

SUPPLEMENTI

Le donne storiche dell'arte  
tra tutela, ricerca  
e valorizzazione



IL CAPITALE CULTURALE  
*Studies on the Value of Cultural Heritage*

**eum**

*Rivista fondata da Massimo Montella*



## Il capitale culturale

*Studies on the Value of Cultural Heritage*

Supplementi n. 13, 2022

ISSN 2039-2362 (online)

ISBN (print) 978-88-6056-831-1; ISBN (pdf) 978-88-6056-832-8

© 2015 eum edizioni università di macerata

Registrazione al Roc n. 735551 del 14/12/2010

*Direttore / Editor in chief* Pietro Petrarola

*Co-direttori / Co-editors* Tommy D. Andersson, Elio Borghonovi, Rosanna Cioffi, Stefano Della Torre, Michela di Macco, Daniele Manacorda, Serge Noiret, Tonino Pencarelli, Angelo R. Pupino, Girolamo Sciuolo

*Coordinatore editoriale / Editorial coordinator* Maria Teresa Gigliozzi

*Coordinatore tecnico / Managing coordinator* Pierluigi Feliciati

*Comitato editoriale / Editorial board* Giuseppe Capriotti, Mara Cerquetti, Francesca Coltrinari, Patrizia Dragoni, Pierluigi Feliciati, Costanza Geddes da Filicaia, Maria Teresa Gigliozzi, Chiara Mariotti, Enrico Nicosia, Emanuela Stortoni

*Comitato scientifico - Sezione di beni culturali / Scientific Committee - Division of Cultural Heritage* Giuseppe Capriotti, Mara Cerquetti, Francesca Coltrinari, Patrizia Dragoni, Pierluigi Feliciati, Maria Teresa Gigliozzi, Susanne Adina Meyer, Marta Maria Montella, Umberto Moscatelli, Caterina Paparello, Sabina Pavone, Francesco Pirani, Mauro Saracco, Emanuela Stortoni, Carmen Vitale

*Comitato scientifico / Scientific Committee* Michela Addis, Mario Alberto Banti, Carla Barbati, Caterina Barilaro, Sergio Barile, Nadia Barrella, Gian Luigi Corinto, Lucia Corrain, Girolamo Cusimano, Maurizio De Vita, Fabio Donato, Maria Cristina Giambruno, Gaetano Golinelli, Rubén Lois Gonzalez, Susan Hazan, Joel Heuillon, Federico Marazzi, Raffaella Morselli, Paola Paniccia, Giuliano Pinto, Carlo Pongetti, Bernardino Quattrococchi, Margaret Rasulo, Orietta Rossi Pinelli, Massimiliano Rossi, Simonetta Stopponi, Cecilia Tasca, Andrea Ugolini, Frank Vermeulen, Alessandro Zuccari

*Web* <http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult>, email: [icc@unimc.it](mailto:icc@unimc.it)

*Editore / Publisher* eum edizioni università di macerata, Corso della Repubblica 51 – 62100 Macerata, tel (39) 733 258 6081, fax (39) 733 258 6086, <http://eum.unimc.it>, [info.ceum@unimc.it](mailto:info.ceum@unimc.it)

*Layout editor* Oltrepagina srl

*Progetto grafico / Graphics* +crocevia / studio grafico



Rivista accreditata WOS  
Rivista riconosciuta SCOPUS  
Rivista riconosciuta DOAJ  
Rivista indicizzata CUNSTA  
Rivista indicizzata SIMED  
Inclusa in ERIH-PLUS

# Evelina Borea. Dall'arte dimenticata del Seicento allo Specchio dell'arte

Ilaria Miarelli Mariani\*

## *Abstract*

Il contributo intende mettere in rilievo le linee di ricerca più importanti dell'operato di Evelina Borea (Ferrara 1931) a partire dalla formazione con Roberto Longhi a Firenze. Vengono così ripercorse le principali mostre di ricerca da lei curate durante i trentasei anni passati in vari ruoli all'interno del Ministero tra Firenze e Roma. Mostre che si intrecciano con le ricerche di sempre: la pittura del Seicento, in particolare bolognese, e le stampe di traduzione. Ricerche che non si fermano con l'uscita dal ministero, ma che continuano in maniera assidua anche oltre l'uscita dei monumentali volumi *Lo specchio dell'arte. Stampe in cinque secoli* (2009), testo di riferimento imprescindibile per ogni ricerca in questo campo.

The essay intends to underline the most important lines of research in the career of Evelina Borea (Ferrara 1931), starting from her formation with Roberto Longhi in Florence. The main research exhibitions she edited during the thirty-six years she spent in various positions within the Ministry between Florence and Rome are thus examined. Exhibitions that are interwoven with her lifelong research: seventeenth-century painting, particularly Bolognese, and "translation" prints. Research that does not end when she leaves the Ministry, but

\* Ilaria Miarelli Mariani, Ordinaria di Museologia e storia della critica artistica e del restauro (L-ART/04), Università di Chieti-Pescara "G. D'Annunzio", Dipartimento di Lettere, arti e scienze sociali, via dei Vestini 21, 66100 Chieti Scalo, i.miarelli@unich.it.

continues tirelessly even after the monumental volumes *Lo specchio dell'arte. Stampe in cinque secoli* (2009), an indispensable reference book for any further research in this field.

Il titolo del presente contributo mette in rilievo gli aspetti preminenti e più duraturi della ricerca di Evelina Borea, ossia il grandissimo lavoro svolto nei depositi delle gallerie fiorentine e quello sulla storia delle incisioni, che conduce agli straordinari volumi del 2009, *Lo specchio dell'arte italiana. Stampe in cinque secoli*.

*Evelina Borea studiosa di stampe*<sup>1</sup>, è infatti il titolo del bel saggio a lei dedicato dall'amica e collega Anna Forlani Tempesti. Questo appare in occasione della pubblicazione per Einaudi nel 2013 di una delle ultime fatiche di Borea, l'edizione critica del volume di Filippo Baldinucci *Cominciamento e progresso dell'arte dell'intagliare in rame*, impresa da lei dedicata agli "amici fiorentini"<sup>2</sup>. Tra questi, Anna Forlani, scomparsa nel 2019, colonna portante del Gabinetto delle stampe e dei disegni degli Uffizi, che diresse dal 1964 al 1980<sup>3</sup>, con cui Borea aveva condiviso formazione e interessi. La foto qui riproposta, pubblicata da Arturo Galansino nel 2013<sup>4</sup>, ritrae le due studiose a un evento significativo per i loro comuni studi, ossia l'inaugurazione della mostra "Disegni di Bernardo Buontalenti" tenutasi agli Uffizi nel 1968 e curata da Ida Maria Botto, anch'essa allieva di Longhi, scomparsa nel 2018 e ricordata soprattutto come ispettrice e studiosa dei musei genovesi, in particolare del Museo di Sant'Agostino (fig. 1).

Borea e Forlani si erano conosciute alla metà degli anni Cinquanta alla scuola di Roberto Longhi, con cui la prima, nata a Ferrara nel 1931, si era laureata nel 1958, si erano legate in profonda amicizia (fig. 2). Mentre Anna Forlani si era dedicata sin dagli anni della tesi sui disegni di Andrea Boscoli alla grafica rinascimentale, di cui diverrà una delle massime studiose internazionali, Evelina Borea aveva dedicato tesi di laurea e primi studi a Domenichino, pubblicando poi la monografia del 1965 per i tipi del Club del Libro nella "Collana d'arte" diretta da Paola Della Pergola e Luigi Grassi<sup>5</sup> (fig. 3). Entrambe erano entrate nel 1964 nell'amministrazione pubblica, Anna Forlani al già citato Gabinetto dei disegni e delle stampe degli Uffizi, e Borea in quella che allora si chiamava semplicemente Soprintendenza alle Gallerie di Firenze. Le prime ricerche sono incentrate soprattutto sulla riscoperta dei pittori bolognesi del Seicento, cui dedica anche due dei diffusissimi volumi de *I Maestri del colore*, progetto da lei definito «così tipicamente milanese»<sup>6</sup>, An-

<sup>1</sup> Forlani Tempesta 2014, p. 119.

<sup>2</sup> Borea 2013.

<sup>3</sup> Prospero Valenti Rodinò 2019, p. 265.

<sup>4</sup> Galansino 2013, p. 341.

<sup>5</sup> Borea 1965.

<sup>6</sup> Borea 1982.

*nibale Carracci e Domenichino* (fig. 4). Un progetto divulgativo che includeva dunque anche i “minori”, come erano ancora percepiti all’epoca i bolognesi del Seicento, e a cui Borea partecipa con slancio, in quanto, come asserirà più tardi, mostrava al pubblico un panorama di artisti molto più vasto rispetto a quello che si poteva vedere in quei tempi nei musei, agli Uffizi in particolare<sup>7</sup>.

La prima grande impresa arriva infatti con due memorabili e rivoluzionarie mostre curate rispettivamente nel 1970 e 1975. Entrambe furono incentrate sulla ricoperta e valorizzazione dell’immenso e in gran parte dimenticato patrimonio fiorentino del XVII secolo. “Caravaggio e i Caravaggeschi nelle Gallerie di Firenze” (fig. 5), riporta per la prima volta alla luce la diffusissima e sino ad allora insospettata e tralasciata presenza di dipinti caravaggeschi alla corte medicea<sup>8</sup>. La seconda esposizione, “Pittori bolognesi del Seicento nelle Gallerie fiorentine” conduce alla riscoperta di opere, anche di autori molto importanti come Guido Reni e Guercino, ma si focalizza soprattutto nel ricostruire un capitolo dimenticato del gusto e del collezionismo mediceo, la cui immagine era da tempo sbilanciata a favore di un’immagine “pura” e rinascimentale<sup>9</sup> (fig. 6). Le due esposizioni magistrali scaturiscono in gran parte dal rinnovato fervore degli studi sull’arte a Firenze conseguente il tragico evento dell’alluvione dell’Arno del 1966.

Borea fu infatti incaricata di riallestire il distrutto Gabinetto fotografico e colse così l’occasione per far fotografare per la prima volta i dipinti stipati nei depositi. Da lì il suo impegno nell’Ufficio ricerca, dove lavorò dal 1969 al 1977 e che costituì la solida base per la conoscenza dell’enorme patrimonio di Firenze, riscoprendo centinaia di opere e collegandole alle testimonianze dell’archivio mediceo. Obiettivo di entrambe le esposizioni è infatti quello di «riportare alla luce molti dipinti dimenticati – alcuni già apprezzati in passato e poi scomparsi nei depositi»<sup>10</sup>. La mostra del 1975, prosegue Borea, si arricchisce inoltre «strada facendo di motivazioni impreviste: non solo dai ritrovamenti di opere sconosciute agli studi e di qualche interesse, o dal rivedere le vecchie attribuzioni, ma di nuove conoscenze del collezionismo mediceo nei riguardi dei pittori bolognesi, come la scelta di opere di piccole dimensioni per infoltire la collezione»<sup>11</sup>. Nel 1956, nota Evelina Borea, l’anno della memorabile “Mostra dei Carracci” all’Archiginnasio di Bologna, agli Uffizi erano esposti solo sei dipinti del Seicento bolognese<sup>12</sup>. Una volta riscoperti, furono poi collocati nel corridoio vasariano per volere di Luciano Berti nel 1973, visto che «si era concesso tanto spazio per alonare di intonaci nudi i primitivi toscani»<sup>13</sup>. E qui

<sup>7</sup> *Ibidem*; sui *Maestri del colore*, Previtali 1964.

<sup>8</sup> Borea 1970a.

<sup>9</sup> *Pittori bolognesi del Seicento* 1975.

<sup>10</sup> Borea 1975, p. XIV.

<sup>11</sup> *Ibidem*

<sup>12</sup> *Ivi*, p. XXII.

<sup>13</sup> *Ivi*, p. XXIII.

il riferimento polemico è alle Sale dei Primitivi di Ignazio Gardella, Giovanni Michelucci, Carlo Scarpa la cui progettazione comincia nel 1953. Per Borea, infatti, l'incuria di tante opere del XVII e XVIII secolo era dovuta «da mezzo secolo e oltre di idealismo, di culto esclusivo per i grandi maestri, per i “fondi oro” e per le tavole prospettiche, insomma per Botticelli, Leonardo, Michelangelo e naturalmente Raffaello e Tiziano, idoli universali»<sup>14</sup>.

Occorreva invece studiare il patrimonio inesplorato, la «parte nascosta di quelle storiche gallerie, quella mai considerata nelle guide ufficiali, ignota ai più e tristemente leggendaria per coloro che, avendo qualche nozione dell'entità e ricchezza di quei materiali ammassati da secoli di collezionismo principesco, desideravano invano porvi l'occhio, i cosiddetti depositi, i magazzini delle gallerie ex medicee, ex lorenesi»<sup>15</sup>. Un approccio dunque molto aggiornato, concentrato soprattutto sulle «presenze e le vicende che hanno condotto a noi questo materiale»<sup>16</sup> e stimolato anche dalla pubblicazione del fondamentale volume di Francis Haskell *Mecenati e pittori* nel 1963 e dalla sua traduzione italiana del 1966<sup>17</sup>. Come ricorderà più tardi Evelina Borea, nel riallestimento degli Uffizi del 1952 voluto da Roberto Salvini, che ella definisce «attuato come selezione»<sup>18</sup>, dai 2.400 dipinti esposti a inizio Novecento si era scesi a soli 480. Ancora nel 1965, sette decimi del patrimonio statale fiorentino, ossia le opere del XVII e XVIII secolo, era nascosto in luoghi spesso inaccessibili. Depositi disseminati per la città, dove erano stati progressivamente relegati gli “scarti” dei diversi allestimenti, a partire da quello lanziano del 1782, che conservavano «centinaia e centinaia di ritratti, nature morte, strani soggetti, paesaggi, ammassati e mai visti»<sup>19</sup> e che versavano per lo più in pessime condizioni conservative. Sia alla riapertura del museo nel 1952 che con l'allestimento delle Sale dei Primitivi, erano infatti state privilegiate le opere più note e antiche, talvolta isolate su una parete unica, relegando il resto alla totale dimenticanza. Situazione che non cambia anche in seguito alle memorabili mostre organizzate a Bologna da Cesare Gnudi dal 1954 al 1968<sup>20</sup>, che rompevano il periodo di sfortuna dei bolognesi sfidando l'idea di un primato rinascimentale e cercando di superare la diffusa condanna di eclettismo loro rivolta<sup>21</sup>. Commentando a posteriori le mostre bolognesi, Haskell ricorda:

La reputazione di questi pittori, un tempo collocati fra i più grandi, aveva cominciato a soffrire alla fine del XVIII secolo, subendo una serie di colpi devastanti da parte di John

<sup>14</sup> Borea 1982, p. 28.

<sup>15</sup> *Ibidem*.

<sup>16</sup> Borea 1975, p. XIII.

<sup>17</sup> Haskell 1966.

<sup>18</sup> Borea 1970b, p. III.

<sup>19</sup> *Ibidem*.

<sup>20</sup> Ferretti 2019, p. 178.

<sup>21</sup> Ivi, p. 179.

Ruskin e dei suoi seguaci. Dopo l'esposizione di Guido Reni nel 1954 – che l'ottantottenne Bernard Berenson visitò con sentimenti incerti [*faceva leva, in realtà, sulla sua recensione*], seguita poi dai Carracci [1956], Guercino [1968] e altri [*la mostra del 1959 sui Maestri della pittura emiliana del Seicento e quella del 1962 sull'Ideale classico*]. Queste audaci imprese bolognesi hanno assunto a posteriori le dimensioni di un mito eroico, pressoché sovrumano (così appare consultando i cataloghi delle esposizioni più recenti, che hanno fatto seguito<sup>22</sup>).

Nelle mostre più tarde, in particolare in quella su “L'Ideale classico” del 1962, Evelina Borea non fu coinvolta per l'estraneità di Longhi alle esposizioni,<sup>23</sup> ma pubblicò nel 1963 su «Paragone» il saggio *Due momenti del Domenichino paesista* in cui ribadì la partecipazione preminente dello Zampieri nelle famose *Lunette Aldobrandini* accanto ad Annibale, esclusa invece nel catalogo bolognese a favore di Albani, Lanfranco e Badalocchio, «ovvero pittori che dipingeranno in proprio paesaggi affatto diversi»<sup>24</sup>. L'articolo mostra una studiosa già formata, ma ancora estranea a quell'approccio trasversale e di amplissimo respiro che caratterizzerà i suoi futuri studi.

Malgrado la condanna di Longhi, le mostre bolognesi e quelle che ne derivarono in tutta Italia furono fondamentali per la giovane generazione di storici dell'arte. Fu la stessa Borea, nel ricordare nel 2016 al convegno di Torino sulla fortuna del Barocco in Italia la mostra romana del 1956 “Il Seicento europeo”, svoltasi al Palazzo delle Esposizioni, da cui Roberto Longhi, dopo aver fatto cambiare il titolo che doveva essere *Il Barocco Europeo*, si era ritirato, in disaccordo con la lista delle opere richieste<sup>25</sup>, di quanto ne fosse stata colpita, malgrado le critiche dell'ambiente vicino al suo maestro (e di Previtali):

Uno come me, giovane allora principiante, intenta a una tesi su Domenichino con Longhi, e frastornata dal clamore suscitato dalle mostre bolognesi di Guido Reni e nello stesso autunno 1956 quella dei Carracci. Uno come me da quella esposizione (ben 365 pezzi!) non poteva non trarre lumi per veder più largo e denso e variegato il mondo dell'arte rispetto a quello felsineo raccontato dal Malvasia o l'altro, europeo ma più elettivo narrato dal Bellori. E mi sarebbe bastato veder la *Decollazione del Battista* di Caravaggio, venuta da Malta dopo esser passata dall'Istituto Centrale del Restauro, per rimanere profondamente scossa. Ma poco dopo fui turbata da quel che si disse di quella mostra. «Un'antologia alla rovescia» la definì Roberto Longhi (che dunque come sopra detto si era dimesso per protesta dal comitato organizzativo in un articolo uscito nel gennaio 1957, una stroncatura impietosa quello di Hermann Voss apparso lo stesso anno, mentre Giorgio Castelfranco più diplomatico ma tutta via perplesso, trovava qualcosa di buono solo qua e là, soprattutto nella parte francese<sup>26</sup>).

<sup>22</sup> Haskell 1990, citato e tradotto in Ferretti 2019, p. 178. Le parti tra parentesi e in corsivo sono di Ferretti.

<sup>23</sup> Ginzburg 2021, p. 15.

<sup>24</sup> Borea 1963a, p. 22.

<sup>25</sup> Borea 2019, p. 218.

<sup>26</sup> Ivi, pp. 219-220.

Per Borea la mostra ebbe il merito fondamentale di consacrare ufficialmente in Italia l'interesse per gli artisti del Seicento e di introdurre nuovi nomi al pubblico "medio colto" abituato al culto del Rinascimento e, in maniera minore, del Medioevo. Un interesse che era iniziato con la mostra milanese di Caravaggio curata da Longhi nel 1951. Fondamentale per lei fu la rassegna da questa scaturita, ossia la piccola ma significativa mostra del 1955 a Palazzo Barberini curata dal direttore Nolfo di Carpegna, che riuniva dipinti di Caravaggio e seguaci appartenenti al museo, ma in deposito in uffici pubblici, da cui furono definitivamente ritirati<sup>27</sup>. Una mostra che Borea prenderà come modello per *Caravaggio e i Caravaggeschi*. Loda anche le piccole mostre sempre organizzate da Di Carpegna su nuclei di pittori del Seicento della sua galleria.

Ma intanto [...] passavano gli anni, e nella capitale d'Italia permaneva una certa indolenza da parte degli organizzatori di mostre nei confronti dell'arte cosiddetta barocca: benché nel frattempo proliferassero gli studi rivalutatori su artisti, protagonisti e comprimari, attivi a Roma all'epoca. Basti ricordare il *Pietro da Cortona* di Giuliano Briganti, 1962. Quell'anno una mostra importante che aveva implicito nel titolo *L'ideale classico del Seicento in Italia* etc., ideale cui era ispirata la maggior parte delle opere esposte, appartenenti a una stagione artistica fiorita essenzialmente a Roma, intendo quella di Annibale Carracci maturo, di Domenichino, di Poussin, di Claude Lorrain, veniva realizzata a Bologna, centro ormai famoso a livello internazionale per le esposizioni esemplari dedicate ad artisti del luogo, da Crespi al Guercino a Reni; un'occasione perduta per la Città eterna dove si conservano in loco opere commissionate ai Carracci e discepoli, fra cui le lunette Aldobrandini e la Galleria Farnese, e a Domenichino e a Reni, tanti affreschi e pale e la maggior parte delle opere italiane di Poussin e di Claude. D'Altronde Bologna avrebbe per sempre avvocato a sé il diritto di celebrare Annibale Carracci, essendo la mostra tenutasi nel 2007 a Roma nel Chiostro del Bramante solo una modesta derivazione di quella bolognese svoltasi l'anno prima. Viceversa Bologna si sarebbe lasciata togliere di buon grado le mostre sia su Domenichino che su Algardi, questi due visti come colpevoli di tradimento per aver lasciato molto presto la patria trasferendosi a Roma<sup>28</sup>.

La mostra romana per eccellenza su quella irripetibile stagione dei "pittori Chlassici di Roma"<sup>29</sup> sarà curata dalla stessa Evelina Borea nel 2000, *L'idea del bello*. Una mostra frutto di anni di studio non solo sugli artisti ma sulle fonti contemporanee, sull'inquadramento storico degli ambienti artistici, sul collezionismo, il mercato, l'antiquaria, l'editoria illustrata e il richiamo a personaggi protagonisti della cultura del tempo.

<sup>27</sup> Di Carpegna 1955.

<sup>28</sup> Borea 2019, p. 222.

<sup>29</sup> La definizione è di Francesco Albani, Miarelli Mariani, in corso di stampa.

### 1. *Le stampe e Bellori*

Le due mostre fiorentine segnano dunque una nuova strada da percorrere. Nel catalogo *Caravaggio e i Caravaggeschi nelle Gallerie di Firenze* compare un primo interesse per la fortuna visiva delle opere, con l'inserimento di un elenco sistematico, ma ancora asettico, delle stampe di traduzione dai dipinti del pittore, mentre in *Pittori bolognesi del Seicento* sono segnalate nelle schede le incisioni tratte dalle opere, comprese quelle scomparse.

Da questo momento l'interesse per le stampe di traduzione di Evelina Borea diviene sempre meno occasionale. È lei stessa, nell'*Introduzione a Lo specchio dell'arte*, ad asserire che l'idea di scriverne un libro le era venuta mentre lavorava a una delle sue imprese più importanti, il commentario delle *Vite de' pittori, scultori e architetti moderni* di Giovanni Pietro Bellori del 1976<sup>30</sup>. Un'edizione storiografica e critica di fondamentale importanza che accompagna, sul piano storiografico, la riscoperta dei pittori del classicismo bolognese operata con il lavoro svolto all'interno della soprintendenza e che era stata a sua volta stimolata dalle mostre bolognesi. La novità nel pubblicare un'edizione critica delle *Vite* di Bellori dopo l'attacco subito dallo storiografo da parte di Roberto Longhi nel 1950 in *Proposte per una critica d'arte*, in cui era additato tra i maggiori spregiatori di «tutti i grandi rivoluzionari fondatori della pittura moderna»<sup>31</sup> non è oggi più percepibile e non è questa la sede per affrontarne l'importanza capitale dal punto di vista estetico e storiografico<sup>32</sup>. Quello di Borea fu senz'altro un progetto aperto, da cui scaturirono importanti linee di studio. Va qui nuovamente ricordata la straordinaria mostra di ricerca del 2000, ultimo anno di servizio presso il Ministero di Evelina Borea, «L'Idea del bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori»<sup>33</sup>, visualizzazione del percorso intorno allo storiografo cominciata trent'anni prima. La mostra, malgrado la complessità del tema e l'essere Bellori certamente ignoto al grande pubblico è ricordata dalla stessa curatrice, che ne seguì da vicino l'allestimento affidato all'architetto Lucio Turchetta:

Quello straordinario raduno e messa in scena in un solo luogo di esempi a confronto di quanto di quanto di meglio in fatto di pitture e sculture e manufatti antichi e moderni aveva visto e segnalato e narrato Giovanni Pietro Bellori alla luce delle sue convinzioni di storico, di critico, di antiquario, di intendente, obbediva certamente a un disegno implicito nel progetto della mostra, e come tale discusso e argomentato nella lunga fase preparatoria con tutti gli studiosi coinvolti nell'impresa, ma una così piena rispondenza e sintonia fra l'idea dei due curatori, lo storico dell'arte, che ero io, e l'archeologo, Carlo Gasparri -al quale era affidata la presentazione del lato meno noto del personaggio, quello

<sup>30</sup> Bellori ed. 1976.

<sup>31</sup> Longhi 1950, pp. 13-24.

<sup>32</sup> Montanari 2009.

<sup>33</sup> Borea 2000a.

di cultore di antichità -e l'effetto spettacolare dell'esposizione, nessuno se lo sarebbe mai potuto aspettare<sup>34</sup>.

La mostra, che fu un successo di critica e di pubblico, fu dunque lo straordinario esito visivo delle ricerche svolte negli anni dalla storica dell'arte.

Tornado all'edizione delle *Vite* del 1976, apparsa con un'introduzione di Giovanni Previtali e poi ripubblicata senza integrazioni nel 2009<sup>35</sup>, con la sola aggiunta di una *Post-fazione* di Tomaso Montanari, fu corredata da una straordinaria antologia di incisioni di traduzione da opere di artisti di cui Bellori parla e che presumibilmente poteva aver visto, in quanto eseguite prima del 1672, anno di pubblicazione delle *Vite*. Borea dedicò particolare cura e ricerca all'apparato visivo, soprattutto in un momento in cui le stampe in genere, e in particolare quelle seicentesche, erano molto poco studiate e catalogate (fig. 7). Eppure diventava sempre più evidente come non si potesse più pensare una storia dell'arte che non tenesse conto della circolazione e del ruolo primario che le incisioni, soprattutto quelle di traduzione, avevano rivestito nel sistema delle arti. Evelina Borea conferisce dunque un'importanza cruciale a un mezzo artistico fino a quel momento considerato "minore" e sviluppa un interesse per la memoria visiva delle opere che andava studiando, trasformando però, tale interesse, in uno strumento di ricerca molto raffinato. L'intimo rapporto di Bellori con l'incisione di traduzione è infatti approfondito e studiato più tardi nel catalogo della mostra del 2000, nel saggio *Bellori e la documentazione figurativa fra l'Antico, il moderno e il contemporaneo*. Qui Borea dimostra come Bellori fosse «il primo storiografo che pur senza intrattenersi mai su incisioni particolari o sull'incisione in generale, con l'uso che fa delle stampe derivate dalle pitture e dalle sculture assicura loro un'utilizzo sino ad allora non riconosciuto, di supporto all'esposizione dei fatti artistici»<sup>36</sup>. Sia con le sue pubblicazioni illustrate che con le stampe che utilizzava per rinfrescarsi la memoria o per conoscere le opere di cui doveva scrivere, Bellori dimostra dunque di vedere le incisioni di traduzione come mezzo integrativo del discorso storico<sup>37</sup>.

L'idea di una mostra sullo storiografo era stata coltivata da Evelina Borea sin dall'edizione delle *Vite* e non aveva accolto pareri entusiasti da parte degli amici e colleghi con cui ne aveva parlato, per esempio con Giuliano Briganti, che ne rimase piuttosto perplesso, mentre Pierre Rosenberg si dimostrò più possibilista<sup>38</sup>. L'occasione di concretizzare il progetto di tanti anni arrivò nel 1996 quando l'allora ministro Antonio Paolucci chiese a Evelina Borea, all'epoca

<sup>34</sup> Borea 2019, p. 237.

<sup>35</sup> Bellori ed. 2009.

<sup>36</sup> Borea 2000b, p. 142.

<sup>37</sup> *Ibidem*

<sup>38</sup> Ivi, p. 237.

Ispettore centrale presso il Ministero e ad Andrea Emiliani, Soprintendente ai Beni artistici di Bologna, di progettare un'esposizione per il Giubileo del 2000 che fosse «istruttiva e spettacolare»<sup>39</sup>. La complessità degli interessi di Bellori parve dunque adatta per rappresentare il vasto campo di attività del Ministero per i Beni culturali. Una mostra impegnativa, volta a mettere in luce il debito degli artisti moderni verso gli antichi e il cui percorso fu effettivamente spettacolare, fatto non deducibile dai pur fondamentali volumi del catalogo (figg. 8-9)<sup>40</sup>. L'idea delle esposizioni temporanee portata avanti Evelina Borea, già ampiamente sviluppata in quelle fiorentine degli anni Settanta e sostenuta soprattutto nel triennio in cui fu soprintendente ai Beni artistici e storici di Roma, alla fine degli anni Ottanta del secolo scorso, fu sempre quella di privilegiare esposizioni dedicate ai restauri e rivalutazioni delle collezioni pubbliche o dei beni artistici del territorio o, comunque, di patrocinare mostre di ricerca piuttosto che di occasione<sup>41</sup>.

## 2. *Lo specchio dell'arte*

L'idea dei volumi de *Lo specchio dell'arte*, un'impresa editoriale di altri tempi, era stata pensata per Einaudi e doveva uscire con una presentazione di Giulio Carlo Argan<sup>42</sup>, allora presidente della casa editrice. I costi e i tempi erano però talmente lievitati da non poter rientrare in alcuna collana. Attraverso i suoi vari progetti di studio, Evelina Borea aveva infatti raccolto e ragionato su una straordinaria e infinita galleria fotografica di stampe che teneva in vari raccoglitori e che sono confluite solo in parte nelle centinaia di immagini ad altissima definizione dei tre volumi di illustrazioni<sup>43</sup>. Le verrà in soccorso un'altra amica di sempre, Paola Barocchi<sup>44</sup>, proponendole di pubblicare i quattro volumi per le Edizioni della Scuola Normale di Pisa.

Figura fondamentale per la genesi del libro fu Paolo Fossati, che aveva curato il coordinamento editoriale, insieme a Giulio Bollati, del volume della *Storia dell'arte italiana, parte prima, materiali e problemi, vol. II, l'artista e il pubblico* del 1979 (fig. 10), uno straordinario progetto in cui, come si legge in una lettera di Zeri a Fossati del 1972, «ci sono buone possibilità impiantare qualcosa di veramente nuovo secondo schemi del tutto inediti». Un'impresa che cambierà in parte la storia dell'arte italiana e a cui Evelina Borea parteci-

<sup>39</sup> Borea 2019, p. 244.

<sup>40</sup> Sulla mostra, Quondam 2017, pp. 3-8.

<sup>41</sup> Borea 2019, p. 224.

<sup>42</sup> Borea 2009, vol. I, *Ringraziamenti*, s.p.

<sup>43</sup> I materiali raccolti da Evelina Borea saranno donati all'Università di Siena.

<sup>44</sup> Borea 2009, vol. I, *Ringraziamenti*, s.p.

pa sia alla progettazione che con un saggio fondamentale, *Stampa figurativa e pubblico dalle origini all'affermazione nel Cinquecento*<sup>45</sup>. Prima di parlare nello specifico di questo contributo, voglio anticipare un'altra tappa fondamentale per *Lo specchio dell'arte*, ossia la mostra "Annibale Carracci e i suoi incisori", tenutasi all'Istituto Nazionale per la Grafica, di cui Evelina Borea fu direttrice dal 1985 al 1988<sup>46</sup>. Qui la storica dell'arte, con lo stesso metodo messo a punto per le mostre fiorentine, opera un approfondito scandaglio sulle collezioni dell'Istituto, anch'esse quasi del tutto ignote dal Seicento in poi. Fu proprio durante le ricerche per la mostra, nel 1985, che Fossati aveva invitato Borea ad ampliare in un volume il saggio del 1979<sup>47</sup>. In questo si ferma infatti al XVI secolo, ma vi mette già a fuoco un concetto fondamentale:

Durante il Quattrocento, dopo l'invenzione della stampa, il rapporto fra artisti e pubblico si arricchisce di un nuovo elemento collegante, un mezzo tecnico di espressione, la cui peculiarità rispetto ai tradizionali mezzi in uso con i quali i creatori di immagini soddisfacevano alla richiesta dei committenti, consisteva nella riproducibilità su vasta scala di una singola figurazione e sulla conseguente disponibilità per chi, anche in gran numero, volesse privatamente possedere uno o più esemplari. Era l'incisione, ossia le impressioni su carta la cui quantità poteva variare nell'ambito di un centinaio e oltre, da una matrice di legno o di metallo, opportunamente intagliata o incisa e quindi inchiostrata; con conseguenze sia per la produzione che per il consumo, nonché per una più rapida diffusione della cultura, la cui portata si sarebbe rivelata solo gradatamente e non pienamente sino agli inizi del Cinquecento<sup>48</sup>.

Quello che le interessa è capire quando e come l'arte, attraverso l'incisione, acquisì un pubblico più attento e più scelto<sup>49</sup>: «era ormai chiaro che le stampe circolavano rapidamente, e che potevano assicurare un eccezionale successo a chi fosse dotato per l'arte incisoria». In Italia, Pollaiuolo e Mantegna innalzano «i prodotti allo stesso livello di prestigio di quelli della scultura e della pittura»<sup>50</sup>.

Nell'ultima parte del saggio, *Riflessione critica*, Evelina Borea si sofferma infine su quel genere di incisione cui dedicherà gran parte delle sue future riflessioni, la stampa di traduzione. E inserisce l'idea di fortuna dell'artista attraverso le stampe, in un brano che contiene già l'idea del futuro libro

a questo punto, sul finire del secondo decennio del Cinquecento, si potrebbe con piena sicurezza affermare quali erano, sul versante toscoromano della cultura artistica i grandi maestri riconosciuti della pittura contemporanea: Raffaello, Michelangelo, Andrea Del

<sup>45</sup> Borea 1979, pp. 317-413.

<sup>46</sup> Evelina Borea fu Soprintendente dal 1988 al 1990, ma, contro la sua volontà, fu spostata alla Direzione dell'Istituto Centrale per il Restauro (1991-1994) per poi terminare la sua carriera alla direzione del "Bollettino d'Arte".

<sup>47</sup> Borea 1979.

<sup>48</sup> Borea 2019, p. 319.

<sup>49</sup> Ivi, p. 320.

<sup>50</sup> Ivi, p. 322.

Sarto. È ad essi, infatti, che vengono dedicate le prime pagine di quella storia della pittura illustrata dalle stampe contemporanee che se si potrà un giorno sfogliare non solo idealmente -nulla in teoria vi si oppone- per intero, secondo un ordine cronologico in relazione alle date di esecuzione dei dipinti, ci darà il senso della penetrazione dei fatti artistici nella mente dei contemporanei e della distinzione di quelli eminenti molto più nettamente che non le pagine degli storici, troppo dense di notizie e di considerazioni varie per dare con immediatezza il profilo, e insieme la linea ideale che le congiunge, delle opere singole che furono trainanti nella storia dell'arte<sup>51</sup>.

Borea, rifacendosi ad Hauser, riconosce negli incisori di traduzione degli importantissimi mediatori della cultura e restituisce alle stampe un primato rispetto alla parola scritta: «le stampe precedono sempre le segnalazioni scritte dei teorici e degli storici».<sup>52</sup>

Da questo momento la centralità delle incisioni quali strumenti essenziali per lo storico dell'arte resta un punto fermo nelle ricerche della studiosa. Nel 1987 comincia dunque a lavorare a quella “storia della pittura illustrata dalle stampe contemporanee”, anticipandone alcuni risultati in importanti contributi, di cui voglio ricordare i due fondamentali saggi usciti nel 1993 su «Prospettiva», *Le stampe dai primitivi e l'avvento della storiografia artistica illustrata*<sup>53</sup>, omaggio al libro di Giovanni Previtali *La fortuna dei primitivi dal Vasari ai neoclassici* del 1964, in cui l'autrice lega in maniera indissolubile la diffusione della stampa di traduzione a contorno allo studio e riscoperta degli artisti del Tre e Quattrocento, in particolare tra Sette e Ottocento. Secoli nei quali, peraltro, la fortuna incisa dei Carracci e della loro scuola cominciava a diradersi e a rimanere viva solo in ambienti accademici<sup>54</sup>.

Con la pubblicazione de *Lo specchio dell'arte*, sunto di tante ricerche e temi affrontati nella sua intensa e lunga carriera, Evelina Borea ha dunque indicato un nuovo approccio allo studio dell'incisione. Le stampe, con il suo capillare e amplissimo lavoro, hanno definitivamente acquisito dignità di fonti primarie per la storia dell'arte, quali testimonianza non solo del progredire delle tecniche, dei linguaggi pittorici che riproducevano, della fortuna della produzione di un dato autore attraverso i secoli, del pubblico che le acquistava, del luogo in cui erano conservate le opere, ma anche di quel vasto panorama artistico fatto di stamperie, di disegnatori e di incisori che erano rimasti a lungo al margine della ricerca storico-artistica. È grazie alle sue illuminanti letture che oggi una stampa, soprattutto se di traduzione, può darci moltissime informazioni ed è sempre suo merito se in uno studio monografico su un dato artista o monumento non può mancare una parte sulla sua fortuna visiva.

<sup>51</sup> Ivi, pp. 381-382.

<sup>52</sup> Ivi, p. 382.

<sup>53</sup> Borea 1993a; Borea 1993b.

<sup>54</sup> Miarelli Mariani 2021.

*Riferimenti bibliografici / References*

- Bellori G.P. (1976), *Le Vite de pittori, scultori e architetti moderni*, a cura di E. Borea, Prefazione di G. Previtali, Torino: Einaudi.
- Bellori G.P. (2009), *Le Vite de pittori, scultori e architetti moderni*, a cura di E. Borea, Prefazione di G. Previtali, Postfazione di T. Montanari, Torino: Einaudi.
- Borea E. (1963a), *Due momenti del Domenichino paesista. Le "mitologie" di Palazzo Farnese e della Villa Aldobrandini*, «Paragone. Arte», n.s., XIV, 167, pp. 22-34.
- Borea E. (1963b), *Carracci*, Milano: Fratelli Fabbri editori (collana "I maestri del colore").
- Borea E. (1965), *Domenichino*, Milano: Club del Libro.
- Borea E. (1967), *Domenichino*, Milano: Fratelli Fabbri editori (collana "I maestri del colore").
- Borea E., a cura di (1970a), *Caravaggio e i caravaggeschi nelle Gallerie di Firenze*, catalogo della mostra Firenze (Palazzo Pitti 1970), a cura di E. Borea, Firenze: Sansoni.
- Borea E. (1970b), *Introduzione* in Borea 1970a, pp. III-IV.
- Borea E. (1975), *Introduzione*, in *Pittori bolognesi del Seicento nelle Gallerie di Firenze*, catalogo della mostra, Firenze (Galleria degli Uffizi, febbraio-aprile 1975) a cura di E. Borea, Firenze Sansoni 1975, pp. XIII-XXIII.
- Borea E. (1979), *Stampa figurativa e pubblico dalle origini all'affermazione nel Cinquecento*, in *Storia dell'arte italiana*, parte prima, *materiali e problemi*, vol. II, *l'artista e il pubblico*, Torino 1979, pp. 317-413.
- Borea E. (1982), *Immagine del museo negli anni '80*, «Bollettino d'arte», supplemento, 1, pp. 27-39.
- Borea E. (1993a), *Le stampe dai primitivi e l'avvento della storiografia artistica illustrata*. I, «Prospettiva», 69, pp. 68-40.
- Borea E. (1993b), *Le stampe dai primitivi e l'avvento della storiografia artistica illustrata*. II, «Prospettiva», 70, pp. 50-74.
- Borea E., a cura di (2000a), *L'Idea del bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori*, catalogo della mostra Roma (Palazzo delle Esposizioni, 29 marzo-26 giugno 2000), Roma: De Luca.
- Borea E. (2000b), *Bellori e la documentazione figurativa fra l'antico il moderno e il contemporaneo*, in Borea 2000a, pp. 141-152.
- Di Carpegna N., a cura di (1955), *Caravaggio e i caravaggeschi: seconda esposizione temporanea delle pitture seicentesche e settecentesche della Galleria Nazionale*, catalogo della mostra (Roma, Gallerie Nazionali d'Arte antica, Palazzo Barberini, aprile-maggio 1955), a cura di N. Di Carpegna, Roma: Del Turco.
- Ferretti M. (2019), *Da Guido Reni a Guercino: le mostre bolognesi dal 1954 al 1968*, in *Fortuna del Barocco in Italia. Le grandi mostre del Novecento*, a cura di M. Di Macco, G. Dardanello, Genova: Sagep, pp. 177-195.

- Forlani Tempesta A. (2014), *Evelina Borea studiosa di stampe*, «Commentari d'arte», XX, 58-59, pp. 118-120.
- Galansino A. (2013), *Giovanni Previtali, storico dell'arte militante*, «Prospettiva», numero monografico gennaio-ottobre 2013, pp. 149-152.
- Ginzburg S. (2021), *L'“Ideale classico”: una categoria critica del Novecento*, in *La tradizione dell' “Ideale classico” nelle arti figurative dal Seicento al Novecento*, a cura di M. Di Macco, S. Ginburg, Genova: Sagep, pp. 1-16.
- Haskell F. (1966), *Mecenati e pittori. Studio sui rapporti tra arte e società italiana nell'età barocca*, Firenze: Sansoni.
- L'Idée du Beau, Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori*, catalogo della mostra Roma (Palazzo delle Esposizioni 29 marzo-26 giugno 2000), a cura di E. Borea, C. Gasparri, Roma: De Luca.
- Longhi R. (1950), *Proposte per una critica d'arte*, in Longhi 1985, pp. 9-20.
- Longhi R. (1985), *Opere complete, Critica d'arte e buongoverno*, vol. XIII, Firenze: Sansoni.
- Miarelli Mariani I. (2021), *La fortuna della scuola bolognese nell'incisione di traduzione tra Sette e Ottocento*, in *L' “ideale classico”*, a cura di S. Ginzburg, M. Di Macco, Genova: «Quaderni di Ricerca della Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura», pp. 210-223, <<https://programmabarocco.fondazione1563.it/quaderni-di-ricerca/>>, 22.09.2022.
- Miarelli Mariani I. (in corso di stampa), *Francesco Albani e i “pittori Chlassici di Roma”*. *Una lettera inedita del 28 dicembre 1658*.
- Pittori bolognesi (1975)*, *Pittori bolognesi del Seicento nelle Gallerie di Firenze*, catalogo della mostra, Firenze (Galleria degli Uffizi, febbraio-aprile 1975) a cura di E. Borea, Firenze: Sansoni.
- Previtali G. (1964), *“I Maestri del colore”*. *Nelle edicole i pittori di tutti i tempi*, «L'Unità», 10 maggio 1964.
- Prosperi Valenti Rodinò S. (2019), *Anna Forlani. Obituary*, «Master Drawings», LVII, 2, 2019, p. 265.
- Quondam A. (2017), *Il classicismo restaurato. L'idea del Bello e il canone delle arti secondo Bellori*, in *Settecento romano. Reti del classicismo arcadico*, a cura di B. Alfonzetti, Roma: Viella, pp. 3-51.

*Appendice / Appendix*

Fig. 1. Anna Forlani Tempesti Evelina Borea e Giovanni Previtali, inaugurazione della mostra dei disegni di Bernardo Buontalenti., Firenze, Uffizi, 1968, da *Una galleria fotografica della vita e delle amicizie*, «Prospettiva», gennaio-ottobre 2013, n. 149/152, *Giovanni Previtali, storico dell'arte militante* (Gennaio-Ottobre 2013), pp. 338-347



Fig. 2. Evelina Borea, senza data, foto contenuta in un album fotografico di Luisa e Giuliano Briganti

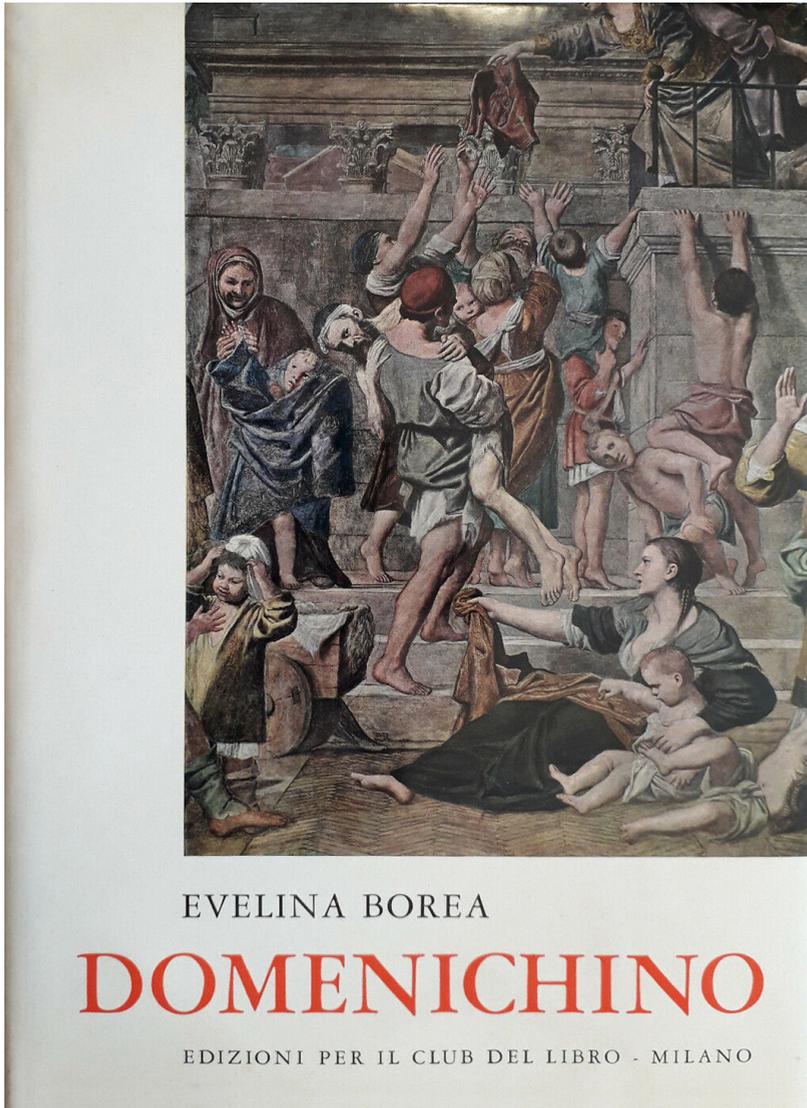


Fig. 3. Borea 1965, copertina



Fig. 4. Borea 1963a, copertina; Borea 1967, copertina



Fig. 5. Borea 1970a, copertina

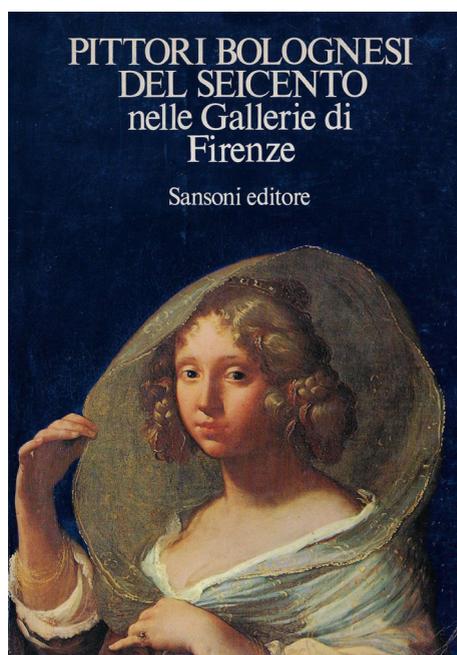


Fig. 6. Pittori bolognesi 1975, copertina

2. Cornelis Bloemaert da Annibale Carracci e Lucio Massari, *Santa Margherita* (pp. 44 e 105).



Fig. 7. Illustrazione in Bellori 1976



Fig. 8 (sopra). Sala di Poussin, mostra *Idea del Bello*, Roma, Palazzo delle Esposizioni, 2000



Fig. 9 (a sinistra). Sala di Sacchi, mostra *Idea del Bello*, Roma, Palazzo delle Esposizioni, 2000

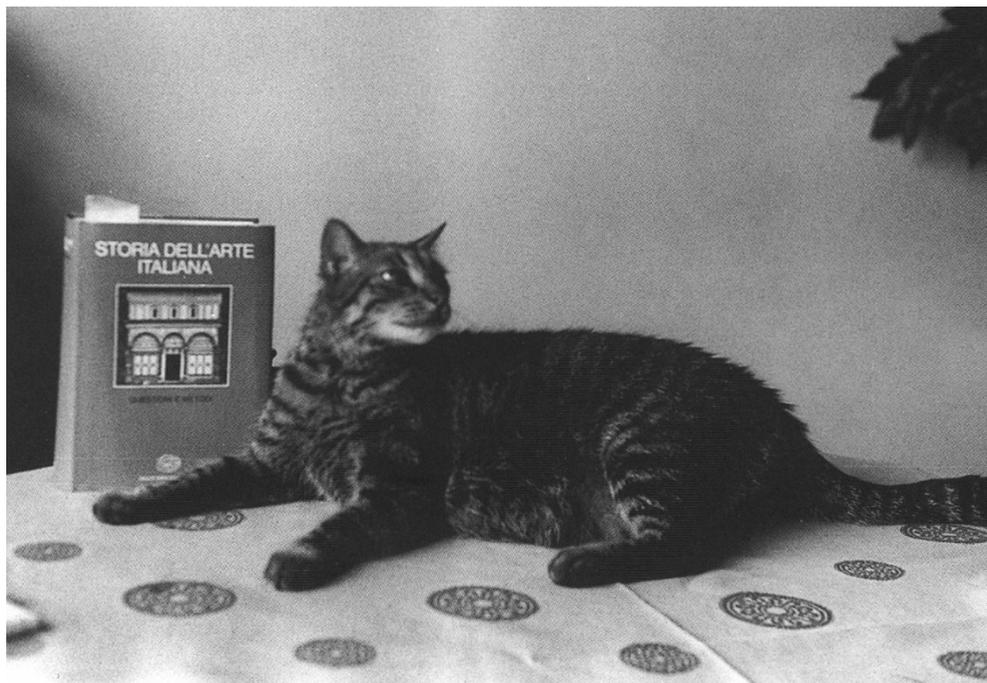


Fig. 10. Mimì, la gatta di Evelina Borea, e il primo volume della *Storia dell'arte italiana*