

GIULIANO BRIGANTI

## 'BAROCK IN UNIFORM'

Dopo aver accennato, nello scritto precedente, ai curiosi trascorsi quotidiani del termine 'barocco', sorpreso nell'intimità della sua vecchia veste da camera, mi propongo di considerarlo ora sotto un aspetto apparentemente più dignitoso e severo, vale a dire nella sua abbottonatissima, lucida uniforme accademica, quando lascia da parte il semplice ufficio di vocabolo allusivo per atteggiarsi a concetto. Ma ciò non fornirà alcun argomento che possa contrastare il mio proposito negativo: anzi si dovrà constatare come, proprio nella sua uniforme, il termine di 'barocco' non si faccia alcun scrupolo di servire le più diverse bandiere. E il tradire, in quell'ufficio, la fedeltà ad un unico significato, tradirlo quando, come concetto, il significato ha pur da essere, di necessità, storico e stilistico, riveste una gravità ancora maggiore fornendo l'argomento più decisivo agli atti del processo contro la strana parola: l'accusa di ingenerare confusione fra fatti artistici di origine e di natura diverse.

Dietro il concetto di Barocco si affaccia, infatti, una delle questioni più lunghe, più intricate e, in fondo, più noiose di tutta la storia della moderna critica d'arte. La questione, appunto, del Barocco.

Eppure c'è chi l'ha definita 'elegante', paragonandola, chissà perché, alla settecentesca disputa sul Laocoonte e ammirando senza riserve l'acume e l'elevatezza degli ingegni che vi hanno partecipato. Da parte mia, a dir vero, non riesco a trovar nulla di elegante nel succedersi delle macchinose escogitazioni che, per circa mezzo secolo, si sono impegnate a definire cosa sia 'Barocco' in architettura, scultura e pittura. Almeno una dozzina di critici, specialmente tedeschi per nazione o per cultura, hanno anzi calpestato con particolare ostinazione il terreno di quella 'inquietante zona di pericolo' col peso di una fraseologia e di un atteggiamento culturale che può tutto rammentarci fuorché l'eleganza e la levità dei chiari argomenti settecenteschi. Alludo qui, naturalmente, solo a quella particolare famiglia di *Kunst-historischer* che si sentivano tanto sicuri della realtà delle proprie teorie, non ostante la riluttanza della viva materia che cadeva sotto il loro tiro, almeno quanto i generali tedeschi di 'Guerra e pace', che, nonostante le continue sconfitte, nutrivano una astratta e incrollabile fiducia nel movimento

obliquo. 'Was soll denn da noch expliziert werden?' Cos'altro c'è da spiegare, dicevano, una volta che la teoria sia solidamente formulata? Saggiamente Kutusoff dormiva, durante i consigli di guerra, e, saggiamente noi, che, qualche volta, siamo pure stati vinti dal sonno sulle fittissime pagine della 'Questione del Barocco', dovremmo non dico dormire, come il vecchio generale russo, ma sgombrar la mente dalle troppe costruzioni astrattive che han torturato l'argomento e affrontarlo con più agile aderenza al vero. Perché, come nella campagna del 1811, anche in questo genere di operazioni, nessuna teoria, a mio vedere, può salvar le spalle, quando è sola ad esistere, prepotentemente aprioristica, e le opere d'arte son ridotte ad esempio della sua presunta validità.

Il mio obiettivo, ripeto, si limita, per ora, ad un'indagine terminologica, ma venuto al punto in cui il 'Barocco' si presenta come concetto o, se si vuole, come termine che pretende a un significato storico e stilistico, debbo almeno dar qualche cenno dell'annosa 'questione' per meglio dimostrare come, nel suo ambito, la parola abbia assunto via via i contenuti più diversi.

A tre si posson ridurre, principalmente, le vie per le quali si è tentato di giungere ad una definizione del concetto di 'barocco'. La prima è quella che gli conferisce un significato estetico e tende a riportarlo all'originale valore negativo: 'barocco' inteso quindi come non-stile (Croce). La seconda gli assegna un contenuto artistico-ideale sino ad arrivare a sostituirlo al termine di 'romanticismo' nella perpetua antitesi al classicismo (Strich, Faguet, D'Ors, ecc.). La terza, più battuta e più varia, gli assegna un contenuto storico, di storia artistica e talvolta di storia culturale e spirituale, indicandone i termini cronologici dalla fine del Rinascimento all'inizio dell'età neoclassica. Tre vie che in alcuni momenti possono essersi anche incontrate per segnare una traccia comune ma che hanno invece condotto quasi sempre ad obiettivi diversi, e spesso in contrasto profondo.

La prima che segue la facile pista segnata chiaramente dal Croce nel 1929 con la sua 'Storia dell'età barocca in Italia' può essere, fra tutte, la più rigorosamente dedotta. Ma penso che debba inevitabilmente condurre ad un punto morto, non tanto nell'uso particolare che il Croce ne fa, limitato all'indagine della letteratura e di alcuni aspetti del pensiero e della vita italiana del Seicento (una limitazione in vero grandissima), ma in quello che, seguendo i suoi presupposti metodologici, andrebbe esteso anche alle manifestazioni del-

l'arte figurativa che rientrano nell'ambito della cosiddetta 'Età Barocca'. Infatti, dopo aver dimostrato l'originario valore negativo della parola, e nell'intento di trattenerla in quel primo significato, il Croce scrive: 'è certo che il concetto di «barocco» si formò nella critica d'arte per contrassegnare la forma di cattivo gusto artistico che fu propria di gran parte dell'architettura e altresì della scultura e della pittura del Seicento'. Ma che accade se a quel 'che fu propria' si ami sostituire 'che si riteneva fosse propria?' Perché nulla ci obbliga a condividere, con la confessa simpatia classicistica del filosofo napoletano, il punto di vista del Milizia o del Cicognara.

Il Croce usa dunque 'barocco' come concetto di non-stile, a significare uno dei modi della fenomenologia del brutto. Ed è un uso che si può anche dir legittimo ove si limiti all'indagine di una maniera particolare e ben determinabile di perversione artistica che, nei suoi caratteri fondamentali (desunti quasi tutti dalla poetica letteraria: ricerca dell'inaspettato, dello stupefacente, e freddezza conseguente, ecc.) può ritrovarsi periodicamente in ogni epoca. Ma è da dubitare della legittimità di estendere quell'uso dal suo significato di sinonimia antiartistica a un circoscritto significato storico, soprattutto quando l'indagine si sposti dalla sfera letteraria a quella delle arti figurative. Se infatti, intendendo per 'barocche' quelle manifestazioni di carattere non artistico, non poetico, ma intellettualistico e materialistico che dominarono particolarmente l'Italia a un dipresso dagli ultimi decenni del Cinquecento alla fine del Seicento, il Croce può servirsi del termine per indicare parte (non sappiamo quanto esattamente definita) della letteratura e della poesia di quel periodo, non sembra possibile usare lo stesso per le arti figurative, sia perché ci furono nel Seicento artisti che in nulla parteciparono dell'atteggiamento spirituale prevalente nell' 'Età Barocca' astratta dal Croce; sia perché, persino fra gli artisti a proposito dei quali nacque alla fine del Settecento l'applicazione del termine di 'barocco', non pochi si elevarono ad un grado di coscienza creativa non facile a ritrovarsi fra i colleghi del Parnaso letterario.

Vi furono certo nel Seicento, così come in ogni altro secolo, cattivi pittori, scultori ed architetti, ma definire 'barocca' la specie della loro insufficienza, basandosi sull'avvistamento di quelle particolari caratteristiche formali che il Croce addita mutuandole da coloro che per primi le rilevarono con disprezzo, come il Cicognara e il Milizia (on-

degiare delle linee, agitazione perpetua, assurdi drappeggiamenti, mobilità degli elementi architettonici, ecc.) indurrebbe inganno e confusione quando le stesse caratteristiche, le stesse inclinazioni visive e spirituali, si ritrovano poi in veri artisti come Borromini, Bernini, Cortona.

La seconda via, molto più ambiziosa, vuol riconoscere nel Barocco un valore ideale, l'espressione di una 'costante' universale, di un 'tipo di visione', come si amava dire, che si rinnova periodicamente attraverso i tempi. È una via nata dalle esigenze semplificanti delle grandi antitesi, dei convincenti dualismi, terra e cielo, spirito e carne, e simili, a dir vero non difficili ad escogitare, più facili ancora a scoprirsi dovunque, e tanto più generosi dispensatori di immediate soddisfazioni intellettuali quanto meno esigenti delle risorse di una profonda cultura. Costume diffuso, del resto, codesto delle antitesi e facile ad illudere di certa rudimentale efficacia didattica. Quanti di noi non gli addebiteranno i primi ingenui e commossi contatti con la critica, sui banchi del liceo, pronuba la rapidissima partizione fra Spirito e Materia dei quattordici versi di un sonetto del Petrarca, operata dal 'moderno' professore di letteratura italiana?

Nel caso presente, l'antitesi si poneva fra lo spirito che avrebbe insufflato vita alla visione del 'barocco' e lo spirito classico. E l'origine di una tale interpretazione falsamente dialettica non sarà difficile ravvisarla, alla fine del secolo XIX, nei simboli mitici di Apollo e Dioniso trovati dal Nietzsche come interpretazione della vita dell'arte, come antitesi tra il momento di contemplazione e il momento di ebbrezza, fra il dominio sulla natura e il naufragio nella natura; fra 'l'arte dell'immagine' e 'l'arte della musica'. Fu proprio Nietzsche, se non erro, che disse 'la musica è forse lo stile barocco'.

E aveva detto più del necessario. Da quelle sette parole, forse senza saperlo, nacquero pagine e pagine, un buon terzo almeno della famosa 'questione'; la lirica filosofica forniva argomenti per la cultura nazionalistica e assieme si affacciavano senza timore nelle fredde aule delle università germaniche. In quello spirito lo stesso Woelfflin accennò alle premesse per una storia del 'Barocco Universale', sia pure in margine ai suoi precisi studi sul 'Barocco storico', alludendo al Barocco romano antico (dell'epoca imperiale) e creando poi i suoi ben noti 'tipi generali di visione'. Ma si può ben dire che fu lo Strich il primo ad abbandonarsi senza ritegno a quella teoria, scoprendo nel Barocco quella forza del senti-

mento e della immaginazione che furono proprie, a suo dire, della primitiva poesia germanica, e che poi riaffiorarono nel Seicento per rivivere nel Romanticismo. Da allora, molti han battuto quella strada facendo tutt'uno del 'Gotico', del 'Barocco' e del 'Romanticismo' o riconoscendo addirittura nel Gotico e nel Romanticismo due momenti storici individuabili dell'eterna 'anima barocca'. Il Barocco, in quanto demoniaco, diviene l'elemento generale, lirico, profondo, l'elemento tedesco che con la sua natura primordiale si oppone al misurato e gentile elemento umano della civiltà mediterranea. Giunge, buon ultimo, uno spagnuolo, Eugenio D'Ors, che alternando una sua facile letteratura a pretenziose illusioni di scientifica obbiettività scopre ben ventidue specie di Barocco dall'Epoca delle Caverne allo Stile Liberty.

Perché proprio al termine di 'Barocco' sia toccato l'onore, o lo scomodo, di tanti significati, non so. Forse perché l'allusione di Nietzsche trovò eco inattesa nell'estetica wagneriana della cultura tedesca fine di secolo, forse per le suggestioni di uno sviluppo all'infinito racchiuse in alcuni temi woelffliniani, forse perché una siffatta soluzione atavistica dava via libera alla manipolazione di quei miti nazionalistici cui la maggior parte degli studiosi tedeschi seppero sempre meno rinunciare. Certo è che la stortura storica e critica di quella lunga disputa non dovrebbe ormai sfuggire. Da un punto di vista idealistico essa fu ben dimostrata dal Croce a proposito dello studio del Faguet che pretendeva far cominciare il Romanticismo francese dal 1630; né giova aggiungere altri argomenti a quelli che, a mio vedere, sono ancora validi. Il volumetto del D'Ors, uscito sei anni dopo le confutazioni crociane del barocco-ideale, non aggiunge alcun serio contributo alla tesi e resta nel campo indeterminato della pseudo-letteratura e della pseudo-filosofia. La famosa finestra 'manuelina' del convento di Thomar, che fu l'arma di guerra del D'Ors contro i sostenitori del Barocco storico nel corso della 'decade' di Pontigny, acquistava la cittadinanza barocca solo in grazia ai soliti e ormai vietati schemi: tendenza al pittoresco che sostituisce l'esigenza costruttiva, senso della profondità, dinamismo contrapposto alla stabilità e via dicendo; su quei fondamenti può chiamarsi barocca anche la scoperta della circolazione del sangue e, perché no, l'invenzione della macchina a vapore. Sorte curiosa che la distinzione per via di schemi formali dovesse toccare alle due creature di Federico Nietzsche, Apollo e Dioniso, co-

stretti a discendere dal Walhalla per assidersi disciplinatamente nei seminari di Storia dell'Arte delle università tedesche.

La terza via, quella che chiamerò semplicemente 'storica', è, delle tre, la più larga e, certo, la più battuta. Non a caso, quindi, accade di incontrarvi quanto di meglio e quanto di peggio sia stato scritto sul 'barocco' per le Arti Figurative. Troviamo alle sue origini un passo del Burckhardt, che chiama 'barocco' quel momento dell'Architettura Italiana in cui comincia ad intuirsi la legge del mutarsi delle forme, il 'limite di maturazione' del classicismo. Fin dal 1888 vi incontriamo il giovane Woelfflin, col suo 'Renaissance und Barock', e, dopo di lui, formalisti e poi ancora formalisti, come del resto dalle premesse burckhardiane era lecito attendersi. Infatti, la prima 'indagine intorno allo stile' condotta dal Burckhardt, svolta in particolare dal Gurlitt nei tre foltissimi volumi sull'architettura barocca in Europa, sviluppata in vari tempi dal Woelfflin con l'appoggio della teoria della 'pura visibilità' di Hildebrandt e di Fiedler, godette in Germania grande fortuna dagli inizi del secolo sino alla seconda guerra mondiale. Per tale via si tende in sostanza ad unificare, sotto l'insegna del Barocco, tutte le manifestazioni artistiche che ebbero luogo dallo scadere del Rinascimento all'inizio della reazione neoclassica. Ma nel Woelfflin l'esame era rivolto esclusivamente all'architettura e il tema dello studio, la trasformazione dello stile nella seconda metà del Cinquecento, si animava e redimeva, pur nello schema di una visione unilaterale, per il gran numero di osservazioni precise, libere, intelligenti. Purtroppo, invece delle deviazioni libere, furon proprio gli schemi a fare scuola. Ne nacque quindi un barocco che era un momento della storia degli stili, capitolo di una immaginaria storia dell'arte senza artisti. Il capitolo fruiva di limiti cronologici abbastanza precisi e fu così che nacque l'uso, gradualmente affermatosi, di chiamare Barocco tutto quanto cadeva entro quei limiti di tempo. Barocco quindi Caravaggio e barocco anche Annibale Carracci, barocco Bach e barocco Bernini, barocco Domenichino e barocco Marino, barocco Galileo e barocco Poussin. Le storie dell'arte del Seicento si chiamavano storie della pittura, della scultura e dell'architettura 'barocca' e dentro c'erano tutti, proprio tutti, senza più distinzione. Si indulgeva, tutt'al più, alla suddivisione in 'Frühbarock', 'Hochbarock', 'Spätbarock'.

Per unire fra loro espressioni di così vario aspetto si ricorreva, comodamente, all'uso di quegli schemi stilistici che il

Woelfflin intanto escogitava per la sua opera successiva, i 'Kunstgeschichtliche Grundbegriffe': passaggio dal lineare al pittorico, dalla visione in superficie a quella in profondità, dalle forme severe a quelle movimentate e via dicendo. Ed ecco una storia astratta di oggetti, di cornicioni, di ordini architettonici che si sporgono si spezzano si complicano; di pennellate che si arricchiscono, di composizioni che si confondono, di soluzioni spaziali che crescono, in ordine progressivo e con accelerazione costante, secondo i medesimi principî organici, come se ogni nuovo artista che nasceva all'arte in quel periodo si sentisse costretto da una preordinata e presciente necessità a spezzare, complicare, arricchire, confondere sempre più.

Il risultato, a pensarci, non pare gran cosa, eppure la storia 'degli stili' vive ancora un po' dovunque, almeno come pigrizia culturale; sicché non suonerà superfluo, neppur oggi, il richiamo ad una storia dell'arte che sia soltanto storia di artisti. Artisti che non sono isolate torri d'avorio, che non sono 'né un atomo né una meteora' e che anzi 'per esser compresi nella loro ricca ed inquieta umanità, hanno bisogno di giusta collocazione, di rapporti calzanti, di rievocazioni appropriate'. Che vanno, insomma, visti vivere nella storia, non già classificati come fiori secchi fra le cartesughe d'un erborista, secondo i principî della inanimata storia degli stili.

Fu su quei fondamenti astratti che il Barocco non tardò a divenire un'epoca della storia spirituale. Si rasentava un punto vivo della questione ma vi si arrivava da una strada sbagliata. Per spiegarci meglio, si istituiva un rapporto non fra le tendenze prevalenti dell'epoca e i vari artisti, ma fra alcune di quelle e l'astrazione di uno 'stile generale'. I primi passi furono fatti da chi si adoperò a ricercare una causa al Barocco, individuandola nella 'ricerca del nuovo', nella 'stanchezza della forma' (quale forma?) o in vaghe tautologiche considerazioni. Si giunse infine a chiamare in giudizio fatti della storia e della vita contemporanea, come sarebbero il gesuitismo, la Controriforma, la decadenza della società italiana. Ma a tutt'oggi siamo ancora in credito di una dimostrazione. L'esempio della Controriforma, invocata con tante lusinghe, e quasi sempre gli stessi argomenti a fungere da ispiratrice ora al 'manierismo' ora al 'barocco', dovrebbe insegnare. Sopraggiunsero altri, che, schiavi di un semplice determinismo, pensarono che andasse ricercata una radice spirituale sociologica comune tanto ai fatti artistici che a quelli

politici, storici, culturali. Entrava in campo la 'storia dell'arte come storia dello spirito'.

Non essendo questo il luogo di parlare della 'Geistesgeschichte', affacerò soltanto la mia convinzione che quel metodo vada usato con cautela e discernimento, senza erigersi a regola generale, per cui ad ogni artista o ad ogni movimento artistico dovrebbe far riscontro di necessità in altri campi uno spirituale fratello. Tanto più, devo soggiungere, non trattandosi sempre, come costoro immaginavano, di un fratello maggiore, più autorevole e, diciamo così, determinante. Un tal genere di rapporti può assumersi soltanto quando realmente 'esiste', quando cioè si può ritrovare nella coscienza dell'artista e viene quindi a rivestire un preciso significato storico e critico. È un rapporto, insomma, che deve lasciar tracce concrete, precisabili. Ma, per ritrovarle, è necessario avvicinarsi alla storia dello spirito partendo da una storia dell'arte, giova ripeterlo, che sia storia di artisti, storia di esseri viventi, pensanti, operanti, non storia di un ipotetico subcosciente collettivo quale in fondo sembra presupporre la storia degli stili. Cosa ci farebbe distinguere altrimenti, una storia dell'arte da quella, poniamo, dell' 'imageerie populaire'?

Infine dobbiamo chiederci: esiste realmente un 'sentimento fondamentale' o, come anche si è detto, un 'senso vitale dell'epoca' che riempra esclusivamente di sé quel secolo e mezzo di vita cui gli studiosi di questa terza via del Barocco si rivolgono? Io non lo vedo. La distanza incolmabile che divide pensatori da pensatori, artisti da artisti, che vissero entro i limiti di quelle precise frontiere cronologiche, la stellare distanza di mondi che separa un Galileo da un Tesauro, un Campanella da un Marino, un Caravaggio da un Pietro da Cortona (e non cito che italiani) sta piuttosto a dimostrare il contrario. Distinguere, allora, e, ancora, distinguere.

Anche la terza via dunque, proprio perché, come le altre, s'illudeva di rivelare quale fosse l'essenza e la 'vera natura' del Barocco non poteva giungere ad alcun risultato. Abbracciava un campo troppo vasto e diverso per autorizzare un significato obbiettivo della parola. Chi la seguiva si serviva per lo più di un materiale già pronto, prefabbricato nelle officine di un'astratta storia degli stili, vi aggiungeva la nozione di un'egualmente astratto 'spirito del tempo' e con questi mezzi ingombranti partiva non alla scoperta del Seicento, ove, dopo poco viaggio, avrebbe disperso per via l'inutile bagaglio, ma alla sua conquista, stavo per dire alla

sua colonizzazione: voleva trarre cioè, da quel secolo vario e ricco, solo quegli elementi che potessero servirgli per coonestare l'immagine che già, nel regno dell'astrazione, se ne era creata.

Questa rapidissima scorsa sulla questione del Barocco non pretende affatto di tracciarne una storia, sia pur sommaria. Molte altre cose si son volute vedere nel Barocco, cui qui non ho neppure accennato. Il mio scopo era uno: mostrare come, anche nella sua accademica uniforme, la parola 'Barocco' abbia avuto differenti significati, la cui distinzione, qui appena abbozzata, è controprova dell'inconsistenza del vantato principio.

ROBERTO LONGHI

## UNA MADONNA DI HUGO VAN DER GOES

NELLA mostra fiamminga e olandese allestita qualche anno fa, un po' confusamente, nelle sale di Palazzo Strozzi a Firenze col materiale delle raccolte pubbliche e private italiane, non rammento che fosse esposta questa 'Madonna' del Museo di Pavia, che è, in Italia, uno degli esemplari più scelti di quell'arte [tavole 1, 2].

Sebbene ancora incertamente definita (nel Catalogo pavese la si avvicina infatti al Bouts), essa è certamente cosa del Van der Goes, che, fra i maggiori fiamminghi, è forse il più rammentato da noi per il grande trittico dipinto su commissione dei Portinari, ed oggi agli Uffizi. Rammentato, però, non vuol dire inteso; restando sempre molto arduo, per gli italiani, leggere per il buon verso quelle opere del Nord; quando si voglia andare oltre la stupefazione per le qualità di finitura, sottigliezza e diligenza; che, da sole, non fanno ancora poesia.

Qui, per esempio, che cosa dire? Misure (cm. 40×27), formato, argomento son cose comuni a quegli anni (siamo tra il 1470 e l'80) anche nell'arte di 'commissione cattolica' del Sud. Ma è difficile che un italiano colto non corra subito a cercarvi compassature, spaziatore, rispondenze ritmiche, rilevanze plastiche e simili; e che, non trovandole, non si senta, in parte, defraudato. Anche dopo riconosciuto che l'opera sta meglio accanto a un lombardo o a un pie-

montese del '400 che a un toscano o a un umbro; a un Foppa o a un Borgognone, che a un Baldovinetti o a un Perugino, il confronto non può seguitare più oltre. E tuttavia, insistendo a guardarla, si consente che l'opera esista, ma trasmessa con altri mezzi.

Un senso di pietà e di religioso pudore, ignoto in Italia 'bella'; dunque, parrebbe, un appello sentimentale diretto, quasi senza mediazioni formali. In un lembo di spazio ristretto, quasi incomodo (ché la nicchia di fondo a tocchi smagliati sull'oro finto in giallo non ha più scavo di quanto una sgorbia possa ricavare in un'assicella smilza), un lembo ripiegato e stazonato di povera umanità che si aggrappa evasivamente, rincalzato e oppresso dai panneggi. Crolli affaticati di teste troppo pese; mani tutte falangi che annaspiano una loro fragilità macabra più vicina a Klee che a Piero. Ma chi dice che non sia 'forma' anch'essa, a suo modo, questa materia ragnata, questa luce sdrucchiolevole sulle fronti convesse, sull'erba grassa dei capelli, sulla pelle screpolata? Ed è ancora dal grande armadio veristico del Van Eyck che provengono questi abiti più dimessi per una intimità così silenziosa; trasudandone un particolare affetto proprio per questa fisica umiliazione, slogata, impoverita. Qui dunque, semmai, bisognerebbe cercare.

Chi si provi a datare il dipinto, potrà ricorrere alla tempera di 'Pie Donne dolenti' a Berlino (frammento, credo, della parte destra di un dittico del 'Compianto di Cristo') che il Friedländer pone poco innanzi l'altare Portinari e cioè intorno al '73; ed è ancora la cronologia più accettabile per i chiari ricordi giovanili del sentimento di Roger; donde poi il van der Goes, e forse con alternative di umore bene spiegabili nel suo temperamento di devoto fanatico e, per alcuni anni, schizofrenico, procede alla maggiore chiarezza e spaziosità e 'formalità' che dall'altare Portinari fan ponte alla grande 'Adorazione' di Monforte.

Ma non potrei andare oltre in un campo che per me, oso confessarlo, resta infido. Voglio invece limitarmi a suggerire di che grande utilità sarebbe un libro italiano che riandasse l'atteggiamento, di gusto da una parte, e, dall'altra, di critica, che gli italiani tennero nei confronti dell'arte nordica. Raccontare il primo entusiasmo dei nostri mercanti, banchieri e cortigiani per quegli strani 'miracoli' e così il formarsi delle cittadelle di gusto fiammingo che furono, a lungo, Genova e Napoli. Ma raccontare anche le spiegazioni auliche, a pretesto letterario-umanistico, da Ciriaco d'An-