

Anna Ciotta

La forma della luce  
nella pittura  
di Francesco Lojacono

Una lettura della sua opera  
nel quadro di alcune esperienze della pittura  
di paesaggio italiana ed europea del XIX secolo



Storia dell'architettura e della città  
FrancoAngeli

## Informazioni per il lettore

Questo file PDF è una versione gratuita di sole 20 pagine ed è leggibile con



La versione completa dell'e-book (a pagamento) è leggibile con Adobe Digital Editions. Per tutte le informazioni sulle condizioni dei nostri e-book (con quali dispositivi leggerli e quali funzioni sono consentite) consulta [cliccando qui](#) le nostre F.A.Q.





I lettori che desiderano informarsi sui libri e le riviste da noi pubblicati possono consultare il nostro sito Internet: [www.francoangeli.it](http://www.francoangeli.it) e iscriversi nella home page al servizio “Informatemi” per ricevere via e.mail le segnalazioni delle novità o scrivere, inviando il loro indirizzo, a “FrancoAngeli, viale Monza 106, 20127 Milano”.

Anna Ciotta

La forma della luce  
nella pittura  
di Francesco Lojacono

Una lettura della sua opera  
nel quadro di alcune esperienze della pittura  
di paesaggio italiana ed europea del XIX secolo

Storia dell'architettura e della città  
FrancoAngeli

*In copertina: Francesco Lojacono, L'estate in Sicilia. Palermo, via Romagnolo,  
1891-1899, olio su tela, 45 × 87 cm, Palermo, Villa Zito*

Copyright © 2019 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy

*L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sul diritto d'autore. L'Utente nel momento in cui effettua il download dell'opera accetta tutte le condizioni della licenza d'uso dell'opera previste e comunicate sul sito [www.francoangeli.it](http://www.francoangeli.it).*

*Tutto quello che si manifesta è luce*

(dalla lettera di San Paolo Apostolo agli Efesini, 5,8-14)





## *Indice*

<b>Introduzione</b>	pag.	9
<b>Ringraziamenti</b>	»	13
<b>1. Le tappe del percorso formativo di Francesco Lojaco</b>	»	15
1. Il periodo di apprendistato a Palermo (prima del 1856) e a Napoli (1856-1859). La temperie artistica palermitana e napoletana	»	15
2. Il naturalismo palizziano e la sua lezione nelle opere di Francesco Lojaco	»	23
3. Echi della Scuola di Resina, e, in particolare, delle opere di Marco De Gregorio, di Federico Rossano e di Giuseppe De Nittis nelle pitture di Francesco Lojaco	»	29
4. L'esperienza formativa a Firenze (1861-1865)	»	34
5. Le relazioni tra la pittura di Francesco Lojaco e quella dei Macchiaioli: assonanze e dissonanze	»	40
5.1. La demarcazione di un confine	»	45
<b>2. Francesco Lojaco e Giovanni Verga. Pittura e letteratura a confronto</b>	»	74
1. Il comune mondo poetico	»	74
2. Il linguaggio narrativo ed evocativo di Francesco Lojaco e il linguaggio pittorico di Giovanni Verga	»	79
3. Opera pittorica e testo letterario a confronto: complementarietà e interazione tra due differenti linguaggi artistici	»	80
<b>3. Francesco Lojaco e il rapporto con la fotografia e la botanica nel quadro delle sue esperienze artistiche</b>	»	89
1. Francesco Lojaco e la fotografia: un rapporto di fruttuosa reciproca interferenza	»	89
2. L'interesse di Francesco Lojaco per la botanica	»	95

<b>4. Francesco Lojacono, protagonista in Sicilia della pittura di paesaggio del suo tempo</b>	pag.	105
1. Francesco Lojacono e la nuova visione del paesaggio da lui inaugurata in Sicilia	»	105
2. Il concetto di paesaggio e la ricerca della forma della luce nella pittura di Francesco Lojacono	»	107
<b>5. Le relazioni europee nell'opera di Francesco Lojacono</b>	»	158
1. L'opera di Francesco Lojacono e la pittura di paesaggio di Joseph Mallord William Turner (1775-1851), John Constable (1776-1837) e Jean-Baptiste-Camille Corot (1796-1875): analogie, relazioni e corrispondenze	»	158
2. La concezione e l'estetica del paesaggio in Lojacono, Turner, Constable e Corot	»	163
3. L'organizzazione dello schema compositivo nelle opere di Lojacono, Turner, Constable e Corot	»	166
4. Il valore e la funzione della luce nella pittura di Lojacono, Turner, Constable e Corot	»	168
5. Le connessioni di Lojacono con la produzione paesaggistica dell'ultimo periodo porticese di Mariano Fortuny y Marsal	»	170
<b>Epilogo</b>	»	188
<b>Bibliografia generale</b>	»	191
<b>Indice dei nomi dei principali autori</b>	»	236
<b>Indice dei nomi dei principali pittori</b>	»	242
<b>Indice dei nomi dei principali fotografi</b>	»	247
<b>Elenco delle illustrazioni</b>	»	248
<b>Crediti fotografici</b>	»	251
<b>Avvertenze</b>	»	252
<b>Apparati</b>	»	255
1. Francesco Lojacono. Vita e opere, repertorio bibliografico	»	257
2. Referenze bibliografiche sulla vita e sull'attività di altri artisti	»	271

## *Introduzione*

Nell'aula dove Francesco Lojacono insegnò dal 1896 al 1914 “pittura di paesaggio e di marine” all'Accademia di Belle Arti di Palermo, appeso al muro, troneggiava il ritratto di Filippo Palizzi, il suo maestro e il “Maestro di tutti”: a testimoniare un'appartenenza che non era solo quella dell'allievo al maestro ma, soprattutto, era una comunanza spirituale e sentimentale intrisa di ammirazione e rispetto, di considerazione e di affetto.

Le città di Palermo, di Napoli e di Firenze rappresentarono le tappe fondamentali del suo percorso artistico. Il suo primo maestro fu il padre Luigi, pittore storico di una certa notorietà. Seguì l'apprendistato, a Palermo, presso la bottega di Salvatore Lo Forte. Luigi, grande ammiratore dei pittori della Scuola di Posillipo, lo indirizzò, poi, a Napoli, presso lo studio dei Palizzi dove apprese i fondamenti del naturalismo e avvertì per la prima volta con estrema chiarezza la necessità del ritorno alla natura per rappresentare “il vero di natura”, abbandonando la pittura dei suoi esordi: una pittura di carattere storico mossa da intendimenti politici, orientata verso il romanticismo, secondo alcuni, semplicemente aderente ai temi allora in voga, secondo altri. Ancor più del suo stesso maestro, Filippo Palizzi, fu però, probabilmente, il fratello Nicola a esercitare una notevole influenza su di lui. Non vi è dubbio, infatti, che la sua opera, *Il terremoto di Melfi*, sia stata fondamentale per il giovane Lojacono e per l'avvio della sua pittura sulla strada del realismo e del naturalismo. I suoi allievi, affascinati dal carisma di cui era dotato, rimasero quasi tutti nella sua orbita, fatta eccezione per Pietro De Francisco, il suo allievo prediletto, nella cui opera si avvertivano gli echi già dell'Impressionismo, e per Michele Catti, che mostrò un'assoluta autonomia nei confronti del maestro.

Lojacono, con poche voci discordi che parlavano di una pittura vana, insincera o complessivamente monotona, fu generalmente osannato dalla critica coeva come «la gloria vivente siciliana» e come «il principe dei paesisti siciliani viventi». Tuttavia gli fu anche addebitata una scarsa attenzione nei confronti delle grandi rivoluzioni pittoriche che a Parigi, a Vienna e in altre

parti d'Europa si stavano compiendo tra la fine del XIX secolo e l'inizio del XX, ed imputata la responsabilità di aver ostacolato lo sviluppo artistico in Sicilia.

Rinnovò la pittura di paesaggio nell'isola anche se l'imperativo del ritorno alla natura, per usare un'espressione di Maria Accascina, non era nuovo tra i pittori siciliani della prima metà dell'Ottocento. Anche Rosario Riolo e Andrea Sottile, infatti, lo avevano avvertito come ormai ineludibile senza, tuttavia, rinunciare nelle proprie opere a una solida struttura disegnativa, precisa e analitica, e a quella fluidità delle superfici che era stato un retaggio della pittura neoclassica e romantica. Lojacono percepì tale comando, ugualmente, come irrinunciabile: al pari, però, dell'altro che imponeva di non tralasciare, nella rappresentazione realistica del dato naturale, elementi fondamentali come il colore, il tono e la luce. In questo senso il suo naturalismo costituisce un passo in avanti rispetto sia ai maestri siciliani del primo Ottocento, sia ai pittori della Scuola di Posillipo e sia ai Palizzi che pure tanta parte avevano avuto nella sua formazione artistica ed umana.

La sua pittura esprime un'idea della natura concepita come esperienza vitale in quanto capace non soltanto di evocare la realtà ma addirittura di imprimerle, attraverso la percezione fattane dal sentimento, una vita nuova e diversa, colta nella sua verità e pittoricamente restituita nel suo magnifico caleidoscopio di luce e di colori. Ebbe molto successo di pubblico e committenze importanti, come quelle ottenute da Henri-Eugène-Philippe-Louis d'Orléans, duca d'Aumale, figlio di Luigi Filippo I, re di Francia (1830-1848) e fratello di Antoine Marie, duca di Montpensier, che gli commissionò il dipinto *La benedizione a Mondello*, e quelle ricevute dal ricco industriale Joseph Isaac Spadafora Whitaker. Alcuni suoi quadri furono acquistati anche dai reali d'Italia e dall'imperatore Guglielmo I, dal quale fu anche ricevuto personalmente in Germania e che, ogni volta che si recava in Sicilia, lo onorava di una sua visita.

A partire dal 1861 partecipò alle più grandi esposizioni nazionali, ad importanti mostre internazionali e a numerose mostre di Società promotrici italiane. Molte sue opere sono presenti nelle raccolte pubbliche di musei e in istituzioni e collezioni private. Fu artista di ingegno multiforme, dalla personalità versatile che gli consentì di spaziare dalla decorazione di Palazzo Gangi, già Larderìa, a Palermo, alla scrittura, divenendo collaboratore della rivista mensile *La Sicilia artistica e archeologica*, alle arti applicate, realizzando per la principessa Maria Lanza di Trabia il *Ventaglio con fiori e veduta di Palermo*, opera pregevole sia per il dipinto che per la tecnica utilizzata, ed anche una non meglio specificata "pittura su rame".

L'indagine condotta sulle opere del pittore ha evidenziato i rapporti esistenti tra la sua pittura e alcune opere di Giovanni Verga che, con Lojacono, fu il principale interprete della Sicilia della seconda metà del secolo XIX, della sua terra e della sua stirpe, sia pure osservate con occhi diversi dai suoi. Infatti, tra molti quadri di Lojacono e parecchie novelle del filone contadino e siciliano dello scrittore catanese sono state rintracciate analogie tematiche e ambientali evidenti a tal punto che molti brani del testo letterario potrebbero costituire le didascalie di altrettanti dipinti del pittore siciliano che, a tal fine, sono stati individuati. Alle affinità riscontrate nel mondo poetico dei due autori e attestate dal motivato raffronto tra opera pittorica e testo letterario è stato dedicato un apposito capitolo del lavoro.

In relazione, poi, alla tecnica pittorica adoperata dal pittore, lo studio delle sue opere non ha fatto notare una tecnica specifica, predeterminata, e costante. Egli, infatti, spaziò sempre da opere in cui il colore veniva steso per campiture cromatiche compatte ed omogenee, ad altre in cui si distinguevano pennellate rapide e nervose dalla consistenza materica e grumosa, ad altre in cui, con pennellate fluide e stese, il colore era tirato al massimo fino a far emergere la tela sottostante, ad altre filamentose, ad altre ancora volte a ottenere gli impasti cromatici e la fusione tra colore e luce appresi da Filippo Palizzi, ad altre, infine, in cui si alternavano colori vivaci e luccicanti a tonalità cromatiche più tenui, al fine di evidenziarne i contrasti.

Il presente lavoro ha inteso dimostrare, tramite l'*excursus* delle vicende che segnarono il percorso di maturazione della sua pittura snodatosi sul filo delle sue conoscenze, sia pure indirette, della pittura europea sviluppatasi, anche, nelle relazioni intessute con molti dei pittori che furono artefici del movimento unitario dell'arte italiana dell'Ottocento, come lo definì Corrado Maltese, e attraverso il puntuale riscontro delle sue principali opere e di quelle di pittori italiani ed europei di cui ebbe una conoscenza diretta o indiretta e che potrebbero averlo influenzato o semplicemente ispirato (dai fratelli Palizzi ai pittori della Scuola di Resina, ai Macchiaioli; da Jean-Baptiste-Camille Corot, a Joseph Mallord William Turner, a John Constable e a Mariano Fortuny y Marsal), che egli non fu un pittore regionale ma un grande pittore paesaggista italiano della seconda metà del secolo XIX.

Lojacono fu uomo del suo tempo ma fu, al tempo stesso, anche un uomo moderno, se per modernità si intende l'appartenenza attiva e l'adesione consapevole e partecipe alle tematiche non solo artistiche ma anche sociali del proprio tempo di cui, come pochi, seppe interpretare lo spirito più autentico, le precipue idealità e i valori risorgimentali e postrisorgimentali, approfittando anche delle nuove conquiste, specialmente la fotografia, che la scienza del "secolo della natura" metteva a disposizione degli artisti,

e che egli mostrò di conoscere e di apprezzare, utilizzandole nella sua pittura. Si identificò, pertanto, con quel tempo, che fu anche il suo tempo, e non seppe (o non volle) guardare oltre ciò che si andava profilando sulla scena artistica dove cominciavano a muoversi nuovi attori recitando copioni diversi. E nemmeno si accorse che il sipario stava irrimediabilmente calando sul secolo XIX e sulla concezione della pittura paesaggistica realista che quel secolo aveva generato e condotto all'apice della sua evoluzione. E questo fu un limite, certo. Ma ad un pittore, ad un uomo come Lojacono, non si poteva, forse, chiedere di più.

Lojacono fu, tuttavia, soprattutto, il pittore della luce. Per questo cercò in ogni modo di rubare al sole il segreto del suo splendore, come egli stesso ebbe a dire di sé, per trasferirlo poi, come una colata d'oro, nei suoi paesaggi che sanno, pertanto, di idillio e poesia ma anche di ardore e passione: come fossero le immagini di una lunga e quasi ininterrotta narrazione della Sicilia raccontata da un pittore, da un poeta, da un uomo innamorato.

Indagare la forma della luce per poterla rappresentare sulla tela fu lo scopo della sua ricerca e l'ultimo approdo del suo lungo, fecondo percorso artistico ma fu anche, nel panorama dei pittori di paesaggio italiani della seconda metà dell'Ottocento, la cifra distintiva, il timbro originale ed unico della sua pittura.

## *Ringraziamenti*

Desidero, innanzitutto, ringraziare i numerosi studiosi della pittura dell'Ottocento che, con le loro ricerche, hanno dato un notevole contributo di idee e di informazioni rivelatesi essenziali per lo sviluppo del presente studio. In particolare, sono grata al professore emerito Gerardo Pérez Calero dell'Università di Siviglia, per avermi illustrato, con grande chiarezza e competenza, durante i nostri incontri, alcuni aspetti della pittura tardo ottocentesca italiana e spagnola funzionali alle mie indagini.

Sono loro grata soprattutto per i suggerimenti riguardanti la metodologia d'indagine di un tema complesso, quali si sono rivelate, ad un'approfondita analisi, la poetica e l'estetica di Francesco Lojacono.

La mia assidua frequentazione e la conoscenza particolareggiata dei luoghi siciliani sono stati determinanti per la comprensione di taluni aspetti della pittura di Lojacono e per poter vedere la Sicilia così come egli la vedeva. Per questo motivo rivolgo un grato pensiero anche a quella terra e al suo appassionato aedo, Francesco Lojacono.

Devo ringraziare, inoltre, le numerose istituzioni pubbliche e private per la fattiva ed attenta collaborazione sempre dimostrata, e particolarmente: il Comune di Agrigento, il Museo Civico Castello Ursino di Catania, la Fondazione Sicilia di Palermo per avermi fornito il materiale fotografico relativo ai dipinti di Lojacono. Un grazie alla Galleria d'Arte Moderna di Palermo, alla Soprintendenza per i Beni Culturali e Ambientali di Agrigento, nella persona della dott.ssa Gabriella Costantino, e alla Fondazione "Giuseppe Whitaker" di Palermo.

Un doveroso ringraziamento va anche alla Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Pitti a Firenze, alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea di Roma e particolarmente al fotografo, sig. Antonio Idini, che ha effettuato la ripresa della fotografia dell'opera *Tetti al sole* di Raffaello Sernesi, e al Museo e Real Bosco di Capodimonte di Napoli.

In particolar modo i miei ringraziamenti più sentiti vanno al Direttore della Biblioteca centrale della Regione siciliana "A. Bombace", dott. Carlo

Pastena, e alla dott.ssa Luisa Martorelli dell'archivio storico della Direzione del Museo di S. Martino di Napoli. Esprimo la mia più fervida riconoscenza anche al personale della Biblioteca nazionale di Firenze, a quello della Biblioteca d'arte della Fondazione Torino Musei, della Biblioteca civica centrale di Torino, della Biblioteca d'Arte, Musica e Spettacolo – Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università degli Studi di Torino, della Biblioteca nazionale di Napoli e della Biblioteca nazionale di Roma, per la sollecitudine e la competenza con cui hanno agevolato la mia ricerca. Un particolare ringraziamento va, inoltre, al signor Domenico Borrelli della Biblioteca Estense Universitaria di Modena, che ha mostrato un'encomiabile sollecitudine nel reperire e fornire la documentazione bibliografica richiesta.

Desidero far pervenire, inoltre, al dott. Beniamino Biondi, assessore ai Musei del Comune di Agrigento, i sensi della mia più viva gratitudine per aver mostrato apprezzamento e interesse per il mio lavoro, facilitando la risoluzione delle procedure amministrative necessarie per il rilascio di autorizzazioni e permessi relativi alla pubblicazione delle opere artistiche conservate presso il Museo ex Collegio dei Padri Filippini di Agrigento, evitando, in tal modo, impedimenti burocratici che ne avrebbero potuto ostacolare o penalizzare svolgimento e definizione, nonché per le informazioni e indicazioni fornitemi necessarie per la pubblicazione medesima. Rivolgo altresì un pensiero particolare alla dott.ssa Valeria Rizzo della Fondazione Sicilia di Palermo, per la sollecitudine e la squisita gentilezza mostratemi nel procurarmi prontamente il materiale fotografico inerente le opere richieste ed anche, per gli stessi motivi, alla dott.ssa Floriana Capadonna del Museo Civico Castello Ursino di Catania che mi ha, tra l'altro, consentito di visionare dipinti non visibili al pubblico o in deposito.

Un grazie ancora al Direttore dell'Accademia di Belle Arti di Napoli, prof. Giuseppe Gaeta, e alla prof.ssa Federica De Rosa per la grande sollecitudine mostrata nel fornirmi il materiale fotografico.

Un grazie anche a Chris Suthens della Tate di Londra, a Camilla Marking della National Gallery di Londra, Susan Grinols del Fine Arts Museum di San Francisco e al personale del Museo Nacional del Prado di Madrid, per la professionalità e celerità dimostrate nel concedermi, rispettivamente, le riproduzioni fotografiche relative ai dipinti di Constable, Turner, Corot e Fortuny y Marsal.

Infine, rivolgo un particolare ringraziamento al dott. Antonio Poidomani della Casa Editrice FrancoAngeli per la pazienza e l'incoraggiamento mostrati durante la preparazione del libro.



## *1. Le tappe del percorso formativo di Francesco Lojacono*

### **1. Il periodo di apprendistato a Palermo (prima del 1856) e a Napoli (1856-1859). La temperie artistica palermitana e napoletana**

Francesco Lojacono, durante il primo periodo del suo apprendistato giovanile sotto la guida del padre Luigi (1810-1880), pittore non solo di soggetti storici (battaglie in prevalenza) e di scene a carattere religioso, ma anche di paesaggi<sup>1</sup>, ebbe conoscenza dell'ambiente artistico siciliano e, in particolare, degli orientamenti artistici seguiti dai pittori operanti a Palermo nella prima metà dell'Ottocento. Nel capoluogo siciliano numerosi pittori studiavano intensamente disegno basato su precisi modelli offerti dall'imitazione del vero e dell'antico e dei maestri del Cinquecento, rimanendo fedeli ai dettami accademici e assumendo a riferimento il repertorio neoclassico della produzione pittorica di Giuseppe Velasco (1750-1827)<sup>2</sup> e gli insegnamenti accademici propugnati dall'erudito e teorico palermitano Agostino Gallo (1790-1872)<sup>3</sup>; altri, pur rimanendo vincolati alla tradizione accademica neoclassica, avevano accolto nel loro repertorio figurale, anche se ancora in modo puramente formale, componenti stilistiche della pittura tardosettecentesca romana e napoletana che alcuni avevano conosciuto direttamente, durante i loro brevi soggiorni a Roma e a Napoli, dando luogo, così, ad una sorta di eclettismo stilistico prestabilito e monotono ma, tuttavia, ricercato da una committenza ancora conservatrice<sup>4</sup>.

I tre pittori palermitani Vincenzo Riolo (1772-1837), Giuseppe Patania (1780-1852) e Salvatore Lo Forte (1809-1885), mossi da un'ansia di moderata sperimentazione, avevano dato l'avvio ad un graduale rinnovamento della pittura palermitana, cercando di adeguarsi alle correnti del tempo, nella fase di transizione dal periodo neoclassico alla temperie romantica<sup>5</sup>. Dopo aver soggiornato per un breve periodo a Roma, frequentando la scuola del pittore e collezionista d'arte francese Jean-Baptiste Wicar (1762-1834)<sup>6</sup>, Vincenzo Riolo aveva, infatti, realizzato nelle sue opere più mature (studi pre-

paratori per affreschi, sovrapposte) raffiguranti episodi storici siciliani di età romana e normanna, modelli figurali che si distinguevano dalla prevalente produzione neoclassica locale per l'impostazione generale, per la cura dei particolari, e per le tecniche pittoriche nuove caratterizzate da colori vivaci e forti lumeggiature<sup>7</sup>. Giuseppe Patania, dal canto suo, pur gravitando nell'orbita accademica, aveva eseguito decorazioni e dipinto quadri con soggetti mitologici e soprattutto ritratti (molti dei quali su commissione del suo mecenate Gallo), mostrando una spiccata sensibilità nel coniugare qualità di disegnatore raffinato e di osservatore attento del vero con la sua impostazione classicista. Aveva raggiunto una grande fama e si era già distinto come pittore di paesaggio e di opere a carattere storico ispirate ai moti del 1848 organizzati contro il governo borbonico<sup>8</sup>. Al giovane Lojacono non erano, però, sfuggiti in quegli anni né la *verve* creativa del pittore Salvatore Lo Forte (1809-1885)<sup>9</sup>, che, sin dagli anni successivi al suo ritorno da Roma, ove conobbe il pittore neoclassico Vincenzo Camuccini (1771-1844)<sup>10</sup>, si era mostrato incline a raffigurare scene di carattere religioso nei suoi dipinti con estro realistico e ad eseguire, altresì, raffinati ritratti, con una cura specifica verso i particolari fisionomici dei personaggi raffigurati che ricordavano, per la loro caratterizzazione, quelli delle pitture di Patania, né le opere di Francesco Zerilli (1797-1837), di Giovan Battista Carini e di Tommaso Riolo (1815-1886)<sup>11</sup>.

Luigi Lojacono, che aveva avviato il figlio alla pittura di paesaggio e gli aveva insegnato anche l'arte di dipingere i fiori, lo introdusse nella bottega di Lo Forte, ove rimase ad imparare il mestiere svolgendo, presso di lui, un periodo di semplice alunnato per quattro anni (1852-1856), senza però eseguire, diversamente dall'opinione espressa dal suo biografo Francesco Colnago, opere pittoriche importanti, e limitandosi a dipingere piccoli quadri di paesaggio<sup>12</sup>. Luigi, con molta lungimiranza, comprese che in Sicilia Francesco non avrebbe potuto ottenere più di quanto egli stesso e Lo Forte non gli avessero già dato e sperava si creasse l'opportunità, per lui, di effettuare dei soggiorni di studio per qualche tempo fuori dalla Sicilia, come avveniva già da tempo per altri giovani pittori meridionali che erano ospitati a Roma e a Napoli da famiglie patrizie o che soggiornavano in pensionati partenopei sovvenzionati da ricche famiglie locali<sup>13</sup>. L'occasione si presentò con la partecipazione di Francesco all'esposizione quadriennale d'arte, tenuta a Palermo a partire dal 30 maggio 1856 presso il Palazzo Senatorio, con alcuni piccoli quadri di paesaggio e con l'assegnazione di un premio ad uno dei dipinti presentati, *Paese grande ideale*, che gli procurò la possibilità di ottenere, ancora diciottenne, una borsa di studio per recarsi a Napoli<sup>14</sup>. Luigi, dunque, lo indirizzò al laboratorio dei fratelli Palizzi,

Giuseppe (1812-1888), Filippo (1818-1899), Nicola (1820-1870) e Francesco Paolo (1825-1871): pittori, abruzzesi di origine, ma trapiantati a Napoli (Giuseppe nel 1835; Filippo nel 1837; Nicola nel 1842; Francesco Paolo nel 1845), che aveva conosciuto durante il suo breve soggiorno a Napoli nel 1850<sup>15</sup>, stabilendo, soprattutto con Filippo, amichevoli rapporti che mantenne anche dopo il suo rientro a Palermo. Secondo l'opinione di numerosi studiosi, Filippo Palizzi sarebbe stato il principale referente per Francesco Lojacono e colui che lo avrebbe «educato al culto della natura e della sincerità»; non mancano, tuttavia, alcuni studiosi che, sulla scia di Costantino Abbatecola e di Angelo De Gubernatis, entrambi eruditi della fine del XIX secolo<sup>16</sup>, hanno attribuito, in tempi più recenti<sup>17</sup>, a Nicola Palizzi un ruolo rilevante nella formazione del pittore palermitano. L'ipotesi, tuttavia, che questi sia stato addirittura il suo primo maestro, riportata da alcune fonti più antiche, è ormai desueta e non sembra possa essere suffragata dalla biografia di Nicola, poiché risulta che, nel 1856, egli partì per la capitale francese passando per Roma e Firenze, e quindi che era assente da Napoli nel periodo del soggiorno di Lojacono in questa città<sup>18</sup>. Invero, essa pare contraddetta anche dalla grande ammirazione che il pittore siciliano era solito manifestare verso il maggiore dei fratelli Palizzi<sup>19</sup>. Anche l'ipotesi formulata da alcuni studiosi coevi, tra cui Maria Della Rocca<sup>20</sup>, e sintetizzata da Alessandra Imbellone<sup>21</sup>, secondo la quale il pittore siciliano si sarebbe stabilito definitivamente a Napoli ove si era recato giovanissimo per studiare, non sembra convincente, sia per l'assenza di dati certi a suo suffragio, sia per la presenza nella città partenopea di pochi quadri, tra quelli da lui realizzati, secondo l'opinione della stessa studiosa, in «grandi quantità».

Quando Francesco Lojacono si recò nel loro studio, i Palizzi svolgevano già da anni un ruolo d'avanguardia e costituivano un riferimento per tutti i giovani pittori desiderosi di rinnovare la pittura di paesaggio napoletana<sup>22</sup>. Essi, mantenendo la loro autonomia artistica, apprezzavano, come ferventi sostenitori della «verità in arte», la pittura di paesaggio della Scuola di Posillipo<sup>23</sup>, stimavano uno dei suoi fondatori, Giacinto Gigante (1806-1876)<sup>24</sup>, e coloro che ne facevano parte<sup>25</sup>, avevano rapporti di amicizia con Domenico Morelli (1823-1901)<sup>26</sup>, e, al pari di questi ultimi e di altri pittori appartenenti alla scuola, conoscevano le opere dei pittori stranieri più famosi che soggiornarono a Napoli e nelle isole di Capri, Ischia e Procida stabilmente o per determinati periodi<sup>27</sup>. L'inserimento dei due fratelli maggiori, Giuseppe e Filippo, nell'ambiente artistico napoletano avvenne in un clima nel quale erano compresenti tre correnti tenute vive, rispettivamente, dai sostenitori della Scuola di Posillipo, dal gruppo capeggiato da Giuseppe Mancinelli (1813-1875), che, studiando a Roma come vincitore di un pensionato nel

1835, era diventato un fervente sostenitore dei due movimenti dei Puristi e dei Nazareni, e dai seguaci di Gabriele Smargiassi (1798-1882). Quest'ultimo, dopo la morte di Antoon Sminck van Pitloo nel 1837, aveva ripristinato i modelli accademici, prediligendo la pittura di paesaggio d'invenzione del Seicento napoletano, sia pure rivisitata alla luce delle conoscenze di botanica ben note a Napoli in quanto divulgate attraverso i disegni di Jakob Philip Hackert (1737-1807)<sup>28</sup> e di Christoph Heinrich Kniep (1741-1825), e aveva frenato lo slancio creativo dei pittori di Posillipo della seconda generazione<sup>29</sup>. In questo clima difficile e ostile ai loro orientamenti artistici, i due fratelli Palizzi, entrambi dotati di grande talento e di notevole capacità nel disegnare (qualità che avevano immediatamente stupito i loro insegnanti del Reale Istituto delle Belle Arti di Napoli e i loro colleghi di corso, come Domenico Morelli), attribuirono prestigio alle opere dei pittori di paesaggio dal vero di Posillipo e propagandarono, contrari a ogni suggerimento accademico, l'idea che la pittura dal vero fosse l'unica da seguire. Essi, pur essendo diversi per temperamento (Giuseppe, estroverso e mondano; Filippo cupo e solitario), furono fermi in questo loro proposito: Giuseppe, dopo qualche esitazione iniziale che aveva manifestato nelle sue prime opere, *L'Angelus della sera*, *La veduta* e *Scena romantica*, nelle quali erano stati intravisti segni di influenza nazarena insieme con i prevalenti modi espressivi della corrente posillipiana, aveva aderito pienamente già dal 1839 alla corrente romantica eseguendo il dipinto *Pia de' Tolomei*<sup>30</sup>; Filippo, coerentemente con i suoi principi e credendo nel valore rivoluzionario della ricerca e della pratica della pittura e, in particolare del naturalismo, aveva rifiutato, sin dagli inizi della sua carriera, ogni possibile riferimento ai modi pittorici nazareni o accademici. I due fratelli avevano resistito agli attacchi dei loro detrattori, trovando un valido supporto negli insegnamenti trasmessi da Giuseppe Bonolis (1800-1851) e Federico Quercia (1824-1899), che avevano contribuito a creare negli ambienti intellettuali napoletani già nei primi decenni del XIX secolo (il primo accogliendo numerosi artisti nella scuola libera di pittura da lui diretta; l'altro insegnando estetica nella stessa scuola e facendo conoscere la sua attività di letterato, di storico e di patriota) quel particolare clima culturale, animato da istanze civili e da una forte tensione verso un rinnovamento dei linguaggi artistici in senso contrario alle posizioni accademiche<sup>31</sup>. Filippo Palizzi, trasferitosi a Napoli nel 1837, dopo aver lasciato, dopo tre mesi dall'iscrizione, l'Istituto di Belle Arti di Napoli, non condividendo l'impostazione del corso di paesaggio di Gabriele Smargiassi, aveva frequentato la scuola libera di Bonolis per ascoltare le sue lezioni mirate a inculcare nei giovani allievi l'idea di interpretare la tonalità nel chiaro-scuro e nel colore e, per svolgere la sua attività liberamente, aveva cerca-

to altri luoghi d'ispirazione per i soggetti della pittura di paesaggio dal vero che riteneva espressione dell'arte moderna<sup>32</sup>. Filippo amava trascorrere le sue giornate a Fuorigrotta a dipingere dal vero il paesaggio, la natura e gli animali e aveva l'abitudine di lavorare *en plein air*, come in passato avevano fatto pittori stranieri come Joseph Mallord William Turner, nel 1823, Sil'vestr Feodosievič Ščedrin, nel 1825, Jean-Baptiste-Camille Corot, nel 1828, Anton Sminck van Pitloo, e campani come Giacinto Gigante, che si recava ogni anno, da luglio a novembre, a Cava de' Tirreni alla ricerca di motivi (piante, foglie, animali)<sup>33</sup>. Tuttavia, durante questo periodo, non aveva trascurato il suo impegno di patriota, partecipando ai moti del 1848 e, successivamente, agli eventi che condussero all'Unità d'Italia<sup>34</sup>. Giuseppe, invece, sognava di andare a Parigi ove Achille Vianelli si recava spesso, Gonzalvo Carelli e Gabriele Smargiassi riscuotevano successi e Beniamino De Francesco si era stabilito da qualche tempo. Un altro motivo della sua ansia di raggiungere Parigi potrebbe essere stato la curiosità di conoscere la coeva pittura francese, di cui qualche notizia potrebbe essere stata fornita indirettamente dallo stesso Smargiassi, assiduo frequentatore della scena artistica parigina<sup>35</sup>. Giuseppe era riuscito a raggiungere Parigi nel 1844 e, sin dagli inizi del suo lungo soggiorno francese, aveva approfondito la pittura di paesaggio venendo a contatto con alcuni rappresentanti della Scuola di Barbizon (località presso la Foresta di Fontainebleau)<sup>36</sup>, e, in particolare, con Costant Troyon (1810-1865), ed anche con Gustave Courbet (1819-1877)<sup>37</sup>, e si era stabilito nella vicina Passy. Questa nuova esperienza aveva dato una svolta alla sua attività, poiché, affascinato dalle pitture dei *Barbizonniers*, aveva diradato le abituali vedute raffigurate nelle opere dei pittori della Scuola di Posillipo, quelle dei paesaggi brumosi di Pitloo e quelle del paesaggio storico e aveva cominciato a ritrarre dal vivo contadini, pastori e animali inseriti nel loro ambiente naturale, recandosi a Vallé de Chevreuse. Il positivo accoglimento del suo dipinto *L'accampamento di zingari*, presentato al *Salon* di Parigi del 1845, nel quale era apparso il suo mutato orientamento artistico, aveva favorito il suo inserimento nella cerchia dei pittori di Barbizon, che lo avevano accolto tra loro e ne avevano promosso la partecipazione ai successivi *Salons*: del 1847, con un dipinto; del 1848, con tre dipinti, ottenendo una medaglia di seconda classe; del 1850, con quattro dipinti; del 1852, con due dipinti di cui uno intitolato *Le Printemps* era stato acquistato dal Louvre e del 1853, con un dipinto. Rientrato a Parigi, dopo un breve soggiorno a Napoli nel 1854, aveva partecipato, insieme con altri artisti italiani provenienti da diverse regioni (il livornese Serafino De Tivoli, il foggiano Francesco Saverio Altamura e il napoletano Domenico Morelli), al *Salon* del 1855, anno nel quale si era svolta l'Esposizione Universale, ove aveva presentato il dipinto *Charbonnière dans la forêt de Fontainebleau*<sup>38</sup>.