

GIULIANO BRIGANTI
MILLESEICENTOTRENTA,
OSSIA IL BAROCCO

RISULTATO della breve indagine sin qui condotta (vedi *Paragone*, N. 1 e 3), è che un oggetto costante, o 'referato' (come usano dire i semantici) la parola 'barocco', nella nostra disciplina, non lo possiede. Di qui la necessità di giungere finalmente ad una convenzione di limiti, stabilendoli una volta per tutte, pur che si evitino, nel far ciò, induzioni arbitrarie, e si provveda piuttosto a soddisfare quelle precise ragioni storiche che la parola stessa saprà indicarci. Nulla di meglio quindi che rintracciarne le origini, fiduciosi di far, con questo, l'ultimo viaggio per i difficili sentieri della terminologia.

Quando, allo scadere del secolo XVIII, negli studi, nelle accademie, nei circoli dei letterati e degli 'antiquari' e finalmente sui libri, si cominciò ad usare, con una certa frequenza, la parola 'barocco' come aggettivo qualificativo riferito alle arti del disegno, si intendeva certamente qualcosa di molto preciso. Sia il Milizia che i suoi colleghi, amanti del bello ideale o della 'greca felicità' come la chiamava il Gravina, avevan trovato particolarmente adatto ai loro scopi quello strano termine cavato fuori, con felice intuizione linguistica, dal vecchio repertorio dell'antiperipateticismo cinquecentesco e secentesco, nell'ambito del quale esso voleva significare un modo dello spirito che confondeva il falso col vero, una maniera cavillosa e innaturale di ragionamento, quell'astruso procedere mentale 'double, bigarré, décousu' che, come diceva il Montaigne, rendeva i suoi seguaci 'crottez et enfumez', tutto ciò insomma che sovvertiva bizarramente le regole più ferme del classico razziocinio. E se ne servirono metaforicamente, loro che vedevano 'le belle arti del disegno' secondo i principî di Sulzer e di Mengs, per irridere gli aspetti di quello stile storico che, ai loro anni ancora, si trovavano ogni giorno dinnanzi agli occhi nelle recentissime manifestazioni dei suoi epigoni, e che più di ogni altro, al lume di quei principî, sovvertiva le regole classiche dell'architettura, della scultura, della pittura, che erano poi le regole di Vitruvio, dei Greci, di Raffaello. Di qui gli anatemi contro le 'colonne torse, panzute, ravvolte, ingarbugliate, sopra mucchi di piedistalli, di zoccoli, di plinti, e senza ragione' contro i 'capitelli bisbetici con volute alla

rovescia; i cornicioni bastardi, infranti, a onde, a salti acutangolissimi', contro le chiese 'centinate, senza carattere, con facciate a guisa di turbante' e contro tutti gli ornamenti 'a precipizio e a controsenso'. Di qui la conclusione, quasi divertita, del Milizia 'evviva i matti!'. E tutto ciò, che egli chiamava 'peste del gusto', 'pazzia' e 'strambalatezza', e il Bettinelli 'sorprensente fuor dell'uso volgare', e il Quatremère de Quincy 'ridicolo spinto sino all'eccessivo', il loro 'barocco' insomma, altro non era che un preciso accenno a quello stile che risaliva al Bernini, al Borromini, a Pietro da Cortona e che ci appare anche oggi omogeneo nella sua unitaria fisionomia. Era più concreto, quindi, quell'odio settario e sprezzante, ma che indirizzava i propri dardi contro un bersaglio così preciso, che non la fredda pietà scientifica dei tanti avvocati che un secolo più tardi, con l'appoggio di schemi e di pseudo-concetti generali, identificando con barocco tutto l'inquieto e multiforme Seicento, si sono adoperati alla sua riabilitazione creando confusioni a non finire.

Ad evitarle, mantenendo alla parola un riferimento costante, val ritornare al primitivo oggetto, se non al primitivo significato negativo, procurando di avvalorarne la legittimità col dimostrare l'unità del movimento artistico cui, in origine, si alludeva.

Non penso, d'altronde, abbia senso dar credito ancora alla vecchia teoria del 'passaggio al barocco' che compendiandosi nella nota frase fatta: 'Michelangelo padre del barocco' e postulando una graduale e lineare trasformazione dello stile dal Cinquecento al Seicento, faceva sì che quel preciso barocco storico individuato a modo loro dai neoclassici, e che potrebbe anche dirsi stile del 1630 o berninismo o borrominismo o cortonismo, a seconda delle varie arti, fosse inteso soltanto come 'barocco maturo', come atto culminante cioè di quella immaginaria vicenda. Come è già stato detto (Longhi, 1942), un passaggio a piccole dosi dal manierismo al barocco non esiste e, prima di giungere al Bernini e al Cortona, ci sono nella storia artistica italiana, e nella sola pittura, due fatti almeno, così sostanzialmente diversi e fra loro e dal prima e dal poi, atti a rompere ogni lineare immaginario disegno storico: da una parte la 'meditazione antimanieristica' dei Carracci, dall'altra la rivoluzione di Caravaggio. Dopo quel mirabile nodo della cultura pittorica romana del primo decennio del Seicento, gli artisti barocchi entrarono sulla scena, sconvolta ancora da quegli av-

venimenti, ma abbandonata ormai dai protagonisti maggiori, con un 'attacco' sostanzialmente diverso e impreveduto perché attingeva a diverse zone dell'immaginazione e del sentimento.

Non che un 'passaggio al barocco', se così vogliamo chiamarlo, non esista, o non esista, a esser più esatti, una cultura alla quale gli artisti barocchi attinsero modificandola ai loro scopi. Ma gli scopi erano diversi e immuni da ogni predeterminato destino stilistico, sì che individuare quella cultura dovrà essere lavoro di induzione, non meccanica questione deduttiva basata sull'idea dell'organico trasformarsi delle espressioni artistiche.

In Roma, dunque, verso il 1630, una generazione di artisti ha raggiunto la piena maturità delle proprie intenzioni. È la generazione del Borromini, del Bernini, di Pietro da Cortona, del Sacchi, del Duquesnoy; è anche la generazione di Nicola Poussin. Nati tra lo scadere del Cinquecento e i primi anni del Seicento, contano quasi la loro età col nuovo secolo e ne sono la generazione vittoriosa. Sono essi i veri 'Enfants du siècle', i figli del Seicento, e fra i 'venti anni' del Bernini e i 'trenta anni' del Cortona, si muta ancora una volta, come trascolorando rapidamente sotto un'improvvisa ventata, la fisionomia della cultura artistica italiana.

Che fosse, questo del '30, un mutamento così sostanziale come quello che ne sovvertì profondamente le ragioni più intime fra il 1580 e il '90, ad opera di forze concomitanti e diverse, non può dirsi, ma era tale tuttavia da postulare differenze ancora esse notevoli, e sostanziali. La generazione del '30 era chiamata alla vita dello spirito da condizioni molto diverse da quelle della generazione precedente. Come se, dopo la guerra di tendenze che aveva agitato la nostra cultura artistica negli ultimi anni del 'grande secolo' e nel primo decennio del Seicento, col venir meno, presso i più giovani, dell'impulso stimolante degli opposti principî, subentrasse un silenzio improvviso nel quale più chiaramente risuonassero le voci delle esigenze 'mondane' del nuovo secolo. Voci perentorie e imperiose. Il cattolicesimo militante e trionfante, con l'esuberanza della sua rinnovata forza e la prassi calcolatissima dei suoi atteggiamenti, imponeva all'arte compiti smisurati e gli uomini del '30 erano particolarmente adatti a coglierne lo spirito. Dopo quel gelido momento strettamente rigorista che aveva arrischiato quasi di annientar l'arte sotto l'occhio severo dei primi controriformatori, i barocchi accoglievano ora quel sentimento certo più umano di sicurezza e di gerarchico dominio che caratte-

rizzava la nuova epoca della controriforma, quella fastosa esibizione esteriore di armonia e di ricchezza nella quale viveva la società contemporanea, quello smodato desiderio di 'gloria et honore' e quindi di azione, quella glorificazione della ascesi quale vittoria inaudita così della forza umana come della grazia divina, e contemporaneamente sentivano la necessità di costruire qualcosa di tangibile che secondasse quello spirito. E sentivano, a un tempo, anche l'inquietudine e la 'svogliatura' del proprio secolo, quell'assoluta fiducia nell' 'ingegno' che partiva dal presupposto che v'erano modi dello spirito che sfuggivano alle 'cifre grammaticali, retoriche e dialettiche', sentivano, in altre parole, il trasmutarsi della mente umana, come andava operandosi da molti anni ormai, e desideravano quindi anche il nuovo, l'originale, l'impreveduto, lo stupefacente. Si può dire, parafrasando le intenzioni di un letterato contemporaneo, che essi 'pretendevano di saper le regole più che non sanno tutti i pedanti messi insieme' ma di saper anche che 'la vera regola è saper rompere le regole a tempo e luogo, accomodandosi al gusto corrente e al gusto del secolo.'

Ma questa tendenza ai trascorsi dell'ingegno, questa esuberanza dell'immaginazione agitata da un'inquietudine sentimentale, ha sin qui creato un equivoco e occasionato un controsenso. È l'equivoco stesso che è all'origine della definizione negativa di 'barocco' e che induceva a vedere ogni manifestazione di quel periodo come 'deliramentum novum', come vana estrinsecazione di una vuota umanità. Ma quello che fu indubbiamente un aspetto dell'età barocca e che riempì di sé tanta parte della letteratura contemporanea, non tocca, almeno agli inizi della tendenza, le arti figurative. Perché la generazione del '30 è una generazione carica di vita e di opere, una generazione costruttiva e virile che non teme, nel suo insieme, un confronto con le precedenti generazioni della nostra storia artistica. Direi anzi che può considerarsi fra le più ricche di forza vitale, contraddistinta specialmente dal segno di un'enorme, eccezionale energia. Una energia che indirizzò fatalmente le proprie forze a risolvere i problemi più ardui, anche dal punto di vista materiale, che lottò cioè per combattere la materia e piegarla ingegnosamente e meditatamente ai propri disegni ardimentosi come prima, forse, mai era stato fatto.

Non ostante la ricchezza dei nuovi impulsi, meno di ogni altra questa generazione ha il diritto di chiamarsi una generazione senza maestri. Già nei Carracci e nel loro alto com-

pito era implicito un insegnamento che non mancò di esser raccolto dai nuovi artisti. Se gli anni nei quali cade la loro formazione, quelli all'incirca fra il 1620 e il 1625, segnano, sotto il breve pontificato di Gregorio XV Ludovisi e il conseguente governo del Cardinal Nepote Ludovico, la riscossa di Felsina pittrice i cui figli furono, in quel breve periodo, appoggiati e protetti incondizionatamente, sta di fatto che non era a quella tepida estate di San Martino dell'arte bolognese, alla carezza gentile di quel limpido autunno del classicismo, che si scaldarono le fervide menti degli artisti barocchi. Certamente qualcosa di quella appassionata codificazione delle passioni, di quegli 'studi archeologicamente spropositati', di quel candido amore per Raffaello e i marmi antichi che sfiorò di una lieve grazia lisippea le creature del Reni, del Domenichino, dell'Albani, lasciò una traccia anche nella prima attività dei nostri giovani irrequieti, non fosse altro che sotto l'aspetto di un amore alessandrino alla politezza formale, come per il Bernini prima dei suoi venticinque anni. Ma è certo altresì che parlava loro un linguaggio più suadente e, soprattutto, offriva un appoggio più sicuro alle loro intenzioni, l'atteggiamento intimamente romantico dei Carracci, di Annibale in primis e, meno direttamente, dello stesso Ludovico.

Di Ludovico, che riuscì ad eludere il severo rigore liturgico del momento più tetro e intransigente della controriforma con la patetica e malinconica agitazione delle sue visioni, di Annibale, più sereno e libero mentalmente, ma più ricco di diretti insegnamenti. Questi, per i 'barocchi', si riassumevano soprattutto nella sua attitudine sentimentale, sorta in un animo profondo e meditativo, che portava a ciò che troppo vagamente si intese in tempi moderni come 'die Reform der monumentalen Malerei'. Una riforma che consisteva, sostanzialmente, in quel rapporto reciproco essenziale di cui egli dotava i personaggi delle sue composizioni, in quella ragione coerente, in quel motivo interno che animava ogni suo dipinto seguendo un cammino che toccava il problema della codificazione delle passioni sino a giungere a quello, di ordine più elevato, della unità sentimentale della rappresentazione. Ogni composizione ha il suo tema, che vediamo riflettersi, come stato d'animo, anche sul paesaggio: la felicità crepuscolare e freschissima di un giorno nuovo nel 'Battesimo', il meridiano stupore glorioso nell' 'Assunzione', il serale dramma silente nella 'Pietà'. Era quella partecipazione sentimentale al dramma sacro, gestito e recitato con

unità di azione e coerenza espressiva, quel vestire, con calore di affetti, gli aspetti naturali di un significato di storia o di favola, che più si trasmise agli artisti del barocco. Questo soltanto, e non una lezione di modi pittorici o di procedimenti stilistici, come vorrebbe forse la teoria del 'passaggio al barocco', ché nulla del suo particolare classicismo, nulla dei suoi metodi culturali, nulla di quel suo 'tono dolcemente illusivo di vero' può dirsi ancora barocco.

Ma per il nuovo stile, oltre ai Carracci, vi è il fatto di una paternità spirituale che, ad uno sguardo d'insieme, ha maggior peso di ogni altra cosa: Rubens fu il vero padre della generazione del '30.

V'è una ragione per cui le poche opere rubensiane del periodo romano, eseguite dal 1600 al 1607, in tre soggiorni relativamente brevi, quando il Bernini e il Cortona e gli altri coetanei erano nati appena, poterono, a distanza di vent'anni, aver per loro un peso maggiore di altri avvenimenti artistici che si svolsero in quel giro di tempo e, specialmente, dopo, e per cui la complessiva opera del fiammingo, che non tornò più in Italia, può considerarsi l'archetipo del 'barocco'. Una ragione di congenialità, spirituale e visiva, che valeva più di ogni diretto insegnamento. Formatosi nell'ambiente italianizzante di Anversa, di cultura estremamente riflessa e, per così dire, letteraria, parallela a quel libresco amore per la romanità e le sue istituzioni degli umanisti ritardatari, sul tipo di Justus Lipsius e dei professori dell'Università di Lovanio, il Rubens ereditò da quell'ambiente il generale indirizzo verso l'Italia e dalla natura un temperamento ardente ed entusiasta. Era nel segno di quell'entusiasmo e di quell'ardore, lievitati al contatto della pittura classica italiana, e veneziana in particolare, che si iniziava in Italia, con un anticipo di circa vent'anni, la visione pittorica del nuovo secolo. Nessuno, io credo, ha mai negato al Rubens la qualifica di barocco, né val qui ribadirla; vorrei insistere soltanto su quella sua singolare posizione nei riguardi della cultura italiana, nell'ambito della quale, da solo, e con tanto anticipo, seppe trovare i termini di quella espressione che fu ripresa, si può dire senza una sua diretta partecipazione, con ragioni culturali diverse ed autoctone, da una generazione molto più giovane di artisti italiani, nati alla vita dell'arte due lustri almeno dopo la sua partenza e dopo un non breve e non insignificante interregno di espressioni affatto diverse.

Se il nuovo eloquio barocco egli lo parlasse sempre senza

accento o senza qualche arcaismo, se egli riuscisse, per dirla altrimenti, a scioglier del tutto nell'aria l'ossessiva impalcatura anatomica del corposo manierismo fiammingo, è discorso che esula ora dai miei propositi. L'essenziale è che se le sue opere italiane giunsero troppo presto e furono troppo poche per costituire una scuola, se di fatto non la costituiscono (il più bel risultato, in senso barocco, della cultura rubensiana in Italia, la pala di Van Dyck per l'oratorio di San Domenico a Palermo, che, anche per la sua data più recente, poteva costituire un valido 'passaggio', doveva restar relegata nella lontana Sicilia), senza dubbio alcuno lo spirito che anima la sua opera intera è già lo spirito del '30.

La nuova generazione si affacciava dunque alla vita con una eredità spirituale, ma molto diversa da quella che avrebbero potuto costituire una scuola, un ben definito e affermato ambiente culturale, gli stessi insegnamenti di un maestro autorevole. I nuovi artisti dovevano scoprirla; erano come i figli del contadino della favola che non sapevano quale tesoro fosse nascosto nella terra. Ma neanche a loro mancava la forza e la volontà di scavare: li sovveniva, per uscir di metafora, una fervida apertura mentale che creò i presupposti della loro cultura, liberale, ampia, intelligente. Poterono così superare ben presto le dirette e immediate influenze degli studi e delle botteghe, risalire, criticamente, a fatti di venti anni prima, e ancora più indietro nel tempo sino alla grande pittura veneziana del Cinquecento. Era questa, forse, il tesoro più prezioso e la scoprirono verso i venticinque anni.

Il movimento neo-veneziano del 1630, aspetto essenziale del barocco, fu individuato per la prima volta dal Longhi nel lontano 1916. Un movimento presentato dai bolognesi, che di Tiziano e Veronese evocarono sentimentamente quel fastoso atteggiamento di floridezza pittorica, rianimato dall'aspirazione rubensiana ad un'ardente e turbinosa agitazione atmosferica e ripreso con maggior vigore al tempo delle molte copie delle opere di Tiziano in Roma, e segnatamente dei baccanali Ludovisi, eseguite dal Poussin, dal Duquesnoy, da Pietro da Cortona, un movimento che toccò il Castiglione, dopo il suo soggiorno romano, Pietro Testa, Andrea Sacchi e il giovane Mola, e fruttificò ancora nel tempo, sfociando, così naturalmente, nell'aereo eloquio del nuovo stile.

Se ho parlato sin qui, in questo rapido accenno alla cultura figurativa del barocco, soltanto della pittura, è perché l'eredità dei Carracci e del Rubens, che era il legato di un atteggiamento sentimentale verso la rappresentazione e non

un preciso trasmettersi di procedimenti tecnici o stilistici, costituì l'antefatto più importante al barocco e interessò quindi direttamente anche la scultura. Come non vedere, per esempio, un ricordo del Rubens nella Santa Bibiana, la prima scultura veramente barocca del Bernini? Di schemi stilistici e procedimenti tecnici, quelli che tanto facilmente si escogitano per l'architettura, non vorrei qui parlare, perché il nuovo aspetto impresso dal barocco alla cultura figurativa italiana del Seicento trae ragione, soprattutto, dalle fonti spirituali della sua ispirazione, così diverse, come si è detto, da quelle della generazione precedente.

Comunque, per chiarire ulteriormente il particolare carattere del movimento del 1630 e le ragioni della sua personalissima fisionomia, è necessario individuare la sua posizione nel Seicento, stabilendone i rapporti con un altro fondamentale e più antico aspetto del secolo; l'aspetto illustrato dalle sue 'menti heroiche', dai suoi grandi spiriti 'naturali', il Seicento figlio di Bruno, di Campanella, di Galileo e che si impersona, nelle arti figurative, in Michelangelo da Caravaggio. Poiché se anche questi fatti si van chiamando solitamente 'barocchi' una distinzione sarà pur necessaria.

A vent'anni dalla morte di Caravaggio non è difficile rilevare che lo spirito nuovo che si va facendo strada in Italia tende a risolvere con animo diverso il dato che costituiva una delle maggiori scoperte del secolo: la verità di natura. Lo risolveva abbandonandone il lato più vitale, il diretto contatto umano, il senso di intuizione profonda; quell'alterezza, quella solitudine, quel disprezzo violento per ogni tendenza artistica contemporanea, che erano i segni manifesti di grandezza d'animo, d'alto impegno morale, di coscienza della portata rivoluzionaria della nuova visione. E ne abbandonava deliberatamente anche gli interessi accessori, cioè l'umiltà delle osservazioni, lo studio degli aspetti più immediati e quotidiani della realtà, la curiosità di sperimentare la vicenda straordinaria e sempre nuova della luce e dell'ombra. I nuovi artisti vivevano nella natura con animo profondamente mutato. Essa non costituiva più per loro un problema, ma un dato accettato, una cognizione certa e acquisita sotto l'aspetto di perenne luminosità, di trasparente atmosfera, direi quasi di fenomeno celeste. L'ambiente non era più il vuoto stanzone di Caravaggio, 'con le pareti colorite di negro' e dal 'lume serrato e cadente', ma un colto giardino luminoso, il giardino di Tiziano forse o gli Orti delle

Esperidi, inondati da quel 'chiaro lume di mezzo giorno' che amava Annibale Carracci, popolati di bianche statue tra la verde trasparenza delle ombre boschive.

Anche il nuovo spirito, in qualche sorta, era legato a spunti dell'aspetto più rivoluzionario del Seicento. Ma in maniera relativa ed esteriore, senza partecipare di quel sentimento di 'eretica' libertà mentale, di quel nuovo senso dell'infinito in cui si moveva la vita dell'anima e che il mondo contemporaneo doveva fatalmente misconoscere, combattere e sacrificare portando al martirio Bruno, Campanella e Galileo e conducendo al più tragico traguardo la vita terrena di Michelangelo da Caravaggio. Anche ora continuò vivo il senso dell'infinito, ma ci si appagò di risolverlo tangibilmente nell'illusione visiva, come nelle fughe prospettiche del Borromini o nei soffitti spalancati ad accogliere il cielo di Pietro da Cortona; anche qui al primato dell'uomo si sostituiva il primato della natura e ne nacque quella visione pittoresca dell' 'uomo nella natura', cioè delle forme immerse e quasi succhiate dal turbine dello spazio, dell'atmosfera, della luce. Ma era una natura amica e provvidenziale, una luce ben diversa da quella che fendea i gran vuoti d'ombra caravaggeschi. La grandiosità dell'universo e dell'anima, quei motivi che apparivano ai grandi spiriti naturali del Seicento come dispiegamento di forze innumerevoli, furono fissati in rappresentazioni di simboli tangibili e assunti al servizio del nuovo trionfo cattolico o del rinnovato classicismo della mitologia. Simboli apologeticamente divini ma invincibilmente terrestri: una proiezione in cielo di tutti i desideri più caduchi di quaggiù, delle virtù più utili al governo, delle glorie più mondane; una rappresentazione, 'in nube', di una società gerarchica che, trasferendosi nei Santi l'antico culto degli eroi, testimoniava soprattutto una fede: quella di una sicura rispondenza fra il cielo e gli altari e i troni di questa terra.

Non si accettavano ostacoli al liberarsi di una fantasia che ormai nel suo repertorio contava anche la rappresentazione del soprannaturale. Si cercavano nella natura, nei suoi aspetti più dinamici, nelle sue più mutevoli e fuggitive apparenze, tutti i possibili suggerimenti all'immaginazione di un mondo ideale: una luminosità inquieta e meteorologica che incorporasse le forme assimilando, per così dire, la materia, disciogliendo nell'atmosfera ogni riluttante plasticità; paesaggi non visti direttamente ma come filtrati dallo schermo della memoria e ricondotti ad un tema sentimen-

tale e poi, soprattutto, il movimento delle cose: turbamento dei cieli, spezzarsi delle superfici architettoniche, statue travolte da un loro ciclone personale.

Ma qui, per uscir dal terreno vago di quei termini generali che soli tuttavia mi sono proposti, il discorso dovrebbe cader necessariamente sui singoli artisti del barocco, sul modo col quale essi assimilarono e declinarono personalmente quello spirito, sui loro rapporti reciproci di dare e di avere, sulle vicende dei loro contatti con la società contemporanea; e toccare poi il problema della straordinaria fortuna di quello stile e della sua espansione, nel tempo e nello spazio. Individuare cioè i vari modi del barocco che, seguendo forse le trame della organizzazione internazionale dei Gesuiti, così come il romanico seguiva le grandi vie dei pellegrinaggi, si estese dall'Ucraina al Messico, dalla Polonia all'America Latina, con accenti diversi di un medesimo linguaggio. E che giunse, nel tempo, sin quasi alla fine del Settecento, sino a quella sagrestia di San Pietro che, infatti, dava tanto fastidio al Milizia.

Questo, dunque, il 'barocco' e soltanto questo. Ed è, cioè, invertito il giudizio di merito, proprio quello che i neoclassici per primi estendendo il termine alle arti figurative, chiamarono 'barocco'. Se così qualcuno, in avvenire, vorrà ancora escogitare un qualche nuovo concetto o schema stilistico o classificazione che sia, capace di abbracciare in sé tutto quanto accadde nelle belle arti dal concilio di Trento sino agli scavi di Ercolano, non parli di barocco, per piacere. Non potrebbe portare altro che confusione. Così come al tempo del Milizia si fu tanto intelligenti da trarre fuori da vecchie carte polverose quello strano termine pur così efficace e fortunato, anch'egli frughi, investighi, rimesti, e trovi un termine nuovo. Se si crede alle esigenze storiche della terminologia, il termine 'barocco' non potrà mai riferirsi che ai fatti di cui qui s'è fatto cenno.