

Predella journal of visual arts, n°53, 2023 www.predella.it - Monografia / Monograph 

www.predella.it / predella.cfs.unipi.it

Direzione scientifica e proprietà / *Scholarly Editors-in-Chief and owners:*

Gerardo de Simone, Emanuele Pellegrini - predella@predella.it

Predella pubblica ogni anno due numeri online e due numeri monografici a stampa /

Predella publishes two online issues and two monographic print issues each year

Tutti gli articoli sono sottoposti alla peer-review anonima / All articles are subject to anonymous peer-review

Comitato scientifico / *Editorial Advisory Board:* Diane Bodart, Maria Luisa Catoni, Michele Dantini, Annamaria Ducci, Fabio Marcelli, Linda Pisanit, Neville Rowley, Francesco Solinas

Redazione / *Editorial Assistants:* Elisa Bassetto, Elisa Bernard, Nicole Crescenzi, Silvia Massa

Collaboratori / *Collaborators:* Vittoria Camelliti, Angela D'Alise, Roberta Delmoro, Livia Fasolo, Flaminia Ferlito, Marco Foravalle, Christina Iannelli, Giulia Gilesi, Camilla Marraccini, Alessandro Masetti

Impaginazione / *Layout:* Elisa Bernard, Sofia Bulleri, Nicole Crescenzi, Rebecca Di Gisi

Predella journal of visual arts - ISSN 1827-8655

The essay investigates Croce's interest in Imbriani's essay on "macchia". In this essay, Morelli's painting is referred to as an artistic example of a correct, modern, and effective aesthetics. Such an approach is neither imitative nor naturalistic but, at the same time, effective in showing the emotional and expressive truth of the theme at stake.

In un passaggio autobiografico della *Quinta Promotrice* del 1868, Vittorio Imbriani racconta di come era cambiata la sua estetica da quando, nel 1864, aveva pubblicato *La lettera su Bernardo Celentano*, promessa della scena artistica napoletana scomparso giovane. Lì aveva «preteso ridurre i quadri a dotte pagine di libri» mentre adesso gli sembrava che «ogni quadro dovesse contenere un'idea; ma un'idea pittorica, non già un'idea poetica»¹. Non sospettando ancora la differenza tra pittura e poesia, aveva elaborato un criterio generale basato sulla contrapposizione del «vivo» al «rettorico»:

Per Rettorico intendo ogni cosa perfetta, che in virtù del domma dell'identità de' contrari val quanto dire imperfettissima. Il *Vivo* è di necessità incompiuto, perché non ultimato, non esaurito; e di continuo si amplia, si scinde, si modifica, e si trasforma. I concetti potenti e rigogliosi sono ribelli all'Artista, ripugnano a lasciarsi chiudere in regole od in parole, come le belve a lasciarsi incarcerare nelle gabbie de' serragli. Quando la vitalità viene meno, quando le rivoluzioni di una forma o di un contenuto cessano, allora è facile allo scrittore farne quello che vuole².

Di origine desanctisiana, la contrapposizione tra il «vivo» e il «rettorico» si chiariva subito come rifiuto di un classicismo citazionistico, il quale per carente invenzione sfruttava il prestigio formale di modelli culturalmente riconosciuti. Era infatti la stessa impostazione del trecentismo del barone Puoti, che insegnava a scrivere nella lingua degli antichi, in parte perché nobile e in parte perché utile a rivendicare in senso patriottico una storia di primati culturali con cui dare alla letteratura una prospettiva anche politica e non solo stilistica³. Tuttavia, smarrite anche queste motivazioni che rendono comprensibile il suo «antologizzare», l'«accozzar frasi e parole»⁴, questo stile diventava mestiere senza ispirazione che si adeguava a un lessico sopravvissuto a livello accademico ma estraneo al linguaggio autentico dell'epoca. Quello che invece sarebbe stato naturale e spontaneo usare⁵, secondo il giudizio di De Sanctis, il quale, come si sa, prima di aprire la sua scuola privata, di Basilio Puoti era stato allievo e collaboratore. Non è quindi illogico che il

«rettorico» subito dopo ricompaia nel testo di Imbriani come arbitrio individuale, la scelta ingiustificata a cui mancano ragioni oggettive, il non più storicamente vivo. “Estetico” deve invece essere qualcosa di “oggettivo”, di rivolto alla realtà, perché, come anche nel caso del “florilegio” del Puoti, la fantasia si perde nella fantasticheria quando rimane senza il confronto con qualcosa che sia per essa un riferimento oggettivo, ovvero un ambito di verità. Lo aveva già detto De Sanctis: «Le due condizioni che ci danno veramente la poesia» sono «realtà e fantasia»⁶. In questa fase, quando doveva poi chiarire cosa fossero queste ragioni oggettive della realtà che rendono estetica un’espressione, Imbriani le identificava con quelle dello spirito del tempo, «la necessità generale e logica»⁷, una sorta di altra e diversa linea mediana che ingloba i suoi rappresentanti, anche quelli artistici, nelle aspirazioni politiche della comunità in atto. Era un’estetica molto condizionata da un certo hegelismo eticizzante. E con un gusto meccanico per la deduzione, Imbriani schizzava una storia iperfilosofica dell’Italia recente, in base al criterio per cui le arti si dimostrano non tutte ugualmente adatte rispetto alle singole fasi di essa, sicché “prima” viene la musica, “poi” le «arti del disegno» le quali a loro volta precedono «le Arti della parola nello esprimere le idee nazionali»⁸. Una storia patriottica della forma artistica che idealisticamente va dal suono, all’immagine, alla parola, secondo lo schema classico di una “degnità” vichiana, secondo cui «gli uomini dapprima sentono senz’avvertire, dappoi avvertiscono con animo perturbato e commosso, finalmente riflettono con mente pura»⁹. Schema che Imbriani manterrà quasi con «boria dei dotti» anche nel saggio sulla *Quinta Promotrice*¹⁰ e che anche il primissimo De Sanctis, quello delle lezioni del 1844-45, utilizzava: «Ogni popolo svolge una idea come gli altri popoli, cioè prima con la fantasia, poi in uno stadio intermedio, infine con riflessione e ragione»¹¹. Le arti della parola sono perciò le ultime a dare espressione alla necessità logica della vita nazionale perché rallentate dalla loro stessa condizione letteraria, che evidentemente si svolge in un tempo storico più denso di quello pragmatico del linguaggio parlato, oltre al fatto di dover affrontare sul piano del contenuto il compito di un più esplicito nesso con la ragione: affinché le arti della parola si collochino in sintonia con i tempi non solo occorre che si sia definita un’idea nazionale, ma che la lingua si sia trasformata al punto da poterla seguire. Per la poesia l’arte sta nel non lasciare indeterminato il sentimento – come avviene nella pittura e nella musica – almeno secondo Imbriani. Per questi motivi, la storia della lingua letteraria è lenta, non è rivoluzionaria, e in certo modo la letteratura arriva per ultima. Si spiega quindi per Imbriani nel saggio su Celentano il fatto che l’Italia nuova non abbia ancora grandissimi scrittori mentre vanta grandi pittori. E si capisce anche come l’interesse analitico sebbene non sempre accurato per questo artista rifletta l’idea che la pittura più delle altre arti è contemporanea, o come scrive lui «arte moderna»¹². Le arti plastiche, o potremmo dire semplicemente le immagini,

sono infatti precoci e funzionano inizialmente meglio, perché la letteratura deve liberarsi dal peso delle sue convenzioni prima di porsi all'altezza dei tempi, mentre quelle possono ancora usare il patrimonio visuale "vigente" infondendo in esso uno spirito rinnovato che le faccia entrare in sintonia con la condizione reale del popolo. L'immagine prevale per tempestività sulla parola in quanto può dare a una costruzione nota e convenzionale una tonalità emotiva che eccede la "lettera" del racconto e che mostra a chi la osserva la sua stessa sensibilità come in un riflesso, dove il "soggetto" anche se riconosciuto e denominato perde di fatto il suo contorno semantico. Questo spiega perché si può cercare nella pittura il nuovo anche laddove sembra avere corso ancora l'antico. Non si svaluta quindi il soggetto, né si chiede di sostituire quelli tradizionali con altri più "moderni". Il soggetto viene relativizzato rispetto all'emozione "storico-oggettiva" di una pittura che può continuare a servirsi di certi schemi e canoni, se li espone però a una sorta di eversione che lascia intatto il tema ma lo muta attraverso la sua resa. Così possiamo dipingere le stesse cose, e dire a volte anche cose completamente differenti¹³. La scena della pittura viene perciò naturalmente divisa in due, gli accademici e quelli che accademici non saranno: «Noi si addimanda Arte Moderna quell'antichissima cosa la quale è: il non dipingere che il veramente sentito, come l'hai sentito, ripudiando ogni parte rettorica e convenzionale»¹⁴. «L'Arte Moderna» era il titolo del giornale che con Saro Cucinotta, eccellente incisore, Imbriani fondava proprio in quegli anni, e dove in quello stesso 1864 cominciava a proporre l'idea della "macchia" come oggettività semi-determinata in rapporto a cui la fantasia creatrice può agire rimanendo libera ma in qualche modo facendosene guidare, ispirare: «La forma più acconcia della veduta, quella che già sente il bisogno di sceverare, d'idealizzare, è la macchia nella quale il pittore cerca di riprodurre un effetto o di luce, o di forme, o di colori, isolandolo da tutto ciò che lo circonda, e trasformandolo così in un tutto perfetto in sé: dandogli insomma un limite»¹⁵. Arte moderna significa quindi arte che è contemporanea, quella del "modus", dell'"ora". Rispetto a questa esigenza, nel testo su Celentano appare strategico il ruolo del «mito», inteso in un senso che si colloca tra Vico e Hegel. Il mito è

cosa mutabile e modificabile come ogni cosa viva nell'immagine [...]. La mobilità del mito è prova della sua vita, come le molteplici trasformazioni provano la sua ricchezza: più una idea può svolgersi e modificarsi e più ricco ne è il contenuto. Quando cessa la modificabilità, quando si è raggiunta una forma stabile dalla quale la fantasia popolare non osa cavare altre forme rispettandola come cosa sacra, allora quel mito è morto, è divenuto Rettorica¹⁶.

Ma alla retorica si sfugge con un'astuzia che la volge contro se stessa, e che è giustificata, quasi guidata, dall'identità etica popolare che svolge all'esterno ciò che essa chiede. E così secondo Imbriani avrebbe fatto Morelli «in una Madonna,

la quale ancorché non terminata conterà fra' suoi capolavori, e che il bulino di Sarò Cucinotta ha mirabilmente incisa»¹⁷. Non c'è nulla di più "visto" che una Madonna o, per fare un altro esempio, di un Torquato Tasso come in due quadri di Celentano, che eccelle in una pittura mitografica a cui di mitografico non rimane però che il dato formale della classificazione, mentre per il resto è pittura contemporanea. Retorico diventa così, in fondo, o lo straniero che utilizza segmenti del mito nazionale del tutto al di fuori della loro "naturale" prospettiva, come Goethe con il Tasso, oppure l'italiano che si estranea dalla storia della nazione perché ne estrapola temi senza vivificarli con la sintonia allo stato presente delle cose. Che fa pittura senza partecipazione. Per quanto brillante sia questo argomento, si tratta pur sempre di una tesi incompiuta, che oscilla tra un abbozzo di filosofia della storia dell'arte, una visione deduttiva della funzione storica dei generi artistici e una interpretazione del ruolo del singolo artista che scorre semplice quasi perché nasconde la fatica logica di tenerne insieme i pezzi¹⁸.

Nella lunga discussione sulla *Quinta Promotrice*, Imbriani riesce a dare maggiore coerenza ai suoi giudizi soprattutto perché ha risolto il problema del ruolo dell'artista come individuo rispetto all'oggettività della forza storica popolare. Di questo schema cade il riferimento ma rimane l'impianto. Per Imbriani la possibilità di essere creativi in senso artistico continua a essere legata a una condizione oggettiva ma non prescrittiva, e rimangono ineludibili il confronto con un dato e poi il superamento di questo come espressione di un sentimento, di una visione personale delle cose, che di quel dato si serve come di una occasione indispensabile ma non determinante. Creare non è un atto di spontaneità assoluta, ma richiede di entrare in relazione con qualcosa che sia indipendente, non allo scopo di riprodurlo ma per sfruttare la tensione con un termine di confronto esterno in modo da definire la propria autonomia. Tale argomento non scompare quindi quando Imbriani ridimensiona la prospettiva storico-idealistica del saggio su Celentano, ma si sposta "raffinandosi" progressivamente sino ad arrivare alla "macchia" che ne è, per un verso, la formula più ambigua ma perciò anche la più adeguata. È infatti una condizione contraddittoria aver bisogno di un vincolo per trovare il modo di essere liberi, ma la "macchia" è perfetta a rappresentare questa condizione perché nel processo creativo agisce visivamente, non è un concetto, ma un'idea pittorica, e racchiude pertanto un motivo che diventa suggerimento e progetto nell'immaginazione di chi la osserva e secondo l'intensità e l'individualità di ognuno¹⁹. Imbriani darà come spesso gli capitava una formula divertente ma assai seria a questo problema: «Se in una mosca schiacciata può esservi il quadro, allo stato rudimentale ben inteso, vuol dire che l'essenziale, il costitutivo di esso quadro non è né l'espressione delle figure, né la prospettiva, né la disposizione dei gruppi, né tant'altri accidentali, cui s'è attribuito valore eccessivo da questo o da quello»²⁰.

Ovviamente la maggiore chiarezza su questo punto si trova nel Croce del 1905, che riaccende la luce su un «libretto di Vittorio Imbriani, *La quinta Promotrice*»²¹, anche se proprio le esagerazioni umoristiche di Imbriani e una certa sua indisciplina teorica lo rendono per Croce un modello a cui ispirarsi ma dal quale anche distinguersi²². Sia le citazioni che Croce ne fa, sia il suo stesso argomentare ruotano attorno alla paradossalità della macchia, che è oggettiva ma anche soggettiva, un dato ma anche un motivo che, essendo indeterminato, riesce a stimolare l'invenzione. L'elemento che normalmente – ma sbagliando – si definisce “idealistico” comporta una tale dipendenza dalla realtà che è indispensabile perché scatti l'elaborazione estetica. «Ogni poeta sa che l'ispirazione gli si presenta, per l'appunto, come una macchia, un motivo, un ritmo, una linea, un movimento psichico, o come altro si voglia dire, in cui niente è determinato e tutto è determinato»²³. La macchia come formula della contraddizione è pertanto un altro nome per l'intuizione in senso crociano come impressione che è anche espressione: «Il valore della poesia è, come quello della pittura, nella macchia, nell'onda lirica; non già nella ricchezza e importanza dei pensieri, dei sentimenti e delle osservazioni realistiche e storiche, o nella capacità di svelare segreti. Nella macchia, nel ritmo, nel motivo è la sua ragion d'essere e il suo fascino»²⁴. La macchia, infatti, non è un nulla, un'astrazione, ma un dato sintetico, percettivo, in rapporto a cui l'artista può definire le proprie costruzioni sotto un regime che orienta e permette di precisare le sue scelte ma non le vincola, «esaltando la fantasia sino alla produttività»²⁵, cita Croce da *La quinta Promotrice*, dove Imbriani definiva con efficacia la macchia «forza di logica esecuzione»²⁶. La macchia, quindi, è una macchina visuale per trovare le immagini “giuste” e dare forma a una tonalità emotiva fino a quel punto priva di quella chiarezza estetica con cui si può sostituire la chiarezza cartesiana, ortogonale, della linea, ovvero del contorno che rimane da riempire di colore. Facendo riferimento alla “macchia” ne «La Critica» del 1933, Croce rispondeva a Lionello Venturi il quale gli contestava di aver sottovalutato il ruolo del colore in un'altra nota apparsa nel precedente numero della stessa rivista. A dire il vero, l'argomento di Croce era chiarissimo e Venturi lo interpreta male, insieme a pochi cenni al ruolo del “primitivismo” nei quali oggettivamente non era implicata alcuna critica²⁷. L'equivoco è però occasione perché Croce ribadisca che occorrerebbe dedicarsi di più alla storia dell'estetica e in particolare alla storia del colore, che lui stesso tratteggia anche in queste poche pagine, da Platone a Burke a Lessing. E mentre sollecita Venturi a questa ricerca, ricorda che per la sua prospettiva estetica, ampiamente argomentata anche sul piano della ricostruzione storiografica, la linea non può mai essere il profilo che delimita e “trattiene” il “colore” perché «linea e colore sono due concetti empirici, non distinguibili e non definibili a rigore, e l'uno fluente nell'altro»²⁸, sicché al contrario di come suppone Venturi, se qualcuno nega il colore come espressione

di un sentimento questo sarà Kant ma non lui. L'esempio che fa è proprio la "macchia" nel ricordo di Imbriani:

Non ego: non io, che quando il Venturi doveva ancor nascere come critico d'arte, cioè era ancora giovinetto o fanciullo, tiravo fuori dall'oblio, e difendevo la teoria della "macchia nella pittura", proposta da Vittorio Imbriani, e ricordavo con l'Imbriani un cartoncino di qualche centimetro, splendidamente incorniciato, che si vedeva nello studio di Filippo Palizzi, e nel quale erano soltanto "quattro o cinque pennellate", che non rappresentavano nulla di determinato, eppure erano così felicemente intonate da superare ogni altro quadro in quella stanza, e con semplice accordo di colori "commovevano a briosa letizia", svegliando nella fantasia immagini consone²⁹.

Senza la macchia l'immagine della fantasia non si condensa e fluttua finché non trova all'esterno un ordine che pur non riguardando un'intenzione formale diventa comunque il progetto inatteso per una elaborazione artistica consapevole³⁰. In questo senso la macchia è l'indispensabile elemento intermedio che non è né dato sensibile da analizzare né subito il risultato di un'elaborazione, secondo una tendenza vichiana ed empirista che dovrebbe far riflettere sul luogo comune della cosiddetta estetica "idealistica" italiana³¹. Molto significativo per comprendere il carattere ossimorico della macchia è quanto scrive Eduardo Dalbono: «Il grande Alfieri signoreggiava col divino Foscolo, preparando a Giacomo Leopardi la fusione della forma classica coi sentimenti più reali e più intimi»³². Sempre sta "hegelianeggiando" con lo stereotipo della "triade" e il tema è ancora la letteratura, ma è chiaro che qui siamo concettualmente vicini alla tesi del *Breviario* di Croce secondo cui l'arte autentica è sempre classica e romantica (secondo l'esperienza Schiller-Goethe). Un'arte classica e romantica allo stesso tempo suppone un qualcosa come la macchia, un avvio indeterminato e allo stesso tempo caratteristico. In sostanza, Imbriani definisce la macchia come «l'essenziale indispensabile, che può far talvolta dimenticare qualunque altra qualità assente e che non può venir supplita da nessuna»³³. Perché? Perché da un lato «è il ritratto della prima impressione lontana di un oggetto ovvero di una scena; l'effetto primo e caratteristico che s'imprime nell'occhio dell'Artista»³⁴; dall'altro, «a questa prima impressione indeterminata, lontana, che il pittore afferra nella macchia e ne succede un'altra distinta, minuta, particolareggiata»³⁵. E poiché la macchia è per Imbriani «capacissima di suscitare questo sentimento», un'emozione, allora lo svolgimento pittorico della macchia è un classicizzarsi del romantico, assai simile a quello che avrebbe poi più chiaramente elaborato Croce. Nella riflessione estetica di quest'ultimo diventa soprattutto evidente che la "macchia" non è soltanto un'occasione favorevole alla creazione estetica, ma è anche il suo risultato. È artistico quell'oggetto grazie al quale si fa chiarezza su un sentimento espresso nella rappresentazione di qualcosa destinato a rimanere logicamente indeterminato ma che diventa nondimeno significativo e anzi capace di coinvolgimento universale: «un sentimento gagliardo, che si è

fatto tutto rappresentazione nitidissima»³⁶, scriveva sette anni dopo il saggio su Imbriani e la macchia. Per distinguere quindi l'oggetto d'arte da quelli che non ne hanno raggiunto lo *status*, occorre osservare se realizza quella condizione, se è «un'aspirazione chiusa nel giro di una rappresentazione». Oltre a stabilire così il criterio per la critica e per la storia dell'arte (che per lui sono un'unica attività) Croce afferma che decisivo per questo tipo di rappresentazione che chiamiamo "estetica" è il tipo di unità che la governa, e che questa è una "macchia" sia in senso genetico, cioè come inizio, che in senso finale, come connessione:

Serie d'immagini le quali a una a una paiono ricche di evidenza, ci lasciano poi delusi e diffidenti, perché non le vediamo generarsi da uno stato d'animo, da una "macchia" (come sogliono dire i pittori), da un motivo, e si seguono e si affollano senza quella giusta intonazione, senza quell'accento che viene dal centro³⁷.

Inoltre, in una lettera a Vossler, discutendo del rapporto tra sapere naturalistico e storico-culturale in rapporto al pensiero di Rickert, Croce precisa che anche la ricostruzione storica "ampia" in cui sono trattati ad esempio più esponenti di uno stesso periodo letterario, non si distingue per qualità dalla «fisionomia di una singola poesia» e la paragona a una "macchia":

Costruire un gruppo non è far del naturalismo: allo stesso modo che un pittore che dipinge un gruppo, - cioè più individui non come isolati ma in quanto formano insieme una certa *macchia*, - non fa un'astrazione o del naturalismo; non fa niente di diverso di quanto dipinge un individuo solo³⁸.

La macchia è pertanto l'ultima, e in certo modo, la più efficiente soluzione al problema di come il reale possa partecipare alla gestazione dell'immagine lirica o pittorica (e forse anche storiografica) nel doppio ruolo di condizione e condizionato, qualcosa di contraddittorio sul piano discorsivo, e che riflette la «tendenza, una volta intravista un'immagine fortuita, a completarla per renderla pienamente leggibile»³⁹. D'altra parte, è anche ovvio che la storia delle soluzioni intermedie che conducono alla macchia debba essere tutta estroversa, rivolta a individuare un termine altro rispetto alla fantasia ma con cui la fantasia possa andare d'accordo.

Nella riflessione estetica di questo periodo in Italia, quando anche la diffusione delle immagini fotografiche mette pesantemente in questione la "verità" della pittura, da parte soprattutto degli artisti⁴⁰, risulta costante l'idea che la libertà dell'immaginazione abbia bisogno di una corrispondenza oggettiva per non diventare fantasmagoria. Nella storia di dove questa referenza all'esterno si situi, la prima decisione che si rivelerà essenziale perché alla fine emerga la macchia nel senso che Imbriani riconosce in Morelli è rappresentata dalla natura nella pittura

agreste e all'aria aperta di Filippo Palizzi. Semplificando, è con Palizzi che comincia a declinare il gusto per la luce scultorea in pittura, adatta a soggetti mitologici e storici standardizzati, da dipingere nella condizione di luce non naturale dello studio. Su questa Dalbono aveva scritto nel saggio dedicato a Morelli: «Una pittura che armonizzasse con questo stile doveva essere anche essa una pittura statuaria, onde accadde che il colore, piuttosto che parte integrante del dipingere, finì con l'essere cosa secondaria, utile solamente ad attirare il chiaroscuro, colorandolo»⁴¹. La scelta di soggetti agresti, in apparenza inumani, aiutava paradossalmente a dare espressione cromatica a un sentimento e seguire il colore come risultato dell'oscillazione naturale tra luce e oscurità portava a ridimensionare il ruolo della linea di contorno come astratto elemento di divisione tra gli oggetti rappresentati. Lo ricordava lo stesso Morelli a proposito dell'influenza che l'amicizia e l'esempio di Palizzi avevano avuto sulla sua formazione: «A noi si insegnava a guardare il vero nella forma esteriore e segnarlo a contorno, dando a questo una importanza maggiore del chiaroscuro. Vi era l'assioma: "un buon contorno e in mezzo...!". Veramente, in quel disegno mancavano quelle qualità, di che in seguito si è creata tutta una scuola»⁴². Tuttavia, il tema non è più nell'alternativa scolastica tra colore e disegno, come poco dopo ancora avrebbe rilanciato Baudelaire, perché a Morelli, ma la stessa cosa varrebbe per Imbriani e Dalbono, non sfugge che anche il disegno può essere emotivo e diretto, ed un segnale ne è la continua citazione del Rembrandt disegnatore nelle loro pagine e nella stessa produzione grafica di Morelli, un aspetto dell'arte di Rembrandt su cui Simmel si sarebbe soffermato concentrando il senso della propria interpretazione⁴³. D'altronde, Imbriani sostiene che un quadro moderno che non diventa incisione – e che quindi non conosce la traduzione grafica (tavv. V-VII, XI-XIII) – rimane efficace solo in piccola parte, non solo per la sua diffusione ridotta, il che anche significa che la sua resa grafica non necessariamente ne cancella l'effetto estetico innovatore. La questione, quindi, sta propriamente nel modo in cui ci si rapporta all'esterno per generare un'immagine. Da questo punto di vista i «paesisti», come li chiama Morelli, cioè i pittori della Scuola di Posillipo secondo la definizione di Villari, la scuola di pittori raccolta attorno a Pitloo, compivano un passo in avanti rispetto ai «figuristi», proprio perché rappresentavano qualcosa cui si poteva attribuire un codice culturale ma emancipato da una cornice letteraria convenzionale. «Il fondo di questi quadri», quelli dei figuristi, «fatto di paesaggio o di architettura, era come il fondo dipinto, che i fotografi mettono dietro alle persone fotografate nell'interno delle loro sale. I paesisti ci misero sull'avviso: la loro critica colpiva nel segno, ma non bastava a metterci sulla buona via: come fare?»⁴⁴. Dai «paesisti» quindi giunge un'indicazione da sviluppare, rimanendo la loro scelta a metà tra resa artistica e adesione a un canone: «Questa celebre pittura *en plein air* fu della "macchia" o "impressione"»⁴⁵. Morelli racconta che per avere «conforto» si

avvicinò a Filippo Palizzi, il quale, nelle sue parole, è un isolato, innamorato di una tavolozza locale, quasi disinteressato al dibattito sulla pittura e incurante delle opere degli altri. Palizzi è soprattutto un introverso in senso estetico, a cui basta la passione per il paesaggio e i viventi della natia Cava, da dove ritorna a Napoli con quadri i cui soggetti sono agresti, rurali, naturali. Non vi ha un ruolo il mito, né la letteratura; nell'arte di Palizzi il reale che appare così vivo è un mondo del tutto "deculturalizzato" che trasferito in pittura permette però l'espressione libera e compiuta di un sentimento capace di farsi immagine: «Non pensava né concepiva grandi effetti pittorici: trovava sul posto i suoi quadri, vacche, vitelli, capre, asinelli, erba, sassi, interni affumicati, e rendeva interessante tutto quello che ritraeva dal vero»⁴⁶. Come sappiamo, Imbriani ricorda nello studio di Palizzi «un cartoncino di qualche centimetro in diametro, splendidamente incorniciato, e sul quale non v'erano che quattro o cinque pennellate [...] una macchietta; quelle cinque pennellate non rappresentavano nulla di determinato, eran pure così felicemente intonate [...]. Quell'accordo informe di colori mi commoveva a briosa letizia»⁴⁷. Palizzi fa anzi una cosa non lontana dalla famosa mosca schiacciata:

Ogni sera, Filippo Palizzi, prima di chiuder bottega, pulisce i pennelli, netta la tavolozza, e quei colori, che vi rimangon su e' li depone e stende con un rastiatojo sulle tele bianche destinate a ricevere i suoi pensieri futuri. Così non solo prepara la tela con una crosta di colori sulla quale meglio attaccheranno le tinte successive; ma spesso ottiene delle chiazze strane e singolari che suscitano in lui l'idea di un quadro che poi esegue. E questo ultimo esempio serve a dimostrare come una semplice macchia indeterminata non solo si possa determinare nella mente dello spettatore, ma bensì sotto la mano del pennelleggiatore⁴⁸.

Ma la ricerca che porta alla maniera di Morelli in cui poi Imbriani indicherà un massimo esempio di pittura della "macchia" comincia dalla sensazione di essere «agli antipodi» da Palizzi: «lo sentivo che l'arte era di rappresentar figure e cose, non viste, ma immaginate e vere ad un tempo»⁴⁹. La «scrupolosa ed assoluta ricerca del vero» diventa così il modo per combattere «il male del realismo»⁵⁰. E la migliore opera di Palizzi è quella in cui la figura è soltanto «concepita nella sua mente, e non copiata né vista dal vero»⁵¹. Siccome però Palizzi non ha ovviamente concepito nella sua mente gli elementi di questa immagine – una capra che salta nel burrone e che a Morelli sembra balzare fuori dalla tela nella realtà – questo va inteso nel senso che poi Imbriani invocherà come la qualità di cui desidera vedere esempi nella *Quinta Promotrice*:

Lasciami illudere che non vi sia traccia in quest'anno, né di soggetti rettorici, né di macchie rettoriche, né di sentimenti rettorici, né di illusioni rettoriche, né d'atteggiamenti rettorici; ma che ogni dipintore abbia attinto semplicemente nell'ispirazione del proprio animo e nello studio diretto, immediato della natura, che ognuno sia andato al lavoro senz'altra preoccupazione che di esprimersi, e che ciascuno avea farina nel sacco⁵².

La macchia chiude così la sfida tra l'arte e la retorica. Senza di essa, senza il dato emozionale indeterminato non c'è figura pittorica, non c'è quel tasso di indeterminatezza nella determinazione che rende efficace un'opera⁵³.

- 1 V. Imbriani, *La Quinta Promotrice 1867-1868: appendici*, Napoli, 1868, p. 40. Su questa mostra e le reazioni della critica, cfr. E. Gilmore Holt, *The Art of All Nations. 1850-1873. The Emerging Role of Exhibitions and Critics*, Princeton, 1982, pp. 432-453.
- 2 V. Imbriani, *Lettera su Bernardo Celentano*, Pomigliano d'Arco, 1861, p. 9. Il testo presenta osservazioni marginali di grande interesse, che vanno dalla cornice alla moda. Cfr. S. Laudoni, *Bernardo Celentano (1835-1863). Un protagonista del verismo storico*, Roma, 2018, alle pp. 22-25 per l'amicizia con Morelli, continua ma anche dialettica. Importanti documenti in *Bernardo Celentano. Due settenni nella pittura. Notizie e lettere intime pubblicate nel ventesimo anniversario della sua morte dal fratello Luigi*, Roma, 1883. Noto il ritratto che Morelli fece di Celentano nel 1859 (Roma, GNAM: inv. 37, 1889), pubblicato in *Domenico Morelli e il suo tempo. 1823-1901 dal Romanticismo al Simbolismo*, catalogo della mostra, Napoli 2005-2006, a cura di L. Martorelli, Napoli, 2005, p. 45 n. 11 (scheda di Elena di Majo).
- 3 Cfr. F. De Sanctis, *Scritti giovanili e frammenti di scuola*, a cura di A. Marinari, Torino, 1975, p. 89 (*Opere di Francesco De Sanctis*, II).
- 4 Imbriani, *Lettera su Bernardo Celentano*, cit., p. 22.
- 5 In polemica con il Cesarotti, De Sanctis affermava già nel 1840-41: «Chi parla, vuol essere inteso, e perciò siegue l'uso degli altri. Le lingue non sono nate dalla ragione, ma dall'uso: l'uso è quindi l'arbitro di esse», in *id.*, *Lezioni*, a cura di A. Marinari, Torino, 1975, p. 422, e quanto allo stile «chiaro», *ivi*, pp. 453-545 (*Opere di Francesco De Sanctis*, III/1).
- 6 *Id.*, *Lezioni*, a cura di A. Marinari, Torino, 1975, p. 1006 (*Opere di Francesco De Sanctis*, III/2).
- 7 Imbriani, *Lettera su Bernardo Celentano*, cit., p. 9.
- 8 *Ivi*, p. 11.
- 9 G. Vico, *La scienza Nuova* [1744], a cura di P. Rossi, Milano, 1988, p. 199.
- 10 Imbriani, *La Quinta Promotrice 1867-1868*, cit., p. 58: «L'arte sola che dia il determinato è la poesia».
- 11 De Sanctis, *Lezioni*, cit., III/2, p. 948.
- 12 Imbriani, *Lettera su Bernardo Celentano*, cit., p. 12.
- 13 Vedi a questo proposito A. Auf der Heyde, *Figurazioni dell'amor patrio: esuli, profughi e migranti nelle arti visive del Risorgimento*, Palermo, 2019, pp. 13-15, 20-28.
- 14 Imbriani, *Lettera su Bernardo Celentano*, cit., p. 13.
- 15 V. Imbriani, *Concorso di paesaggio pel Pensionato di Firenze*, in «L'arte Moderna», II, 1864, pp. 14-20, in part. p. 19. Cfr. M. Picone Petrusa, *Imbriani critico d'arte*, in *Studi su Vittorio Imbriani*, a cura di R. Franzese, E. Giammattei, Napoli, 1990, pp. 95-118. Sulla presenza di Imbriani nella stampa, cfr. V. Caputo, *I Ricordi di Domenico Morelli tra Corriere di Napoli, Atti dell'Accademia e Napoli Nobilissima. Appunti per l'edizione critica*, in *Giornalismo letterario a Napoli tra Otto e Novecento. Studi offerti ad Antonio Palermo*, a cura di P. Sabbatino, Napoli, 2006, pp. 489-511.
- 16 Imbriani, *Lettera su Bernardo Celentano*, cit., pp. 20-21.
- 17 *Ivi*, p. 21.

- 18 Su Imbriani teorico cfr. G. Cacciatore, A. Giugliano, *Imbriani filosofo*, in *Studi su Vittorio Imbriani*, cit., pp. 147-164.
- 19 Commentando Gioberti, nel 1844 De Sanctis aveva detto: «Mancando quindi l'idea dell'indefinito, non ci sarà più il bello, che consiste in quel che so di aereo, indeterminato ed incerto. Di qui è che la poesia suppone il misterioso, l'oscuro. Quando si è ignoranza da una parte, ed oggetti finiti dall'altra, si è il bello» (De Sanctis, *Lezioni*, cit., III/2, p. 955). La "macchia" non sarà questo stato di incertezza perché qui l'indeterminatezza è concepita come insufficienza.
- 20 Imbriani, *La Quinta Promotrice*, cit., p. 41.
- 21 B. Croce, *Una teoria della «macchia»* [1905], ora in *id.*, *Problemi di estetica e contributi alla storia dell'estetica italiana*, a cura di M. Mancini, Napoli, 2003, pp. 231-248. Ma si veda anche la recente edizione inglese, a cura di Ricardo De Mambro Santos, di B. Croce, *A Theory of the Macchia*, in «Journal of Art Historiography», XXVII, 2022 (<https://arthistoriography.wordpress.com/27-dec22/>).
- 22 Il Croce liceale pubblica una entusiastica recensione al romanzo di Imbriani *Dio ne scampi dagli Orsenigo*, su cui cfr. E. Cutinelli-Rendina, *Benedetto Croce. Una vita per la nuova Italia, I. Genesi di una vocazione civile (1866-1918)*, Torino, 2022, pp. 22-23. Cfr. E. Giammattei, *Croce e la funzione Imbriani. Su alcuni modi di citazione*, in *id.*, *La Biblioteca e il Dragone. Croce, Gentile e la letteratura*, Napoli, 2001, pp. 153-190.
- 23 Croce, *Una teoria della «macchia»*, cit., p. 239.
- 24 *Ibidem*.
- 25 *Ivi*, p. 235.
- 26 *Ivi*, p. 234. Invece Vittorio Stella associa l'interesse di Croce per la "macchia" a quello per la "pura visibilità" di Fiedler, Mareés e Hildebrand, cfr. *id.*, *Il giudizio dell'arte. La critica storico-estetica in Croce e nei crociani*, Macerata, 2005, pp. 360-361. Di Stella anche *L'estetica di Vittorio Imbriani*, in *Studi su Vittorio Imbriani*, cit., pp. 67-92.
- 27 B. Croce, recensione a L. Venturi, *Il gusto dei primitivi*, in «La Critica», 25, 1927, pp. 56-59.
- 28 B. Croce, *La teoria del colore nella storia dell'Estetica*, in «La Critica», 31, 1933, p. 316.
- 29 *Ivi*, p. 315.
- 30 Cfr. V. Imbriani, *Studi letterari e bizzarrie satiriche*, a cura di B. Croce, Bari, 1907, p. 171.
- 31 Su questo cfr. F. Lo Piparo, *De Sanctis dalla grammatica filosofica all'estetica*, in *id.*, *Filosofia Lingua Politica*, Acireale-Roma, 2004, pp. 100-102.
- 32 E. Dalbono, *Domenico Morelli*, in D. Morelli, E. Dalbono, *La Scuola Napoletana di pittura nel secolo decimonono ed altri scritti d'arte*, a cura di B. Croce, Bari, 1915, p. 74.
- 33 Imbriani, *La Quinta Promotrice 1867-1868*, cit., p. 44.
- 34 *Ivi*, p. 48.
- 35 *Ivi*, p. 49. Interessante Primo Levi L'Italico che criticando il commento negativo di Villari su *Un episodio dei Vespri Siciliani*, osserva: «In questo caso, finisce col divenire odioso anche ciò che riesce tecnicamente perfetto, ciò che in una grande macchia vista da lontano provoca invece l'illusione del vero, quindi la commozione voluta». P. Levi L'Italico, *Domenico Morelli nella vita e nell'arte. Mezzo secolo di pittura italiana*, Roma-Torino, 1906, pp. 106-107.
- 36 B. Croce, *Breviario di Estetica*, in *id.*, *Nuovi saggi di Estetica*, a cura di M. Scotti, Napoli, 1991, p. 32.

- 37 *Ivi*, p. 33.
- 38 Croce a Vossler, 14 settembre 1905, in *Carteggio Croce-Vossler 1899-1949*, a cura di E. Cutinelli Rèndina, Napoli, 1991, p. 71.
- 39 Cfr. A. Tura, *Breve storia delle macchie sui muri. Veggenza e anti-veggenza in Jean Dubuffet e altro Novecento*, Varese, 2020, p. 24.
- 40 Cfr. A. Scharf, *Art and Photography*, London, 1968, pp. 55-76. Anche, in particolare, M. Miraglia, *Morelli e la fotografia*, in *Domenico Morelli e il suo tempo*, cit., pp. 190-193.
- 41 Dalbono, *Domenico Morelli*, cit., p. 72.
- 42 D. Morelli, *Filippo Palizzi e la Scuola Napoletana di Pittura dopo il 1840*, in Morelli, Dalbono, *La Scuola Napoletana di pittura*, cit., p. 9.
- 43 G. Simmel, *Studi su Rembrandt*, Milano, 2006, pp. 22-23.
- 44 D. Morelli, *Filippo Palizzi e la Scuola Napoletana di Pittura dopo il 1840*, in Morelli, Dalbono, *La Scuola Napoletana di pittura*, cit., p. 19.
- 45 Dalbono, *Domenico Morelli*, cit., p. 83.
- 46 *Ivi*, p. 24.
- 47 Imbriani, *La Quinta Promotrice 1867-1868*, cit., p. 42.
- 48 *Ivi*, p. 43.
- 49 Dalbono, *Domenico Morelli*, cit., p. 25.
- 50 *Ivi*, pp. 32, 41. Riferendosi a *Gli Iconoclasti* (tav. I), Luigi Celentano parlava di «una combinazione vera di rapporti pittorici sostanziali e primitivi», cit. in Levi L'Italico, *Domenico Morelli*, cit., p. 65.
- 51 Dalbono, *Domenico Morelli*, cit., p. 35.
- 52 Imbriani, *La Quinta Promotrice 1867-1868*, cit., p. 13.
- 53 Condensa tutta la questione sinestetica e conoscitiva della “macchia” quanto Giuseppe Verdi scrisse a Morelli nel febbraio del 1880 a proposito di Jago: «Presto dunque; giù quattro pennellate e mandami questa tela scarabocchiata. Giù giù... presto presto... d'ispirazione... come vien viene... non farlo pei pittori... fallo per un musicista!», cit. in Levi L'Italico, *Domenico Morelli*, cit., p. 228.