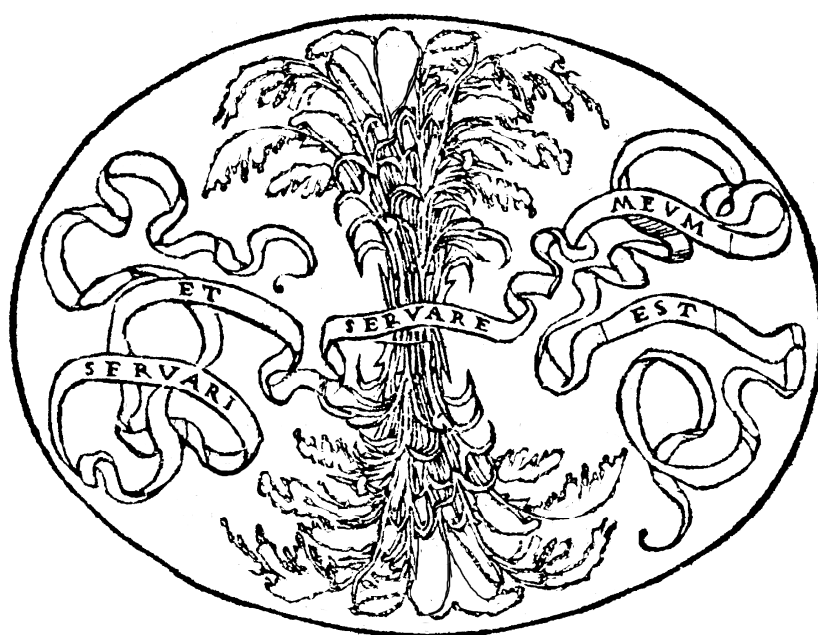


STUDI
DI
MEMOFONTE

Rivista on-line semestrale

4/2010



FONDAZIONE MEMOFONTE

Studio per l'elaborazione informatica delle fonti storico-artistiche

www.memofonte.it

COMITATO REDAZIONALE

Proprietario

Fondazione Memofonte onlus

Direzione scientifica

Paola Barocchi
Miriam Fileti Mazza

Curatori di questo numero

Irene Calloud, Martina Nastasi

Segreteria di redazione

Fondazione Memofonte onlus, via de' Coverelli 4, 50125 Firenze
info@memofonte.it

ISSN 2038-0488

INDICE

P. Barocchi, *Editoriale*

A. Camarlinghi, *Diego Martelli e Lamberto Vitali: cento anni in Marucelliana*

A. Cecconi, M. Nastasi, *Il carteggio Diego Martelli: metodologie di analisi e possibilità di ricerca informatica*

I. Calloud, *Sulla digitalizzazione dell'archivio di Adriano Cecioni nel Fondo Lamberto Vitali*

S. Roncucci, *L'Esposizione Artistica Nazionale di Torino (1880) nelle carte del Fondo Vitali*

E. Miraglio, *«È un lavoro semplice che più somigliante non poteva riuscire»: la poetica celebrativa di Adriano Cecioni*

M. Fileti Mazza, *Emporium e i Macchiaioli*

P. Agnorelli, *Il carteggio Mussini-Piaggio: esempio di didattica a distanza*

IL CARTEGGIO MUSSINI-PIAGGIO: ESEMPIO DI DIDATTICA A DISTANZA

Il recupero di un consistente carteggio di Luigi Mussini, ora consultabile nella banca dati di Memofonte¹, permette di confrontare e di compulsare numerose vicende artistiche che videro il pittore protagonista. Gli ambiti di ricerca rintracciabili dal corpus epistolare risultano estremamente vari sia per l'eterogeneità dei destinatari che per i molteplici e articolati temi trattati fra i quali quelli relativi alle trasformazioni politiche e sociali della seconda metà dell'Ottocento sulle quali Mussini disquisisce come soggetto spettatore.

È intenzione, in questa sede, richiamare l'attenzione su un nucleo di quasi cento lettere che il pittore scrisse e ricevè da Luigia Piaggio sua allieva dal 1858 al 1862², e che tra gli innumerevoli possibili percorsi di studio risulta estremamente interessante per l'eccezionalità della consistenza priva di lacune.

La lettura incrociata delle missive, nelle quali quasi sempre è indicata la data o quanto meno è deducibile dal contenuto, consente di tratteggiare l'attività ancora poco nota della pittrice genovese³, ma soprattutto di delineare la metodologia didattica purista della quale Mussini può assurgere a modello per la lunga esperienza di direttore dell'Istituto di Belle Arti di Siena dal 1851 al 1888.

A complemento del carteggio tra Mussini e la Piaggio risultano utili una serie di stralci di lettere, conservate in collezione privata, che la giovane comincia a scrivere ai familiari a Genova durante il soggiorno toscano del 1856 quando, accompagnata dal padre incisore appassionato di fotografia e di 'daguerrotipisti'⁴ trascorre la metà di maggio e i primi di giugno ad ammirare i capolavori artistici. A Firenze si reca in visita a Santa Croce e tra le tante sepolture, rimane colpita da quella di «Giuseppe Sabatelli [...] la più bella perché hanno saputo metterci un sentimento tanto profondo che va proprio al cuore non intendo giudicarne è l'effetto che mi fece in me che mi fece dir così»; alla Galleria degli Uffizi torna tre volte e due a Pitti, trovando «Raffaello superiore a chiunque e impensabile così bello rispetto a qualunque copia tratta dalle sue opere dalla Madonna della Seggiola». L'anfitrione della Piaggio è l'incisore Antonio Perfetti amico di Enrico Guglielmo Saltini che la conduce dal cognato pittore paesista, e rapita dalla pittura decide di prendere alcune lezioni dal Pollastrini che ha modo di conoscere nel suo studio⁵.

Il presente contributo è la sintesi di un capitolo della mia tesi di dottorato (AGNORELLI 2005-2006). Desidero ringraziare coloro che in vari modi, fin dal tempo della tesi, mi hanno aiutato fornendomi suggerimenti e informazioni: Bruno Cervetto, Alessandra Cabella, Francesca De Cupis, Grazia Di Natale, Maria Flora Giubilei, Maria Pia Mannini, Chiara Masi, Caterina Olcese Spingardi, Riccardo Palmisani, Piergiacomo Petrioli, Francesca Petrucci, Diego Portaluppi, don Pasquale Revello, Bernardina Sani. Un grazie particolare alla generosità e alla fiducia dimostratami dal proprietario del Fondo Mussini Piaggio.

¹ www.memofonte.it.

² Per una dettagliata biografia e catalogo di Luigi Mussini: *SIENA TRA PURISMO E LIBERTY* 1988 e, per ultimo, con la relativa bibliografia aggiornata, *NEL SEGNO DI INGRES* 2007.

³ OLCESE SPINGARDI 1991, p. 963, con bibliografia precedente.

⁴ FMP, Luigia Piaggio alla madre, Firenze 1856/06/05. Anche la madre di Luigia, Chiara Capurro, aveva un passato di 'pittrice' dilettante. Sull'attribuzione di una copia del *Ritratto del pittore Francesco Baratta* dell'Accademia Ligustica, cfr. *MUSEO DELL'ACCADEMIA* 1985, n. 156.

⁵ «Sabato siamo stati dal signor Pollastrini [...], ci ha fatti vedere tutti i lavori che aveva nello studio con molta compiacenza e gentilezza. Egli ha proprio l'aria da pittore, era vestito con una gran veste di velluto nero molto ben fatta che lasciava vedere le maniche bianche della camicia, e si vede che deve sapere che le sta bene. Stava dipingendo una santa Caterina da Siena, molto bella ed aveva cominciato un gran quadro d'una Madonna della concezione più grande del vero, aveva appena finito il cartone. Credo che vi ritorneremo ancora altre volte prima di partire giacché è tanto compiacente, è una lezione sentirlo parlare». FMP, Piaggio alla madre, Firenze [1856]/05/14.

Poco prima di ripartire per Genova scrive che grazie all'incisore Livy potrà vedere lo studio del pittore Mussini essendo rimasta colpita dai suoi quadri e da quelli del fratello, «uno tra gli altri»⁶.

Lo «studio del pittore Mussini» a cui fa riferimento Luigia è senz'altro quello di Cesare, ma il quadro che ha particolarmente apprezzato è la *Musica Sacra*, vista frequentando la Galleria dell'Accademia, e realizzata nel 1841 da Luigi.

Presa la decisione di diventare pittrice torna a Firenze, nel luglio 1857, con un 'rotolo' consegnatole da Dufour per il maestro di prospettiva Garibbo⁷ e l'accordo di frequentare, per poco più di un mese, le lezioni di Luigi Mussini resosi disponibile ad insegnare ad una giovane che riteneva tanto volenterosa⁸ e, come intuisce lei stessa, «contento ch'io non abbia mai avuto maestro, e perciò non abbia sistemi in capo»⁹.

La ragazza per Mussini appare l'allieva ideale pronta a suggerire dai suoi insegnamenti la linfa artistica e ad instaurare con lui quel clima che aveva tentato di dare alla scuola aperta a Firenze nel 1844 con Adolphe Stürler¹⁰ e che rimase, anche in seguito, fondamento della metodologia didattica applicata a Siena nel ruolo di direttore per ben trentasette anni. Lo studio in Sant'Apollonia, infatti, aveva avuto alla base la profonda diffidenza e il rigetto verso i dettami delle accademie istituzionali che Mussini aveva conosciuto come allievo di Benvenuti e Bezzuoli¹¹ dal 1828, volendo sostituire all'insegnamento neoclassico basato sulla copia dai gessi e la gerarchica divisione dei ruoli accademici, la pratica delle botteghe tre-quattrocentesche fiorentine, come probabilmente aveva vissuto nel primo apprendistato presso il fratello Cesare¹², in quanto, sostiene Mussini, è:

innegabile che le Accademie in genere non son buone a nulla: l'esperienza de' tempi Anti-Accademici e de' tempi Accademici parla da sé. Da ciò consegue che se Accademia si vuole, o conviene ridurla alla minima espressione cioè scuola elementare, o farla rassomigliare più che si può all'antica *bottega*, *l'atelier* del maestro pittore coi suoi garzoni e allievi¹³.

Gli intenti mussiniani, già delineati agli albori della sua esperienza didattica, risultano chiari in quanto per lui il giovane allievo deve essere educato in un ambiente di cooperazione nel quale possa apprendere oltre alle tecniche artistiche, il modo di comporre, e soprattutto ciò che è degno di essere dipinto. L'iter artistico prevede quindi una continua presenza del 'maestro di bottega' che ha come compito insegnare all'allievo a riconoscere il fine dell'arte che sta nel rintracciare la bellezza della forma nella natura, concetto già bartoliniano¹⁴, in quanto «la natura è *principio e fine* assoluto dell'arte: è *principio*, quando vogliamo che si eserciti e si educi il giovane a ritrarre il vero con sicurezza e fedeltà, con scienza di disegno verità e

⁶ FMP, Piaggio alla madre, Firenze 1856/06/05.

⁷ Su Maurizio Dufour (1826-1897) DI FABIO 1990, pp. 317-324; OLCESE SPINGARDI 1992, pp. 789-791. Su Luigi Garibbo (1782-1869) SBORGI 1991, p. 28; MILLEFIORE 1991, pp. 842-843.

⁸ FMP, Mussini a Giuseppe Piaggio, 1857/07/08, in www.memofonte.it.

⁹ FMP, Piaggio al padre, Siena 1857/08/29. Mussini scriveva a Duprè «Convengo poi che ho gran passione a farla da maestro a dei giovani principianti -la spina sta nel prenderli troppo esercitati» BCI, [1851]/06/30, in www.memofonte.it.

¹⁰ Sulla scuola in Sant'Apollonia della quale erano stati allievi Michele Gordigiani e Silvestro Lega: SPALLETTI 1985. Sulla didattica dei due maestri: STÜRLER 1847; MUSSINI 1847.

¹¹ Altri artisti avevano aperto uno studio indipendentemente dalle accademie è il caso anche di Ciseri, Pollastrini, Duprè, Camillo Pucci.

¹² Su Cesare Mussini (1804-1879) pochi studi biografici (e per lo più in contesti collettivi). Cfr. BASSIGNANA 1991, p. 935.

¹³ Lettera di Mussini a Carlo Milanese, 1853/10/14, in *EPISTOLARIO* 1893, pp. 42-43; SPALLETTI 1994, p. 312, nota 59.

¹⁴ MUSSINI 1852, pp. 22-28; BAROCCHI 1998, pp. 594-598.

saviezza di colorito»; ma ciò è possibile solo con l'indispensabile mediazione e «[...] l'ajuto dei nostri gloriosi morti»¹⁵ per non rimanere nel «tecnicismo della forma».

Tali nozioni didattiche giungevano a Mussini dal clima culturale che nella seconda metà degli anni Quaranta si stava ormai insediando nelle accademie in virtù, tra gli altri, di Selvatico, professore all'Accademia di Venezia e Minardi, cattedratico nell'Accademia di Belle Arti di San Luca, che già nel 1842 aveva firmato con Frederick Overbeck e Antonio Bianchini il *Manifesto del purismo*, che univa diverse tendenze della nuova poetica, accomunate dal rifiuto dei riferimenti neoclassici in favore di un interesse verso il Medioevo e per i pittori primitivi assunti come modello di eccellenza¹⁶.

Quando Mussini era arrivato a Siena come direttore la prolusione introduttiva alla carica fatta da Cesare Guasti¹⁷ insisteva sulla necessaria trasformazione accademica che dal neoclassicismo si incamminava verso una svolta purista facendo eco degli scritti più aggiornati di Rio, Montalembert, Cousin¹⁸ e ovviamente Selvatico. Guasti affiancava ai teorici il pittore Mussini che da tempo aveva dichiarato il proprio ideale quando, poco più che quindicenne, andava «pei chiostri e per le cappelle davanti a quelle ammirabili pitture dei nostri quattrocentisti che furono per me una rivelazione; oserei dire una rivoluzione, giacché mi ribellai tosto all'Accademia, rimanendovi alunno, di nome e non di fatto»¹⁹; aveva inoltre ribadito quali erano i soli modelli artistici la cui conoscenza era imprescindibile per qualsiasi artista:

Giotto e i suoi grandi alunni, l'Angelico, Benozzo Gozzoli, Paolo Uccello, il Ghirlandaio, il gran Masaccio ed altri pure, lasciarono quelle pagine stupende sulle quali meditarono, appresero e si perfezionarono quei sommi che raggiunsero l'ultima mèta dell'arte. È noto che Michelangelo e Raffaello ne fecero profondo studio che l'arte del tre e quattrocento fu il latte vigoroso onde il lor genio si nutriva²⁰.

Le basi della didattica di Mussini sono già delineate a questa data: aspirare ad «un rapporto maieutico tra maestro e allievo, come immaginava vi fosse nelle botteghe trecentesche»²¹; sostenere e richiamare continuamente gli esempi artistici tre-quattrocenteschi, gli unici che avevano avuto a modello la 'Verità'; abituare a comporre attraverso il continuo esercizio disegnativo. Sono questi i dettami che dal 1851 mette in pratica come maestro di Amos Cassioli, Angelo Visconti, Alessandro Franchi, Cesare Maccari, Antonio Ridolfi e Gaetano Marinelli²² e che applica nei confronti di Luigia Piaggio, la quale nell'agosto del 1857 si trasferisce a Siena, dove comincia subito il proprio apprendistato copiando dal vero una testa d'uomo per ovviare alla poca esperienza che aveva su tale pratica.

Dopo pochi giorni la genovese, come palesano le sue parole, è già letteralmente entusiasta:

Le lezioni di Mussini [sono la cosa] più interessante [...]. Per ora copio dal gesso tanto da imparare il suo modo di chiaroscurare che molto mi persuade e mi disse che aveva fatto fare codesto studio anche ad alcuni alunni che erano già pittori, io preferisco anzi disegnare che dipingere perché m'importa assai di ben intendere le sue teorie²³.

¹⁵ MUSSINI 1847, pp. 5-6.

¹⁶ Per una sintesi delle tendenze puriste, pur non esaustiva, cfr. MINARDI 1834, in BAROCCHI 1998, pp. 455-459.

¹⁷ GUASTI 1851. Sullo studioso pratese cfr. *STUDI IN ONORE DI CESARE GUASTI* 1994.

¹⁸ Si tratta di A.F. RIO, *De la Poésie chrétienne dans son principe, dans sa matière et dans ses formes*, Paris 1836; C.F. MONTALEMBERT, *Du vandalisme et du catholicisme dans l'art*, Paris 1839; V. COUSIN, *Teoria del Bello e dell'Arte*, Venezia 1846. Sull'importanza di tali testi cfr. FOUCART 1987 e per la situazione senese SPALLETTI 1994, pp. 307-310.

¹⁹ *IN MEMORIA* 1888, p. 2.

²⁰ MUSSINI 1847, pp. 3-4.

²¹ AGNORELLI 2005, pp. 142-143.

²² Sull'attività didattica senese cfr. CARLI 1986, pp. 40-51.

²³ FMP, Piaggio alla madre, Siena [1857]/08/20 e 1857/08/26.

Per Mussini i fondamenti della didattica artistica constano nell'esercitare l'allievo al disegno e nell'indottrinarlo su quei concetti che rimarranno imperativi anche in futuro, ma a differenza della didattica in uso precedentemente, alterna modelli inanimati a reali, fondendo i due momenti senza farli succedere cronologicamente come avveniva durante la didattica neoclassica che talvolta impediva ad un allievo di accedere alla copia dal vero, senza prima essersi esercitato a lungo (anche sei anni) nella copia dai gessi²⁴.

Le minime variazioni del soggetto da ritrarre si susseguono in un crescendo di difficoltà applicative, per cui «il suo modo d'insegnare tende a dare delle norme che una volta intese si possono sempre mettere in pratica anche essendo lontana da lui». Le fa eseguire, ad esempio, lo stesso modello ma voltato in modo diverso, suggerendo di comporre o disegnare «per avvezzarsi la mano»; le fa trasformare le composizioni ben eseguite aggiungendo su quelle già fatte alcune modifiche per aumentarne la difficoltà, mettendovi «le ombre come proprio dovessi fare il quadro». Mentre cerca di istruire l'allieva sulle opere contemporanee che vale la pena conoscere, come le composizioni di Overbeck, Mussini si dichiara apertamente fautore del disegno e, quando la Piaggio, probabilmente impaziente di apprendere tutti i segreti dell'arte, si spinge a chiedere di vederlo dipingere, tenta, con gentile fermezza, di distoglierla da tale pensiero, facendole comprendere che prima di 'colorire' occorre la pratica disegnativa dichiarandosi tra l'altro «non colorista»²⁵.

In pochi giorni la Piaggio è impegnata su più fronti. Ha avviato la copia delle teste dai gessi e dal vero, si accinge a copiar statue, impara e applica la composizione («feci un S. Marco che piacque molto [...] al maestro») e per quanto riguarda la conoscenza della valente tradizione pittorica, il maestro suggerisce di eseguire «ricordi dagli antichi, ed è perciò preferibile Firenze»²⁶.

L'occasione arriva quando ai primi di settembre Antonio Perfetti le offre ospitalità a Firenze per continuare il suo tirocinio.

Luigia, incerta su ciò che decideranno i genitori, continua a «studiare indefessamente», ma ha però fretta di imparare, convinta che veder dipingere il maestro sia per lei di insegnamento. E qui appare la versione del maestro-padre (e non padrone)²⁷ che «ha molta buona maniera, cerca di darmi ragione di ciascheduna cosa che mi fa osservare, ed ha molta chiarezza nel spiegarsi» e che non impone, ma rende ragione dei propri insegnamenti: «quanto a vederlo dipingere [...] mi disse che nulla imparerei a vederlo né lui né altri perché nulla si può insegnare di certo quanto al modo di dipingere facendo ora tutti a un modo differente dall'altro, avendo perduto quel modo con cui dipingevano gli antichi»²⁸.

Possiamo solo immaginare e intuire la dialettica di Mussini sicuramente efficace se paragonata alla sua capacità di convincimento nello scrivere di cui ci danno ampia prova i suoi saggi, talvolta severi²⁹. In ogni caso i suoi discorsi fanno enormemente presa sulla giovane principiante:

²⁴ È il caso di Angelo Visconti (Siena 1829-Roma 1861), del quale Mussini intuisce subito le qualità definendo un'Accademia «tale da non temer confronti» (Lettera di Mussini a Carlo Milanesi, 1853/24/01, in *EPISTOLARIO* 1893, p. 32), ma che entrato all'Istituto di Belle Arti nel 1842, durante il direttorato di Francesco Nenci, aveva dovuto esercitarsi sulla sola copia dai gessi fino al 1848 quando, finalmente, era stato ammesso alla scuola di nudo. Su Visconti cfr. DEL BRAVO 1967, pp. 3-28; PETRUCCI 1992, pp. 5-63.

²⁵ FMP, Piaggio alla madre, Siena 1857/09/04 e 1857/09/12: «I suoi studi sembrano ben dipinti io poi non saprei perché egli dicesse che non è colorista perché anzi tiene a dipingere robusto di tinta, piuttosto sacrifica la vaghezza del colore al disegno, ed a me lo ripete è più utile disegnare che dipingere credo però che mi farà dipingere ancora qualche altra cosa».

²⁶ Ibidem.

²⁷ FMP, Piaggio al padre, Siena 1857/09/18. Sui rapporti conflittuali tra Mussini e alcuni allievi cfr., da ultimo, AGNORELLI 2005.

²⁸ FMP, Piaggio al padre, Siena 1857/09/18 e alla madre 1857/09/26.

²⁹ Su Mussini scrittore cfr. AGNORELLI 2007, pp. 47-61.

Bisogna che faccia quello che mi fa fare il maestro e sono persuasa che ha ragione lui, egli mi vuole insegnare profondamente l'arte comincia dal disegnare e poi il dipingere verrà dopo e dopo la parte sublime dell'arte [...]. Anche che io non facessi mai altro che ritratti Mussini dice che bisogna far studii più estesi perché altrimenti non si può essere del comune. Il babbo mi dice se mi corregge il contorno delle statue; mi corresse il primo, ma poco v'era gli altri mi dice ciò che vi trova e correggo io può esser pur certo che non fo [sic] all'incirca perché è di tale precisione che non avete idea non nelle minuzie ma vuole che sia ugualissimo all'originale nel sentimento della posizione e nella forma [...] Egli mira a rendere la mano abile ad eseguire tutto ciò che il pensiero vorrebbe creare e dice con ragione che senza un gran fondamento di disegnar molto non ci si può arrivare. Son persuasa che ho imparato molto di più collo studio che mi fece fare che se mi avesse fatto dipingere alcune teste³⁰.

La partecipazione che emerge dalle parole della Piaggio è da intendere, probabilmente, non come emotività femminile, né come frutto della dominante cultura romantica, ma piuttosto come il risultato della paternalistica didattica mussiniana che, oltre a correggere e suggerire come e cosa eseguire o con quale tecnica, tende sempre, come già detto, a creare quell'atmosfera familiare che lui stesso credeva vi fosse stata nelle botteghe trecentesche, dove la realizzazione dell'opera era frutto di collaborazione e soprattutto di un comune scopo. Difatti, quando ai primi di ottobre Luigia chiude la permanenza a Siena per stabilirsi a Firenze, Mussini ha già stabilito per la giovane in che modo e con quali pittori continuare il percorso di studi che, intrapreso con il suo metodo, rischia di essere compromesso per eventuali scostamenti di sistema e di intendimenti artistici.

In quel periodo Mussini sta sperimentando l'allontanamento di Cassioli dai suoi insegnamenti quando, durante la permanenza romana, prende a modello lo stile dell'ultimo Raffaello e del terribile Michelangelo, realizzando pennellate che somigliavano a «sciabolate» e adottando un colore dove le ombre pesanti erano «nere, nere»³¹. È per questo che, per evitare qualsiasi possibile interferenza con la sua didattica, Mussini affida l'apprendistato della genovese ad Angelo Visconti³² il quale, vincitore nel 1855 della borsa di studio dell'alunnato Biringucci che lo avrebbe portato a Roma per quattro anni, si trovava ancora a Firenze fino al maggio 1858, per eseguire il *Battesimo di Gesù Cristo* e il *Buon Samaritano*³³.

All'inizio del 1857 la lentezza di Visconti nel portare a termine i lavori, dovuta all'insoddisfazione insita nel giovane, alimenta le chiacchiere, tanto che giunge voce a Mussini che l'allievo faccia «la vita dello scioperato senza curarsi punto dell'arte»³⁴, nutrendo nella bibliografia l'idea di un contrasto tra maestro e allievo che, se davvero vi era stato, si era risolto nel maggio del 1857, quando appunto il Mussini lo sostiene come suo naturale *alter ego* capace di dare alla Piaggio, almeno per i primi tempi, ulteriori nozioni artistiche soprattutto 'coloristiche'³⁵.

Il programma didattico della Piaggio, secondo la prassi di Mussini prevede anche lo studio dell'anatomia che la giovane pittrice risolve nello studiare sui trattati, scartata la prima idea alla quale sono poco inclini sia il padre Giuseppe, sia lo stesso maestro, di prender qualche lezione dal dottor Rossignì, mentre la prospettiva è affidata al genovese Garibbo, a Firenze dal 1833, e il cui metodo:

³⁰ FMP, Piaggio alla madre, Siena 1857/09/26.

³¹ Sulle devianze subite da Cassioli durante la permanenza romana cfr. AGNORELLI 2005, p. 144 e per ultimo PETRUCCI 2007, pp. 170-171.

³² FMP, Piaggio alla madre, Firenze 1857/10/06.

³³ PETRUCCI 1992, pp. 5-63.

³⁴ *EPISTOLARIO* 1893, p. XXIX.

³⁵ Del giudizio di Mussini sul *Battesimo di Cristo* di Visconti: SPALLETTI 1994, p. 331, nota 170.

È affatto differente da tutti gli altri; egli insegna la prospettiva come una scienza non praticamente come costume alle accademie una volta però intesa si applica come si vuole e il risultato verrà ad essere lo stesso, mi ha detto che pel mio ritorno la saprò abbastanza pel mio uso. Il male è che nessun libro ha il suo metodo e perciò non posso aiutarmi in nessun modo altro che colla mia memoria, perché lui ha i suoi manoscritti e se li porta via finita la lezione [...] è ostacolo la mia poca capacità nell'aritmetica, ed a me invece fa comodo, perché così è costretto a non andare tanto nell'arduo perché se sapevo bene il calcolo cominciava dall'algebra e matematiche applicate alla prospettiva, ed a me non par vero d'averle scansate³⁶.

Tutto è stabilito sotto la supervisione del maestro che, nel novembre del 1857, scrive a Giuseppe Piaggio per testimoniare l'avanzamento della figlia e per annunciare che sarà l'allievo Visconti a supplirlo a Firenze³⁷. Qui la giovane lavora alacremente, ma ben presto i genitori, nonostante l'ottimismo riposto nelle capacità della figlia, mostrano di nutrire dubbi sul maestro. Non tanto sulla correttezza dell'uomo³⁸, ma soprattutto sull'essere questi un pittore troppo purista.

Ho certo che non è purista esagerato né mi farà perdere il tempo in roba inutile come farebbero i puristi non era nemmeno suo sentimento che facessi la copia di quel quadretto dell'Angelico, ma già scrisse perché lo farò. Il suo ideale è Raffaello e ti assicuro non è più purista di quello che può essere Gandolfi anzi le idee dell'uno molto somigliano all'altro ciò che sempre più mi fa stimare Gandolfi e mi conferma che sempre elli sia o possa divenire un bravo artista³⁹.

La giustificazione dell'allieva è piuttosto interessante. Chiarisce come Mussini appaia troppo 'purista' a coloro che temono che tale scuola abbia a riferimento esclusivamente i 'primitivi mistici' e che, allo stesso tempo, il maestro subisca l'allontanamento e il biasimo dei puristi veri: «È verissimo poi che Mussini ha propensione per la scuola d'Ingres, ed è questa l'unica cosa che i puristi gli rimproverano»⁴⁰.

Le preoccupazioni di Giuseppe Piaggio sembrano attutite, sul momento, ma sicuramente qualche timore rimane se nell'aprile del 1859, pur con assoluto riguardo e deferenza, suggerisce a Mussini di consigliare alla figlia di studiare bene i piedi e le mani in quanto ai sedicenti puristi viene rimproverata una poca abilità nelle «estremità, e tutte le volte che possono, e anche al di là cercano di nascondere mani e piedi fra le pieghe»⁴¹.

Addirittura Piaggio ardisce a nominare quei pittori che i puristi ritengono la linea estrema da seguire in arte. Raffaello e Leonardo ma soprattutto i 'coloristi' Van Dyck e Tiziano, dal quale Mussini diffidava Cassioli in quanto «il colore tizianesco non fa per noi [...] *L'amor sacro e profano* è magico di colore, ma credo che Raffaello non lo avrebbe fatto suo in alcun modo»⁴².

³⁶ FMP, Piaggio alla madre, Firenze 1857/10/27; al padre, [1857]/10/16 e 1858/02/11.

³⁷ FMP, Mussini a Giuseppe Piaggio, 1857/11/09, in www.memofonte.it.

³⁸ «Egli è tanto educato e di maniere gentili che puoi star quieta a mio riguardo, io credo che un uomo ben educato sarà quel che si vuole ma non si prenderà mai nessuna libertà con persona specialmente che hanno pure educazione e contegno. Insomma sta quieta che io ho giudizio, e il maestro pure», FMP, Piaggio alla madre, Firenze 1857/09/04.

³⁹ FMP, Piaggio al padre, Firenze [1857]/11/05. Su Francesco Gandolfi (1824-1873), cfr. KAISER 1999, pp. 160-164.

⁴⁰ FMP, Piaggio alla madre, Firenze [1857]/11/16. Sul giudizio che Selvatico aveva espresso sull'*Eudoro e Cimodoce*, si veda AGNORELLI 2007, pp. 51-52 e le lettere tra Mussini e Duprè (BCI, 1857/03/15 e 1857/03/28, 1857/04/01 e 1857/04/08 in www.memofonte.it).

⁴¹ FMP, Giuseppe Piaggio a Mussini, 1859/04/13, in www.memofonte.it.

⁴² MENGOLZI 1907, fasc. I, p. 106. Nel 1869 consiglia a Cesare Maccari durante la permanenza a Venezia di dimostrare al ritorno ciò che ha imparato «dai Carpaccio e dai Bellini», raccomandandogli il Mantegna, «un maestrone che insegna tanto», ma senza far alcun cenno alla pittura, evidentemente troppo 'colorista' di Tiziano. Lettera di Mussini a Maccari, 1869/04/11, in www.memofonte.it.

La famiglia Piaggio conosceva sempre più la fama di Mussini attraverso le lettere della figlia la quale dimostrava una crescente «schiettezza della [...] gratitudine», sentimento che Narciso Mengozzi attribuisce a Cassioli e a Visconti⁴³, e che probabilmente alimentava lo stesso maestro sempre pronto a difendere e a sottolineare quanta importanza rivestisse nel rapporto con gli allievi, la stima e l'affetto⁴⁴. La stessa Piaggio, infatti, intuisce come l'insegnamento del Visconti, proficuo per lei avendo appreso da lui il «modo di fissar i disegni a brace», era svolto dal giovane per compiacere il maestro: «egli viene quasi tutti i giorni ed ha vero impegno perché vuol fare buona figura con Mussini pel quale ha una specie di venerazione» non avendo addirittura pretese di denaro. In fondo Visconti non è un 'maestro', come la stessa ragazza percepisce cogliendone comunque le capacità nei ritratti «veramente ben dipinti; ciò mi fece piacere perché da tutto il suo insieme mi pareva un po' scolaro, forse sarà che ora io ero avvezza male perché io credo Mussini unico per insegnare ed il Visconti non può insegnarmi che il solo dipingere». Del resto Visconti non è che un supplente e temendo che a Genova si fraintenda il suo ruolo ribadisce al padre che «Se di me ne parli con qualche artista non dire che prendo lezione da Visconti, ma che il mio maestro è Mussini, perché realmente è così, e lo stesso Visconti conoscendosi principiante se ne rimette al maestro di Siena»⁴⁵. Il giovane pittore continuerà a seguire l'apprendistato della Piaggio almeno fino alla metà di marzo del 1858, ma per quanto riguarda l'insegnamento, dato che è sul punto di tradurre le sue composizioni in cartoni, la giovane ha necessità di un insegnante diverso e chiede consiglio, e permesso, al Mussini di avere lezioni dal Varni, come fin dall'inizio era stato stabilito, senza per questo offendere in alcun modo Visconti⁴⁶.

Immediatamente il maestro risponde spiegando le peculiarità dell'allievo e quelle di Girolamo Varni⁴⁷, scartando la possibilità di affidarla ad altri per non farle cambiare metodo didattico. Se Visconti ha superiori capacità ed è oramai capace, da solo, di dipingere un quadro, le difficoltà che incontra nel realizzare 'velocemente' una composizione e l'insoddisfazione che lui stesso lamenta nei risultati che ottiene⁴⁸ gli sono di ostacolo. Varni, al contrario non ha grandi attitudini, non saprebbe fare un quadro, ma ha attinto, come Mussini dagli antichi e conosce le regole del comporre⁴⁹. Non stupisce quindi che il maestro ritenga utile affidare la Piaggio al genovese che, benché scarso pittore, e proprio per tale motivo, può insegnare la parte buona e non creare nella giovane dannosi fraintendimenti⁵⁰. La differenza tra Visconti e Varni è palese anche per Luigia: «artista di grande scienza, e profondo nei

⁴³ Ivi, fasc. II, p. 275. In realtà la preoccupazione di Mussini verso gli allievi, che non abbandona mai al proprio destino e che si concretizza come parte fondamentale della sua didattica, lo aveva portato, nel 1857, a dare una serie di giustificazioni, qualcuna piuttosto fantasiosa, della necessità di Visconti di ritardare la partenza per Roma per concludere il *San Luigi Gonzaga*, per la compagnia dei Disciplinati, non potendo il giovane ricominciare a Roma l'opera avendo già iniziato con i 'modelli' fiorentini (da notare che vi è solo la figura del San Luigi). Cfr. AGNORELLI-BONELLI 2005, p. 384.

⁴⁴ «Sento dire che il Forni parla di me e me ne duole perché egli certo non è cattivo, ed è soltanto facile a credere ciò che gli vien detto per malizia od ignoranza. Ma che egli parli così a scolari miei, è cosa che stento a perdonargli. La stima e l'affetto de' miei scolari è mia proprietà ed ogni proprietà va rispettata». Lettera di Mussini a Milanesi, BCI, 1864/05/14, in www.memofonte.it.

⁴⁵ FMP, Piaggio alla madre, Firenze [1857/11/9-16] e al padre, Firenze 1857/11/25 1857/11/25.

⁴⁶ FMP, Piaggio a Mussini, 1858/02/16, in www.memofonte.it.

⁴⁷ Il 'Varni' in questione, mai chiamato col nome di battesimo, è da riconoscersi non nel più noto Antonio (Genova, 1839/1840-1908), ma in Gerolamo, «allievo di Stürler e di Mussini si stabilì poi a Napoli», dove viveva quando lo ricorda l'Alizeri (ALIZERI 1864-1866, p. 456). Gerolamo fu collaboratore del Pezzati nella decorazione-restauro del Salone del Consiglio del Palazzo Comunale di Prato del 1872 (BIETOLETTI 2000, p. 94, nota 102) e in tale attività lo ricorda Luigi Mussini, cfr. FMP, Mussini a Stürler 1872/03/08, in www.memofonte.it.

⁴⁸ MENGZZI 1907, fasc. II, pp. 303 e sgg.

⁴⁹ FMP, Mussini a Piaggio, 1858/02/18, www.memofonte.it.

⁵⁰ Sulla preferenza al Varni occorre, anche, sottolineare che Mussini sapeva che gli impegni di Visconti imponevano al giovane di partire al più presto per Roma. FMP, Piaggio a Mussini, 1858/02/16, in www.memofonte.it.

precetti d'arte che poi lui non sappia ben dipingere poco m'importa perché su questa parte non c'entra, ed il Visconti invece dipinge molto bene»⁵¹.

Pur prendendo lezioni da Varni, il giovane senese continua ad andare dalla Piaggio per eseguirne il ritratto, ma la già ricordata insoddisfazione di Visconti, che lo portava a meditare molto su un'opera, sembra presentarsi anche in quest'occasione quando Luigia lamenta, anche se scherzosamente, quanto sia stato faticoso e limitante ai suoi studi, far da modella, ma comunque utile avendo soddisfatto la curiosità, per Mussini inutile, di vedere un pittore dipingere.



Fig. 1. Angelo Visconti (?), *Ritratto di Luigia Piaggio*, Prato, Palazzo Comunale

Del ritratto che Visconti esegue non abbiamo dalla giovane altre indicazioni tranne asserire che il pittore «volle fare una testa molto studiata [...] non potei ottenere facesse soltanto un ricordo»⁵², ma è noto il parere di Mussini che giudicò l'allievo «caduto in un certo colorito e modo di dipingere un po' butirroso, e con ombre rosse»⁵³. Non è nota l'attuale collocazione dell'opera, ma nel Palazzo Comunale di Prato esiste un ritratto della Piaggio, citato come *Autoritratto* del 1858, entrato a far parte della collezione nel 1926, per legato testamentario di Luisina Mussini Franchi⁵⁴. (Fig. 1)

Sembra piuttosto strano che la Piaggio nelle numerose lettere del 1858, tanto puntuali e didascaliche sulle realizzazioni che conduce, non menzioni l'esecuzione di un autoritratto. Nel caso che il quadro di Prato sia opera della genovese è forse più probabile spostare la realizzazione almeno al 1860, quando Mussini le chiede un autoritratto, come ha fatto con

⁵¹ FMP, Piaggio al padre, Firenze 1858/03/16.

⁵² FMP, Piaggio a Mussini, 1858/04/05 e 1858/07/07, in www.memofonte.it.

⁵³ MENGOZZI 1907, fasc. II, p. 284; DEL BRAVO 1967, p. 11.

⁵⁴ L.F.M. 1914, pp. 206-214; in BIETOLETTI 2000, fig. 84, p. 83, nota 72 a pag. 94; AGRESTI 2000, p. 103, pp. 106-107, note 63-64. Sulla vecchia attribuzione ad Alessandro Franchi cfr. AGRESTI 1988, p. 143 nota 8 e *OPERA DI ALESSANDRO FRANCHI* 1964. Copia del testamento in ANDS, *Rogito Notaio Gino Nasimbeni*, 19 giugno 1925, fasc. 3764, rep. 6539. Mussini e la Piaggio si sposarono nel 1863, ma, per complicazioni subentrate al secondo parto, Luigia morì nel 1865. Dal matrimonio nacquero Giulietta (1864-1911) scrittrice con lo pseudonimo Sena Julia, e Luisina (1865-1925), scultrice che nel 1893 si sposò con Alessandro Franchi. Un altro ritratto della Piaggio eseguito da Mussini intorno al 1863 è in collezione privata cfr. AGNORELLI 2007, p. 49, fig. 2.

Cassoli e Visconti, per creare una sorta di galleria degli alunni dell'accademia: «La grandezza di questi ritratti è al vero. Ma la sola testa e poco più, senza le mani, per cui in una tela che può essere alta 45 o 50 centimetri, più volendo»⁵⁵. La risposta dell'allieva è immediata e chiaramente entusiasta nonostante l'indugio per paura di 'scompare' di fronte agli altri allievi. Ammette, per mancanza di modelli, di aver iniziato e non ancora terminato un autoritratto, ma che ritiene «benché venga molto somigliante» realizzato su una tela troppo stretta⁵⁶. Nonostante Mussini non abbia esigenze di dimensioni, la giovane dopo che ha terminato il primo autoritratto nel giugno 1860, preferisce iniziarne un altro, dubbiosa se «rifarlo nella stessa posa o mutarla? Questo è molto voltato verso il profilo»⁵⁷.

L'opera pratese non è sicuramente il primo autoritratto della Piaggio. Le misure (cm 43x31) non sono poi tanto ristrette, ma soprattutto la posizione del volto è semmai «molto voltato frontalmente». Un'altra lettera, del giugno 1861, cita il secondo autoritratto che Luigia ha modo di vedere nella galleria dell'istituto senese accanto a quello del Cassoli⁵⁸. Non sono noti i giudizi che Mussini esprime sugli autoritratti della Piaggio, ma sicuramente la disapprovazione verso la «smorfietta di collo torto» che il maestro aveva espresso in una lettera alla giovane del novembre del 1858 non è da riferirsi all'effigie dell'alunna, né tanto meno, al quadro di Prato⁵⁹. Il carteggio continuo e preciso tra Mussini e la Piaggio permette di seguire lo svolgersi da una missiva all'altra delle questioni, che talvolta vengono solo richiamate con accenni perché precedentemente dibattute. Necessaria a capire di chi sia la «smorfietta di collo torto» è infatti una lettera del settembre 1858, quando la Piaggio, già tornata a Genova, scrive di aver cominciato il ritratto di una signora russa, molto bella, che i mentori genovesi Dufour e Spinola suggeriscono di presentare all'esposizione di ottobre insieme ad altre due teste realizzate⁶⁰. Il maestro si informa subito delle opere, tentando di avvertire sulle difficoltà del pubblico a comprendere la pittura 'purista', e la facilità con cui la critica tende a lasciarsi affascinare dagli artifici dei 'coloristi'. Nonostante il monito di Mussini, la giovane, per l'insistenza dei genovesi espone il ritratto della signora russa, ma invia a Mussini una fotografia per avere da lui le correzioni che avrebbe dovuto usare⁶¹.

Il riscontro di Mussini è nella lettera pubblicata nell'*Epistolario*, nella quale il maestro sottolinea nell'espressione della donna un eccesso di civetteria

«Nel suo ritratto veggio una smorfietta di collo torto o di donna che si guarda allo specchio con compiacenza minaudière, o (mi scusi!) di una servetta graziosa, curiosa, che con malizia sta ascoltando ciò che dicono i suoi padroni»⁶².

La missiva continua e nella parte omessa nella pubblicazione del 1893 si deduce quanto precise e puntuali siano le critiche del maestro che non risparmia di emendare ogni aspetto dell'opera: «Quel movimento di capo in basso diminuisce la lunghezza del collo, alzando le spalle, ciò che contribuisce a togliere nobiltà e contegno e perciò bellezza». Sulla composizione rincara «quelle due spalle vedute di faccia e per dir così geometriche, ci danno due linee simili, poco grate [...] con quella camicetta o vestito chiaro formano una gran massa simmetrica da

⁵⁵ FMP, Mussini a Piaggio, 1860/03/14, in www.memofonte.it. Il progetto di Mussini sembra imitare, pur con gli evidenti limiti, la galleria degli autoritratti degli Uffizi, per la quale si era fatto promotore presso Ingres per avere nelle collezioni l'autografo del pittore amato.

⁵⁶ FMP, Piaggio a Mussini, 1860/03/19 e Mussini a Piaggio, 1860/04/08 e 1860/08/10 in www.memofonte.it.

⁵⁷ FMP, Piaggio a Mussini, 1860/06/10, in www.memofonte.it.

⁵⁸ FMP, Piaggio alla madre, 1861/06/27. Proveniente dall'Istituto d'Arte e in deposito alla Soprintendenza di Siena vi è un presunto autoritratto del Cassoli, ma nessuno della Piaggio.

⁵⁹ «[...] in una lettera alla Piaggio del 12 novembre 1858, Mussini si diceva soddisfatto del quadro di cui aveva veduto la fotografia, quantunque non approvasse la 'smorfietta di collo torto'» in BIETOLETTI 2000, p. 83, nota 72 a p. 94. La lettera (*EPISTOLARIO* 1893, pp. 112-115) è pubblicata parzialmente e con data errata (12 per 17), cfr. FMP, Mussini a Piaggio, 1858/11/17, in www.memofonte.it.

⁶⁰ FMP, Piaggio a Mussini, 1858/09/01 e Mussini a Piaggio, 1858/09/07, in www.memofonte.it.

⁶¹ FMP, Piaggio a Mussini, 1858/11/11, in www.memofonte.it.

⁶² *EPISTOLARIO* 1893, pp. 112-115.

ogni lato e di forma poco elegante e bella» e poi del fondo scrive che «quel paese con quegli alberelli appunto perché rammenta i fondi degli antichi, sta poco in armonia collo stile della figura, che è quella di vignetta inglese»⁶³.

È evidente che Mussini non ha apprezzato praticamente niente dell'opera, ma soprattutto che la foto che vede il maestro non ritrae l'opera pratese. Le spalle non sono «di faccia», la camicia non è chiara e soprattutto nel fondo non vi è «scappata di paese». L'allieva accoglie le critiche per il ritratto della signora russa, attualmente non identificabile, asserendo che ne terrà conto per successive opere⁶⁴.

Il ritratto di Prato rimane comunque una questione non risolta, sicuramente la Piaggio non lo eseguì nel 1858, ma in realtà il dubbio maggiore riguarda non tanto la datazione, ma l'autore stesso⁶⁵. L'attività nota della Piaggio non sembra paragonabile qualitativamente a quella dell'opera in questione. Tra le prime opere certe della pittrice è il ritratto di *Mary Edlemann Peloso in costume di Saffo*, oggi di proprietà del Museo del Risorgimento a Genova, firmata *Aloisia Piaggio - Pinx 1855*⁶⁶.

La posa romantica, ma stereotipata, il viso scarno della Edlemann, non sembrano troppo conciliabili con la dolcezza del volto, tutt'altro che rigido, dell'opera pratese. L'ipotesi, pur cauta⁶⁷, induce comunque a pensare che la tela di Prato non sia un autoritratto, ma quella «testa molto studiata» eseguita da Angelo Visconti, nel 1858, nella quale Mussini aveva trovato un «modo di dipingere un po' butirroso». Il termine è da interpretare. Mussini probabilmente indicava che l'esecuzione del suo allievo non ricordava la purezza delle forme, anche disegnative, del purismo, ma che indulgeva, o rischiava di indulgere, verso una più soffusa morbidezza dei contorni e che le ombre rossastre avvicinavano ancor più alle esperienze contemporanee del Caffè Michelangelo. Nonostante la mancanza di evidenti 'ombre rosse' il *Ritratto di Luigia Piaggio* è decisamente meno definito nei contorni rispetto alle opere di Mussini, mentre la delicatezza dell'incarnato sembra trovare dei parallelismi nella bellezza che è del volto del *S. Luigi Gonzaga* di Visconti eseguito nel 1858, più che nella freddezza della *Edlemann* o nella rigidità delle figure della *Pietà* (pur nota da una foto) che la pittrice esegue nel 1863, quando artisticamente più matura avrebbe dovuto possedere almeno la stessa qualità del presunto autoritratto⁶⁸.

Prima di andare a Firenze la Piaggio aveva realizzato altri ritratti come quello del bambino *Gustavo Dufour*, figlio di Maurizio⁶⁹ e dell'altra figlia del pittore che non riesce, giustamente, a stare ferma in posa inquietando la Piaggio tanto da farle esclamare: «Mai più dipingerò bimbi». Interessante come Mussini condivida l'avversione dell'allieva nel ritrarre i bambini e dia una motivazione purista a tale contrarietà: «Capisco che Ella abbia detto: non più ritratti di bambini! Io è un pezzo che ho detto lo stesso, giacché proprio non li so fare. Credo che il fare de' coloristi vi si adatti meglio, dovendoli cogliere di volo. Infatti quelli di

⁶³ FMP, Mussini a Piaggio, 1858/11/17, in www.memofonte.it; pubblicata senza alcune frasi, con data 12 novembre, in *EPISTOLARIO* 1893, pp. 112-115.

⁶⁴ FMP, Piaggio a Mussini, 1858/12/29, in www.memofonte.it.

⁶⁵ Nelle collezioni comunali pratesi è inoltre attribuito a Luigia Piaggio un disegno su carta da spolvero rappresentante una variante della *Madonna del Colera* che Luigi Mussini doveva eseguire per il Granduca, ma di cui rimane il solo cartone (collezione Monte dei Paschi di Siena), cfr. FMP, Mussini a Piaggio, 1858/12/17 e 1859/03/05, in www.memofonte.it. L'attribuzione alla Piaggio della *Madonna del Colera* potrebbe essere supportata dalla seguente lettera: «da due giorni ho cominciato la copia di una madonnina pura, e ciò mi diverte assai», in FMP, Piaggio alla madre, Siena, 1859/05/22.

⁶⁶ *LABORATORIO REGIONALE DI RESTAURO* 2005, pp. 173-174.

⁶⁷ Alcuni fattori contrastano con tale ipotesi come l'irreperibilità dell'autoritratto che la Piaggio vede nel 1861 nell'Istituto di Belle Arti di Siena.

⁶⁸ L.F.M. 1914, pp. 212, 219

⁶⁹ Eseguito probabilmente nei primi mesi del 1858, è attualmente sconosciuta l'ubicazione, ma noto da una foto: cfr. catalogo *MOSTRA* 1926.

Vandik [sic] sono meraviglie»⁷⁰. È evidente come l'irrequietezza infantile per Mussini sia un limite che non permette al pittore 'purista' di acquisire i caratteri propri della dignità morale che in un modello deve sempre trasparire. E tale giustificazione diventa un precetto didattico in quanto nelle opere deve apparire la 'normalità' perché «l'arte sta nell'escludere le combinazioni eccezionali e puramente casuali»⁷¹, ricercare la caratteristica intrinseca al soggetto che fa da modello e tralasciare l'accidentale, come una capigliatura scomposta per un caso fortuito, «vedere nobilmente il vero [...] sceverarlo da ogni inutile accidentalità»⁷². Mussini non dichiara apertamente il pericolo che correva la giovane allieva in quel momento⁷³, ma probabilmente la lista di coloro che non vanno a genio al maestro la giovane la conosce. Nelle lettere della Piaggio non appaiono nomi di pittori che operano a Firenze, non il Pollastrini (se non quando citato per esser stato 'battuto' dal Mussini in occasione della candidatura ad Accademico di S. Luca) e appena una volta Altamura, che incontra nello studio di una signora che deve andar a studiare a Siena dal Mussini ma che ha «Altamura suo maestro attuale (che però è indietro alla scolara)»⁷⁴.

D'altronde nessun artista per la Piaggio è paragonabile a Mussini: «Egli è vero Maestro nato proprio per insegnare» come «le sue lettere che sono vere lezioni»⁷⁵. E infatti, nonostante a Genova abbia per compagnia artistica Dufour, è a Mussini che continua a ricorrere per avere consigli su alcuni ritratti che deve eseguire⁷⁶ preparando soprattutto un nuovo soggiorno senese per realizzare un cartone con il diretto consiglio del pittore. Tra l'aprile e il giugno 1859, Luigia è a Siena e tra le composizioni iniziate vengono scelti i soggetti col *Presepio* e col *Gesù che piange sopra Gerusalemme*⁷⁷ e realizzati i due cartoni da eseguire a Genova⁷⁸. Del secondo è nota l'ubicazione del solo cartone (Prato, Palazzo Pretorio), mentre il *Presepio* (olio su tela cm 109x81) è oggi conservato alla Galleria d'Arte Moderna di Genova, acquistato nel 1899 dal proprietario Mario Granello su consiglio di Tammar Luxoro⁷⁹. (Fig. 2)

I dipinti terminati nei primi sei mesi del 1860 non sono scevri dagli insegnamenti mussiniani. Nel giugno 1860 infatti la Piaggio scrive al maestro due lettere⁸⁰, a distanza di quindici giorni non avendo da lui ricevuto immediata risposta. Nella prima aveva semplicemente messo al corrente sugli studi fatti in campagna per poter meglio ambientare e realizzare il terreno che è ai piedi del Cristo, chiedendo consiglio per l'eventuale esposizione dei dipinti; nella seconda, dato che dei consigli di Dufour non si fida totalmente, domanda se se è il caso o meno per ovviare all'impossibilità o incapacità, a Genova, di fare una cornice terminante a semicerchio, di inserire negli angoli superiori una tinta dorata ed eseguirvi «qualchecosa» ombreggiando con una tinta trasparente sull'oro.

Nel caso del *Presepio*, propone di disegnare da una parte l'angelo e dall'altro la Madonna e nel caso Mussini acconsenta all'idea, lei realizzerà le figure in carta sottile e gliele manderà per l'ennesimo giudizio, e propria sicurezza, chiedendo inoltre di poter seguire il suggerimento di Dufour di dorare il cerchio delle aureole e il profilo del manto della Madonna. Le lettere col maestro si incrociano per cui Mussini risponde, a distanza di due giorni alle accorate missive

⁷⁰ FMP, Piaggio a Mussini, 1858/11/11 e Mussini a Piaggio, 1858/11/17, in www.memofonte.it.

⁷¹ FMP, Mussini a Piaggio, 1858/02/28, in www.memofonte.it.

⁷² MUSSINI 1852, p. 25.

⁷³ SPALLETTI 1985.

⁷⁴ FMP, Piaggio alla madre, Firenze 1858/05/01.

⁷⁵ FMP, Piaggio alla madre, Firenze [1858]/02/05.

⁷⁶ FMP, Piaggio a Mussini, 1858/11/11, in www.memofonte.it.

⁷⁷ FMP, Piaggio alla madre, Siena 1859/04/28; alla sorella Teresa, Siena 1859/04/post 15; ai genitori, Siena, [1859]/06/02.

⁷⁸ FMP, Piaggio al padre, Siena 1859/06/08; alla madre, 1859/07/06 e 1859/07/12.

⁷⁹ Sul *Presepio* (o *Adorazione del Gesù Bambino*) esposto a Genova nel 1860 e 1938 (*MOSTRA* 1938), e a Firenze nel 1861, cfr. GIUBILEI 2004, vol. II, p. 639. Per il cartone: L.F.M. 1914.

⁸⁰ FMP, Piaggio a Mussini, 1860/06/10 e 1860/06/24, in www.memofonte.it.

della ragazza⁸¹. Se nella prima lettera il maestro risuona contro la critica, approfittando per dare l'ennesima stoccata a quella italiana, mettendo in guardia la giovane dall'amarezza alla quale può andare incontro nell'esposizione dei suoi quadri, nella successiva comunicazione approva le idee di Luigia di «mettere a oro i filetti delle aureole, come approvo pure il consiglio di Dufour di dorare il filettino del lembo del manto della Madonna», mettendo in guardia da eventuali spiacevoli discordanze cromatiche tra il colore dell'oro della cornice e quella degli angeli da inserirvi e risolvere eventualmente con «quelle cantonate di colore grigio con scorniciature a chiaro scuro e formellati. Così li ha fatti talora Raffaello e vari pittori quattrocentisti».



Fig. 2 Luigia Piaggio, *Presepio*, Genova, Galleria d'Arte Moderna.

Nel dipinto del *Presepio* troviamo il filo d'oro ad indicare le aureole, così come il manto della Vergine è filettato allo stesso modo e nel fondo un paesaggio che si apre dal lato della grotta con l'immane 'alberello scarno' di sapore raffaellesco.

L'impegno più importante al quale la Piaggio attendeva in questo periodo era però la realizzazione dei *Quattro Beati domenicani* realizzati accanto all'*Eterno Padre* del Dufour, nella chiesa di Santa Maria di Castello. A Dufour, il quale da alcuni anni aveva lo studio presso la chiesa, era stata commissionata «un'operazione soprattutto grafica» mirata a scoprire e raccordare le parti medievali con quelle nuove «Dufour decorò la volta con Dio Padre in gloria e altri fregi, mentre Luigia Piaggio dipinse quattro medaglioni con busti di santi», il tutto scialbato dopo la guerra⁸².

La contemporanea lettura delle lettere tra allieva e maestro e di alcune vecchie foto, ci testimoniano quanto la decorazione della Piaggio sia ancora una volta debitrice dei consigli di Mussini.

⁸¹ FMP, Mussini a Piaggio, 1860/06/23 e 1860/06/25, in www.memofonte.it.

⁸² DI FABIO 1990, pp. 317-324. Sull'intervento di Dufour e della Piaggio: ALIZERI 1875, p. 72; DI FABIO 1984, pp. 249-268. Sull'ultimo restauro al complesso cfr. MASI 2004, pp. 21-28 e l'intero capitolo *SANTA MARIA DI CASTELLO* 2004.

I quattro beati domenicani erano: *Santa Caterina*, *Santa Agnese da Montepulciano*, *San Tommaso* e *San Domenico*. La giovane dopo aver realizzato alcuni schizzi, si trova a dover riportare le composizioni sui cartoni a grandezza naturale, ma l'adozione delle misure del tondo, la induce a provare insoddisfazione specie per la Santa Caterina e per il «braccio avanti che non viene in avanti come dovrebbe» e perciò non esprime quel che la pittrice vorrebbe. Dato che l'impresa nella quale è impegnata è decisamente importante e che Dufour pur avendo visto i cartoni «non vede» i difetti che «vede» lei, la Piaggio invia a Mussini delle foto per avere consiglio, pronta a cambiare e rifare quei disegni finché non solo lei, ma lo stesso maestro non sia pienamente soddisfatto. Come le ha insegnato il maestro, la Piaggio vuol evidenziare nelle sembianze delle sante il carattere morale e in particolare per *Caterina* «l'esaltazione della mente» per *Agnese* «l'innocenza e la semplicità». (Figg. 3-4)



Fig. 3 Luigia Piaggio, *Santa Caterina*, dalla Chiesa di Maria di Castello (foto d'Archivio della Soprintendenza Beni Architettonici)

Fig. 4 Luigia Piaggio, *Santa Agnese da Montepulciano*, dalla Chiesa di Maria di Castello (foto d'Archivio della Soprintendenza Beni Architettonici)

La risposta arriva come al solito puntuale, come preciso e perentorio giunge il monito e di conseguenza il rischio dal quale il maestro mette in guardia: cadere nell'affettazione del 'secentismo' e realizzare figure che si compiacciono di esser osservate. Passa poi alle correzioni. La *Santa Caterina* necessita «nel movimento de' bracci e delle mani [...] di maggior parallelismo [...], l'avambraccio destro conviene che sporga verso lo spettatore mentre il sinistro dovrebbe allontanarsene di più: ciò mediante due scorci opposti». La *Santa Agnese* deve diventare meno «atteggiata», dato che «forse quelle mani incrociate sul petto è azione che sente un po' di convenzionale, di teatrale. Vorrei qualcosa di più vero e di più severo nello stile e nel sentimento»⁸³.

Le indicazioni di Mussini sembrano commenti e giudizi sulle opere finite. Nella *Santa Caterina* le mani sono aperte e parallele. L'avambraccio destro si avvicina allo spettatore, mentre quello sinistro, data la posizione leggermente ruotata rispetto all'altra santa, rimane in secondo piano. Anche il volto, ben caratterizzato, risulta decisamente migliore di quello della santa Agnese, le cui mani non sono incrociate sul petto, come nella prima idea della Piaggio, ma unite a pregare.

⁸³ FMP, Piaggio a Mussini, 1860/11/01 e Mussini a Piaggio, 1860/11/04, in www.memofonte.it.

I consigli e gli incoraggiamenti sono il segreto della didattica di Mussini, ed evidentemente fanno presa sull'allieva che ha compreso come sia necessario entrare nel carattere fisico e morale dei santi da raffigurare, facendo uso dell'iconografia consueta, ad esempio, del *San Tommaso d'Aquino*, per il quale ha chiesto a Firenze un ritratto inciso. Intanto invia comunque dei disegni per indicare quale sia la composizione e la posizione del volto in rapporto al *San Domenico* dato che, come spiega, le due effigi sono poste una di fronte all'altra e non su parete continua, cosa che avrebbe infastidito per la simile posizione che tengono. Per aiutare la Piaggio il maestro invia dei lucidi tratti dagli affreschi di Beato Angelico nel convento di San Marco a Firenze, dilungandosi a sottolineare «la verità e la dignità» del pittore quattrocentesco rispetto al «seicentismo» nel quale è caduta la giovane, forse, a causa della fretta⁸⁴. Niente di nuovo. In realtà i pericoli che gli allievi di Mussini devono evitare sono sempre la contemporaneità tesa al realismo e il 'barocco' teso a raffigurare non la purezza e la regola, ma l'accidentalità di un movimento che suppone un eccesso che normalmente una figura non ha.

Il richiamo alla lezione degli antichi, ovvero l'insegnamento che l'artista non deve mai dimenticare, sembra efficace e ne fa ammenda la Piaggio, inviando nuovi disegni da far scegliere al maestro, concependo sempre più quanta fosse la distanza tra Mussini e Dufour, al quale nasconde di chiedere consigli a Siena. Mussini approva i cambiamenti e sente che l'allieva è tornata sulla «retta via»⁸⁵, la stessa che raccomandava in quegli anni a Cassioli e Visconti, ovvero seguire i maestri antichi che sempre dovevano ricondurre al «vero», o meglio alla 'Verità'⁸⁶.

Sui dipinti eseguiti nel 1860 in Santa Maria di Castello un'ultima lettera, tra quelle note, accenna ai risultati della decorazione che non furono positivamente unanimi specie per il *Padre Eterno* di Dufour che «si manca affatto di colore [...] perciò tutti ne dicono di tutte e vi fu già chi disse che bisognava far imbiancare quel muro». Negli anni successivi sembra che Dufour, e la Piaggio, siano in procinto di lavorare ancora per la chiesa, ma una serie di motivazioni, alcune ufficiali altre decisamente più reali, ritardano ulteriori esecuzioni. La committenza langue 'si dice' a causa dell'umidità del luogo, ma la Piaggio ritiene che le precedenti esecuzioni sotto la direzione del genovese non siano piaciute, tanto che anche Vincenzo Marchese è addolorato per la perdita fiducia nei confronti del pittore⁸⁷. Mussini si dispiace per il collega e soprattutto per la mancata possibilità della Piaggio di cimentarsi in una nuova opera, ma uno scambio di frasi, ancora sulla commissione che poi non avrà luogo, apre la questione di come l'autorità artistica del Dufour fosse ormai poco riconosciuta e di come dietro a scuse ufficiali vi fossero macchinazioni reali, o presunte, ordite da pittori contrari al purismo⁸⁸.

Intanto nell'aprile del 1861 Luigia Piaggio lascia nuovamente Genova per tornare in Toscana. Grazie alla collaborazione con Dufour aveva avuto modo di intrecciare maggiormente quelle relazioni con l'ambiente purista che avevano luogo nello studio in Santa Maria di Castello «in quegli anni *foyer* della cultura cattolica genovese»⁸⁹ e a Firenze, ritrova, in casa Perfetti, quel circolo di genovesi puristi, Varni, Chiassone, Livy, Bonaini, e talvolta

⁸⁴ FMP, Piaggio a Mussini, 1860/11/21 e Mussini a Piaggio, 1860/11/23, in www.memofonte.it.

⁸⁵ FMP, Piaggio a Mussini, 1860/11/26 e Mussini a Piaggio, 1860/11/29, in www.memofonte.it.

⁸⁶ Il *Trionfo della Verità*, celebrato da Mussini nel 1841 nell'opera per il Marchese Ala Ponzoni, oggi a Brera, fu in qualche modo l'eredità spirituale che il maestro volle lasciare all'Istituto di Belle Arti senese, legando nel testamento il cartone per «ricordare come il Vero prima o poi sovrasti all'errore, all'ignoranza, non che alla menzogna ed all'ingiustizia», in *MEMORIA* 1888.

⁸⁷ FMP, Piaggio a Mussini, 1860/12/20 e 1861/12/12 in www.memofonte.it. Queste lettere, e alcune seguenti, relative a Santa Maria di Castello, risultano poco conciliabili con la bibliografia su tale intervento, nella quale si sottolinea che i contemporanei furono tutti concordi a considerare positivi i lavori del Dufour. Cfr. *ivi*, nota 82.

⁸⁸ FMP, Mussini a Piaggio, 1861/12/17; 1862/02/08 e Piaggio a Mussini, 1862/01/31; 1862/03/05 e 1862/05/31 in www.memofonte.it.

⁸⁹ DI FABIO 1990, p. 319.

presenze straniere, come lo scultore Henri de Triqueti⁹⁰, che le regalerà una copia del volume di François Rio, pietra miliare per la cultura purista-preraffellita⁹¹.

I rapporti con i numerosi pittori genovesi non esauriscono la necessità che la Piaggio ha del maestro. E, nel giugno, Luigia scrive a casa che Mussini le ha suggerito di partecipare all'Esposizione Italiana che si aprirà a Firenze nell'estate, presentando i due quadri già fatti e il cartone che sta eseguendo: «Egli esporrà diversi quadri ed i suoi allievi esporranno pure, Visconti verrà apposta da Roma. Così si avrà un'idea della sua scuola e trovo che ciò potrà fargli onore»⁹².

I due dipinti sono *Gesù che piange sopra Gerusalemme* e il *Presepio*, denominato nel catalogo dell'esposizione *San Giuseppe che adora il bambino portato dalla Madonna*⁹³, mentre la terza opera eseguita tra maggio e luglio del 1861 è il cartone del *Cristo al sepolcro*: «Per ora non ho fatto altri lavori vedrai che il cartone è molto grande ed intenderai che non potevo far altro. 10 figure poco meno del vero costano fatica e seri pensieri e davvero ho studiato con tutta l'anima»⁹⁴.

Gli sforzi sembrano premiati dalla compiacenza del maestro, nonostante la giovane sia evidentemente preoccupata del fatto che in tale esposizione il giudizio delle sue opere possa esser più critico in quanto donna⁹⁵, tanto che i genitori, com'è intuibile dalla risposta della giovane, temono che la realizzazione di un nudo, nuoccia alla 'moralità' della figlia⁹⁶:

Io non avrei mai immaginato che aveste difficoltà per il Cristo nudo. Se dissi che mi dava pensiero era per farlo bene ma non per altro, il lenzuolo è fatto in questo modo



e dipinto starà molto bene. [...]. Figurati che ho fatto e faccio studi di piedi e teste grandi come sul quadro e questi portano via tempo. Per le mani del Cristo ha posato il signor Cassioli che le ha bellissime⁹⁷.

Fu proprio il cartone del *Cristo al sepolcro* che ebbe i maggiori meriti all'esposizione, come l'orgoglioso Mussini riferisce, felice di poter annunciare alla giovane il conferimento della medaglia «a grande maggioranza di voti»⁹⁸. La stessa Piaggio racconta ai genitori come fu accolta la sua opera dal Giurì:

Oggi [...] fu una di quelle giornate che non si dimenticano mai più. Oggi come già vi avevo scritto aspettavo il Giurì. Il Perfetti doveva farne parte [...] i professori erano 10, potete credere se il mio cuore palpitava, Elena [Perfetti] era in agguato dal buco della chiave e mi disse 'piace, chiedono di veder la pittrice' [...] Perfetti venne a cercarmi e mi condusse nello studio. Tutti quei 20 occhi erano sopra di me tutti mi volsero parole d'elogio, io ero pallida come un morto perché

⁹⁰ FMP, Piaggio al padre, Firenze 1861/05/16. Su Triqueti cfr. *MAESTÀ DI ROMA* 2003, p. 477.

⁹¹ L'esemplare, con la dedica: «offert a Mlle Louisa Piaggio. Par H. de Triqueti Stat.re», è oggi in BCI, XCVII.E.23. Sulla biblioteca della famiglia Mussini-Franchi, cfr. AGNORELLI 2001-2002.

⁹² FMP, Piaggio alla madre, Firenze 1861/06/06.

⁹³ YORICK 1861, p. 187; *CATALOGO UFFICIALE* 1862, nn. 8002, 8003, 8810.

⁹⁴ FMP, Piaggio alla sorella Teresa, [1861]/07/03.

⁹⁵ «C'è poi il Cristo che non è involto nel lenzuolo e quel nudo mi fa studiare come puoi ben credere perché in un quadro fatto da donna verranno cercati i difetti specialmente nel nudo. Tu sai che il coraggio non mi manca ed ora faccio uso di tutto quello che possiedo» FMP, Piaggio alla madre, Firenze 1861/07/17.

⁹⁶ Sulla difficile condizione delle donne artiste che abbandonavano qualunque speranza di una 'normale' vita familiare cfr. MANNINI 2000.

⁹⁷ FMP, Piaggio alla madre, Firenze [1861]/07/[post 17].

⁹⁸ FMP, Mussini a Piaggio, [1861]/09/26, in www.memofonte.it.

malgrado il mio coraggio non potevo esser indifferente a tal momento. Seppi poi che tornato il Giuri all'accademia dopo il giro di diversi studi passarono a voti tutti gli oggetti esaminati, il mio fu l'unico che passò a pieni voti e a pieni plausi!⁹⁹.

Ancora maggiore la soddisfazione quando la Piaggio conosce più in dettaglio l'approvazione dei consensi verso il collega Cassioli:

«per il mio cartone e per il ritratto fatto da Cassioli furono voti veramente spontanei. Sentirete poi cose che non v'aspettate intorno agli altri premiati, ma oggi non voglio dir nulla perché spero vi rimedieranno se no a Genova si scatenerebbero tutti i diavoli [...] quanto ai quadri ti dirò che i pareri sono al solito diversi chi porta alle stelle i napoletani chi non li può vedere. I quadri di Frascheri non piacciono troppo, poco anche quello di Gandolfi benché sia stato molto ben messo tanto da prima che da ultimo, però l'effetto della notte è da molti lodato di come ha di gran critiche e giuste. Non è vero che fosse in una piccola stanza era nella prima e tutti dovevano passarli davanti se volevano entrare dunque lo vedevano invece senza cercarlo. Quando poi vennero terminate le grandi sale lo misero tra quadri ov'è attualmente. V'è un bellissimo quadro di Appiani, una figura sola la povera Maria di Sterme, è un quadretto che sorprende. Bellissimo un quadro a effetto di notte rappresentante Cesare che sente la moglie che parla dormendo. Bella la Lucrezia Borgia del Puccinelli. Quell'Ussi è il più interessante ed è bello davvero, ebbe la medaglia l'ebbe pure il signor Perfetti di lui poi non c'era da dubitare [...] Non mi fa specie che i giudizi del dottor Carenzi non vadano d'accordo co' tuoi è cosa naturale ch'egli la pensi in quella maniera abitando Torino, hanno una benda sugl'occhi e credono di vedere e non vedono nulla»¹⁰⁰.

Dopo il successo all'esposizione, l'ambiente artistico genovese le riconobbe i meriti per il *Cristo al Sepolcro*¹⁰¹ e a novembre è di nuovo nella città ligure, impegnata in una nuova impresa per la chiesa parrocchiale di Recco dedicata ai Santi Giovanni Battista e Giovanni Bono. La commissione era dovuta alle Ansaldo, cognate della sorella, e se ne ha notizia già nell'agosto del 1861:

Mi affretto a risponder per diverse ragioni e per prima quella che voglio consolare la Rosina accettando di fare quel quadro che gentilmente mi propongono. Accettando dunque gradirei saper la misura precisa [...]. Vorrei poter fare subito la composizione tanto da farla vedere al Maestro e poi l'eseguirò a Genova da me una volta approvata [...] Tornando al quadro di Recco di' alle tue cognate che gradirei esser libera di rappresentare il punto che più mi piacerà ben inteso prendendo un fatto della sua vita, anzi de più noti, ma per far qualcosa di buono bisogna il pittore si fermi sul punto che più l'ispira¹⁰².

⁹⁹ FMP, Piaggio ai genitori, Firenze 1861/08/25.

¹⁰⁰ FMP, Piaggio ai genitori, Firenze [1861/10/ post 1].

¹⁰¹ Antonio Merli, segretario dell'Accademia Ligustica, commentò che «Sarebbe arduo compito il descrivere parte a parte i sublimi affetti, le nobili pose, la disposizione conveniente della figura disegnata con mirabile purezza di linee; si può dire in una parola che non si saprebbe immaginare come l'arte possa meglio esprimere sì nobili concetti», CARPELLINI 1938, pp. 83-87. Vincenzo Marchese, le scrisse il 19 ottobre 1861: «L'Egregio signor Filippo Livy Le avrà recate le mie sincere congratulazioni pel suo bellissimo disegno sulla Deposizione della Croce della quale ho veduta una buona fotografia, che infinitamente mi piacque. Ora le ripeto accresciute di mille tanti queste stesse congratulazioni per la giustizia che Le resero i più valenti nostri artefici, aggiudicandole il premio riservato alle più rare opere d'arte della Esposizione Italiana. Questo solenne giudicato, fatto direi al cospetto della nazione come non ha riscontro nel passato, così è tale che torna onorevolissimo a Lei, perché scevro da ogni sospetto di broglio e di intrigo; e deve perciò accrescerle animo nel percorrere il difficile cammino, nel quale ha già date così splendide prove d'ingegno e di costanza. Io ne sono rimasto tanto consolato, che non ho potuto trattenermi dall'inviarle questo tenue attestato di ammirazione, riserbandomi a rinnovarle a voce le assicurazioni di stima e di rispetto con le quali sono lieto ripetermi. Suo Devotissimo Servitore», in FMP, Vincenzo Marchese a Piaggio, 1861/10/19.

¹⁰² FMP, Piaggio alla sorella Teresa, 1861/08/20.

È evidente che la Piaggio si sente ormai forte della sua posizione artistica, tanto da vantare la libertà di ispirazione propria dell'artista, se pur di concerto col committente. È 'un pittore', ma l'avvallo di Mussini non viene meno: a questi per tutto il 1862 chiederà suggerimenti su quella che sarà poi il dipinto con la *Gloria di S. Giovanni Bono*. (Fig. 5)



Fig. 5 Luigia Piaggio, *Gloria di San Giovanni Bono*, Recco, Chiesa parrocchiale dei Santi Giovanni Battista e Giovanni Bono.

Le problematiche che deve affrontare riguardano la posizione sull'altare e le misure (280x190), ma anche l'iconografia del santo che, vissuto nel settimo secolo, secondo la tradizione a Recco, divenne arcivescovo di Milano. Del santo «Due cattivissimi dipinti nelle pareti laterali della cappella rappresentano quel poco che si conosce della sua vita, e nel vecchio quadro dell'altare (ch'io devo rifare) è rappresentato in gloria. Non credo possibile vedere una pittura più cattiva di questa»¹⁰³.

La Piaggio ha decisamente imparato molto da Mussini. Nella scelta del momento da rappresentare non ipotizza di modernizzare l'iconografia consueta del soggetto religioso che si trova a comporre, cogliendo esattamente il senso del «rispetto a quell'edificio che pietra a pietra è sôrto per opera di tante generazioni nel corso di diciotto secoli» come Mussini molti anni dopo, nel 1883, sosterrà rivolto a Francesco De Renzis, dando vita ad un «saggio di polemica cortese»¹⁰⁴. E in effetti il suggerimento di Mussini è quello di rivolgersi alle pitture bizantine. Spronata dal maestro la Piaggio invia «due segni della composizione», attenendosi alla precedente iconografia che voleva il santo protettore di Recco con il simbolo della Trinità, ambientando la gloria sul paesaggio cittadino con un angelo che sparge i fiori a rappresentare le grazie che l'intercessione del santo rende al paese. Il tutto velato dall'uso dell'oro intesa come luce divina.

¹⁰³ FMP, Piaggio a Mussini, 1861/11/23, in www.memofonte.it.

¹⁰⁴ Cfr. MUSSINI 1883, p. 36.

I disegni che la Piaggio invia non sono conosciuti, ma il confronto con l'opera finita ci mostra come la giovane non avesse dubbi a porre le correzioni secondo le indicazioni del maestro che non solo mette in guardia dall'eccesso moderno, ma dal poter rendere una figura «troppo puristica»¹⁰⁵.

Se non è dato sapere quanto la Piaggio, dopo la lettera del maestro abbia cambiata la 'lunghezza verticale' degli angeli, che in ogni caso è raccordata col movimento leggermente obliquo che fanno i loro corpi, è certo che la giovane segue il suggerimento del maestro. Inserisce raggi dorati (e non di «oro vero») che si dipartono dall'alto e fa sì che l'angelo centrale sparga i fiori con entrambe le mani. Risolti i dubbi sull'iconografia, la Piaggio necessita di ulteriori suggerimenti soprattutto riguardo alle proporzioni e alle distanze volendo far apparire le figure di dimensione pari al vero e, dato che probabilmente le lezioni di Garibbo non erano state del tutto esaustive, tocca a Mussini spiegare i metodi prospettici e la differenza fra i pittori del rinnovamento e le teorie di Leonardo da Vinci che esemplifica spiegando come per i quadri molto grandi occorra mantenere una grandezza simile al vero delle figure in primo piano, non diminuire, ma talvolta aumentarne la grandezza, mentre nel caso il quadro sia piuttosto piccolo e da collocarsi in una chiesa altrettanto «mediocre» le figure possono essere di misura «una linea meno del vero, mentre dipinte che sono sembrano di grandezza reale. In questo caso credo che possa tener per fermo le proporzioni al vero per una figura che fosse posta proprio al limite del quadro toccando coi piedi la cornice, luogo ove mai si pongono figure; e degradare le altre secondo le regole prospettiche»¹⁰⁶.

Intanto che la Piaggio lavora al cartone per il quadro, riceve un'ulteriore proposta per la parrocchiale a Recco, dove deve dipingere quattro virtù, delle quali non è rimasto niente, ma sulle quali si adopera volendo imparare, da Guidoboni, la tecnica dell'affresco e inviando le fotografie dei primi bozzetti al maestro, che risponde in una lunga lettera presto sintetizzabile: buona l'idea, da migliorare l'esecuzione¹⁰⁷.

Se per i santi domenicani realizzati per la chiesa di Santa Maria di Castello Mussini richiama l'allieva allo studio del Beato Angelico, in questo caso il riferimento principe è Raffaello e la giovane sembra immediatamente percepire i suggerimenti. Nonostante la Piaggio abbia a Genova i consigli di pittori e scrittori tra cui Vincenzo Marchese, la sua totale fiducia è ancora e sempre per Mussini che le raccomanda ancora il modo di trattare la capigliatura che deve risultare dalle linee simmetriche ed euritmiche che permettono di non cadere nell'insolito, come già avvertiva anni prima e, come sempre, immediatamente corrette dall'allieva, non senza l'aiuto di alcuni lucidi realizzati dagli scolari senesi Franchi e Maccari¹⁰⁸. I lavori della Piaggio procedono quindi alacremente e, ai primi di settembre, finite la *Fortezza* e la *Giustizia*, mette mano al cartone per la *Prudenza*, attingendo dal repertorio del Ripa i simboli che più si adattano allo spazio consentito e naturalmente anche il giudizio su quest'ultima opera è presto espresso ed emendato dal maestro¹⁰⁹. Purtroppo di quest'impresa non rimangono neppure foto delle decorazioni preesistenti alla ricostruzione della chiesa avvenuta nel 1951¹¹⁰.

Le ultime lettere tra maestro e allieva sono del settembre 1862, in seguito a quella data i rapporti tra i due cambiano di natura: «sì che nel 1862 egli prendeva la via di Genova e là richiedeva alla scolara di divenire sua moglie. Annuiva essa con gioia, e nell'aprile del 1863 avveniva il matrimonio»¹¹¹, che però durava poco più di un anno, per la morte il 17 gennaio 1865 della Piaggio che nel dare alla luce la seconda figlia moriva dopo pochi giorni.

¹⁰⁵ FMP, Mussini a Piaggio, 1861/12/04; 1861/12/17 e Piaggio a Mussini, 1861/12/12, in www.memofonte.it.

¹⁰⁶ FMP, Piaggio a Mussini, 1862/04/18 e Mussini a Piaggio, 1862/04/27, in www.memofonte.it.

¹⁰⁷ FMP, Piaggio a Mussini, 1862/05/31 e Mussini a Piaggio, 1862/07/00[ante 6], in www.memofonte.it.

¹⁰⁸ FMP, Piaggio a Mussini, 1862/07/06; 1862/07/[post 9]; 1862/08/06 e Mussini a Piaggio, 1862/07/09; 1862/07/15; 1862/07/18, in www.memofonte.it.

¹⁰⁹ FMP, Piaggio a Mussini, 1862/09/05 e Mussini a Piaggio, 1862/09/11, in www.memofonte.it.

¹¹⁰ PORTALUPPI 2004-2005.

¹¹¹ L.F.M. 1914, pp. 212.

Il carteggio Mussini-Piaggio che in alcuni frangenti induce ad una lettura partecipe come si trattasse dello svolgersi narrativo di una vicenda didattica-artistica, non completa le notizie sull'attività della Piaggio ed interrompe le notizie sulla didattica di Luigi Mussini che, alla metà degli anni Sessanta e Settanta dell'Ottocento, si accingeva a riformulare i precetti didattici nei confronti della seconda generazione di artisti dell'istituto di Belle Arti di Siena, quali Pietro Aldi e Ricciardo Meacci, in un periodo nel quale all'orizzonte emergevano nuove tendenze realiste, come quelle dei Macchiaioli. D'altronde, altre lettere in parte note, la cui memorizzazione digitale è estremamente utile per una visione più analitica e d'insieme, palesano come la didattica di Mussini continui, fino alla sua morte, non variando molto e non modernizzandosi. Il biasimo nei confronti di «una certa scuola del Michelangelo (Caffé!)» e della «cricca fiorentina»¹¹² alla quale Cassioli si era avvicinato, riceve la stroncatura del vecchio maestro. Nonostante che l'autorità del direttore dovesse essere ben presente a Diego Martelli che nel 1877 inviò un suo opuscolo dal titolo *Dell'ordinamento degli studi artistici in Italia, pensieri e proposte di Diego Martelli fiorentino* con la dedica «All'Ill. Sig. Luigi Mussini»¹¹³. Dei macchiaioli Mussini non accetta l'idea di riunire in un quadro «il disegno e lo stile (idea e forma) e il modellato» attraverso il colore, scelta stilistica che, ribadisce, «non sò né posso insegnare»¹¹⁴.

L'adeguamento ai nuovi tempi, assente nell'insegnamento di Mussini, viene recepito invece dagli allievi come Maccari, che ormai autonomo pittore, esegue tra il 1872 e 1873, gli affreschi per la Chiesa del Sudario a Roma, nei quali il maestro riconosce «qualités réelles et solides»¹¹⁵ pur temendo che l'allievo indulga troppo «all'esercizio di quel materialismo che prevale attualmente in Italia»¹¹⁶.

Per quanto Mussini si accorga nei vecchi allievi di un preciso allontanamento dalla sua didattica che, spesso critica, ma sempre in lettere private e mai in articoli pubblici, intorno al 1883 facendo parte della commissione promotrice della Sala del Risorgimento da realizzare nel palazzo pubblico di Siena in onore a Vittorio Emanuele II, il vecchio maestro dà vita all'ultimo atto del suo insegnamento, caldeggiando la presenza di tutti quelli che dal 1851 erano stati suoi allievi.

Bisogna davvero che la Scuola di Siena vi faccia mostra di sé in tutta la sua potenza [...]. Il bello della nostra Scuola (e prova che il Maestro non fu un tiranno come dicono) è appunto che ogni individualità vi è manifestata liberamente in artisti tutti valentissimi e diversissimi l'uno dall'altro¹¹⁷.

Mussini già settantenne non intende partecipare da protagonista agli affreschi, ma è a lui che si deve l'orchestrazione e la scelta di affidare ai vecchi scolari le scene secondo le peculiarità che il loro iter artistico aveva evidenziato¹¹⁸.

La metodologia didattica di Mussini, così come esemplifica il carteggio con la Piaggio non terminava con l'insegnamento tecnico e formale, ma continuava nel patrocinio, nel

¹¹² Lettera di Mussini a Milanesi, BCI, 1864/03/04, in www.memofonte.it.

¹¹³ L'opuscolo è oggi in BCI, Miscellanea Raimondi 62 8. Cfr. AGNORELLI 2001-2002.

¹¹⁴ Lettera di Mussini a Carlo Milanesi, BCI, 1864/03/04, in www.memofonte.it.

¹¹⁵ Lettera di Mussini a Stürler, 1872/03/08, in www.memofonte.it.

¹¹⁶ Lettera di Mussini a Cavallucci, BCI, 1872/01/03, in www.memofonte.it.

¹¹⁷ Lettera di Mussini a Cassioli 1883/03/26, in MENGOLZI 1907, fasc. III, pp. 526-527.

¹¹⁸ Le battaglie furono appannaggio di Cassioli che nel 1859 aveva partecipato al concorso del Governo Toscano concorrendo, pur in altre sezioni, con Giovanni Fattori; Maccari interpretò in modo veristico le scene celebrative fitte di personaggi storici; Aldi il pathos e la tensione trattenuta di Radetzki e di Garibaldi di fronte al re. A Franchi, Marinelli, Ridolfi e Meacci furono affidate le decorazioni della volta. Per la completa e precisa indicazione dei soggetti e delle paternità degli stessi si veda da ultimo AGNORELLI 2005, p. 155, note 122 e 123, con bibliografia precedente.

sostegno e nella protezione di quelli che comunque per il maestro, nella sua idea romantica, rimanevano gli allievi di bottega.

BIBLIOGRAFIA

ANDS: Archivio Notarile Distrettuale, Siena.

BCI: Biblioteca Comunale degli Intronati, Siena.

FMP: Fondo Mussini Piaggio Archivio Privato.

AGNORELLI 2001-2002

P. AGNORELLI, *La «libreria» di Luigi Mussini*, tesi di Specializzazione in Archeologia e Storia dell'Arte, Università degli Studi di Siena, A.A. 2001-2002.

AGNORELLI 2005-2006

P. AGNORELLI, *Luigi Mussini da Parigi a Siena: 1851-1888*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Siena, A.A. 2005-2006.

AGNORELLI 2007

«*Stupides qui tiennent la plume*». *Luigi Mussini scrittore e la critica d'arte*, in *NEL SEGNO DI INGRES* 2007, pp. 47-61.

AGNORELLI 2005

P. AGNORELLI, *Mussini e la rinascita romantica dell'arte senese*, in *ANTICA ARTE SENESE* 2005, pp. 138-155.

AGNORELLI-BONELLI 2005

P. AGNORELLI, L. BONELLI, scheda in *ANTICA ARTE SENESE* 2005, p. 384.

AGRESTI 1988

R. AGRESTI, *Alessandro Franchi*, in *SIENA TRA PURISMO E LIBERTY* 1988, pp. 138-152.

AGRESTI 2000

R. AGRESTI, *Alessandro Franchi*, in *L'OTTOCENTO A PRATO* 2000, pp. 95-107.

ALIZERI 1864-1866

F. ALIZERI, *Notizie dei prof. del Disegno in Liguria dalla fondazione dell'Accademia*, III, Genova 1864-1866, p. 456.

ALIZERI 1875

F. ALIZERI, *Guida illustrata del cittadino e del forestiero per la città di Genova e sue adiacenze*, Genova 1875.

ANTICA ARTE SENESE 2005

Il segreto della civiltà. La Mostra dell'Antica Arte Senese del 1904 cento anni dopo, Catalogo mostra, a cura di G. Cantelli, L. S. Pacchierotti, B. Pulcinelli, Siena 2005.

BAROCCHI 1998

P. BAROCCHI, *Storia Moderna dell'arte in Italia, I, Dai neoclassici ai Puristi, 1780-1861*, Torino 1998.

BASSIGNANA 1991

L. BASSIGNANA, *Mussini Cesare*, voce in *LA PITTURA IN ITALIA* 1991, II, p. 935, Milano 1991.

BIETOLETTI 2000

S. BIETOLETTI, *La pittura negli anni centrali del secolo*, in *L'OTTOCENTO A PRATO* 2000, pp. 69-94.

CARLI 1986

E. CARLI, *Maestri e allievi*, in *L'ISTITUTO D'ARTE DI SIENA* 1986, p. 37-59.

CARPELLINI 1938

A. CARPELLINI, *La pittura genovese dell'Ottocento*, Genova 1938.

CATALOGO UFFICIALE 1862

Catalogo ufficiale dell'Esposizione italiana del 1861 in Firenze, nn. 8002, 8003, 8810, Firenze 1862.

CINQUE CHIESE E UN ORATORIO 2004

Cinque chiese e un oratorio: restauri di edifici religiosi dal XII al XVIII secolo per Genova Capitale Europea della Cultura 2004, a cura di G. Bozzo, Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Soprintendenza per i Beni Architettonici e per il Paesaggio della Liguria, Genova 2004.

DEL BRAVO 1967

C. DEL BRAVO, *Angiolo Visconti, e la gioventù di Amos Cassioli*, «Antichità Viva», 6, novembre-dicembre, 1967, pp. 3-28.

DI FABIO 1984

C. DI FABIO, *Santa Maria di Castello* in *MEDIOEVO RESTAURATO* 1984, pp. 249-268.

DI FABIO 1990

C. DI FABIO, *Medioevo demolito. Genova 1860-1940*, Genova 1990, pp. 317-324.

EPISTOLARIO 1893

Epistolario artistico di Luigi Mussini. Colla vita di Lui scritta da Luisa Anzoletti, Siena 1893.

FOUCART 1987

B. FOUCART, *Le renouveau de la peinture religieuse en France (1800-1860)*, Parigi 1987.

GUASTI 1851

C. GUASTI, *La Virtù ispiratrice del Bello. Discorso pronunciato il dì 31 agosto 1851 nel R. Istituto di Belle Arti per la solenne distribuzione dei premi triennali*, Siena 1851.

GIUBILEI 2004

M.F. GIUBILEI, *Galleria d'Arte Moderna di Genova. Repertorio Generale delle opere*, vol. II, Firenze 2004.

IN MEMORIA 1888

In memoria di Luigi Mussini pittore, Siena 1888.

KAISER 1999

L. KAISER, *Francesco Gandolfi*, voce in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LII, pp. 80-82, Roma 1999.

LABORATORIO REGIONALE DI RESTAURO 2005

Laboratorio Regionale di restauro. Formazione ed evoluzione, Recco 2005.

LA CULTURA ARTISTICA A SIENA 1994

La cultura artistica a Siena nell'Ottocento, a cura di C. Sisi, E. Spalletti, Cinisello Balsamo 1994.

LA PITTURA IN ITALIA 1991

La pittura in Italia: l'Ottocento, a cura di E. Castelnuovo, Milano 1991.

L.F.M. 1914

L.F.M. [Luisina Franchi Mussini], *Due nobili pittori cristiani del secolo XIX, Luigi Mussini e Luisa Piaggio*, «Arte Cristiana», 7, 15 luglio 1914, pp. 206-214.

L'ISTITUTO D'ARTE DI SIENA 1986

L'Istituto d'arte di Siena, Siena 1986.

L'OTTOCENTO A PRATO 2000

L'Ottocento a Prato, a cura di R. Fantappiè, Firenze 2000.

MAESTÀ DI ROMA 2003

Maestà di Roma. Da Napoleone All'Unità d'Italia. Da Ingres a Degas Artisti francesi a Roma, vol. II, Catalogo mostra, Milano 2003.

MANNINI 2000

M.P. MANNINI, *Donne artiste tra Ottocento e Novecento*, Catalogo della mostra, Firenze 2000.

MASI 2004

C. MASI, *L'intervento di Maurizio Dufour tra Purismo e restauro stilistico*, in CINQUE CHIESE E UN ORATORIO 2004, pp. 21-28.

MEDIOEVO RESTAURATO 1984

Medioevo restaurato: Genova 1860-1940, a cura di C. Dufour Bozzo, Genova 1984.

MENGOZZI 1907

N. MENGOZZI, *Lettere intime di artisti senesi (1852-1883)*, Siena 1908, qui citate nella pubblicazione del «Buletтино senese di Storia Patria», 1907, fasc. I, pp. 97-173; fasc. II, pp. 273-362; fasc. III, pp. 443-535.

MILLEFIORE 1991

P. MILLEFIORE, *Garibbo Luigi*, voce in LA PITTURA IN ITALIA 1991, II, pp. 842-843, Milano 1991.

MINARDI 1834

T. MINARDI *Delle qualità della pittura italiana, dal suo rinascimento fino all'epoca della perfezione, discorso pronunziato alla adunanza delle Pontificie Accademie di Archeologia e di San Luca*, 1834, in BAROCCHI 1998, pp. 455-459.

MOSTRA 1926

Mostra dei pittori dell'Ottocento, Genova 1926.

MOSTRA 1938

Mostra dei pittori liguri dell'Ottocento, Catalogo della mostra, a cura di O. Grosso, Genova 1938.

MUSEO DELL'ACCADEMIA 1985

Il Museo dell'Accademia Ligustica di Belle Arti. La Pinacoteca, Catalogo dei dipinti, a cura di E. Baccheschi, Genova 1985.

MUSSINI 1847

L. MUSSINI, *Sullo studio de' Maestri antichi e sugli ostacoli che ad esso si sovrappongono*, «Rivista di Firenze», 28, 24 agosto 1847, ora in *Scritti d'arte, di Luigi Mussini pittore*, Firenze 1880, pp. 3-13.

MUSSINI 1852

L. MUSSINI, *Di Lorenzo Bartolini. Lettera a Carlo Milanese*, 1852, ora in *Scritti d'arte di Luigi Mussini*, Firenze 1880, pp. 22-28.

MUSSINI 1883

L. MUSSINI, *Della tradizione nelle opere artistiche di tema sacro*, 1883, ora in L. Mussini, *di Palo in Frasca. Pensieri di un artista*, Siena 1888, pp. 35-70.

NEL SEGNO DI INGRES 2007

Nel segno di Ingres. Luigi Mussini e l'Accademia in Europa nell'Ottocento, Catalogo della mostra, a cura di C. Sisi, E. Spalletti, Cinisello Balsamo 2007.

OLCESE SPINGARDI 1991

C. OLCESE SPINGARDI, *Piaggio Mussini Luisa*, voce in *LA PITTURA IN ITALIA* 1991, II, p. 963, Milano 1991.

OLCESE SPINGARDI 1992

C. OLCESE SPINGARDI, *Maurizio Dufour*, voce in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XLI, pp. 789-791, Roma 1992.

OPERA DI ALESSANDRO FRANCHI 1964

L'opera di Alessandro Franchi pittore 1838-1914, Catalogo delle mostra, Prato-Siena 1964.

PETRUCCI 1992

F. PETRUCCI, *Scuola senese dell'Ottocento. Angelo Visconti*, «I Quaderni dell'Arte», 3, 1992, pp. 5-63.

PETRUCCI 2007

F. PETRUCCI *L'ambiente artistico senese e i primi scolari: osservanti e reticenti*, in *NEL SEGNO DI INGRES* 2007, pp. 170-211.

PORTALUPPI 2004-2005

D. PORTALUPPI, *La Parrocchiale di Recco: riadattamenti e restauri postbellici*, tesi di laurea, Università degli Studi di Genova, A.A. 2004-2005.

SANTA MARIA DI CASTELLO 2004

Santa Maria di Castello in *CINQUE CHIESE E UN ORATORIO* 2004, pp. 13-48.

SBORGI 1991

F. SBORGI, *La pittura dell'Ottocento in Liguria*, in *LA PITTURA IN ITALIA* 1991, I, pp. 21-44.

SIENA TRA PURISMO E LIBERTY 1988

Siena tra Purismo e Liberty, Catalogo della mostra, a cura di E. Crispolti, B. Sani, Milano-Roma 1988.

SPALLETTI 1985

E. SPALLETTI, *Gli anni del Caffè Michelangelo (1848-1861)*, Roma 1985.

SPALLETTI 1994

E. SPALLETTI, *Il secondo Ottocento*, in *LA CULTURA ARTISTICA A SIENA* 1994, pp. 305-572.

STUDI IN ONORE DI CESARE GUASTI 1994

Studi in onore di Cesare Guasti, 1, a cura di L. Draghici, Prato 1994.

STÜRLER 1847

A. STÜRLER, *Dei maestri antichi e delle loro tradizioni. Al sig. Camillo Pucci*, «Rivista di Firenze», 29, 28 agosto 1847.

YORICK 1861

Yorick figlio di Yorick [P. Coccoluto Ferrigni], *Viaggio attraverso l'Esposizione italiana del 1861. Guida critica descrittiva*, Firenze 1861.

UZZANI 1988

G. UZZANI, *Angelo Visconti*, in *SIENA TRA PURISMO E LIBERTY* 1988, pp. 99-105.