Il nazionalismo cosmopolita di un critico d'arte tardo-ottocentesco: Tullo Massarani all'Esposizione universale di Parigi del 1878

Thomas Renard

▶ **To cite this version:**

Thomas Renard. Il nazionalismo cosmopolita di un critico d'arte tardo-ottocentesco: Tullo Massarani all'Esposizione universale di Parigi del 1878. Manuel Carrera, Niccolò D'Agati, Sarah Kinzel. Tra Oltralpe e MediterraneoArte in Italia 1860-1915, pp.51-62, 2016, 9783034320931. hal-01859404

HAL Id: hal-01859404

https://univ-rennes.hal.science/hal-01859404

Submitted on 22 Aug 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Il nazionalismo cosmopolita di un critico d'arte tardo-ottocentesco: Tullo Massarani all'Esposizione universale di Parigi del 1878

Thomas Renard

Per l'Esposizione universale parigina dell'1878, le autorità francesi scelsero di affidare la presidenza del primo gruppo – quello dedicato alle mostre artistiche – ad un altro paese, decisione che doveva legittimare una competizione che avrebbe comunque premiato per la maggior parte artisti francesi. Scelta l'Italia, i governi francesi e italiani si misero d'accordo per affidare questo lavoro onorifico a Tullo Massarani (1826-1905). A questa esperienza, il Massarani dedicò una serie di articoli pubblicati su "Nuova Antologia" nel 1878 e nel 1879 prima di essere raccolti in una densa pubblicazione in 2 volumi edita in Francese con il titolo *L'art à Paris*[1]. Questi volumi sono tutt'altro che un semplice rendiconto dell'attività svolta per qualche mese nella capitale francese. Seguendo un procedimento che vedremo molto tipico del Massarani, questi scritti propongono una critica d'arte approfondita dell'Esposizione – sia della pittura che dell'architettura e della scultura – inserita in una più ampia storia dell'arte che a volte somiglia ad una vera e propria teoria del processo evolutivo della stessa. Dietro il rendiconto dell'Esposizione e il saggio di storia dell'arte, traspare anche la volontà di fare il punto sullo stato attuale dell'arte in Italia confrontandolo con l'arte internazionale e – in maniera particolare – con quella francese. Il comparatismo internazionale è per Massarani fondamentale come dimostrato da un precedente lavoro sull'arte tedesca per molti versi simile[2]. Tale operazione mira non soltanto a valutare la qualità contemporanea dell'arte italiana ma anche a suggerire vie d'evoluzione. L'audacia che permette al Massarani di tentare tale operazione di critica comparativa e di teorizzazione storica gli è consentita dalla sua ampia cultura di amatore non specialista.

[1] T. Massarani, *L'arte a Parigi*, in "Nuova Antologia", XLI (1878), pp. 369-390; XLI (1878), pp. 610-639; XLII (1878), pp. 239-258; XLII (1878), pp. 385-424; XLII (1878), pp. 580-622; XLIII (1879), pp. 426-463; XLIII (1879), pp. 657-699; XLIV (1879), pp. 259-301; T. Massarani, *L'art à Paris*, 2 voll., Parigi, 1880.
[2] T. Massarani, *Monaco e Norimberga*, in "Studii di letteratura e d'arte", Firenze 1873, pp. 331-520.

Di origine mantovane e di famiglia ebraica, Tullo Massarani cresce in un ambiente colto e patriottico segnato dallo storico Carlo Cattaneo[3]. Dopo gli studi di giurisprudenza è coinvolto nei moti del'48 a Milano e, di conseguenza, si esilia per due anni a Parigi. Il patrimonio personale gli permette di sviluppare liberamente la sua attività. Non vincolato ad una professione, egli si impegna su molti fronti: occupa varie cariche politiche a Milano e poi, a livello nazionale, prima come deputato e poi come senatore. In veste di politico moderato si occupa principalmente d'istruzione pubblica, di educazione artistica e di questioni sociali. Si dedicherà anche alla legislazione per la tutela dei beni artistici proponendo un disegno di legge nel 1877, dedicato alla conservazione, al restauro dei monumenti e al divieto di esportazione delle opere d'arte. Coinvolto nel restauro di Palazzo Marino a Milano e del nuovo Palazzo Pubblico di San Marino, manifesta nei confronti dei monumenti storici una concezione in linea col pensiero di Viollet-le-Duc che spesso cita come uno dei suoi maestri.

Più che altro, la sua carriera è segnata da un instancabile attività di poligrafo[4]. Poeta, storico e critico si occupa di letteratura, di storia, scrive varie biografie tra le quali spiccano quelle dei suoi amici Carlo Tenca, Giuseppe Ferrari e Cesare Correnti – tre personaggi che costellano il suo originale ambiente culturale. Se il suo primo interesse culturale sembra orientato verso la letteratura, le belle arti occupano senz'altro una posizione centrale nella sua vita. Prova – seppur con risultati non sempre degni di nota – a lanciarsi nell'attività pittorica, dopo la formazione presso il milanese Domenico Induno[5]. Infatti, nell'Esposizione dell'78 fu presente anche con una tela, *Vita orientale*, citata con interesse da Charles Blanc[6]. Di maggior peso appare la sua attività di critico e storico dell'arte, da cui il saggio *L'Arte a Parigi* appare a posteriori come una pietra miliare.

---

[3] Finora, pochi studi sono stati pubblicati su Massarani: A. Serena, *Tullo Massarani: nota bibliografica*, Treviso 1905; G. Faldella, *Tullo Massarani: profilo storico*, in "Nuova Antologia", CCVIII (1906), pp. 529-548; G. Natali, *Il pensiero e l'arte di Tullo Massarani,* Firenze 1910; R. Poso, *Il contributo di Massarani alla legislazione sulla tutela artistica*, in *Tra metodo e ricerca. Contributi di storia dell'arte, atti del seminario di studio in ricordo di Maria Luisa Ferrari*, a cura di R. Poso, L. Galante, Galatina 1991, pp. 219-254; R. Balzani, *Tullo Massarani,* Dizionario Biografico degli Italiani, vol. LXXI, 2008.

[4] "Certo, il Massarani è uno di quelli italiani ingegni multiformi di cui si va perdendo la stampa : patriota filantropo artista storico pensatore: soprattutto infaticabile e geniale poligrafo, che, educatosi agli esempi del Cattaneo e del Correnti, ultimo di quella gloriosa generazione, sa dissimulare la vasta dottrina con l'agilità dell'artistico intuito e con lo sfolgorìo della frase leggiadramente signorile, ama la sintesi sapienti, le rapide scorribande ne' più vari campi del sapere. " Natali 1910, p. 8-9.

[5] Si veda ad esempio la sua prima opera mostrata al pubblico nell'Esposizione Nazionale di Milano del 1872: *La distruzione della Biblioteca di Alessandria*, olio su tela, 236 x 350 cm, Milano, Pinacoteca Ambrosiana.

[6] C. Blanc, *Les Beaux-Arts à l'Exposition universelle de 1878*, Paris 1878, p. 319.

La sua pratica di critico, così come l'insieme della sua sfrenata attività, gli è stata rimproverata alla fine della sua carriera, quando sullo scorcio dell'Ottocento gli studi si facevano oramai più specializzati e all'antica figura del dotto si cominciava a preferire quella dell'erudito. Così, il Massarani fu accusato di dilettantismo, accusa certamente non del tutto priva di fondamento, ma nonostante questo – come già evidenziato da Benedetto Croce in un articolo consacrato nel 1938 al patriottismo di questo ebreo[7] – dovremmo quantomeno considerarlo come un sommo dilettante. Anche il primo glottologo italiano Isaia Graziadio Ascoli, considerava Massarani come uno dei più grandi intellettuali della generazione di Carlo Cattaneo[8]. Sulle pagine di "Nuova Antologia" così come sui banchi del parlamento si rivolge all'*élite* della nazione italiana dalla quale è ascoltato ed ammirato. Sono la sua non specializzazione, il suo dilettantismo che gli permettono di creare legami tra ambienti molto diversi fra loro e di provare sintesi e teorie – talvolta anche ingenue – che rimangono per noi oggi la dimensione forse più interessante nell'analizzare una forma particolare di nazionalismo del discorso critico-artistico ottocentesco.

Infatti, il suo nazionalismo si costituisce in una cultura profondamente cosmopolita, quella degli esposizioni universali. La vicinanza con la Francia è senza dubbio per lui fondamentale. Massarani conosce perfettamente la critica francese come dimostrato dalla pubblicazione precoce di una bibliografia di Charles Blanc[9], e intrattiene rapporti di grande amicizia tra artisti e pensatori quali Jules Simon o il grande storico Ernest Renan che dopo la traduzione francese dell'*Art à Paris* lo fece nominare socio dell'*Institut de France*[10]. La sua apertura internazionale è supportata dal suo talento di poliglotta che gli consentì di essere il primo commentatore in lingua italiana del poeta romantico tedesco Heinrich Heine[11].

Tale impostazione da amatore dilettante cosmopolita determina il metodo seguito nell'*Arte a Parigi*. Il procedimento non è del tutto originale ma lo lega anzi ad altri grandi pensatori dell'800. Massarani parte dal presupposto di vivere in un periodo per lo meno di crisi se non di vera e propria decadenza delle arti. Le uniche soluzioni per superare questa deplorevole situazione sarebbero da ricercare nella storia. Secondo il Massarani, "ieri, oggi e domani son

[7] B. Croce, *Tullo Massarani,* in "La Critica. Rivista di Letteratura, Storia e Filosofia", XXXVI (1938), pp. 328-336.
[8] Natali 1910, p. 10.
[9] T. Massarani, *Charles Blanc et son œuvre*, Paris 1885.
[10] Gli *Archives nationales de France* conservano la corrispondenza tra Jules Simon e Tullo Massarani.
[11] T. Massarani, *Enrico Heine e il movimento litterario in Italia*, Milano, 1857 (estr. da "Il Crepuscolo", VIII, 1857).

tre fratelli[12]", ciò significa per la sua critica che l'arte a lui contemporanea si può valutare soltanto dentro una più ampia analisi storico-artistica per poi proporre una via d'evoluzione. In quel momento inquieto della storia dell'arte che il secondo Ottocento rappresenta, fiorisce quella che dobbiamo chiamare con Manfredo Tafuri la "critica operativa" [13]: tale critica mirando all'azione diviene particolarmente importante nel momento in cui si ricerca di rinnovare lo stile del secolo in chiave nazionalista. Massarani cerca di condurre, come Pietro Selvatico e Camillo Boito, un'indagine storica volta ad evidenziare concetti attivi in grado di cambiare il presente. Questi principi evidenziati attraverso un'analisi storica devono avere un carattere specificamente italiano. Al di là dell'Italia, i più grandi critici dell'epoca, da lui conosciuti (ossia Augustus W.N. Pugin, James Fergusson, John Ruskin o Eugène Viollet-le-Duc), usano nella stessa maniera la storia come uno strumento di ragionamento teorico. Come ben evidenziato da Tafuri, questi gettano ponti tra passato e futuro, tra pensiero e azione. Benché arrivino a soluzioni a volte opposte, partono tutti dal presupposto che lo storicismo possa offrire una soluzione all'odiato ecclettismo e che una comprensione della ragione storica sarebbe in grado di superare gli orpelli del presente. Nel clima di crisi, la via è da cercare in un passato ben vivo, portando in tale prosopopea operativa a confondere storia e critica d'arte[14].

Attraverso l'analisi di quelli che Massarani considera come dei processi di evoluzione storici e poi la loro comparazione all'arte contemporanea, egli evidenzia varie ragioni dello stato di crisi nelle arti. Diverse volte torna su un'idea abbastanza diffusa – per meglio respingerla – secondo la quale ci sarebbe da collegare la decadenza delle arti con il progressivo diminuire del sentimento religioso[15]. Prendendo le distanze da Chateaubriand o da Selvatico, Massarani allinea a Proudhon, il filosofo Francese di tendenza anarchista e noto amico di Courbet: secondo il mantovano, se la religione è stata per tanto tempo il tramite principale per esprimere l'idealità della grande arte, non ne è stata la sua origine, mentre, non lontano da quello che aveva scritto Winckelmann nel secolo precedente, egli intravede un collegamento diretto tra qualità della produzione artistica e libertà politica. Il Massarani evidenzia e analizza tale legame nell'antica Grecia o nei Communi d'Italia (due periodi da lui privilegiati). Se l'Unità d'Italia avrebbe potuto offrire condizioni simili, il principale problema posto dalla società a lui contemporanea rimaneva il poco interesse che l'arte riusciva a suscitare e il fatto

[12] T. Massarani, *L'arte a Parigi*, in "Nuova Antologia", XLI (1878), p. 369.
[13] M. Tafuri, *Teorie e storia dell'architettura*, Roma 1968, pp. 175-176.
[14] Invertendo il detto, Massarani scrive: "*Il morto non giace, e il vivo non si dà pace.*" Massarani 1880, vol. II, p. 333.
[15] *Ibidem,*. p. 34. Non bisogna dimenticarsi che egli viene da un ambiente ebraico patriottico e quasi laico.

che il popolo non partecipasse più al dibattito artistico. Soprattutto il legame tra politica e arte si era in un certo modo interrotto da quando lo Stato aveva abbandonato il suo ruolo di mecenate. Massarani, dunque, vede la soluzione ai problemi delle arti in una nuova politica culturale, posizione che può sorprendere per un uomo eletto nella destra storica. Secondo lui, la società è dominata da questioni economiche e finanziarie quando dovrebbe invece interessarsi all'arte in quanto incarnazione del sentimento nazionale[16] tanto che l'arte non può essere esclusa dal patrio rinnovamento del paese essendo "sangue del suo sangue, vita della sua vita"[17]. In maniera ancora più sorprendente, Massarani anticipa la denuncia di una mancanza assoluta di fondi pubblici considerando che la causa della crisi finanziaria degli stati europei andava individuata nel costo della loro militarizzazione generalizzata[18]. Egli proponeva di diminuire il budget delle armi per finanziare l'istruzione pubblica e le arti.

Massarani articola tali ragioni di crisi con una definizione storica dell'arte che intende difendere e dalla quale trae i principi che dovrebbero reggere l'arte futura. L'arte deve essere segnata dalla ricerca del vero e nascere da un confronto tra lo studio della natura e la ricerca d'idealità. Anche su quel fronte il Massarani cerca una posizione di equilibrio che lo conduce a condannare tanto l'ecclettismo quanto il realismo, alla ricerca di uno storicismo adatto alle problematiche contemporanee. Quanto alla scultura, scrive che si deve sognare il passato ma non copiarlo[19], mentre nell'architettura, la definizione di uno stile si può trovare usando il passato come linguaggio, ma soltanto per esprimere un'idea moderna[20]. Se d'altronde in pittura preferisce il naturalismo all'arte tedesca dell'Ottocento – che sarebbe, secondo lui, completamente dominata da una forma d'idealismo –, manca invece al realismo pittorico la profondità iconografica, al punto di risultare spesso volgare. Ad esempio, della produzione di Courbet, salva soltanto i paesaggi e le marine[21]. Tale mancanza d'idea si percepisce anche secondo lui nel barocco che definisce come una tecnica senza pensiero e quindi indegno di interesse. Infine, se ribadisce costantemente l'idea della ricerca del vero unita al confronto con la natura, difende anche un ritorno alla pittura storica, al "grande genere". In particolare,

[16] T. Massarani, *L'arte nelle società moderne*, "Nuova Antologia", LI (1880), pp. 668-689.
[17] *Ibidem*, p. 669.
[18] "Quando si pensa a tutto quello che il mondo sciupa, non per prepararsi a star meglio, ma per mettersi in grado di rovinare un bel mattino tutto quel di meglio che ha, e' è da chiedere se l'uomo, e non solamente allorché superbisce nella solitudine del despota, ma altresì e forse peggio, allorché s'ubbriaca di superbia e d'indivia nel tumulto dei comizii, se l'uomo sia proprio quell'animale ragionevole che vuol parere. [...] Ora, fino a che in tutto il mondo i preparativi della distruzione ipotetica ingojeranno tesori, è naturale che la produzione effettiva resti al verde ; così quella produzione più massiccia che si chiama l'agricoltura e l'industria, come quell'altra produzione più gentile, che si chiama la scienza e l'arte. " *Ibidem*, p. 675.
[19] Massarani 1880, vol. I, p. 218.
[20] T. Massarani, *L'arte a Parigi*, in "Nuova Antologia", XLI (1878), pp. 610-639.
[21] Massarani 1880, vol. II, p. 235.

suggerisce di riallacciarsi ai miti e alla fiaba, oppure, in modo molto più adeguato alla sua epoca, valorizza i pittori che trovano argomenti nella storia della nazione, in quella attuale come in quella passata, divenendo quello che egli chiama "etnografi dei secoli[22]".

L'inclinazione continua alla teorizzazione di Tullo Massarani prende come punto di partenza l'idea che attraverso le espressioni particolari degli artisti si esprima anche un elemento non soggettivo legato all'indole del tempo e al carattere del popolo. Questa premessa, già avanzata in un saggio precedente intitolato *Sede dell'arte nella storia della civiltà*[23], è alla base della sua ricerca di princìpi attraverso la storia. Massarani respinge l'idea che l'artista possa esprimere soltanto la sua individualità, come respinge i fattori tecnici-materiali dei semperiani o ancora quelli climatico-ambientali d'Hippolyte Taine: se non nega un ruolo a questi elementi, assegna la preminenza all'idealità nell'arte che a volte somiglia ad una forma d'essenzialismo. Di conseguenza, il fine della sua storia e critica operativa consiste proprio nel delineare i princìpi d'idealità che permettono poi di avvicinarsi al carattere proprio della nazione o della razza.

Di fronte al presente, Massarani, nonostante la sua concezione dell'arte, ritiene doveroso proporre una critica ecclettica, cioè di provare a capire ogni movimento[24]. Tale posizione aperta, che egli collega all'esempio di Théophile Gautier, porta questo conservatore ad interessarsi addirittura agli impressionisti[25] ai quali, se rimprovera un certo "culto dell'abbozzo", riconosce una posizione di audace avanguardia e lo svolgimento di un ruolo utile[26].

A partire di tale concezione dell'arte e della critica d'arte, Tullo Massarani propone un giudizio della partecipazione italiana all'Esposizione universale del 1878, che nell'insieme, tanto per l'architettura, che per la scultura e la pittura, lascia trasparire molta delusione. Per quel che riguarda l'architettura**,** trova la facciata del padiglione progettato da Giovan Battista

---

[22] *Ibidem*, p. 319.

[23] T. Massarani, *Sede dell'arte nella storia della civiltà*, in "Studii di letteratura e d'arte", Firenze 1873, pp. 317-330.

[24] "[…] le devoir du critique est d'accompagner, de suivre, de s'assimiler autant que possible, et sauf la condition unique, le *porro unum* de l'honnêteté, les méthodes, les thèses, les idéalités, quelles qu'elles soient, de tout artiste véritable et sincère. […] l'art ne peut et ne doit pas être éclectique, scrive Massarani; mais la critique peut et doit s'efforcer d'être, autant que possible, impartiale, compréhensive, universelle." Massarani 1880, vol. II, pp. 180-182.

[25] Massarani 1880, vol. II, pp. 274-275. Bisogna ricordarsi che nel 1878 solo tre mostre impressioniste erano state organizzate a Parigi fin dalla prima del 1874 e che il movimento era ancora giudicato in un modo molto sprezzante dal pubblico.

[26] *Ibidem.* Forse in questo parere entra anche il carattere del Massarani che sembra cercare in continuazione compromessi e evita posizioni troppo radicali o che possano indurre conflitti aperti.

Filippo Basile troppo delicata, non essendo "il pronao ideale dell'Italia risorta" [27]: se esprime la fortuna ritrovata, non lo fa secondo lui in un modo abbastanza virile, coerente con l'anima italiana.

Si dilunga di più sulla scultura e anche in questo caso biasima la qualità dell'esposizione se paragonata a quella proposta dal padiglione francese. Con Giovanni Duprè e Vincenzo Vela, l'esposizione di scultura italiana dell'Esposizione universale del 1867 aveva avuto molto successo presso la critica francese. Nell 1878, invece, tale critica si rivela molto più ostile come, ad esempio, nel caso di Anatole de Montaiglon sulla "Gazette des Beaux-Arts"[28] o di Charles Blanc in una pubblicazione dedicata all'esposizione[29]: nell'insieme si rimprovera una mancanza di serietà e una tendenza alla dimostrazione tecnica eccessiva che non produce altro che "de la sculpture pour les Chinois ou pour les marchandes de modes" [30]. Charles Blanc riconosce che, con tale tecnica, la scultura italiana potrebbe guadagnare il primo posto, occupato secondo lui dalla Francia, se soltanto si dedicasse a soggetti più alti e virili. Tra le poche opere veramente apprezzate dal critico francese spicca lo *Jenner* di Giulio Monteverde.

Massarani critica severamente l'esposizione italiana con argomenti molto simili a Blanc, anche se non la considera per nulla rappresentativa della qualità della scultura che si poteva fare allora in Italia. Il carattere leggero, facile e femmineo sarebbe da legare col carattere festivo di questi esposizioni. Oltre che il *Jenner*, sul quale si sofferma ampiamente, elogia i meriti di alcune altre sculture come il *Bacco* di Braga, il *Cromwell* di Borghi o il *Savonarola* di Biggi. Tali opere dimostrano una vera e propria bellezza che egli ricollega al vigore, alla salute dell'età virile e ad un carattere maschile – insomma sculture che non gli sembrano prodotti di una razza degenerata. Più volte insiste sul dovere degli scultori italiani di essere fedeli alla produzione nazionale e alla loro razza virile incarnata nelle opere da Michelangelo.

Massarani si chiede perché la Francia resista meglio alla disgregazione dei tempi. Se considera l'aria che si respira in Italia più viziata di quella della sua gioventù quando ancora il Risorgimento era un processo di lotta, ammette che anche il clima sociale francese non era del tutto migliore[31]. Arriva alla conclusione che l'autorità paternalista dell'insegnamento in

[27] T. Massarani, *L'arte a Parigi*, in "Nuova Antologia", XLII (1878), p. 246.
[28] A.D. Montaiglon, *La sculpture en 1878*, in "Gazzette des Beaux-Arts", XVIII (1878), pp. 40-44.
[29] Blanc 1878.
[30] Montaiglon 1878, p. 42.
[31] Questa mostra segue di pochi anni la guerra franco-prussiana e la guerra civile della Commune di Parigi che aveva messa la capitale francese a fuoco. Massarani 1880, vol. I, pp. 246-247.

Francia, quella dell'*Ecole des Beaux-Arts* e del *Prix de Rome*, permette all'arte d'oltralpe di resistere meglio alla pressione della moltitudine e delle mode.

Neanche la sezione pittorica trova grazia ai suoi occhi. Se prima torniamo alla critica francese intorno alla "Gazzette des Beaux-Arts" possiamo osservare che considerazioni simili (cioè la volontà dei pittori italiani di rinnovarsi) possano portare a conclusioni opposte. Charles Blanc nota il carattere principalmente seducente, grazioso ed aneddotico della sezione italiana. Apprezza soltanto i quadri di De Nigris, Simoni, Altamura ed Ussi e soprattutto di De Nittis e Pasini[32]. Paul Lefort, in un articolo della "Gazzette des Beaux-Arts", si distingue dalla maggior parte della critica con un giudizio molto più positivo, non insistendo tanto sulla giovinezza della scuola, ma piuttosto sul peso della tradizione in Italia e sullo sforzo degli artisti italiani di essere al contempo al passo con la realtà moderna[33]. Ovviamente attraverso lo schema di lettura della scuola nazionale, ogni critica difende le sue preferenze artistiche. Paul Lefort, più giovane e aperto alla novità rispetto al suo amico Charles Blanc, nota in modo positivo i legami di certi artisti italiani con gli impressionisti e soprattutto con Mariano Fortuny. Per Paul Lefort, al di là degli esempi di Pasini e De Nittis – considerati quasi francesi per la loro partecipazione regolare al *Salon* – la pittura italiana si distingue per la sua varietà (altri parlavano di frammentazione), offrendo sfumature tra il polo fortuniano e quello delle scuole francesi. Lefort nota anche una predilezione per scene intime e per la pittura di genere.

Massarani condivide in parte entrambe queste posizioni[34]. Insiste soprattutto sul bisogno di continuità con la tradizione, unico modo di esprimere il genio della patria. Sull'esempio di Charles Blanc nella mostra del '78 rimprovera l'appetito per la modernità e il rinnegamento degli avi. Allo stesso tempo, ammira la febbre di ricerca dei giovani pittori che purtroppo cadono spesso, secondo lui, nel pericolo dei "facitori" – parola già usata per qualificare gli impressionisti – che mirano solo a far colpo[35]. Al contrario apprezza nell'arte contemporanea italiana la sopravvivenza del grande genere e della pittura storica con le realizzazioni di Pagliano, Fattori, Induno, Altamura o Miola. Invece, guarda con disprezzo l'influenza di Mariano Fortuny sulla pittura italiana.

Ma, secondo lui, il movimento più importante e significativo dell'arte italiana è una forma di ricerca sui paesaggi e le regioni non più visti in maniera stereotipata. Egli evidenzia in questo

[32] Blanc 1878, pp. 316-317.
[33] P. Lefort, *Les écoles étrangères de peinture. L'Italie*, in "Gazzette des Beaux-Arts", XVIII (1878), pp. 398-408.
[34] Massarani 1880, vol. II, pp. 271-333.
[35] T. Massarani, *L'arte a Parigi*, in "Nuova Antologia", XLIV (1879), pp. 273.

un carattere etnografico della pittura italiana, spesso espresso nella pittura di genere, ma che secondo lui partecipa al grande sforzo nazionale di tutte le discipline umanistiche per capire cosa sia esattamente l'Italia per poter poi difendere e diffondere le sue specificità. Anche De Nittis – sul quale si sofferma a lungo – è studiato in chiave etnografica, come un osservatore capace di tradurre l'*urbs* e la *civitas*, cioè il *genius loci*, attraverso il carattere dei luoghi e la fisionomia morale delle persone[36].

Tale lettura nazionale del Massarani traccia un filo rosso all'interno della sua opera di critica d'arte. Ma questo nazionalismo va interpretato a partire da una lettura cosmopolita poiché l'arte d'ogni paese può essere interessante qualora sappia esprime l'essenza della sua propria patria[37]. Tullo Massarani rimane un uomo del '48 e in questo ha una lettura nazionalista di primo Ottocento, cioè liberale, aperta e in grado di offrire una giusta convivenza tra le diverse nazioni. Tale posizione è lontana dal nazionalismo più esclusivo e aggressivo di fine Ottocento che si afferma sempre di più in seguito alla guerra franco-prussiana del 1870.

Da più o meno quindici anni in Francia, il sociologo Pierre-André Taguieff ha introdotto, nello studiare l'Ottocento, la differenza tra razzismo e razzialismo[38]: quest'ultimo, pur prendendo come punto di partenza l'esistenza delle razze come spiegazione dei processi storici, rinnega tuttavia l'idea di superiorità tra di loro. Forse si dovrebbe allora distinguere con due termini differenti anche il nazionalismo aperto del Massarani, che non implica una gerarchia tra le nazioni, a differenza di quello che caratterizza gli storici dell'arte di inizio '900, per esempio intorno alla questione dell'origine dell'arte gotica[39]. Ma nell'1878 Tullo Massarani è già in parte un uomo del passato e la sua voce viene allora messa in ombra dal poco amato Camillo Boito, diventato – attraverso le pagine di "Nuova Antologia" – la voce ufficiale del ambiente artistico agli occhi dell'*élite* culturale e artistica italiana.

[36] Massarani 1880, vol. II, pp. 318-319.
[37] Si veda ad esempio per l'Austria: Massarani 1880, vol. II, p. 145.
[38] P.-A. Taguieff, *La couleur et le sang. Doctrines racistes à la française*, Paris 1998.
[39] E. Michaud, *Histoire de l'art. Une discipline à ses frontières*, Paris 2005.

Bibliografia

R. Balzani, *Tullo Massarani,* in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. LXXI (2008), pp.

C. Blanc, *Les Beaux-Arts à l'Exposition universelle de 1878*, Paris 1878.

B. Croce, *Tullo Massarani,* in "La Critica. Rivista di Letteratura, Storia e Filosofia", XXXVI (1938), pp. 328-336.

G. Faldella, *Tullo Massarani: profilo storico*, in "Nuova Antologia", CCVIII (1906), pp. 529-548.

P. Lefort, *Les écoles étrangères de peinture, L'Italie*, in "Gazzette des Beaux-Arts", XVIII (1878), pp. 398-408.

T. Massarani, *Charles Blanc et son œuvre*, Paris 1885.

T. Massarani, *L'arte a Parigi*, in "Nuova Antologia", XLI (1878), pp. 369-390.

T. Massarani, *L'arte a Parigi*, in "Nuova Antologia", XLI (1878), pp. 610-639.

T. Massarani, *L'arte a Parigi*, in "Nuova Antologia", XLII (1878), pp. 239-258.

T. Massarani, *L'arte a Parigi*, in "Nuova Antologia", XLII (1878), pp. 385-424.

T. Massarani, *L'arte a Parigi*, in "Nuova Antologia", XLII (1878), pp. 580-622.

T. Massarani, *L'arte a Parigi*, in "Nuova Antologia", XLIII (1879), pp. 426-463.

T. Massarani, *L'arte a Parigi*, in "Nuova Antologia", XLIII (1879), pp. 657-699.

T. Massarani, *L'arte a Parigi*, in "Nuova Antologia", XLIV (1879), pp. 259-301.

T. Massarani, *L'art à Paris*, 2 voll., Paris 1880.

T. Massarani, *L'arte nelle società moderne*, "Nuova Antologia", LI (1880), pp. 668-689.

T. Massarani, *Monaco e Norimberga*, in "Studii di letteratura e d'arte", Firenze 1873, pp. 331-520.

T. Massarani, *Sede dell'arte nella storia della civiltà*, in "Studii di letteratura e d'arte", Firenze 1873, pp. 317-330.

E. Michaud, *Histoire de l'art. Une discipline à ses frontières*, Paris 2005.

A.D. Montaiglon, *La sculpture en 1878*, in "Gazzette des Beaux-Arts", XVIII (1878), pp. 40-44.

G. Natali, *Il pensiero e l'arte di Tullo Massarani,* Firenze 1910.

R. Poso, *Il contributo di Massarani alla legislazione sulla tutela artistica*, in *Tra metodo e ricerca. Contributi di storia dell'arte, atti del seminario di studio in ricordo di Maria Luisa Ferrari*, a cura di R. Poso, L. Galante, Galatina 1991, pp. 219-254.

A. Serena, *Tullo Massarani: nota bibliografica*, Treviso 1905.

M. Tafuri, *Teorie e storia dell'architettura*, Roma 1968.

P.-A. Taguieff, *La couleur et le sang. Doctrines racistes à la française,* Paris 1998.