



Vanja Strukelj

Città in mostra. Parma 1870, immagine debole di un potere in crisi



Abstract

Nel 1870 si snodano a Parma una serie di manifestazioni che potrebbero portare la città al centro dell'attenzione quanto meno nazionale. All'inaugurazione del monumento a Correggio si affiancano il Primo Congresso Artistico Italiano e l'Esposizione d'Arti Belle, a cui segue una Esposizione Provinciale industriale ed agricola. Si profila per la ex *petite capitale* l'opportunità di riaffermare, nel nuovo contesto unitario, la propria identità storica e culturale di cui proprio la tradizione artistica diventa elemento forte. Ideatore e regista del progetto è Pietro Martini, segretario dell'Accademia, che immagina queste iniziative come occasioni di rilancio di un'istituzione ormai fortemente in crisi. L'articolo intende mettere in luce la complessità e l'ambizione di un progetto, che finirà per definire un modello ripreso a livello nazionale, ma allo stesso tempo la inadeguatezza di un sistema di promozione che, non utilizzando gli strumenti della moderna comunicazione ed in particolare l'immagine, ridimensiona l'impatto anche simbolico delle iniziative.

In 1870 in Parma there were a series of cultural manifestations which would attract the attention of the nation to the town. Besides the inauguration of the Correggio monument, there was the "Primo Congresso Artistico Italiano" and the "Esposizione d'Arti Belle", and also an "Esposizione Provinciale industriale e Agricola". The ex *petite capitale* had the chance to reaffirm, in the new Unitarian context, its historical and cultural identity, of which the artistic tradition became an important element. Pietro Martini, the Academy's secretary, was the creator and director of the project which envisaged these enterprises as opportunities for raising the profile of an institution which was passing through a crisis. This article wishes to show the complexity and ambitious scope of a project which was, at the same time to represent a national model, but also the inadequacy of a promotional system which, without using the instruments of modern communication and, in particular, images, would lower the impact, even symbolic, of the initiative itself.



Un monumento a Correggio

Signori,

A me che ho l'onore di rappresentare la mia città nativa e di parlare in nome di essa, è dicevole più che ad ogni altro di salutare con riverente omaggio quel valoroso artista da cui s'intitola questa solennità e dalla cui virtù prende importanza e carattere. Perchè, volendo veramente renderla degna d'Italia e dei tempi nostri, era ad Antonio Allegri che conveniva ispirarsi; perciocchè e le sue

opere e la sua vita stanno a monumento perenne della potenza del genio italiano, e sono un nobile esempio ai cultori dell'arti belle. Mentre tutti gli altri, nel secolo in cui visse, si affrettavano di ricercare alle Corti e le ricchezze e le pompe e gli agi, ei solo, contento del suo lavoro, tutto amore nell'arte, e nella famiglia viveva quasi ignoto al mondo, quasi ignoto a se stesso. E fu grande! Gli altri correvano a Roma, pieno l'intelletto ed il cuore di concetti sublimi, di forme divine, abbagliati dal vivido splendor dei colori; egli solo avea nella propria mente un mondo di concetti, un mondo di forme e sapea creare quanto di bello e di sorprendente può segnare umano pennello. E fu grande!

Gli altri, quando passarono di quaggiù, ebbero pompe solenni, e più che principesche, ebbero compianto universale! Egli partiva dalla terra accompagnato solamente dal pianto della famiglia, come uso di quei sublimi tramonti che non osservati cadono dietro l'alto dell'Alpi.

E fu veramente grande!

Trascorsi quasi tre secoli e mezzo da che non ci è più, io sono assai lieto che qui, in questa mia città, ch'egli aveva per elezione e per affetto creata sua seconda patria, lo si onori finalmente di un ricordo, di un monumento. E mi gode l'animo di mandare una parola di elogio a quell'illustre artista che seppe così degnamente ispirarsi per ritrarlo come forse egli era, perocchè egli fu così modesto, o Signori, che non si curò di tramandare la propria immagine ai posteri. Io considero come oggi qui si inizia un grande lavoro, un lavoro di unità artistica per la nostra Italia, e mi pare che non bastino parole per ritrarre la sensazione che provo pensando all'avvenire che è segnato dall'arte nostra.

[...] E poichè l'arte oggi non è morta, essa si deve ispirare a quel potente concetto di unità, che può renderla italiana. E solo l'opera vostra, o signori, varrà a farla forte e bella come un tempo fu [...].

Ed è ventura, o signori, che a me sia dato pronunciare queste parole, oggi in cui, mentre voi lavorate volenterosi e costanti per ottenere questa unità dell'arte, si consegue la unità politica in Roma. E, siate certi, ne ho fede, che presto potrà aprirsi altro Congresso in Roma nel Tempio prima dell'arte Italiana (Congresso 1870, p. 106).

È l'11 settembre 1870. Mentre Pio IX sta scrivendo la sua gelida risposta all'epistola di Vittorio Emanuele e le truppe dell'esercito italiano sono alle porte di Roma, a Parma si inaugurano il monumento a Correggio, il I Congresso artistico italiano e l'Esposizione nazionale di Belle Arti. Il Sindaco Cavagnari, che interviene subito dopo il Prefetto, accoglie il vasto pubblico che gremisce la sala del Ridotto del Teatro Regio con un vibrante discorso, nel quale risuona la tensione patriottica, ma

soprattutto l'anelito a interpretare i valori più alti di un'identità culturale, quella della città che rappresenta, che trovano nelle sue alate parole una splendida sintesi: Antonio Allegri. Non troviamo introduzione migliore di questo discorso al resoconto che cercheremo di tracciare in queste pagine, perché proprio nella sua valenza retorica ci permette di cogliere il senso, ma anche le interne frizioni, di un progetto molto ambizioso, che sembrerebbe offrire una straordinaria occasione di riscatto per la *petite capitale* inesorabilmente retrocessa, nel nuovo contesto postunitario, a periferico centro di provincia (Sorba 2008). Una città che espone e si espone, con i suoi miti passati e le sue ambizioni future, che potrebbe conquistare per qualche mese nuovamente la scena, farsi protagonista, rivendicare, ma soprattutto comunicare la propria identità alle altre cento città dell'Italia unita: a patto di investire, scommettere sulla grande macchina dell'Esposizione, di saper utilizzare i moderni strumenti del racconto, capaci di moltiplicare l'impatto, ma anche il valore simbolico dell'evento.

Correggio è il nume tutelare, sempre evocato, pronto a rafforzare, ad avvalorare, a giustificare le tante "giuste cause" che finiscono per intrecciarsi nelle complesse vicende delle manifestazioni parmigiane del 1870. Nelle parole del Sindaco egli rappresenta le virtù di una terra, che vede nel lavoro e nella famiglia i suoi valori più solidi. Il "misero" Antonio, "aggravato di famiglia", che proprio la storiografia locale aveva cercato di riscattare dalla condizione in cui lo aveva inchiodato la biografia vasariana, diventa ora l'eroico difensore di una saldezza morale, di una verità interiore, che non si lascia ammaliare e sedurre dalla ricchezza e dalle lusinghe delle corti. Anche il tema del "viaggio a Roma", rivitalizzato dalle proposte mengisiane e dibattuto nel corso del secolo successivo, esce dai confini della filologia e dell'erudizione per manifestare tutta la sua carica politico-ideologica, diventando riprova, oltre che della solitaria ispirazione creativa del genio, della piena autonomia della cultura figurativa locale.

Nel momento delle celebrazioni e dei rituali ufficiali, che scandiscono l'inaugurazione, Pietro Martini, il vero artefice del progetto, resta invece un po' in disparte, pienamente assorbito da una macchina organizzativa troppo impegnativa per le esili forze dell'Accademia di Parma. Non possiamo sapere come dovessero risuonare alle sue orecchie di studioso correggesco (Martini 1865) le parole del Sindaco, ma forse possiamo supporre qualche velato risentimento nei confronti di un'autorità municipale che non si era dimostrata poi così attiva e partecipe nelle fasi preparatorie dell'impresa.

La giornata si stava prospettando del resto assai intensa, anche in seguito alla forzata sovrapposizione, dovuta al posticipo della data d'apertura della mostra, di tre eventi certo strettamente collegati, ma tutti bisognosi di un loro spazio rituale. Era

stata forse proprio questa coincidenza a motivare una scelta per altri versi incomprensibile, quella di rinunciare al colpo di scena dello “svelamento” della statua di Correggio, anticipando a piena notte l’inaugurazione del monumento. Paola Greci nella sua ricerca di tesi dedicata ai monumenti postunitari di Parma (Greci 1997-98), proprio partendo dal resoconto dei due quotidiani, La “Gazzetta di Parma” e “Il Presente”, ipotizza piuttosto una prudente opzione diplomatica, nel timore di possibili agitazioni popolari.

È comunque interessante citare un passo dell’articolo pubblicato il 12 settembre sul giornale democratico, fondato da Pietro Cocconi, che si chiede se gli spettatori del «glaciale trattenimento arcadico» si fossero domandati il motivo della cancellazione della cerimonia inaugurale del monumento «come si è sempre usato da che è mondo in simili solennità, come quando si è inaugurata Barriera Vittorio Emanuele II [...]. Forse che il Divino Correggio non meritava un uguale trattamento? Anche dopo la morte si vogliono usare le distinzioni? O forse si temeva da un’accolta di popolo la rivoluzione? Le son cose che fanno proprio ridere», per poi concludere «Notate poi che questa solenne mostra in pubblico poteva procurare al Sig. Prefetto e al Sig. Sindaco un più rumoroso applauso quando con accento ispirato proclamavano Roma Capitale D’Italia. Questi signori hanno perduto persino la furberia del parere» (*Il Presente* 1870). Che il Correggio di Agostino Ferrarini finisca, nella gran *baguarre*, sullo sfondo della scena è indubbio; e non sono certo le, del resto, non entusiaste descrizioni dei giornali locali a riportare l’attenzione sul monumento, che è invece proprio all’origine del complesso progetto che in quel giorno vede la luce. Ben diversamente, ad esempio, era stato enfatizzato nelle pagine del giornale de “La Esposizione Italiana del 1861” il monumento di Guercino a Cento, opera del Galletti riprodotta con gran risalto in una copertina di fascicolo (*L’Esposizione Italiana del 1861*, 8 maggio 1862, p. 201), la cui inaugurazione assurge a evento nazionale proprio perché un po’ forzosamente inserita nel circuito comunicativo della mostra fiorentina. Basteranno alcuni passi del testo per restituire il senso del resoconto, nel quale si celebra con altrettanta foga la gloria di un municipio, di un grande maestro ed allo stesso tempo di una giovane speranza dell’arte contemporanea, in una «piazza [...] gremita di popolo innumerevole, mentre l’aspettata solennità vi aveva convocata tutta la popolazione Centese, quella delle città, terre, e villaggi finitimi». Il discorso inaugurale viene nell’articolo definito

la parola colla quale i cittadini associati consegnavano alla patria l’opera *due volte patriottica* dovuta alla spontanea e privata loro iniziativa.

In quel momento il velo di cui la statua era coperta veniva rimosso, la quale posta così d’improvviso sotto gli occhi di un popolo bramosissimo, strappò uno di quegli

urli universali di entusiasmo, che né la voce né la penna varranno mai a tradurre.- E fu ben a ragione; imperciocchè tanta vita, tanta fierezza d'azione, tanta verità aggiunge a quell'opera meravigliosa la scena che la circonda; le proporzioni, e l'effetto delle fabbriche circostanti, l'estensione della piazza [...]. Ed era commovente quell'urlo unanime, che si alternava passionato invocando la comparsa del giovane artista, il quale finalmente, quasi a forza tratto, pallido di commozione e d'affetto presentavasi sul davanti della tribuna a cogliere la più bella corona a cui possa aspirare il genio (ma che sciaguratamente così di rado fortuna concede) il plauso, e la riconoscenza de' coetanei, e quel che è più dei concittadini (A. M. 1862, p. 263).

Passato e futuro, identità nazionale e identità locale sembrano qui retoricamente saldarsi, in un passaggio di testimone, da Guercino a Galletti, che diventa in qualche modo simbolico del grande sforzo di rinascita culturale di cui la prima esposizione nazionale doveva rappresentare un importante lancio iniziale.

Nell'analisi morfologica del «discorso nazionale» (Banti 2000), la funzione dei «maestri», dei grandi artisti, non solo come abbiamo visto rinascimentali, non va certo sottovalutata, anche se continuamente mette in luce proprio la duplicità dei due piani (locale/nazionale), come esemplarmente dimostra anche il caso dell'eroe che sarà prescelto a interpretare il ruolo di nume tutelare, ma anche il connettivo linguistico del progetto di unificazione culturale dell'Italia di fine secolo: quel Michelangelo, che proprio Firenze celebrerà, così come aveva fatto con Dante nel 1865, nel quarto centenario della nascita, per riaffermare la sua centralità di «patria delle arti» (lettera di Guido Corsini nel 1872 citata in Corsi 1994, p. 13) nel momento in cui aveva perso il suo ruolo di capitale politica del nuovo stato nazionale. Sarà del resto proprio grazie alle celebrazioni del 1875 che attraverso il suo eroe Firenze conquisterà le pagine della stampa europea e dei periodici illustrati d'oltralpe.

Se comunque consideriamo il fatto che i primi due monumenti postunitari di Parma sono dedicati proprio a due artisti, Correggio e, nel 1879, Parmigianino (questa volta con adeguata cerimonia d'inaugurazione), possiamo capire quanto proprio questo caso di studio si presenti emblematico.

È importante tuttavia precisare che il progetto del Correggio di Ferrarini nasce molti anni prima, in un contesto assai diverso. Il giovane scultore, allievo dell'Accademia di Parma, vincitore del Gran Premio annuale di Scultura nel 1850, aveva preferito trascorrere gran parte del periodo di pensionato a Firenze, piuttosto che a Roma; già prima del suo ritorno, era stato nominato Professore Maestro, coprendo il vuoto lasciato dalla morte di Bandini, dando un significativo contributo

alla elaborazione del programma per la nuova Scuola di scultura. Come segnala Paola Greci, già in una lettera a Toschi spedita da Firenze il 25 giugno 1853 (Archivio Accademia di Belle Arti di Parma, d'ora in poi citata AABB Pr ,Carteggio 1853, b. 44, fasc. Premi di incoraggiamento e di Pensione, lettera 25 giugno 1853), Ferrarini immagina una grande statua (alta quattro braccia e mezzo, su di un piedestallo proporzionato) al «sommo pittore Allegri da Correggio», per la quale calcola un costo di circa 20.000 franchi: prospettando anche come soluzione l'ipotesi di una sottoscrizione di almeno cinquecento cittadini disposti a pagare 1 franco al mese per tre anni. Il progetto, che viene sondato attraverso un modello in gesso e presentato al Corpo accademico attraverso una «prova fotografica», non può non suscitare vivo interesse in seno all'Istituzione, che da sempre vede nel «Genio che recò sì alto l'onore delle Arti Belle» il fondatore di «una delle più illustri scuole di cui si vanti l'Italia, imprimendola di quelle Grazie non meno semplici che sublimi, ond'Ella va sì cara e celebrata» (AABA Pr, Atti 1853-1857, vol. 6, b. 270, adunanza 19 ottobre 1853). È sempre dall'ambito dell'Accademia che esce il manifesto *Proposta d'un monumento a Correggio*, pubblicato dalla "Gazzetta di Parma" il 7 novembre 1857, che sollecita una raccolta di fondi attraverso polizze di solo 50 centesimi l'una e un coinvolgimento non esclusivamente locale: «piacerà ad altri italiani associarsi a noi, ché il Correggio è gloria nazionale, né ricuserà porgere aiuto il forestiero, che viene in Italia ad ammirare ed invidiarci le opere dei padri nostri» (AABA Pr, Monumento a Correggio -Torri dei Paolotti- Monumento a Biagio Martini, b. 172, fasc. Monumento per il Correggio 1857-1864). È quindi la reggente Luisa Maria di Borbone a concedere il permesso di avviare un lavoro, che in questo contesto non può che celebrare l'universalità del grande genio. Già in questa fase si avvia la discussione sul luogo in cui collocare la statua, inizialmente individuato nel Piazzale della Steccata, mentre la raccolta pubblica dà i suoi primi frutti. Il rilancio dell'operazione avviene, dopo l'unificazione, in una situazione politica ed economica completamente trasformata, nella quale anche il ruolo dell'Accademia si trova profondamente mutato, con una sostanziale subordinazione all'Accademia di Bologna. Già infatti sotto la dittatura di Carlo Luigi Farini, quando nel 1859 gli ex ducati parmensi vengono riuniti agli ex ducati di Modena ed al territorio della Romagna, sia l'Università che l'Accademia di Belle arti vedono fortemente compromessa la loro piena autonomia. In particolare con un decreto del 6 marzo 1860 Farini accorpa le sedi di Parma e Modena alla Accademia di Bologna giustificando questa scelta con la considerazione che «le Arti, se esercitate in una sfera troppo angusta non possono fiorire quanto ne richiede l'utile e il decoro della nazione» e sostenendo il «grado eminente che» compete a Bologna «per l'antica reputazione di quella scuola, e che le era stato confermato anche dal sapiente governo di Napoleone» (*Statuto generale*

per le R.R. Accademie dell'Emilia in Bologna, Modena e Parma, approvato con Decreto del Governatore Farini, 8 marzo 1860, Bologna 1860, p. 3; AABA Pr, Statuti dell'Accademia di Belle Arti di Parma, b. 1).

È del resto lo stesso Pietro Martini a fornire un resoconto delle vicende del monumento proprio nelle prime pagine del giornale "Il Primo Congresso artistico italiano e l'Esposizione d'arti belle in Parma nel 1870", non oscurando il fatto che il prof. Ferrarini avesse offerto il modello di «una statua colossale» e avesse promosso fin dal 1857 «assieme co' suoi colleghi dell'Accademia parmense di Belle Arti, un'associazione intesa a porgere i mezzi per tradurre in marmo quel modello», né tantomeno che a questa avessero contribuito anche «stranieri» (Martini 1870 a, p. 3). Al di là della notarile precisione del Segretario dell'Accademia, forse questo "dettaglio" non doveva dispiacere a Martini, le cui posizioni per così dire nostalgiche erano state manifestate esplicitamente quanto meno nei primi anni sessanta attraverso uno scritto, *Alla memoria di Maria di Borbone duchessa reggente degli stati parmensi* (Martini 1861), che gli era costato qualche problema all'interno dell'Accademia. Molto più generico appare invece il riferimento ai ritardi subiti nella esecuzione dell'opera, «indipendenti dalla volontà dell'artista», e al dibattito sulla collocazione che precede la scelta di situarla in «una delle nicchie, ond'è attorniato il palagio del Municipio (natural custode delle glorie cittadine)» (Martini 1870a, p.3). Non si poteva infatti far cenno all'inconveniente, la rottura della testa in seguito ad una caduta, che rendeva necessario addossarla ad un edificio, su di un alto piedestallo.

A conclusione dell'articolo, con quel registro ufficial-burocratico che caratterizzerà tutto il giornale, Martini riporta il suo discorso tenuto «in un raduno generale del Corpo academico parmense», il 19 aprile 1869.

Nella passata settimana voi deliberaste intorno al collocamento della statua dell'immortal Correggio. Sarà una festa cittadina, una occasion solenne per noi; a me nell'immaginarla, balenò un pensiero, il quale mi parve quasi fortunata ispirazione [...]. E non si potrebbe cogliere il destro dell'augurazione di quel monumento per convocare a Parma un *Congresso artistico*? Quale opportunità quale occasione di nuovo impulso a favore delle buone arti? Ch'io sappia, Congressi di tal fatta, almeno in Italia, non furono per anco tentati; eppure ben lo meritano quelle gentili a cui dobbiamo gran parte delle nostre glorie antiche, parte non iscarsa delle odierne, e possiamo riprometterla vie più copiosa nelle future [...]. Io non cessai, ogni qualvolta n'ebbi, come di presente, ragionevole cagione, dal ripetere che tutto quanto è dato promuovere a lustro e beneficio particolare d'alcuna città, e non si oppone al general bene della comune patria, si

volge anche in pro' di questa; e mentre vale a sostegno della sì giusta, fraterna teoria dello scentramento, acconciarsi in modo specialissimo, sopra le altre nazioni, all'Italia. In fine la città nostra, per nobiltà di monumenti, gentilezza di costumanze, indole vivace di popolo, commodità ed ampiezza di edifici, può dirsi ben degna e adatta all'ideato Congresso [...] Se il Correggio in vita non ebbe fortuna, dovizie, onori, abbia nella memoria uno de' più dicevoli e più splendidi tributi. Egli, prodigioso novatore, si lanciò da solo e gigante a progresso dell'arte; ed ora l'arte medesima, auspice di lui, cerchi nuovi elementi di prospera vita, qui dov'egli diede le maggiori prove del suo potentissimo ingegno (Martini 1870a, p. 4).

Come si riesce minuziosamente a ricostruire dagli atti accademici e dai diversi resoconti ufficiali, diffusi dalla stampa, la successione delle proposte scandisce quindi in prima battuta l'inaugurazione del monumento, poi l'organizzazione del Congresso, a cui si collega in seguito quella di un'esposizione nazionale, ed in una fase ancora ulteriore dell'Esposizione Provinciale d'industria e d'agricoltura. Dobbiamo tener conto di queste diverse tappe di elaborazione, se vogliamo cogliere il significato, ma anche la fisionomia di un progetto di grande respiro, che vede, ad esclusione dell'esposizione industriale, come motore trainante l'Accademia: un progetto, che addirittura avrebbe dovuto essere coronato di un'altra sezione espositiva, interamente dedicata all'opera di Correggio.

Si scrive infatti nel n. 5 del giornale, che esce il 17 maggio 1870

Vorranno gl'Istituti d'Arte ed i cultori di questa considerare come la prossima solennità del glorioso, antico Maestro alla cui memoria si tributa onore: - tornerà indubbiamente gradito l'annuncio del proposito di qui raccogliere nella festiva occasione (in edificio altro da quello dell'Esposizione moderna) quante più sia date opere originali del Maestro medesimo, copie insigni, stampe, disegni tratti da esse opere; - si farà voto [...] che la Mostra italiana da tenersi in Parma sia la prima di altre che, in città e in periodi determinati, si aprirebbero, pur intitolandole dal nome di un sommo artefice, e spiegando pure, copioso al possibile, il tesoro dell'opere di quello; cotalchè la festa correggesca non sia passeggera, ma fondamento a nobile ed utile istituzione, per la quale si riavvivi l'esempio de' trapassati, e si spronino a generose gare i presenti: - potranno insieme raccogliersi, per ottenere frutto da ben regolate e sagge discussioni, gli uomini che le Arti han care e le sostengono ed illustrano, vuoi con l'esercizio, vuoi col patrocinio e con le scritture (Sanvitale , Martini 1870, pp. 36-37).

Il fatto che questa ipotesi poi non si concretizzi, nulla toglie alla validità di una proposta, che, in parte riprendendo i tratti delle manifestazioni dantesche del 1865, avrebbe potuto avere un esito simile a quello che avrà la mostra fiorentina dedicata a Michelangelo nel 1875. Non possiamo del resto negare il fatto che per molti versi l'appuntamento parmense finisca per stabilire un modello di riferimento, programmaticamente ripreso in prima battuta proprio dalla Mostra Nazionale milanese del 1872, che viene collegata alla inaugurazione del monumento a Leonardo del Magni, affiancata dal Secondo Congresso di belle arti, nonché arricchita di una esposizione d'arte antica (Maiocchi 2001).

Non può essere questa la sede per affrontare l'analisi della complessa iniziativa di Parma, che richiederebbe un preciso e dettagliato lavoro di indagine documentaria, di cui Giuseppina Allegri Tassoni, nume tutelare dell'Accademia di Parma nel secolo scorso, ha dato avvio in alcuni interventi degli anni Settanta (Allegri Tassoni 1973; Allegri Tassoni 1973b; Allegri Tassoni 1976). Paola Barazzoni ha impostato nei suoi tratti generali la ricerca nella sua tesi di laurea, operando un lavoro capillare di ricostruzione che tuttavia in particolare si concentra sul dibattito del Congresso. (Barazzoni 1996-1997). Del resto, Parma 1870, continuamente citata negli studi sull'organizzazione artistico culturale dell'Italia postunitaria (Lamberti 1982; Maggio Serra 1991; Lamberti 2005) solo recentemente è stata oggetto di interesse specifico da parte degli storici dell'arte. In particolare andrà ricordato il contributo di Maria Giulia Aurigemma, che restituisce nelle sue linee essenziali i temi e le differenti posizioni critiche che emergono nelle sezioni del Congresso, riconducendole al più generale dibattito nazionale (Aurigemma 2004). Un utile resoconto, che prende in considerazione l'intero sistema della macchina organizzativa, è invece fornito da Anna Mavilla, in un intervento edito nel catalogo della mostra *Addio al ducato* (Mavilla 2005), che intende restituire un panorama esauriente della situazione politico, economico, culturale della Parma postunitaria. Un'analisi invece della Esposizione d'Industria ed Agricoltura è condotta da Serena Lenzotti nel suo libro, che rielabora la sua ricerca di tesi (Lenzotti 2007). A questi studi rimandiamo quindi per un inquadramento generale delle iniziative, limitandoci a segnalare alcune possibili linee di indagine che emergono dalla ricostruzione della mostra, per concentrarci invece sulle modalità per così dire della "comunicazione" di questo evento, in particolar modo su quel canale privilegiato che è "Il Primo Congresso artistico Italiano e l'Esposizione d'Arti Belle in Parma nel 1870. Giornale Ufficiale per gli Atti del Congresso della Esposizione Artistica e della Esposizione Provinciale Parmense d'Industria e d'Agricoltura", il cui primo fascicolo esce l'1 marzo 1870, quindi in un periodo ben precedente la data di apertura di Congresso ed Esposizione.

Proprio la cadenza della pubblicazione consente non solo di seguire in tutte le sue fasi lo sviluppo delle iniziative, ma anche di valutare, attraverso il confronto con i documenti dell'Accademia, le scelte operate nella selezione e nel montaggio delle informazioni fornite. La lettura del *Programma* che compare come editoriale nel primo numero del giornale offre subito alcuni interessanti spunti di riflessione, mettendo in campo alcune questioni che nella nostra prospettiva d'indagine paiono nodali.

Appena avuta notizia della proposta di convocare un Congresso artistico per accompagnar con solennità, non fra quelle più fastose che utili, ma di vera importanza, l'auguramento d'una statua al Correggio in Parma, nacque pensiero al tipografo-editore Pietro Grazioli di publicar un Giornale, che fosse come palestra di esercitazioni preliminari sulle materie che si discutessero in seno alla grande adunanza. Quando poi l'idea del Congresso accoppiossi a quella d'una Mostra d'arti belle, il disegno del Giornale sembrò divenisse necessità. Adunare in apposita raccolta le cose che, fin dall'origine, si attengono a questo fatto importante, il primo di tal guisa ne' fasti dell'Arte italiana; narrarne esattamente le vicende; offerire agevole mezzo, sì a chiedere e sì a porgere quegli schiarimenti che tornassero opportuni; esporre tutto quanto sia predisposto in ordine alla Mostra; dar conto di essa nei suoi particolari, con quella critica urbana, che rifugge, come dall'acre censura, così dalla floscia indulgenza; porgere infine minuto ragguaglio delle discussioni e delle deliberazioni del Congresso, ecco in breve il Programma del Giornale.

Se questo viene a luce alquanti mesi prima della duplice festa, ne potrebbero far meraviglie tutti che rammentino come l'altro Giornale, pubblicatosi del 1861, in occasion della Esposizione italiana d'arti e d'industria, a Firenze, uscisse in tempo assai vicino a quell'avvenimento [...].

Que' benemeriti adunque, i quali, facendo plauso alla convocazione dell'assemblea artistica, sono eziandio nel gentil proposito di fiancheggiarla coi frutti dell'ingegno e del saper loro, vengon pregati d'indirizzarsi a questa Direzione per la pubblicazione di quegli scritti, che stimassero acconci ad illuminare e disporre quanto meglio sia dato il Congresso [...].

È divisamento di corredare le descrizioni delle Mostre, sì d'arti belle e sì d'industria e d'agricoltura, con disegni litografici, o d'altra convenevole maniera, de' quali, a tempo opportuno, sarà detto il prezzo, che si dovrà corrispondere separatamente da chi ami possederli (Programma 1870, pp. 1-3).

Il pezzo, firmato La Direzione, elaborato senza dubbio da Pietro Martini che sarà infaticabile estensore di gran parte dei testi editi, delinea il carattere di questa pubblicazione, che si presenta come uno spazio in cui raccogliere materiale informativo ufficiale (manifesti, circolari, regolamenti, ecc.), interventi e proposte da discutere all'interno del congresso, oltre che un resoconto dettagliato della mostra nelle diverse sue fasi. Il riferimento esplicito a "L'Esposizione Italiana del 1861" ci induce subito ad un confronto, che mette in luce le sostanziali differenze di impianto, non solo o non tanto nella elaborazione e nel taglio dei testi, quanto nell'uso dell'immagine. Infatti la pubblicazione fiorentina esplicitamente si allinea al modello dei giornali delle Esposizioni Universali, prontamente diffusi in Italia anche attraverso edizioni nazionali, lasciando ampio spazio alle incisioni che costruiscono un ricco apparato illustrativo, capace di dare un volto a luoghi, personaggi, opere ed oggetti esposti. Fin dalla prima pagina del primo numero, che esce il 15 luglio 1861, cogliamo la valenza simbolica della testata, con l'Italia turrata che corona arti e industrie, ma soprattutto l'impatto del ritratto di *S.M. Vittorio Emanuele II, Re d'Italia*, traduzione grafica dell'opera appena conclusa del pittore fiorentino Michele Gordigiani. Il breve commento introduttivo (Sua Maestà 1861) riesce con sapienza giornalistica a celebrare il «valoroso campione d'Italia», evocare i festeggiamenti fiorentini successivi alla firma dell'annessione della Toscana, ma allo stesso tempo pubblicizzare le eccezionali qualità dell'artista, ben comprese dal suo committente S.A. il Principe Eugenio di Savoia-Carignano. Se teniamo conto delle ricadute della annessione sul mercato artistico, segnalate da Barbara Cinelli nel suo articolo dedicato a *Firenze 1861* (Cinelli 1999), capiamo quanto il giornale voglia anche farsi promotore di un fruttuoso rapporto con la committenza sabauda.

Il giornale stampato invece dal tipografo parmigiano Pietro Grazioli non solo non utilizza alcun apparato illustrativo, ma, ciò che è ancora più strano, non prevede l'inserimento di nessun elemento decorativo nemmeno nella testata. Non siamo in grado di valutare quanto questa scelta sia dettata da motivazioni di tipo tecnico ed economico e quanto invece da un indirizzo del Comitato organizzatore e in particolare dello stesso Martini. Certo, come ben si deduce dalle pubblicità inserite nel giornale, l'editore era soprattutto attrezzato a rispondere alle richieste dell'Ateneo e quindi a stampare testi universitari, ma all'occorrenza, utilizzando la collaborazione con la litografia Corsini, era riuscito ad esempio a corredare di tavole e ritratti la *Guida* di Salsomaggiore e Tabiano di Valentini, offrendo un prodotto idoneo a pubblicizzare le potenzialità turistiche e mediche dei due centri termali (Valentini 1861).

Se gli organizzatori, forse per le evidenti carenze economiche, rinunciano anche alla elaborazione di un semplice marchio, emblema distintivo della

manifestazione, è in un'altra direzione che suppongono di poter utilizzare l'immagine, forse trovando il modo di valorizzare la gloriosa tradizione della scuola d'incisione parmense e l'attuale serbatoio di artisti formato dall'Accademia. Si prevede infatti di «corredare le descrizioni delle Mostre», sia quella di Belle Arti che quella industriale, con disegni litografici o incisioni a parte, non comprese quindi nel prezzo dell'abbonamento: la cui realizzazione evidentemente verrà valutata sulla base delle richieste. Possiamo immaginare che Martini avesse in mente un modello simile a quello proposto dal periodico che, come vedremo, maggiormente darà spazio alle iniziative parmigiane, cioè "L'arte in Italia", la rivista mensile di Belle Arti diretta da Carlo Felice Biscarra e Luigi Rocca, quindi preziose tavole stampate con tecniche diverse, dalla litografia all'acquaforte al bulino, su carta di ottima qualità, tale da renderle completamente autonome rispetto al giornale. Del resto anche gli album della Società Promotrice di Belle Arti torinesi potevano rappresentare un altro interessante esempio. Il mancato esito di questo apparato iconografico di corredo è una delle tante spie di quella che finirà per essere la vera falla del "sistema" martiniano, cioè la rinuncia ad una campagna promozionale capace non solo di allargare il pubblico dell'esposizione, ma anche di fare da cassa di risonanza alle manifestazioni.

Guida di Parma pel forestiero

Basta del resto prendere in considerazione un'altra iniziativa uscita dal vulcanico attivismo del Segretario dell'Accademia, per comprendere l'impronta distintiva di un progetto inizialmente rivolto solo per così dire agli addetti ai lavori. Sempre nel Programma del giornale leggiamo:

Il secondo obbietto si attiene anch'esso agli ospiti; ai quali sarà caro avere una indicazione delle cose più notevoli della città nostra: vale a dire una *Guida*. Non ne mancano di antiche e di recenti, delle quali onoriamo l'accuratezza e gli altri pregi: ma noi alludiamo ad uno di siffatti libri, propriamente pel forestiero, in cui si trovi quello che non bisogna omettere, e non dia noia quello che non occorra sapere. Insomma ci proponiamo di porgere un'idea del bello e del buono della città, senza pigliarci briga di descrivere, a mo' di esempio, chiese, o monasteri, od altri edificii trasformati in caserme, od officine, o magazzini, che nulla serbano di artistico o di monumentale, e sol possono avere importanza per gli studiosi della storia paesana, e per gli antiquari (Programma 1870, p. 2).

In effetti fin dal primo numero uscirà a puntate la *Guida di Parma pel forestiero*, poi riproposta in volume da Grazioli nel 1871 (Martini 1871). È sicuramente una forzatura immaginare che Martini volesse in qualche modo evocare nel titolo, nel suo “arcaismo” un po’ rituale, la settecentesca *Guida pei forastieri a riconoscere le opere più insigni di pittura, scultura ed architettura esistenti in Parma* di Romualdo Baistrocchi, le cui diverse copie manoscritte erano facilmente accessibili al Segretario dell’Accademia (Baistrocchi 2002), è tuttavia indubbio che sia questo testo, nel suo impianto asetticamente erudito, piuttosto che *Il Parmigiano Servitor di Piazza* dell’Affò (Affò 1794) un ideale modello a cui rifarsi. Così come vicino alle corde dello studioso doveva rivelarsi la faticosa e lunga stesura della *Guida di Parma* di Giuseppe Bertoluzzi (Bertoluzzi 1830), frutto di un sofferto lavoro di analisi documentaria e storica, l’esito e riprova del patrimonio di cultura specialistica maturato all’interno dell’Accademia parmense, che si pone quasi come risposta agli intenti celebrativi della *Nuova descrizione della città di Parma* di Paolo Donati (Donati 1824). Come ha messo in luce Angelica Antognoli (Antognoli 1995-1996), i progetti delle due guide rivelano non solo posizioni teoriche e politiche differenti, che rispecchiano un vivace dibattito all’interno dell’istituzione accademica, ma anche due funzioni diverse di quello che si sta definendo come ben preciso genere letterario, la cui fortuna editoriale sarà destinata ad avere un sviluppo crescente nel corso del secolo. Se nella prospettiva di Bertoluzzi infatti la guida deve dar conto delle acquisizioni degli studi storico artistici, mettendo al centro le opere e i monumenti architettonici, per Donati è la città, con la sua storia ma anche il suo volto contemporaneo a mettersi in mostra. È la Parma celebrata nello stesso anno da Michele Leoni ne *I principali monumenti innalzati dal 1814 al 1823 da S. Maestà Maria Luigia*, quella che si profila negli itinerari di Donati, che conduce “forestiere” e “concittadino” a visitare non solo le “meraviglie” del passato e del presente, ma anche quelle in corso d’opera, come il Teatro nuovo progettato da Bettoli.

Non tenendo nemmeno conto del «manualetto storico-topografico-statistico» proposto dall’editore Pietro Grazioli nella *Parma microscopica* (Grazioli 1847), per il quale l’illuminazione a gas diventa una delle particolarità che rende Parma assai più ridente, rompendo grazie al suo carattere pratico ogni gerarchia consolidata, è indubbio che il vero interlocutore di Martini sia Carlo Malaspina. Basterebbe mettere a confronto le tre edizioni della sua guida, con le relative varianti e aggiornamenti, per ricostruire il clima di un ventennio di profonda trasformazione, ma anche umori, ideali e disillusioni personali: dalla *Guida del forestiere ai principali monumenti di belle arti della città di Parma* del 1851, alla *Piccola guida del forestiere* del 1860, edita per celebrare l’entrata di Vittorio Emanuele a Parma, alla ulteriore *Nuova guida di Parma*, del 1869, che Grazioli pubblicizza sulle pagine del Giornale, fino alla sua

traduzione francese del 1871 (Malaspina 1851; Malaspina 1860; Malaspina 1869; Malaspina 1871). Proprio la guida del 1860, con l'inserimento della lunga e dettagliata descrizione degli apparati effimeri costruiti per arrivo del Re il 6 maggio, rappresenta una importante fonte per ricostruire non solo il significato simbolico dell'arco trionfale progettato da Ernesto Piazza e decorato da Girolamo Magnani (Spocci 1990), ma anche il senso di un itinerario nella città, quello scandito dal corteo reale, che inevitabilmente può riaffermare o modificare le gerarchie consolidate dalla tradizione. Questo omaggio della città al Re, che trova proprio nella ideazione e costruzione dell'arco una sua dimensione visuale di grande impatto, viene immortalato dal fotografo Carlo Sacconi, entrando nel repertorio d'immagini che scandiscono le diverse tappe del viaggio di Vittorio Emanuele nell'Italia del 1860, immagini che trovano una loro diffusione extranazionale grazie alla campagna illustrativa proposta ad esempio dall' "Illustration".

A questo racconto della città, che rilegge la storia con gli umori politici della contemporaneità, Martini contrappone una soluzione solo apparentemente più distaccata e neutrale (Strukelj 2002; Strukelj 2003). Non adeguandosi alla "enciclopedica" settecentesca opzione dell'ordine alfabetico, comunque rompe quella tradizione che da Affò a Donati a Malaspina aveva visto partire l'itinerario-narrazione dalla Piazza del Duomo, per prospettare un nuovo "centro", il Palazzo della Pilotta, che diventa il nuovo cuore della città, con i suoi capolavori, conservati nella Regia Pinacoteca, il Teatro Regio, Museo d'Antichità, la biblioteca Palatina, l'Archivio governativo. La giustificazione data a questa scelta è abbastanza capziosa.

Principal cagione, spesso unica, pel viaggiatore forestiero di far sosta in Parma, è il desiderio di veder le opere del Correggio. Questo nome egli balbetta, qualunque sia l'accento che suona sulle labra di lui; e trova in un subito chi lo conduce a vistare la publica Galleria de' quadri nell'edifizio denominato la *Pilotta* (Martini 1870b, p. 14).

In realtà questa è l'occasione per pubblicare sulle pagine del Giornale la parte della guida che Martini aveva più a cuore e forse anche quella che aveva già pronta. Tenendo conto delle date, la sezione dedicata al catalogo della Galleria è la sola ad uscire per così dire in tempo utile, cioè prima dell'apertura del Congresso e dell'Esposizione, mentre le altre compaiono nei primi mesi dell'anno successivo, quindi più o meno contemporaneamente all'edizione del volume. Parlare della Galleria vuol dire per Martini mettere in luce la propria competenza nell'esercizio della critica, valorizzare nel percorso espositivo della Pinacoteca quel nesso tra passato e presente, che è strumento fondamentale del rilancio della scuola

parmense e quindi anche dell'Accademia, ma soprattutto rappresenta un modo per rispondere al rischio di un ulteriore ridimensionamento del potere dell'istituzione, questa volta non solo parmigiana. Il progetto di legge in discussione, che prevede la separazione delle Pinacoteche dalle Accademie, accende gli animi e solleva le proteste dei più prestigiosi rappresentanti delle istituzioni deputate alla formazione artistica. Per Parma questo finirebbe per minare alla base il già compromesso ruolo dell'Accademia, non più solo rispetto al sistema nazionale, ma anche all'interno della gestione del patrimonio storico locale.

La guida di Martini rischia però, con il suo arroccamento nella cittadella della Pilotta, di rompere quel nesso che da secoli aveva legato proprio Correggio alla città, confermandola come tappa del *grand tour*, in qualche modo fa perdere di senso anche ai capolavori delle cupole che per secoli avevano portato in tutta Europa il nome dell'artista. Nella catalogica enumerazione delle opere della Galleria i dipinti del Maestro finiscono inoltre per non stagliarsi con il dovuto rilievo, quasi avessero lo stesso valore dei più recenti prodotti dell'arte contemporanea: ma il lettore a cui si rivolge il Martini, l'abbonato al Giornale, ha tutti gli strumenti per valutare differenze e gerarchie.

Sappiamo che Congressi e Esposizioni scandiscono per tutto l'Ottocento le elaborazioni delle guide, ma proprio il taglio che di volta in volta queste assumono rappresenta una straordinaria campionatura non solo delle varianti e della trasformazione del genere, ma dei differenti modi di raccontare e quindi costruire l'immagine della città: puntando sulle memorie passate o sulle prospettive di sviluppo futuro. Sarebbe naturalmente più corretto mettere a confronto la proposta di Martini alle più o meno coeve elaborazioni di Selvatico nella sua *Guida di Padova e dei suoi principali contorni*, riedizione della guida del 1842 uscita in occasione del Congresso degli scienziati (Selvatico 1869) e di Mongeri, che pubblica la guida di Milano (Mongeri 1872) proprio in occasione dell'Esposizione e del Congresso del 1872, ma proviamo per contrasto a pensare a due scritti, come *Torino 1880* (Torino 1880) e *Milano 1881* (Milano 1881), che recuperando la tradizione della letteratura *panoramique* innovano e sconvolgono i modelli di racconto classici per forgiare l'immagine di due "centri" moderni, dinamici, tesi al progresso, che si propongono e si vogliono rispecchiare in "Parigi, capitale del XIX secolo". Non è certo un caso che queste escano in concomitanza con l'Esposizione Nazionale di Belle Arti del 1880 (Lamberti 1999) e con quella straordinaria macchina mediatica che è Milano 1881 (Barzaghi 2009). Proprio pensando a questa esperienza, che per la prima volta in Italia si confronta e fa lezione delle Esposizioni Universali, pensando a quanto grazie al dinamismo del sistema editoriale milanese, alla concorrenza dei due colossi,

Treves e Sonzogno, la sua immagine si sia moltiplicata e diffusa, ritorniamo al caso parmense.

In mostra

L'ampia documentazione conservata all'Archivio dell'Accademia e, per alcuni aspetti, all'Archivio Comunale di Parma, i resoconti della stampa, le recensioni ci permettono di seguire passo passo, con grande precisione le diverse fasi di progettazione e attuazione del progetto espositivo, mettendo in luce non solo i problemi che emergono nella macchina organizzativa, ma anche la vivacità di un dibattito politico e culturale, di cui Esposizione e Congresso sono specchio piuttosto fedele. Proprio partendo da un'analisi dettagliata delle fonti, ma soprattutto da un loro confronto con analoghe esperienze, potremmo comprendere se e quanto, così come sembra evidente ad una prima lettura, l'Accademia si ritrovi in una sorta di isolamento nella continua difficoltà di trovare un supporto solidale da parte della città e, sull'altro fronte, del governo nazionale. Certo i finanziamenti non vengono fatti mancare del tutto (Comune L. 20.000, Provincia L. 10.000), ma sia nella scelta della sede, sia nell'ipotesi di restauri cittadini, sia ancora nel tentativo di organizzare dignitosi appuntamenti teatrali, il Municipio, ma anche l'élite cittadina non sembrano voler credere ed investire in questa prestigiosa occasione offerta a Parma. Sul fronte ministeriale, grazie alla continua mediazione di Antonio Pavan, una figura molto attiva e presente, legata ad un rapporto di stima ed amicizia con Martini, nonostante le crisi di governo la somma destinata ai premi e agli acquisti, L. 20.000, viene assicurata, ma nonostante la visita del Ministro della Pubblica Istruzione durata due giorni venga a risarcire la sua assenza nel giorno dell'Inaugurazione, non sembra che da parte del potere centrale si avverta un gran slancio. Certo dobbiamo considerare sia in prospettiva locale che nazionale la difficoltà di un contesto economico e politico del tutto sfavorevole, che per altri versi deve farci valorizzare il grande sforzo, ma anche l'esito della manifestazione. Grazie ad una rete di sottocomitati, che su suggerimento di Pavan allargano il circuito accademico, ma anche attraverso invii autonomi, vengono selezionate ed esposte alla fine più di mille opere (1008 opere, se dobbiamo tener conto dei registri d'entrata, il catalogo riporta 914 pezzi, ma aggiunge in appendice che altre opere si sono aggiunte; Catalogo 1870. Mentre il Giornale ne elenca 1013) di scultura, pittura, disegno architettonico, incisione, ecc., che trovano collocazione nei due piani del Palazzo dell'Università, appositamente restaurato ed allestito sotto la direzione di Luigi Bettoli. Anche in questo caso la documentazione d'archivio permetterebbe quanto meno di precisare la natura e l'impatto degli interventi interni e nel giardino, su cui sembrano

concentrarsi in particolare gli investimenti. Una scelta, quella universitaria, che al di là delle contingenze, non ultima quella di dover concentrare le manifestazioni nel periodo di vacanza degli studenti, avrebbe potuto offrire simbolicamente all'Ateneo una importante rivincita rispetto al declassamento subito.

Anche il numero dei visitatori è abbastanza soddisfacente, come riferisce la stampa locale, tanto da spingere a posticipare la data di chiusura, prevista per il 15 ottobre, al 23 ottobre: sulle pagine del Giornale Martini parlerà di 20.000 presenze e questa indicazione verrà ripresa anche da altri recensori, come Dall'Ongaro. I dati riportati su alcuni documenti (AABAPr, Congresso artistico 1870, II, b. 207, fasc. Preventivi di bilanci-contabilità, doc. 7 ottobre 1870) ci parlano, al 7 ottobre di 9.046 biglietti interi, 341 ridotti, 89 abbonamenti, quindi una media giornaliera di 212 persone, e di 1.173 cataloghi, mentre nel resoconto finale delle entrate ed uscite si parla di un ricavo di L. 7808 per la vendita dei biglietti da 50 centesimi: quindi probabilmente il calcolo del Segretario è un po' ottimistico, ma non privo di fondamento.

Al di là degli insperati successi per così dire quantitativi, soprattutto se messi in rapporto alla situazione politica in atto, che aveva addirittura fatto pensare ad una sospensione dell'iniziativa, più interessante sarebbe entrare nel vivo dell'esposizione. Come ripetutamente denunciano le recensioni, anche quelle più favorevoli, alcune assenze, come quella di Morelli, di Ussi, di Palizzi, inficiano la rappresentatività del panorama artistico nazionale, presentato a Parma, ma denunciano anche una diffidenza iniziale nei confronti della proposta di una Accademia ormai esautorata. A queste diplomatiche rinunce, scandite da rituali missive, si devono affiancare le defezioni di diversi membri del giurì, così come quelle di alcuni importanti interlocutori, pensiamo a Selvatico o Boito, che pur definendo per così dire il programma dei lavori poi non intervengono al Congresso. Certo pesa anche la difficoltà di Martini di gestire l'informazione, come provocatoriamente segnala la fiorentina "Gazzetta d'Italia" in un articolo puntualmente ripreso il 2 luglio dalla "Gazzetta di Parma" (Cose di città 1870), che a sua volta denuncia un arroccamento del comitato esecutivo e quindi l'impossibilità della stampa locale di dare il necessario rilievo all'evento. La risposta agli attacchi che compare proprio sulle pagine del Giornale si rivela un autogol, non solo perché ripropone l'accademico e contorto stile martiniano, ma finisce ancor di più per sottolineare le falle del sistema (Martini 1870).

Naturalmente andrebbe fatto uno spoglio sistematico, ma da primi sondaggi ci sembra di poter presumere una certa disattenzione nei confronti della mostra, al di fuori di un contesto specialistico. La rivista che con più continuità dà spazio all'iniziativa, seguendola in tutte le sue fasi, è certamente "L'arte in Italia"; fin dal

novembre del 1869 Carlo Felice Biscarra, che la dirige assieme a Luigi Rocca, plaude all'idea del Convegno, a cui darà poi un prezioso contributo. La recensione di Francesco Dall'Ongaro rappresenterà uno degli scritti più partecipi ed allo stesso tempo disposti a valorizzare lo sforzo ma anche i risultati ottenuti (Dall'Ongaro 1871). Anche la "Nuova Antologia" per voce di Camillo Boito prende in considerazione l'esposizione, per concentrarsi tuttavia soprattutto in quello che finisce per essere il "caso", che in qualche modo riesce a sollecitare l'attenzione almeno del pubblico degli amatori (Boito 1871): lo scontro che in occasione del premio di pittura, ma soprattutto di scultura, vede in campo l'agguerrito e vivace drappello fiorentino. Se vogliamo cogliere il clima rovente del dibattito dobbiamo leggere l'articolo di Telemaco Signorini sulla "Rivista Europea" (Signorini 1870), che è del resto uno dei resoconti più attenti e dettagliati della mostra, che proprio perché non "encomiastico" ci fornisce molti spunti e informazioni assai interessanti anche relative all'allestimento. Proprio Signorini si era ritrovato in entrambe le giurie, sia quella di pittura che quella di scultura, e quindi era stato protagonista ma anche oggetto di fortissimi attacchi. Se le eleganti riserve espresse da Antonio Fontanesi (Allegri Tassoni 1976), per la sua medaglia di bronzo, mettono in causa la competenza dei giurati, basterebbe la dura lettera di Altamura (Allegri Tassoni 1873b), che non può accettare con la sua medaglia d'argento di essere assimilato a Lega, per cogliere la natura di uno scontro in cui emergono con grande evidenza proprio i nodi che in altre prospettive si erano presentati nel dibattito congressuale, l'incompatibilità tra diverse concezioni artistiche, ma anche tra diverse identità, la difficoltà di mettere definitivamente in crisi la gerarchia dei generi e quindi anche in discussione l'impianto stesso della formazione accademica. Tutto questo emerge da punti di vista "moderati", come quelli ad esempio di Vaccaj, che espone e scrive una recensione che viene pubblicata come opuscolo (Vaccaj 1871) o del critico "di casa" Rondani, che segue la mostra sulle pagine della "Gazzetta di Parma" in una serie di interventi poi riediti nel 1874 (Rondani 1874). Le posizioni si delineano nelle loro diverse sfumature, soprattutto se riferite ad alcuni casi, che costituiscono quasi un test: ad esempio le opere di Lega, sostenute con grande fervore da Signorini, ignorate o assai ridimensionate dagli altri, quelle di Fattori, di cui si riconosce la qualità ma non senza riserve, il già citato Altamura, di cui non a caso proprio Signorini segnala la decadenza, e questo solo per fare qualche esempio. È sul fronte della scultura tuttavia che le polemiche si fanno roventi, a partire dalle sofferte decisioni del giurì, le cui motivazioni vengono con la solita diligenza notarile riportate sul Giornale, ma di cui l'altro membro "di parte" oltre Signorini, cioè Adriano Cecioni, dà un gustoso resoconto (Cecioni 1932). La pietra dello scandalo è il *Colombo giovinetto* di Giulio Monteverde, che vince la medaglia d'oro, nonostante la strenua opposizione di

Signorini e Cecioni che sostengono la *Testa di vecchia* in terracotta di Belliazzi. Proprio la recensione del pittore fiorentino ribadisce le posizioni: «falsata [...] questa figura nel suo concetto [...] non rimane altro che convenire allora che il chiamarlo Colombo piuttostochè un trovatore qualunque del medio evo, non sia stato che un pretesto per l'artista, che volle fare anch'egli il suo sacrificio al Correggio» (Signorini 1870, p.201) scrive, denunciando la convenzionalità e l'artificio della scultura, ma implicitamente ironizzando sull'omaggio del pittore della "grazia". Non è qui possibile delineare i temi di un dibattito sulla scultura che si lega anche ad altre opere, come la *Mosca cieca* di Francesco Barzagli penalizzata dalla giuria, basti dire che proprio le due "medaglie d'oro" della scultura, anche se per motivi diversi, finiscono per dominare la scena e concentrare l'attenzione degli osservatori. Il *Colombo giovinetto* è l'opera che secondo i resoconti diventa il vero polo d'attrazione dell'esposizione, acclamata dal pubblico prima che dalla critica, mentre la *Nostalgia* di Marzaroli, di cui anche Signorini riconosce il valore, conquista le pagine dei giornali in concomitanza soprattutto della tragica morte del giovane scultore. Sono del resto queste le uniche opere di cui "L'arte in Italia" dà una riproduzione (Martini 1871b, p. 41; Scultura 1871, p.57), le uniche opere quindi a cui il pubblico nazionale non accorso a Parma può legare l'Esposizione. Il problema della quasi inesistente documentazione iconografica della mostra rappresenta non solo un indubbio limite ad un possibile lavoro di identificazione e di recupero delle opere esposte, di cui invece per altro abbiamo precise indicazioni nei moduli d'invio stilati dagli artisti, ma anche un'evidente falla di una campagna promozionale troppo debole. Così ad esempio sulle pagine di una rivista di grande diffusione come l' "Universo illustrato" la mostra di Parma verrà ricordata con un laconico annuncio, senza che né l'immagine di un'opera, né dello "spettacolo" dell'esposizione, né della città possa fissarsi nella memoria del lettore. Nemmeno i giornali satirici, quel "Pasquino" o quello "Spirito Folletto", sempre pronti a registrare nei loro *salons caricaturaux* ogni appuntamento espositivo di Torino e Milano, sembrano accorgersi dell'evento: se non a posteriori. Sarà infatti proprio il "Pasquino", in occasione di un ampio reportage della mostra nazionale del 1872 (Pasquino all'Esposizione artistica nazionale di Milano 1872), a ritrarre parodisticamente il *Colombo giovinetto* appollaiato, che progressivamente si trasforma nel *Genio di Beniamino Franklin*, e ricordare della sua presenza alla mostra di Parma.

Naturalmente un'indagine più approfondita potrebbe fornire un quadro meno univoco della situazione, così come potrebbe farci ritrovare qualche immagine fotografica, da affiancare ai due ritratti di gruppo dei Congressisti in giardino, a suo tempo pubblicate dalla Allegri Tassoni (Allegri Tassoni 1973b). Sembra infatti quasi

incredibile che nessuno degli studi fotografici di Parma abbia sfruttato questo prezioso appuntamento.

Se la “fantasmagoria” delle esposizioni universali resta molto lontana dall’orizzonte parmigiano, possiamo domandarci quanto almeno l’obiettivo di rilancio della scuola artistica parmense, motore iniziale del progetto di Martini, sia stato raggiunto. Anche da questo punto di vista gli esiti paiono piuttosto deludenti. Non solo tra gli acquisti del ministero non figurano degli autori parmigiani, mentre solo il paesaggio del Ferrarini viene comprato da un professionista concittadino, ma addirittura le recensioni sembrano quasi ignorare i rappresentanti della città ospitante. Lo stesso Dall’Ongaro si limita a ricordare che «la scuola di Correggio conserva tuttora un certo prestigio, una certa grazia un po’ manierata, una certa sicurezza negli scorti, una mollezza nelle carnagioni, che è tutta sua» (Dall’Ongaro 1871, p. 37), mentre è solo il nome di Marzaroli, con la sua tragica sorte, che gli strappa qualche apprezzamento. Quanto a Rondani, per correttezza professionale, considerato il suo legame di amicizia con gli esponenti parmigiani, decide di non parlarne. Nella sua recensione fa entrare in scena invece quello che avrebbe potuto diventare l’unico “testimone” internazionale della vitalità della scuola di Parma: Alberto Pasini. Ma l’Accademia non ha la forza di attrarre, nemmeno facendo leva sull’amore municipale, l’affermato pittore, che naturalmente si scusa in una lettera da Torino del 6 ottobre 1870 (AABAPr, Congresso ed esposizione 1870 VI, b. 211) quindi a mostra già ben avviata. Pasini dichiara di aver ritenuto, fin da quando era venuto a conoscenza della manifestazione, esser suo dovere prepararsi «a prender parte a sì nobile agone», ma di essere stato costretto poi, al suo arrivo a Parigi, a rinunciare per gli innumerevoli impegni e per la drammatica situazione politica, contentandosi quindi alla fine di dare il suo benestare all’esposizione delle proprie opere in possesso della Pinacoteca, a suo tempo donate all’Accademia. Nella missiva il pittore non manca di sottolineare come da parte dell’Accademia non gli fossero pervenuti inviti o sollecitazioni, nemmeno «due righe [...] come ricordo di sì solenne avvenimento». Sarà così che la mostra potrà avvalersi anche de *La levata del sole in oriente* e di *Carovana in riposo nel deserto*, puntualmente inserite con i numeri 1007 e 1008 nell’elenco pubblicato sul Giornale (Catalogo delle opere esposte alla mostra nazionale 1871, p. 277) e il grande Alberto Pasini potrà fregiarsi di una medaglia d’argento. Che i confini della città natale e dell’Accademia fossero ormai incompatibili con gli orizzonti del pittore era del resto già risultato chiaro qualche anno prima, quando egli aveva rifiutato la cattedra di pittura lasciata scoperta dalla morte di Luigi Marchesi: con grande sorpresa del direttore Francesco Scaramuzza (Allegri Tassoni 1981). Per il pubblico italiano ed i lettori dell’ “Arte in Italia”, attratti dai suoi reportage da Istanbul, la fama del pittore resterà così legata ai

suoi paesaggi esotici, assai meno alla scuola nata all'ombra delle cupole correggesche.

L'autore

Vanja Strukelj, ricercatrice presso il Dipartimento dei Beni Culturali e dello Spettacolo dell'Università di Parma, dal 1990/91 insegna "Storia della critica d'arte" nella Facoltà di Lettere e Filosofia.

Nei suoi studi ha indagato numerosi aspetti della cultura figurativa italiana del Novecento in saggi dedicati alla pittura (*Carlo Mattioli*, 1983, *Giosetta Fioroni* 1984, *Goliardo Padova*, 1989, *Pittura e opus alchemico in Zigaina*, 1989, *Livio Schiozzi*, 2007, *Bogdan Grom*, 2008, *Leonor Fini vista dall'Italia. Ricostruzione di un dibattito*, 2009, *Carmelich guarda Černigoj. Note, a margine, sul costruttivismo triestino*, 2010), al manifesto pubblicitario (*Dudovich & C. I triestini nel cartellonismo italiano*, 1977, *Sepo*, 1979, *Adolf Hohenstein*, 2003, *Luci fantasmagoriche*, 2008), al fumetto (*Renato Calligaro*, 1985), alla satira (*Anticlericalismo e satira risorgimentale in Italia: circolazione di modelli e fonti iconografiche ne "Il Fischietto"*, 2008) e all'illustrazione (*Guido Marussig. Il mestiere della arti*, 2004). Negli ultimi anni le ricerche si sono mosse su altri temi quali le guide locali (*Le guide postunitarie di "Reggio nell'Emilia": il racconto della città tra miti e stereotipi*, 2003), la formazione artistica (*Progettare una scuola. L'Istituto per l'arredamento e la decorazione della nave e degli interni di Trieste dalla fondazione al 1968*, 2005), mentre centrale è stata l'attenzione al dibattito critico europeo tra Ottocento e Novecento, in particolare all'ambito della cultura preraffaellita e simbolista (*La trama delle arti*, 2004; *Il pittore, la lettera, il viaggio. La corrispondance di Eugène Fromentin e il progetto de Les Maîtres d'autrefois*, 2005). Tra le ricerche in corso va segnalata un'ampia indagine sul sistema delle esposizioni italiane postunitarie, che prende in esame il tema dei *salons caricaturaux* e del sistema editoriale e pubblicitario.

E-mail: vanja.strukelj@unipr.it

Riferimenti bibliografici

Affò, I 1794, *Il parmigiano servitor di piazza, ovvero Dialoghi di Frombola né quali dopo varie notizie interessanti su le pitture di Parma si porge il catalogo delle principali*, Carmignani, Parma.

Allegrì Tassoni, G 1973a, 'In margine alla mostra di Silvestro Lega', *Aurea Parma*, LVII, II, maggio-agosto, pp. 93-106.

Allegrì Tassoni, G 1973b, 'La prima Esposizione nazionale d'arte in Parma nel 1870', *Aurea Parma*, LVII, III, settembre-dicembre, pp. 193-213.

Allegrì Tassoni, G 1976, 'Antonio Fontanesi e l'Esposizione del 1870 a Parma', *Aurea Parma*, LX, I, gennaio- aprile, pp. 34-46.

Allegrì Tassoni, G 1981, 'Alberto Pasini e l'Accademia Parmense di Belle Arti', *Aurea Parma*, LXV, III, dicembre, pp. 312-318.

Antognoli, A 1995-1996, *La guida di Parma di G. Bertoluzzi: dai manoscritti all'opera a stampa. Analisi di un progetto editoriale*, tesi di laurea, Università degli Studi di Parma, Corso di laurea in Lettere Moderne (rel.: Prof. Vanja Strukelj).

Aurigemma, MG 2004, 'Congressi e studiosi di storia dell'arte nel 1870' in *Gioacchino di Marzo e la critica d'arte nell'Ottocento in Italia*, atti del Convegno. Palermo 15-17 aprile 2003, a cura di S La Barbera, Aiello e Provenzano, Bagheria (Palermo), pp. 77-86.

Baistrocchi, R 2002, *Guida per forastieri a riconoscere le opere più insigni di pittura, scultura ed architettura esistenti in Parma*, a cura di C Prestianni, Università di Parma-Istituto di Storia dell'arte, Parma.

Banti, AM 2000, *La nazione del Risorgimento. Parentela, santità e onore alle origini dell'Italia unita*, Einaudi, Torino.

Barazzoni, P 1996-1997, *Parma 1870. Il Primo Congresso Artistico Italiano e l'Esposizione Nazionale di Belle Arti: un tentativo di ridefinizione del ruolo dell'Accademia*, tesi di laurea, Università degli Studi di Parma, Corso di Laurea in Lettere Moderne (rel.: Prof. Vanja Strukelj).

Barzaghi, I M P 2009, *Milano 1881: tanto lusso e tanta folla: rappresentazione della modernità e modernizzazione popolare*, Silvana, Cinisello Balsamo.

Bertoluzzi, G 1830, *Nuovissima guida per osservare le pitture sì a olio che a fresco esistenti attualmente nelle chiese di Parma*, Stamperia Ducale, Parma.

Boito, C 1871, 'Rassegna artistica', *La nuova antologia*, XVI, pp. 955-970.

Catalogo delle opere esposte alla mostra nazionale, 1870, Grazioli, Parma.

'Catalogo delle opere esposte alla mostra nazionale' 1871 in *Il Primo Congresso artistico Italiano e l'Esposizione d'Arti Belle in Parma nel 1870. Giornale Ufficiale per gli Atti del Congresso della Esposizione Artistica e della Esposizione Provinciale Parmense d'Industria e d'Agricoltura*, n.35, 14 febbraio, pp. 275-277.

Cecioni, A 1932, *Opere e scritti*, L'esame, Milano.

Cinelli B, 1999, 'Firenze 1861: anomalie di una esposizione', *Ricerche di Storia dell'arte* [L'arte in mostra], 18, pp. 21-36.

'Congresso'1870, in *Il Primo Congresso artistico Italiano e l'Esposizione d'Arti Belle in Parma nel 1870. Giornale Ufficiale per gli Atti del Congresso della Esposizione Artistica e della Esposizione Provinciale Parmense d'Industria e d'Agricoltura*, n.13, 13 settembre, pp. 105-111.

Corsi, S 1994, 'Cronaca di un centenario' in *Michelangelo nell'Ottocento. Il centenario del 1875*, catalogo della mostra, Firenze, Casa Buonarroti, 14 giugno-7 novembre 1994, a cura di S Corsi, Charta, Milano, pp. 13-30.

'Cose di città' 1870, *Gazzetta di Parma*, 2 luglio.

Dall'Ongaro, F 1871, 'Arte Contemporanea. Breve rassegna artistica del 1870', *L'arte in Italia*, III, febbraio, pp.17-19, marzo, pp. 37-40.

Donati, P 1824, *Nuova descrizione della città di Parma*, Stamperia Paganino, Parma.

Grazioli, P 1847, *Parma microscopica*, Grazioli, Parma.

Greci, P 1997-98, *I Monumenti postunitari a Parma tra celebrazione di identità nazionale e autocelebrazione cittadina*, tesi di laurea, Università degli Studi di Parma, Corso di Laurea in Lettere moderne (rel: Prof. Vanja Strukelj).

Il Presente, 12 settembre 1870.

Il Primo Congresso artistico Italiano e l'Esposizione d'Arti Belle in Parma nel 1870. Giornale Ufficiale per gli Atti del Congresso della Esposizione Artistica e della Esposizione Provinciale Parmense d'Industria e d'Agricoltura 1870-1871.

Lamberti, MM 1982, '1870-1915: i mutamenti del mercato e le ricerche degli artisti' in *Storia dell'arte italiana*, II, a cura di F Zeri, *Il Novecento*, II, Einaudi, Torino, pp. 3-172.

Lamberti, MM 1999, *L'esposizione nazionale del 1880*, "Ricerche di Storia dell'arte" [L'arte in mostra], 18, pp. 37-54.

Lamberti MM 2005, 'Le mostre d'arte in Italia: gli studi recenti ed alcuni esempi' in *Pittura italiana nell'Ottocento*, Contributi, rielaborati e ampliati, presentati al Convegno del Kunsthistorisches Institut in Florenz Max-Planck-Institut, Firenze 7-10 ottobre 2002, a cura di M Hansmann, M Seidel, Marsilio, Venezia, pp. 179-198.

Lenzotti, S 2007, *La ricerca di Zaira: proto industria e strutture urbane a Parma tra primo e secondo Ottocento*, Angeli, Milano.

M. A. 1862, 'Inaugurazione del Monumento al Guercino il dì 29 maggio P.P.', *L'Esposizione Italiana del 1861. Giornale con incisioni e con gli Atti Ufficiali della Commissione reale*, 1862, n. 28, 8 maggio, p. 263. Consultabile in BIASA, Roma, Periodici italiani digitalizzati <http://periodici.librari.beniculturali.it>.

Maiocchi, MC 2001 'Camillo Boito e l'esposizione italiana di belle arti di Milano 1872. Un laboratorio per l'arte italiana', *Ricerche di storia dell'arte*, 73, pp. 5-11.

Maggio Serra R 1991, 'I sistemi dell'arte nell'Ottocento', in *La pittura in Italia. L'Ottocento*, II, a cura di E Castronovo, Electa, Milano, pp. 629-652.

Malaspina, C 1851, *Guida del forestiere ai principali monumenti di belle arti della città di Parma*, Stocchi, Parma.

Malaspina, C 1860, *Piccola guida del forestiere*, Cavour, Parma.

Malaspina, C 1869, *Nuova guida di Parma*, Grazioli, Parma.

Malaspina, C 1871, *Guide aux principaux monuments de la ville de Parme, avec la vie et les ouvrages d'Antoine Allegri de Corrége*, Pezzani, Parma.

Martini, P 1864, *Alla memoria di Luisa Maria di Borbone defunta duchessa reggente degli stati parmensi*, Marietti, Torino.

Martini, P 1865, *Il Correggio. Studi*, Carmignani, Parma.

Martini, P 1870a, 'Ragguagli ufficiali', *Il Primo Congresso artistico italiano e l'Esposizione d'arti belle in Parma nel 1870*, n. 1, 21 marzo, pp. 3-4.

Martini, P 1870b, 'Guida di Parma pel forestiero', *Il Primo Congresso artistico italiano e l'Esposizione d'arti belle in Parma nel 1870*, 2, 3 aprile, pp. 14-16.

Martini, P 1870c, *Il Primo Congresso artistico italiano e l'Esposizione d'arti belle in Parma nel 1870*, n.8, 10 luglio, pp. 60-62.

Martini, P 1871, *La guida di Parma per uso del forestiero*, Grazioli, Parma.

Martini, P. 1871b, 'Necrologia. Cristoforo Marzaroli scultore', 1871, *Arte in Italia*, n.3, marzo, pp. 41-43. Consultabile in BIASA, Roma, Periodici italiani digitalizzati <http://periodici.librari.beniculturali.it>.

Mavilla, A 2005, 'Il primo congresso artistico italiano e l'esposizione d'Arti Belle in Parma nell'anno 1870', in *Addio al ducato: Parma nell'età della destra storica (1860-1876) tra rimpianti ducali e orizzonti nazionali*, catalogo della mostra, Clueb, Bologna, pp. 59-67.
<<http://www.parmaelasuastoria.it/ita/Arte%20e%20cultura.aspx?idMostra=8&idNode=76>>.

Milano 1881 1881, Ottino, Milano.

Mongeri, G 1872, *L'arte in Milano: note per servire di guida nella città*, Società cooperativa fra tipografi, Milano.

'Pasquino all'Esposizione artistica nazionale di Milano' 1872, *Pasquino*, p. 299.

'Programma', 1870, in *Il Primo Congresso artistico Italiano e l'Esposizione d'Arti Belle in Parma nel 1870. Giornale Ufficiale per gli Atti del Congresso della Esposizione Artistica e della Esposizione Provinciale Parmense d'Industria e d'Agricoltura*, n.1, 21 marzo, pp. 1-3.

Rondani, A 1874, *Scritti d'arte*, Grazioli, Parma.

Sanvitale, L, Martini, P 1870, 'Circolare' in *Il Primo Congresso artistico italiano e l'Esposizione d'arti belle in Parma nel 1870*, n.5, 17 maggio, pp. 36-37.

'Scultura' 1871, *Arte in Italia*, n.4, aprile, p.57. Consultabile in BIASA, Roma, Periodici italiani digitalizzati <http://periodici.librari.beniculturali.it> .

Selvatico, P 1869, *Guida di Padova e dei suoi principali contorni*, Sacchetto, Padova.

Signorini, T 1870, 'Rivista artistica. Del Congresso e della Esposizione di Parma', *Rivista Europea*, fasc. 1, dicembre, pp. 186-203.

Sorba, C 2008, 'Da Ducato a provincia. La città, lo stato e il peso della memoria' in *Storia di Parma. I caratteri originali*, a cura di D Vera, MUP, Parma, pp. 517-545.

Spocci, R 1990, 'Maggio 1860. Vittorio Emanuele II a Parma', *Malacoda*, VI, n.32, sett.-ott., pp. 17-40.

Strukelj, V 2002, "Si a guida del colto forestiere, che ad istruzione de'miei concittadini" in Baistrocchi, R, *Guida per forastieri a riconoscere le opere più insigni di pittura, scultura ed architettura esistenti in Parma*, a cura di C Prestianni, Università di Parma- Istituto di Storia dell'arte, Parma, pp. 7-12.

Strukelj, V 2003, *Le guide postunitarie di "Reggio nell'Emilia": il racconto della città tra miti e stereotipi*, in Fantuzzi, P, *Guida della città di Reggio (1857)*, a cura di S Spaggiari, Diabasis, Reggio Emilia, pp. 11-32.

'Sua Maestà Vittorio Emanuele II, dipinto da M. Gordigiani' 1861, *L'Esposizione Italiana del 1861. Giornale con incisioni e con gli Atti Ufficiali della Commissione reale*, n.1, 15 luglio. Consultabile in BIASA, Roma, Periodici italiani digitalizzati <http://periodici.librari.beniculturali.it> .

Torino 1880, 1880, Tip.Roux, Torino.

Vaccaj G 1871, *Sul Congresso e sull'Esposizione nazionale di Belle arti di Parma: all'amico Ciro Carnevali*, Nobili, Pesaro.

Valentini, G 1861, *Guida storico medica e pittoresca di Salsomaggiore e Tabiano*, Grazioli, Parma.