

## FRANCESCO LOJACONO LA NUOVA VIA AL NATURALISMO

di Luisa Martorelli



Francesco Lojacono - *In giardino*  
1880-1890 ca. - Collezione privata

### *La pittura di paesaggio a Napoli alla metà del XIX secolo, tra traduzione e sperimentazione*

Pasquale Villari, trovando un nesso di continuità tra il progresso avviato dalla scuola di Posillipo e il naturalismo di Filippo Palizzi, percorre la strada di una riconsiderazione generale della pittura di paesaggio in un contesto di raffronti tra generi di pittura che rivestono un carattere europeo al tempo dell'esposizione universale di Parigi del 1867. Anche Francesco Netti, nella medesima circostanza, affronta dialetticamente da critico ma con saggezza di artista, il contributo nuovo segnato dai pittori di paesaggio. Superando le barriere cronologiche e regionalistiche del suo secolo, senza distinzioni di scuole e di epoca, Netti si fa partecipe di una valutazione del paesaggio nel riscatto della marginalità tradizionale in cui la grande pittura di storia lo aveva relegato fino al paesaggio accademico, con l'assunzione di un ruolo profondamente innovativo e propulsivo per tutta l'arte contemporanea.

A Napoli, dopo la conclusione della prima stagione della Scuola di Posillipo, segnata dalla temperie romantica della pittura di Pitloo, un'esperienza di grande rinnovamento nell'ambiente didattico dell'accademia fino al 1837, perdurante al di fuori dell'istituto fino alla fine degli anni quaranta, sono i fratelli Palizzi a dominare lo scenario artistico. Essi indicano la nuova via del naturalismo a tutti coloro che, a partire dalla metà del secolo, intendano avvicinarsi allo studio del paesaggio.

Il più grande di loro, Giuseppe Palizzi, tuttavia, de-

cide troppo presto di fuggire da Napoli già dal 1845 per stabilirsi in Francia. Da quel momento Filippo Palizzi assume il comando della situazione, diventando il solo portavoce ideale e polemico delle istanze antiaccademiche suggerite dalla posizione desanctisiana che mira alla trasformazione della forma ideale in forma reale. Filippo intraprende una "ricerca del vero" seguendo un preciso programma di introspezione della natura meticolosa e quasi ostinata.

Alla metà del secolo lo scenario culturale del paesaggio appare estremamente in fermento e molto diversificato, in un panorama di scelte non prive di contraddizioni, inflazionato da un'offerta di paesaggio di largo consumo - come il fenomeno di mercato delle *gouaches* - che lasciava disorientati coloro che cominciavano ad avvicinarsi a una formazione naturalistica.

Morto Pitloo, l'accademia è rappresentata con molta autorevolezza da un fautore del paesaggio di composizione, il maestro abruzzese Gabriele Smargiassi. La sua pittura è ancorata alla tradizione classicista del paesaggio e ostenta modi e consonanze espressive non più adeguate alle esigenze dei giovani allievi dell'istituto che avevano assistito alla partenza, molto emblematica, di Giuseppe Palizzi da Napoli, nel 1845.

Smargiassi è forte sostenitore del paesaggio ideale di tradizione seicentesca, al più, aggiornato alla conoscenza dei manuali botanici di classificazione delle piante, grazie ai modelli della tradizione illuminista di Philip Hackert, sedimentati a Napoli. Le opere migliori della

sua maturità restano quelle più complesse realizzate per la committenza aristocratica borbonica e mitteleuropea, dove predomina la magniloquenza del paesaggio storico-religioso di evocazione classicista. Rispetto a tale produzione, i dipinti di piccolo formato appaiono esperienze senza tono, mancate sul piano dell'ispirazione, sollecitate da modelli di stereotipo della veduta assuefatta alla volontà di una pressante domanda di mercato assai fiorentine nella capitale, ma non sempre di alta qualità.

Dopo l'exploit editoriale delle *Guide* di Napoli e dintorni riccamente illustrate, per le quali dal 1845 in poi c'è il coinvolgimento di molti vedutisti napoletani, rinasce una stagione intensa di mercato e di produzione del paesaggio che tuttavia ha perso molto dell'originalità interpretativa *en plein air* del decennio precedente, quando tra i napoletani aleggiava la presenza di Pitloo.

Al di fuori dell'Istituto di Belle Arti, negli anni cinquanta, dipingevano le vedute di Napoli e dintorni i paes-

esperienze finora assorbite dal paesaggismo accademico, dalla capacità di introspezione dei luoghi, con le atmosfere rosate dei tramonti, tipici della Scuola di Posillipo, e unire l'analisi microcosmica "del vero" captata da Filippo. Lo studio delle variazioni tonali è catturato dallo schema della tradizione compositiva ma secondo una modularità dello studio della luce tipica di Filippo. Un'opera come il *Real sito di Carditello*, realizzata da Filippo Palizzi nel 1851, di intensa espressività luministica, rimanda a un modello di composizione frontale da paesaggio illuminista, ma con una misura di studio della luce del tutto nuova, che incide sulla sua formazione. Nicola raccoglie tali indicazioni, osserva e traduce, mettendo in pratica come un vero sperimentatore.

La riflessione sulla tradizione e la volontà di sperimentazione luministica, a un certo punto, lo conducono a una svolta della ricerca naturalistica che si manifesta nel dipinto *Il terremoto di Melfi* eseguito nel 1851, un



Francesco Lojacono - *Campagna siciliana nei dintorni di Palermo*  
1880-1890 ca. - Olio su tela, 54,6 x 105 cm - Collezione privata

sisti della Scuola di Posillipo, tutti ancora viventi e individualmente in grado di restituire in immagini di piccolo e medio formato un repertorio incontaminato di "luoghi pittoreschi" con scorci paesaggistici di natura romantica che catturano l'attenzione dei viaggiatori nel Regno delle due Sicilie.

Il loro ruolo, per altri versi, è fondante per tutti gli aspetti della documentazione di un paesaggio che sta per avviarsi a un mutamento lento e risolutivo dei suoi connotati, sia nella capitale partenopea, sia nei luoghi dell'antica Campania Felix decantati dalla cultura dell'illuminismo. Mediatore dell'eredità vedutistica della Scuola di Posillipo e della lezione permanente del naturalismo classicista, sedimentata da Smargiassi, è il terzogenito della famiglia abruzzese dei Palizzi, Nicola Palizzi (1820-1870), in grado di muoversi su registri figurativi diversi. Influenzato negli anni quaranta dallo "smargiasismo", il cui fenomeno viene appena segnalato un aspetto decisamente condizionante nella formazione di molti napoletani - senza escludere gli altri fratelli Palizzi - egli aggiunge, al bagaglio culturale della tradizione paesaggistica locale e alla qualità dell'esperienza nuova della pittura dal vero di Giuseppe e Filippo, una sua cifra originale.

La sua originalità sta nel condensare insieme tutte le

quadro di collezione borbonica, la cui chiave di lettura segue una concezione assolutamente moderna del paesaggio. Il dipinto desta la curiosità dell'ambasciatore inglese Napier, quando lo scorge nel suo studio: "Contribuì alla collezione reale con un quadro cui le circostanze hanno dato un particolare interesse: esso rappresenta la città di Melfi sconvolta da un terremoto il 14 agosto 1851, e fu tratto da un disegno che l'artista eseguì sul luogo poco dopo. Un fedele ricordo storico ha così conservato gli effetti di una catastrofe che rase al suolo una città di più di diecimila abitanti, con la morte di quasi ottocento persone e che per intensità non è stata superata da nessun altro movimento simile dopo la devastazione in Calabria del 1783".

Raffigura uno dei tanti centri rurali minori del vasto e desolato territorio agromontuoso lucano situato nell'alveo meridionale del Regno borbonico e rappresenta un modello attraverso il quale l'artista riesce a esaltare un nuovo rapporto con la storia dei luoghi, nella ripresa fedele del centro abitato, distrutto subito dopo il tragico evento, nella verità essenziale di una realtà degradata, illustrata dopo la catastrofe naturale, appena compiuta. Questo intento fonda in netta anticipazione rispetto alle poetiche del naturalismo postunitario, conclamate nelle opere di Michele Cammarano, *Terremoto di Torre del*

*Greco* del 1862 e *Ozio e lavoro* del 1863, una identità nuova nella pittura di paesaggio, con connotazioni di linguaggio del tutto originali e differenti dalla verità naturalistica degli altri Palizzi. Il modo di dipingere dal vero di Nicola segna un risvolto importante nella storia del paesaggio dell'Ottocento, da riconoscere come ulteriore traguardo d'espressività, alla luce di un mutamento figurativo postquarantottesco, inquadrato nel processo evolutivo segnato dalle poetiche del verismo indicate da Domenico Morelli alla metà degli anni cinquanta.

Nicola Palizzi è al crocevia di una ricerca che troverà una piena configurazione solo più tardi, alla metà degli anni sessanta, tra il gruppo di artisti della cosiddetta Scuola di Resina.

Le grandi doti di colorista sono avvertite anche dal fratello minore Francesco Paolo che assegnava a lui e a Filippo il ruolo di "riformatore della buona tavolozza". Il percorso dei fratelli Palizzi non raccoglie consensi uffici-

di titolo e di inquadramento. Lojacono deve aver ricevuto lezioni private, facendo tesoro dell'eterogenea raccolta di studi della natura, presenti in quello studio. Le fonti biografiche più antiche ricordano questo apprendistato napoletano presso "i Palizzi di Napoli" e solo in alcuni casi si menziona specificamente il nome di Nicola, assegnandogli il ruolo di primo maestro del giovane siciliano: "egli ottenne una pensione governativa e studiò sotto Nicola Palizzi napoletano".

Tale notizia, raccolta da una fonte contemporanea, perde di attualità nel corso degli scritti critici successivi, e tutta la letteratura del Novecento nell'assegnare a Lojacono un maestro fa ricorso, più facilmente al celebre Filippo, che alla personalità meno focalizzata del fratello minore".

Il bagaglio di esperienze che Lojacono porta dalla sua terra è già colmo di nozioni della tradizione vedutistica locale. Al suo arrivo a Napoli, il giovane aveva assorbito



Francesco Lojacono - *Campagna siciliana*  
1880-1890 ca. - Olio su tela, 23,5 x 44 cm - Collezione privata

ciali di tipo accademico e, come nella tradizione di famiglia, anche Nicola non ha spazi istituzionali, ma s'intravede una benevola predilezione del re Borbone verso la pittura dei giovani e se Ferdinando II simpatizza per la nuova pittura di Morelli, così accade anche per la pittura dei giovani naturalisti.

Nicola, come Filippo, faceva studio a sé e non esercitava influenza alcuna sull'ambiente ufficiale dell'accademia. L'istituzione napoletana gli assegna la nomina di professore onorario, secondo una prassi conferita ai meriti dell'attività svolta fino a quel momento, solo nel 1859, nell'ultima occasione offerta dall'esposizione di belle arti organizzata sotto l'egida borbonica.

## *L'apprendistato a Napoli e a Firenze di Francesco Lojacono*

In questo clima culturale di rinnovamento molto sentito fuori dell'accademia, dove permane un richiamo all'eredità del paesaggio più antico, il ventenne Francesco Lojacono giunge a Napoli da Palermo. Siamo ai primi anni cinquanta. La sua presenza nella capitale del Regno passa inosservata perché il giovane non ha contatti con il mondo pubblico delle istituzioni che gravita intorno alle organizzazioni delle mostre borboniche verso le quali, d'altra parte, anche i Palizzi avevano difficoltà

l'arcaico paesaggismo di stampo accademico di Francesco Zerilli (1793-1837) e il carattere vedutistico di Tommaso Riolo (1815-1886) - figlio di Vincenzo - identificato tra i pochi artisti moderni nella sua attenzione ai luoghi reali della città, ripresa da una prospettiva ravvicinata, obiettiva nell'osservazione dal vero, molto vicina all'esperienza napoletana dei vedutisti della Scuola di Posillipo. Infatti, l'Accascina lo considera: "il solo tra i contemporanei che si interessasse dell'illustrazione dei nostri dintorni e delle nostre rive. E infatti con un certo spirito borghese e familiare ... ritrasse i luoghi più caratteristici di Palermo, i più popolari, come 'S.Lucia', 'Il Molo', 'La via del buon riposo'".

La Palermo di Riolo è scrupolosamente sottoposta a un'indagine dei luoghi secondo una dimensione priva di convenzioni senza scenografie d'effetto per la struttura del classicheggiante, con tagli accorciati e angolari interni alla città, che ricordano l'indagine dei luoghi praticata da molti artisti della Scuola di Posillipo tra il secondo e il quarto decennio dell'Ottocento, Gigante in primis. D'altra parte, l'interferenza dell'ambiente locale con i napoletani che viaggiano ovunque, al seguito dei loro mecenati per il territorio siciliano, è un dato inconfutabile.

La stessa Accascina ricorda le opere di soggetto siciliano.

liano di Vervloet presenti in collezione borbonica o l'album di vedute eseguito per l'imperatrice di Russia da Giacinto Gigante nel 1845. Accanto ai nomi più famosi, si aggiunga l'esplorazione compiuta da Teodoro Ducleere tra il 1842 e il 1844 che documenta monumenti e luoghi di un vero e proprio itinerario culturale, da Cefalù a Taormina, da Messina a Palermo e i suoi in decine e decine di studi a matita, alcuni acquerellati e rialzati a biacca.

Francesco Lojacono, secondo fonti critiche di tradizione locale, durante il suo iniziale apprendistato in pittura, si era esercitato da Salvatore Lo Forte (1809-1885), pittore accademico di storia e aveva fatto esperienza di paesaggio presso il padre Luigi Lojacono (1809-1879). Quando l'Accascina si pronuncia con la seguente affermazione: "nella storia del paesaggio siciliano occupa un posto interessante Luigi Lojacono, forse simile a quello di Giuseppe Cammarano nella storia del paesaggio napoletano" intende esprimere un giudizio positivo nella continuità della tradizione accademica. A

scienza del giovane pittore, proteso a mutare senza batter ciglio il corso della tradizione paesistica locale così come finora stata descritta. I dati raccolti a nostra disposizione sono tuttavia ancora insufficienti.

Quando ritorna a Palermo, nell'occasione ufficiale più attesa da tempo, era pronto a esibire i risultati della nuova esperienza.

Alla determinazione dei nuovi riferimenti di Lojacono avrà contribuito decisamente un dipinto come *Sora, nelle vicinanze di Cava*, firmato e datato 1848 da Nicola Palizzi. La genesi del *Paese grande ideale*, di Lojacono, presente all'esposizione di Palermo del 1856 non doveva differenziarsi tanto dal dipinto, di collezione privata siciliana, denominato Paesaggio che, con limpidezza espressiva quasi ingenua, formula l'applicazione delle categorie del bello. Un paesaggio "ideale" con un insieme ben distribuito di gerarchie botaniche, nel rispetto della regola scenografica di rappresentazione del paesaggio che in primo piano mostra un "tronco ed una forchetta con due rami", secondo una definizione funzionale alla no-



Francesco Lojacono - *Marina alla nascita del sole*

1881- Olio su tela, 44 x 79,7 cm - Vercelli, ondatazione Museo Francesco Borgogna

Luigi assegna il ruolo di innovatore sul piano dell'impegno patriottico reso all'impresa di Garibaldi, nella quale si trova coinvolto, nel 1860, insieme ai suoi tre figli. Francesco era ben consapevole dell'arroccamento del genere di pittura di storia interpretata alla maniera di Salvatore Rosa, adottato dal padre. Anche nel modo di trattare un evento di storia civile contemporanea, la pittura di questo paesista si risolve sempre in un versante d'invenzione di matrice seicentesca, con fondi naturalistici posticci, nell'accezione tipica del piccolo formato. La scelta pittorica trova un suo adattamento nella dimensione ovale e nel formato ridotto del terna di storia alla maniera delle "battaglie" del XVII secolo. Ammaestrato alla conoscenza del genere battaglistico e dell'Accademia di Lo Forte, Lojacono giunge a Napoli, nei primi anni cinquanta. Egli si accorge subito delle attività di un mercato fiorente dei maestri della Scuola di Posillipo e si confronta con i modelli smargiassiani assorbiti dalla più vivace interpretazione cromatica di Nicola Palizzi. Quanta influenza abbia avuto questo momento di ricchezza e di contatti sulla diversità d'espressione di produzione del paesaggio non ci è dato sapere, ma gli stimoli recepiti durante questo delicato periodo di formazione avrebbero condizionato in maniera decisiva la co-

zione del naturalismo di matrice hackertiana.

La condivisione di una maniera ancora di stampo arcaico-compositivo, anche se nuova nella soluzione cromatica, viene giudicata tuttavia con benevolenza dalla critica locale nonostante il paesaggio sia condizionato dalla gerarchia accademica del "genere". Tra le migliori opere si distinguono quelle di due giovani siciliani Giovanni Busà e Lojacono: "di paesi non è penuria, ma di essi pochi di molto pregio. Tra questi conviene notare quelli due giovani Busà e Lojacono, non tanto per l'eccellenza delle opere, quanto per la bella speranza che questi due quadrilustri pittori danno di sé. Il primo che più innanzi è andato negli studi, è vivace, facile e lucente nel pennelleggiare, l'altro ardito e pronto; entrambi abbondanti; se non che richiedesi nell'uno più maturo studio del vero, e nell'altro miglior conoscenza nell'uso dei colori e tocco più proprio negli alberi e nelle pietre, e che non faccia mai di maniera.

Il confronto con Napoli per i pittori siciliani è molto forte. Nella circostanza della mostra di Palermo del 1856 fa da cassa di risonanza la partecipazione eclatante del Morelli, che espone *Cesare Borgia a Capua*, considerato entusiasticamente "un insieme così armonizzato, così unisono, così vero, che accorda al quadro del

Morelli il titolo di eccellente. L'artista aveva offerto alla mostra di Palermo un'anteprima eccezionale sulle novità del romanticismo storico prodotto nella capitale e insieme a lui la pittura romantica era sostenuta da altri due esempi di pittura dal carattere intimistico, realizzati da Girolamo e Domenico Induno. Poco più tardi, il legame con i napoletani si ripropone appassionatamente sul fronte civile nell'ora in cui Francesco Lojacono condivide gli intenti patriottici della nuova vita nazionale con la partecipazione alla battaglia del Volturno, insieme ai compagni di origine napoletana. Nella circostanza si trova al fianco di artisti della vecchia e nuova generazione. Gonzalvo Carelli, tra gli anziani, Marco de Gregorio e Michele Tedesco, tra i più giovani. A questo momento della storia risale la partecipazione del fratello Salvatore e quella del padre Luigi. Si consolida, all'epoca, il legame alla famiglia Riso, segnata dalla comune sensibilità per l'ideale tra Luigi Lojacono e il barone Giovanni Riso di Calabria (1836-1901), collezionista di opere d'arte. Il barone è ricordato anche come un sostenitore e fi-

molati dal clima liberale della città, sono residenti i siciliani Salvatore Grita, Giuseppe Fratellini, Filippo Liardo e Giuseppe Matricolo, particolarmente favoriti, gli ultimi due, da Telemaco Signorini.

Prima di ricevere il pensionato artistico per la pittura storica, nel 1862, Filippo Liardo segue un percorso di paesaggista insieme a Lojacono. Le strade parallele di Liardo e di Francesco Lojacono si vanno a incrociare nella città che li ospita e ne vede affinata la formazione, al confronto con le esperienze degli artisti toscani. Lo *Studio del Mugnone* di Filippo Liardo, presentato alla mostra nazionale del 1861, e riproposto alla prima mostra della Società Promotrice, segna l'assimilazione alla ricerca figurativa dei toscani già prima dell'evento ufficiale nazionale.

Mentre resta del tutto occasionale la partecipazione offerta dal padre Luigi, per il figlio Francesco la partecipazione a Firenze nel 1861 diventa punto di avvio per solidi legami con la nuova cerchia dei paesaggisti toscani. Tale ipotesi è sostenuta anche dal percorso più fortu-



Francesco Lojacono - *Veduta di monte Catalano*

1865-1870 ca. - Olio su tela, 45 x 109 cm - Palermo, Civica Galleria d'Arte Moderna Empedocle Restivo

nziatore delle insurrezioni garibaldine del 1860, con il tramite di Luigi Lojacono.

La partecipazione all'esposizione nazionale di Firenze del 1861 riepiloga il campo delle esperienze civili e figurative dei due Lojacono. Luigi è presente con un quadro di storia, che raffigura Giuseppe Garibaldi, mentre Francesco, menzionato insieme al padre, nella schiera dei "palizziani", espone tre dipinti tra i quali uno studio naturalistico e due vedute di Palermo. Espositore in nome di Luigi Lojacono è il fotografo Achille Barelli, figlio del tipografo e calcografo Vincenzo Barelli la cui conoscenza si presume sia mediata dalla presenza di un intellettuale siciliano in esilio a Firenze, Giuseppe La Farina, noto per gli stretti contatti con l'editore Barelli nel 1844, quando è in preparazione la prefazione al resto delle *Rivoluzioni d'Italia*. È riconducibile al ritorno in Sicilia di Giuseppe La Farina nel 1860 la volontà di farsi carico dell'amico siciliano per l'occasione di Firenze con un quadro emblematico, il *Ritratto di Giuseppe Garibaldi*, che segna nei fatti il senso della partecipazione risorgimentale di Luigi Lojacono ai valori riuniti dell'unità nazionale.

Rappresentanti della vecchia e della nuova generazione di siciliani convengono a Firenze, dove nel 1860, sti-

nato dell'altro siciliano Liardo che, nel 1862, conquista una certa celebrità con un soggetto, *La sepoltura di un garibaldino*, d'intonazione patriottico-intimistica che gli assicura una stima incondizionata in ambiente toscano.

Le interferenze possibili con artisti fiorentini, come Vincenzo Cabianca o Giuseppe Abbati, che si legano direttamente con Napoli, alle mostre della nuova Società Promotrice di Belle Arti dal 1862 al 1864, possono offrire un valido motivo di riflessione. Il fronte culturale della nuova generazione di artisti, sorta dopo l'unificazione d'Italia, impone un'esigenza di trasmissione delle idee che accetta il confronto e, nonostante le diversità di formazione, si propone di superare le barriere del regionalismo.

Dati di fatto confortano questo principio di circolazione delle culture figurative. Proprio Lojacono - residente a Firenze - partecipa alla promotrice napoletana del 1863, anche lui con due paesaggi ma senza esimersi dall'inviare, alla stessa data del 1863, un *Paesaggio* alla mostra di palazzo Comitini a Palermo. A quella esposizione prendono parte un gruppo di artisti palizziani e di novatori di scuola napoletana: Federico Maldarelli, Giuseppe de Nigris, Pasquale Di Criscito e Gioacchino Toma. L'artista pugliese, con *L'orfana*, sceglie un tema

molto in voga, dal toccante valore patriottico, assai simile a *La sepoltura di un garibaldino* di Filippo Liardo. Negli anni successivi al 1860, siamo di fronte a una produzione sconfinata di tematiche elaborate secondo le dipendenze del verismo storico morelliano, nel filone della poetica degli affetti vicina agli Induno. A seconda delle occasioni, tale produzione offre numerose varianti, tutte pertinenti alle esigenze della retorica celebrativa postrisorgimentale.

La documentazione su Lojacono di questi anni risulta carente sul piano dell'accertamento dei documenti, ma la continuità tra la data della prima esposizione nazionale e il 1864, anno in cui il pittore risulta a Firenze, da una richiesta di esportazione di due dipinti, una *Veduta di mare*, studio dal vero, e un *Paese, campagna*", ci consente di ragionare ancora sui rapporti che hanno segnato la sua esperienza fiorentina in maniera decisiva,

po acquistato per la Galleria di Capodimonte.

Nel dipinto di Lojacono (car. 51), l'immagine appare costruita dalla derivazione più spostata a sinistra, di un particolare ravvicinato dell' *L'Arno fuori Porta Santa Croce* realizzato da Liardo in un formato di maggiore ampiezza. Il soggetto riprende una delle gualchiere costruite nel tratto che scorre fra Rovezzano e Pontassieve, a nord di Firenze: "solenni seppur semplici architetture di opifici rappresentate negli anni Sessanta anche da Lorenzo Gelati, un paesista allievo di Marko", come suggerisce la Bietoletti.

Il dipinto di Liardo e il dipinto di Lojacono ricompongono, all'unisono, un nesso finora impreveduto dagli studi tra i due siciliani e l'ambiente contemporaneo dei macchiaioli. Il rapporto con i toscani, inevitabile a questo punto, si può ipotizzare con il più assiduo frequentatore dei luoghi, Odoardo Borrani (Pisa 1833 - Firen-



Francesco Lojacono - *Cespuglio di rose*

1886 - Olio su tela, 43 x 84 cm - Palermo, Fondazione Whitaker

prima di fare ritorno in via quasi definitiva in terra natale. Cosa succede, quindi, in quel presunto triennio fuori extragiurisdizione?

Lojacono è vigile osservatore e segue l'orientamento adottato da Liardo, in alternanza tra verismo e naturalismo, prediligendo, tuttavia, per sua inclinazione, la strada della pittura di paesaggio. Fedele alle sue scelte, attinge con mano alla sperimentazione cromatico-luministica toscana, di matrice macchiaiola, in comunanza d'intenti con Filippo Liardo paesaggista. Due dipinti, realizzati da Liardo e Lojacono, sono il tentativo di assimilare la nuova maniera della macchia toscana nella cura dell'impianto disegnativo e della profondità dei piani, seguendo un procedimento pittorico che esalta gli effetti della luce e dà rilievo alla sintesi del disegno e del colore.

*Il mulino di Rignano sull'Arno*, firmato e datato da Lojacono 1864, è in stretta dipendenza con *la Veduta dell'Arno a Firenze* di Filippo Liardo, identificabile nel dipinto dal titolo *L'Arno fuori Porta Santa Croce a Firenze*, esposto a Napoli alla Promotrice del 1863, e subito do-

ze 1905), che stabilisce con Signorini, Abbati, Sernesi e soprattutto con Lega quella consuetudine dello studio dal vero che porta i pittori alla formazione della scuola di Piacentina. "Una scuola che proprio con lo stabilirsi del Borrani fuor Porta alla Croce - secondo il Cecioni nel 1865 - trova il suo momento di maggiore coesione".

La serie di studi dell'Arno fuori porta alla Croce realizzati da Borrani in questi anni documentano l'esperienza sul campo e l'amore dei luoghi perduti, per quella "Firenze di allora, fuori porta Santa Croce", come ricorda Signorini, nella felice stagione di incontri con Lega, Cecioni e Signorini che ci fanno risalire al primo periodo di Piacentina.

A questa precoce datazione del 1864 si riconduce l'esperienza di formazione di Liardo e Lojacono a Firenze, entrambi molto attenti a cogliere le novità delle lezioni all'aria aperta, esigendo dallo studio della natura la ripresa dell'atmosfera sospesa dei luoghi, tradotta in sintesi di verità della luce, recepita sotto un impianto disegnativo estremamente equilibrato.

*Continua al prossimo numero*