©Ministero per beni e le attività culturali-Bollettino d'Arte

PRESENTAZIONE

Bellori: il teorico, il classicista, l'antibarocco, il topo di biblioteca insensibile alle immagini. Per quanto una buona parte (sospetto, anzi, la maggior parte) degli storici dell'arte di oggi continui inerzialmente a guardare al massimo storico dell'arte del Seicento italiano in questo modo — vale a dire con gli occhi di Schlosser, Panofsky, Mahon e Longhi —, gli studi della seconda metà del Novecento hanno ribaltato la prospettiva.

Le premesse della virata sono state poste dalle ricerche che — a partire da Mecenati e pittori *di Francis Haskell, 1963 — hanno ricostruito il contesto materiale ed intellettuale in cui visse Bellori. La categoria stessa di classicismo non è uscita indenne dalle ricerche sul campo: l'esemplare monografia dedicata ad uno degli artisti 'di' Bellori, Alessandro Algardi, da Jennifer Montagu si apre sottolineando «the obvious insufficency of such broad classifications» e constatando come «a closest investigation of seventeenth–century art has shown the need for a category of baroque classicism ... It must be emphasized that these pigeon–holes are the inventions of modern art historians anxious to define and impose some order on the styles of the past».*

Per quanto riguarda Bellori, i frutti di questa stagione sono stati brillantemente raccolti dall'edizione delle Vite *curata nel 1976 da Evelina Borea e Giovanni Previtali. All'introduzione di Previtali, a tutt'oggi il saggio più importante dedicato al nostro autore, va il grande merito di aver finalmente storicizzato Bellori, e di avergli attribuito, oltre che un posto nell'evoluzione plurisecolare di una teoria estetica, anche un posto nel suo tempo storico. Per la prima volta si rinunciava a valutare le* Vite *attraverso l'*Idea, *che veniva declassata da «unica chiave interpretativa dell'intiero discorso critico belloriano» a «polemica legata a una specifica fase della vita artistica romana». Le preferenze e le esclusioni delle* Vite *erano quindi ricondotte ai rapporti di forza all'interno della cultura artistica e della società romane del XVII secolo, più che all'antica dottrina del Bello Ideale, e soprattutto si arrivava ad affermare che «Bellori fu critico vero (nutrito di dubbi come ogni vero critico più di quanto di solito non si pensi) ed alle volte grande», e cioè altamente sensibile ai valori propri del linguaggio figurativo.*

*Un'ultima, fondamentale ricomposizione — quella tra il Bellori studioso dell'antichità e il Bellori storico dell'arte moderna — è stata merito della grande mostra romana voluta e diretta da Evelina Borea nel 2000, una delle pochissime esposizioni italiane degli ultimi anni a nascere da un vero progetto di ricerca. Ma se la mostra ha permesso al vasto pubblico internazionale di conoscere un 'nuovo' Bellori, alcuni fra i saggi del suo catalogo tradivano la difficoltà di liberarsi completamente dagli schemi mentali ereditati dalla prima metà del secolo. Il titolo stesso, dedicato proprio all'*Idea del Bello, *la tendenza a misurare ed apprezzare la libertà critica di Bellori rispetto a griglie teoriche che in realtà gli sono state attribuite solo dagli studi moderni, la sotterranea attività della contrapposizione classico–barocco hanno rivelato l'affezione degli storici dell'arte alla vecchia e facile formuletta del 'Bellori classicista'.*

Tuttavia, le indagini a tutto campo che hanno preceduto l'esposizione e che hanno trovato spazio nello stesso catalogo hanno potuto dimostrare la feconda varietà, l'originalità e la multiformità del pensiero storico e critico di Bellori, la vastità dei suoi strumenti critici, il suo vero e proprio culto della qualità artistica: e, finalmente, la nostra percezione di Bellori ha cominciato ad avvicinarsi a quella che di lui avevano i suoi contemporanei.

È così che uno storico dell'arte della generazione di Federico Fischetti non deve più preoccuparsi di far evadere Bellori dalle gabbie mentali in cui era stato rinchiuso quasi cent'anni fa, e può invece tranquillamente divertirsi a calarlo nel vivo contesto delle idee, degli interessi, dei processi culturali e sociali della Roma secentesca: in altre parole, a calarlo concretamente nella storia.

Ed è proprio quello che accade nelle prossime pagine, dove Fischetti — attraverso un regesto agile, ma esaustivo — rende accessibile per la prima volta il materiale prodotto da Bellori nella sua quasi trentennale veste di Commissario alle antichità di Roma. Nel saggio che precede i documenti, l'autore lega con perspicacia l'azione commissariale alle idee e ai testi, individuando con piena ragione nella cruciale Nota delli musei *il sottovalutato snodo centrale della complessa e articolata azione culturale di Bellori. Ed è proprio dal desiderio di verificare questa ed altre ipotesi storiche, che Fischetti è stato sospinto ad una fruttuosa ricerca d'archivio.*

Come relatore della sua tesi specialistica all'Università della Tuscia, sono stato io stesso a cacciare Fischetti in archivio: e c'è da confessarlo con qualche imbarazzo, in un momento in cui la marea montante degli studi sul collezionismo e sul mecenatismo spinge a risolvere spesso le tesi di storia dell'arte in meri esercizi di archivistica e paleografia, quasi sempre a grado zero di valore aggiunto storico–interpretativo. Ma il fatto era che, nella sfortuna di esser finito

©Ministero per beni e le attività culturali-Bollettino d'Arte

dentro ad una Facoltà di Conservazione dei Beni Culturali — vale a dire in un buco nero intellettuale che solo la malafede bizantina degli accademici italiani poteva inventare —, il Fischetti aveva avuto almeno la fortuna di fare la sua tesi triennale con un ottimo professore di diritto, Diego Vaiano. Ora si poneva il problema di come traghettare alla storia dell'arte uno studente dal simile curriculum*: ed il commissariato di Bellori, con il suo caratteristico incrocio di problemi di storia dell'arte, di storia delle istituzioni e di storia del diritto pareva un ponte dei più felici.*

E, a consuntivo, il saggio con cui Fischetti accompagna i referti belloriani sembra dar ragione a quella scelta, che implicava tra l'altro la cessione ad un collega più giovane di un problema e di un materiale che avevo sperato di tornare a studiare io stesso. Ma certo non avrei potuto raggiungere l'aderenza e la finezza con cui Fischetti fa reagire l'azione concreta di Bellori e l'analisi dei suoi moventi culturali con la sfuggente ambiguità della teoria e della prassi giuridica della Roma secentesca.

Il cammino di formazione del Fischetti ha poi mirato verso il cuore stesso della disciplina (il rapporto con le opere d'arte), ma senza rinunciare all'esperienza di una storia della cultura nel senso più ampio e profondo, anche sul piano civico.

In effetti, non ultimo tra i pregi del saggio che segue appare la sorvegliata tensione del suo autore ad inserire il cruciale episodio belloriano in una storia di lungo periodo, che guarda al nostro Ottocento, e che — con leggibile passione civile — arriva ad investire un presente particolarmente sofferto.

E in un momento in cui lo slabbramento progressivo del tessuto umanistico e la transustanziazione dei settori concorsuali in orizzonti scientifici finiscono col produrre storici della critica d'arte che non sono storici dell'arte, e storici dell'arte che non sono storici, piace poter dire che il lavoro di Fischetti non appartiene alla storia della critica, né tantomeno alla storia della conservazione, ma è semplicemente un bel saggio di storia dell'arte.

E sono particolarmente felice che ad ospitarlo siano le pagine della gloriosa rivista la cui stessa identità manifesta tangibilmente, ormai da un secolo, la dimensione civica della storia dell'arte in Italia.

TOMASO MONTANARI