentre, a conferma di un prestigio ormai acquisito, ai gesuiti di Brera verrà affidata l'organizzazione degli spettacoli del Teatro Ducale in occasione di un altro ingresso reale, quello di Maria Anna d'Austria, nel 1649, culminata nella sfarzosa rappresentazione del *Teseo*, ricca di apparati scenografici, di ingegni meccanici, di intermezzi spettacolari¹⁵.

A quella data il Collegio annoverava già autori come Basilio Alamanni ed Emanuele Tesoro. A questi si sarebbe aggiunto qualche decennio più tardi Carlo Maria Maggi, con alcune tragicommedie e intermezzi appositamente composti per le recite degli scolari al Collegio dei Nobili, diretto dai padri della Compagnia. Nelle Accademie degli Arisofori e degli Animosi si offrivano in pubblico saggio componimenti poetici, tesi, dispute su argomenti filosofici e teologici. Ai gesuiti di Brera veniva affidata dalla municipalità milanese anche la composizione degli emblemi e delle imprese allegoriche sui percorsi degli ingressi solenni, nelle pubbliche manifestazioni d'allegrezza, nelle funebri pompe per le esequie di personaggi reali. Il gusto per l'arguzia retorica si univa a quello per la spettacolarità scenografica. L'invenzione e la costruzione di scenografie urbane, ancorché effimere, insieme alla precisione dei cerimoniali, potevano trasformare la circostanza festiva in un *theatrum gloriae* di edificazione civile e religiosa. L'attitudine scenaristica si dispiegava tanto negli arredi che negli apparati architettonici. Alle feste civili si univano le feste e le cerimonie legate al culto cittadino. In occasione della festa per la

canonizzazione di S. Carlo, nel 1610, oltre alle iscrizioni, emblemi, archi, statue e pitture che ornavano la facciata della chiesa di S. Fedele e della Casa professa, fu costruito un Gesù che «per arte si girava attorno, come un'Arcolaio, portando in giro con seco moltissimi splendori, onde era ripieno»¹⁶. Mentre nel 1622, per la canonizzazione dei SS. Ignazio e Francesco Saverio, fu eretto nella piazza S. Fedele il noto teatro provvisorio, per l'esecuzione di imprese, accademie, recite degli scolari di Brera.

La scena della coscienza

Le attività della Congregazione del SS. Entierro, che faceva capo alla chiesa di S. Fedele¹⁷, la celebrazione delle quarantore, la partecipazione in pompa alle solenni esequie funebri, gli oratori cantati, segnavano altrettanti momenti di una liturgia volta negli ambienti gesuitici in chiave scenografica e drammatica. Il teatro di collegio aveva recuperato, insieme alla vocazione umanistica, alcuni elementi tipici della tradizione dei misteri medievali, per quanto riguarda almeno la scelta di soggetti biblici e agiografici. Ma non si può trascurare, a compimento del quadro devozionale, la matrice 'mimetica' pur contenuta negli *Esercizi* di Ignazio di Loyola. Al di fuori degli schemi retorici della composizione poetica o spettacolare, via via assunti nel dramma e nella festa dal teatro gesuitico, gli *Esercizi* propongono infatti a fondamento della stessa esperienza mistico-devozionale la pratica rappresentativa. In essa il principio dell'imitazione guida l'adesione fantastica dell'esercitante agli episodi della vita di Cristo, attraverso la contemplazione delle scene, l'integrazione minuziosa dei dettagli, sino all'irruzione 'in scena' del soggetto attuale — l'esercitante medesimo — in qualità di 'attante'. Nel 'teatro della coscienza' il gesto può ritrovare l'unità originaria con la scena che lo definisce, con la Parola che lo genera. Nell'esercizio dell'immedesimazione si incarna un percorso spirituale che si compie sul piano dell'esperienza reale non meno che su quello della coscienza immaginativa.

Alcuni autori hanno rilevato singolari elementi di analogia tra il metodo proposto da Ignazio e l'insegnamento impartito da alcuni maestri del teatro contemporaneo, in particolare per quanto riguarda il lavoro dell'attore e l'elaborazione scenico-drammatica del testo¹⁸. Ma una lettura attenta degli *Esercizi* può probabilmente fornire delle utili chiavi interpretative per comprendere alcuni aspetti forti della spettacolarità barocca, e in essa l'attenzione sostanziale che i gesuiti prestavano al teatro. Le tre direttrici che abbiamo individuato, il teatro pedagogico, il *theatrum gloriae*, la scena della coscienza, trovano certo un loro primo momento di unità e di coerenza nella cerimonialità che si dispone intorno all'evento rappresentativo, per celebrare gli or-

dini e le gerarchie di una cultura e di una società. Ma la loro risoluzione simbolica sembra infine attingere pienamente il senso ultimo della metafora scenica solo attraverso questa assimilazione e questa corrispondenza tra anima e scena, e tra scena e mondo: la scena della coscienza, la scena del mondo, il mondo come teatro. I frutti più maturi di questa visione si intrecciano a distanza, attraverso l'Europa, nell'opera di Lope de Vega, di Calderón, di Corneille: a segnare l'eredità di Ignazio nella memoria e nella pratica teatrale del secolo dei classici¹⁹.

*Scuola di specializzazione in
Comunicazioni sociali
Università Cattolica di Milano*

* *La ricerca sul teatro gesuitico a Milano all'epoca della dominazione spagnola, curata da chi scrive, è oggetto di un dottorato di ricerca in Teoria e storia della rappresentazione drammaturgica attivato presso l'Università Cattolica di Milano.*

¹ Si intende naturalmente dalla fondazione delle Scuole del Collegio di Brera (1572) alla soppressione dell'Ordine, avvenuta nel 1773. Ma la ricerca, di cui qui si dà un primo e molto parziale resoconto, si concentra prevalentemente come già ho segnalato sul periodo 'spagnolo'.

² La *Ratio Studiorum* è il testo regolativo delle attività didattiche e pedagogiche delle scuole gesuitiche. Edita in tre versioni tra il 1586 e il 1599 essa condensa le disposizioni ignaziane (in particolare espresse nella Parte quarta delle Costituzioni) con le esperienze condotte nei primi Collegi della Compagnia. Cfr. M. BARBERA, *La Ratio Stu-*

diorum e la Parte quarta delle Costituzioni della Compagnia di Gesù, Padova 1942.

³ Cfr. G. CODINA MIR, *Aux sources de la pédagogie des Jésuites: le «modus parisiensis»*, Institutum Historicum S.I., Roma 1968.

⁴ CODINA MIR, 1968.

⁵ Cfr. anche F. DOGLIO, *Teatro in Europa*, II, Milano 1988.

⁶ Ma nel Collegio Mamertino e nel Collegio Romano, di più antica fondazione, si riscontra una consistente attività teatrale 'pubblica' per tutta la seconda metà del Cinquecento.

⁷ Cfr. M.L. GATTI PERER, «Fonti per l'architettura milanese dal XVI al XVIII secolo: Francesco Bernardino Ferrari e la sua raccolta di documenti e disegni - I», *Arte lombarda*, IX (1964/1), 173-222; M.R. BASCAPÈ, «I disegni di Martino Bassi nella Raccolta Ferrari. Catalogo», *Arte lombarda*, XII (1967/2), 33-64.

Sulle funzioni di rappresentanza rivestite dal 'salone' nell'architettura dei collegi gesuiti si veda G. COLMUTO ZANELLA - E. DE NEGRI, *L'architettura del collegio*, in AA.VV. *Il palazzo dell'Università di Genova. Il Collegio dei Gesuiti nella strada dei Balbi*, Genova 1987, 209-275.

⁸ Cfr. M. BENDISCIOLI, *Vita sociale e culturale*, in *Storia di Milano*, X, Milano 1957.

⁹ Cfr. S. CARANDINI, *Il teatro barocco*, Bari 1989.

¹⁰ Cfr. DOGLIO, 1988.

¹¹ La trattatistica gesuitica sul teatro include principalmente le opere dei padri Mariana, Pontano, Del Rio, Ottonelli, Ferrer, Galluzzi, Spucces, Mangot, Ménestrier, e si estende nell'arco di oltre un secolo, tra il 1584 del *Tractatus* di padre Mariana e il 1687 dei *Ballets* del Ménestrier.

¹² Ciò risulta dalle cronache e dalle descrizioni coeve e, a contrasto, dalle norme limitative emanate dalla Curia Generalizia ed inviate ai collegi delle diverse province.

¹³ Compiute sintesi delle ricerche sceniche in ambito gesuitico nel corso del XVII seco-

lo si possono ad esempio trovare, per quanto riguarda la drammaturgia dello spettacolo, nei trattati del già citato Ménestrier; per quanto riguarda la scenografia e la macchinaria teatrale nella *Perspectiva Pictorum et Architectorum* di Andrea Pozzo.

¹⁴ Da ricordare, per l'intreccio fra occasione festiva e vicenda costruttiva del collegio, *Il Pubblico Ringraziamento della Università di Brera Governata da' Padri della Compagnia di Gesù in Milano*. Agli *Ill.mi Abati e Collegio de' Signori Conti e Cavalieri Giurisconsulti, per la Fabbrica delle Scuole, col Favor Loro Insignemente Promossa*, Milano 1667.

¹⁵ Notizie di questa rappresentazione si possono derivare dalla cronaca ufficiale delle cerimonie, stampata dai fratelli Malatesta nel 1651, e dall'*Argomento* a stampa (1649) composto e distribuito per l'occasione. Un'ampia descrizione dei festeggiamenti è stata proposta da E. CENZATO, «La festa barocca: la Real Solenne Entrata di Maria Anna d'Austria a Milano nel 1649», *Archivio Storico Lombardo*, IV (1987), 47-100.

¹⁶ «Era il Gesù avvolto d'oro cantante, e fiancheggiato da Croci e Piramidi vestite dal medesimo oro, tutte inestate di lumi: le quali manifatture dal tetto di quell'alta Chiesa rendevano bellissima vista»; *Relatione della festa fatta in Milano per la canonizzazione di S.to Carlo*, Milano 1610.

¹⁷ Notizie relative alla costruzione dello scurolo della Congregazione del SS. Entierro in S. Fedele si trovano in C. BARONI, *Documenti per la storia dell'Architettura a Milano nel Rinascimento e nel Barocco*, II, Roma 1968.

¹⁸ Cfr. R. BARTHES, *Sade, Fourier, Loyola*, Paris 1971. Ma già Ejzenstejn nel 1937 aveva visto la relazione tra gli *Esercizi* e il 'metodo' di Stanislavskij: cfr. S.M. EJZENSTEJN, *Teoria generale del montaggio*, Venezia 1985.

¹⁹ Sugli influssi della cultura dei gesuiti sulla civiltà seicentesca, con particolare riguardo al teatro francese, cfr. M. FUMAROLI, *Eroi e oratori*, Bologna 1990.

Un'esperienza di schedatura di opere di pittura lombarda e piemontese del Seicento e del Settecento. Metodo e risultati

RICCARDO GHERZI

Questa segnalazione ha lo scopo di illustrare il più brevemente possibile le caratteristiche di un lavoro iniziato nell'ormai lontano 1962 e che è ben lungi dal potersi dire concluso, anche perché le ricerche nel campo dell'arte non hanno mai fine, sono sempre aperte verso il futuro, ragione questa non ultima del loro fascino.

Il lavoro è consistito e consiste nella consultazione attenta e scrupolosa di tutto quanto il pubblicato che, per un verso o per l'altro, ha attinenza

vicina o anche lontana con la pittura lombarda e piemontese del Seicento e del Settecento. Preciso: pittura, e non pittori; cioè l'indagine è estesa anche a quegli artisti che, pur non essendo lombardi o piemontesi, hanno operato nelle due regioni o hanno inviato in Lombardia e in Piemonte opere che hanno poi esercitato un'influenza considerevole sulla pittura locale.

Fino ad allora tale lavoro ha fruttato circa 23 mila schede, oltre ad altre 7/8 mila schede provvisorie che so-

no in attesa di essere travasate in schede definitive, che poi definitive non sono perché sempre suscettibili di aggiunte, ampliamenti, correzioni e rifacimenti.

I pittori catalogati sono a tutt'oggi 738.

A questo punto viene spontaneo domandarsi quale consistenza ha il lavoro fatto, rispetto all'esistente. Mi spiego meglio: ogni scheda riguarda in genere una sola opera di un solo autore o un gruppo di opere dello stesso autore esistenti però in una unica località ben precisata (cioè, città o paese, museo, chiesa, palazzo, collezione ecc.). Quindi si può pensare ad un complesso di circa 30/35 mila opere schedate. Ed ora poniamoci una domanda: quante saranno, di numero, le opere di pittura lombarda e piemontese del Sei e del Settecento ancora esistenti? È una domanda alla quale è impossibile dare una risposta precisa. Però, qualche tentativo di approssimazione — sia pure alquanto grossolano — lo si può fare.

Noi sappiamo che i pittori studia-