



MINISTERO PER I BENI E LE ATTIVITÀ CULTURALI ©

BOLLETTINO D'ARTE

Estratto dal Fascicolo N. 3 – Luglio-Settembre 2009 (Serie VII)

GIOVAN BATTISTA FIDANZA

REVISIONI E NOVITÀ SU FRANCESCO APPIANI



CASA EDITRICE LEO S. OLSCHKI

REVISIONI E NOVITÀ SU FRANCESCO APPIANI

È merito di Giovanna Saporì aver ridestato, nel 2005, l'interesse per Francesco Appiani (Ancona 1704 – Perugia 1792), attraverso la pubblicazione dell'ingente raccolta grafica del pittore marchigiano conservata nella Biblioteca Comunale di Assisi.¹⁾ Prima di questa iniziativa Appiani risultava presente, in tempi relativamente recenti, anche nelle ricerche del gruppo di lavoro coordinato da Bruno Toscano pubblicate nei quattro volumi *Pittura del '600 e '700. Ricerche in Umbria*, non senza nuove attribuzioni, soprattutto per opere spoletine, assisiati e amerine.²⁾

L'individuazione di due nuovi dipinti (documentati) da aggiungere al catalogo di Francesco Appiani, e di nuovi dati d'archivio che permettono precisazioni sulla sua attività, sono l'occasione per un approfondimento sulla figura e l'opera di questo pittore, sul quale a tutt'oggi non esistono studi monografici — fatta eccezione per una tesi di laurea discussa nell'Università di Perugia nell'anno accademico 1984–1985 — né saggi specifici su aspetti della sua produzione pittorica.³⁾ Eppure un attento esame della storiografia a lui contemporanea o di poco successiva ci offre una ricca serie di informazioni che consentono utili riflessioni, revisioni e nuove osservazioni, soprattutto sulla sua iniziale attività romana e su quella seguita al trasferimento a Perugia nel 1743 dopo il lungo periodo di permanenza a Roma caratterizzato, tra le altre cose, da un suo alunnato presso Francesco Trevisani.

Gran parte delle notizie sulla sua vita e sulla sua produzione ci arrivano dalla letteratura periegetica perugina tra Sette e Ottocento⁴⁾, da Luigi Lanzi, da Amico Ricci e soprattutto da Baldassarre Orsini, che nelle *Memorie de' pittori perugini del secolo XVIII* (opera da lui definita un «supplemento» della raccolta delle vite degli artisti perugini di Lione Pascoli, del 1732) ne traccia un profilo biografico e artistico con informazioni di prima mano.⁵⁾ Orsini (Perugia 1732 – 1810) si rivela una fonte particolarmente attendibile, in quanto oltre ad essere contemporaneo dell'Appiani, risulta con lui in contatto in più di un'occasione, come ad esempio per la stima-inventario della quadreria di Lione Pascoli («Stima delle pitture nella casa dell'eredità Pascoli – Parrocchia di San Fiorenzo fatta dai Sig.ri Baldassarre Orsini, e Francesco Appiani il dì 23 agosto 1786»)⁶⁾ o nel corso della riorganizzazione della Accademia del Disegno di Perugia, quando Orsini, promotore della riorganizzazione stessa, propone, tra il 1786 e il 1789, di inserire l'Appiani tra i sei «professori accademici».⁷⁾

Di qualche anno successive a quelle dell'Orsini sono le notizie di Luigi Lanzi, il quale riporta, oltre a giudi-

zi di merito, informazioni sulla sua produzione romana che non sono altrove. La menzione di Lanzi è presente in una nota piuttosto corposa dell'edizione del 1809 della *Storia pittorica*:

«Francesco Appiani anconitano, scolare del Magatta e morto in questi anni ultimi, non ebbe luogo nell'altra edizione, ma ben merita di averlo in questa. Studiò gran tempo in Roma mentre ivi fiorivano il Benefial, il Trevisani, il Conca il Mancini; e dell'amicizia loro (particolarmente dell'ultimo) si valse a formare un suo stile dolce ed armonioso, di cui resta quivi un saggio a San Sisto Vecchio. È la morte di San Domenico dipinta a fresco per ordine di Benedetto XIII, che lo remunerò con una medaglia d'oro. Ito poi in Perugia, e aggregato quivi alla cittadinanza, ha continuato a operare indefessamente fino ai 90 anni, bravura quasi ignota alla storia dopo Tiziano. Ridonda Perugia de' suoi dipinti d'ogni maniera; e de' più lodati ne ha la chiesa di San Pietro de' Cassinesi, quella di San Tommaso, quella di Monte Corona. Di altre opere macchinose ornò San Francesco e la volta della Cattedrale, ov'emulò ancora la franchezza e la composizione del Carlone. Di lui e di una sua pittura collocata in una chiesa del Massaccio si fa elogio nelle *Antichità Picene* (t. xx, p. 159). Molte anche ne fece per l'Inghilterra».⁸⁾

In questa sintesi biografica, Lanzi mette in evidenza, sia pure in modo generico, quelli che per lui erano i principali riferimenti formali di Appiani — sia contemporanei (Benefial, Trevisani, Conca, Mancini), che anteriori (Carlone) — e la straordinaria quantità di opere dipinte a Perugia fino alla tardissima età, con un intrigante parallelismo con Tiziano, anch'egli attivo fino alla soglia dei novant'anni. È interessante notare come sottolinei l'adesione soprattutto ai modi di Francesco Mancini per la definizione del «suo stile dolce ed armonioso», elemento effettivamente evidente da un esame dei migliori dipinti dell'Appiani. Lanzi ricorda, in questa occasione, quasi esclusivamente le opere perugine, ed è anche il solo a dare notizia della sua attività in San Sisto Vecchio a Roma. Alcune voci biografiche, e la stessa tesi di laurea citata, danno per perduto quest'affresco raffigurante la 'Morte di San Domenico', in un caso imputandone la causa all'umidità (Mattioli).⁹⁾ Nella chiesa domenicana e nell'annesso monastero di San Sisto Vecchio non esistono, né sono esistite in passato, pitture murali o su altro supporto — tantomeno settecentesche — raffiguranti la 'Morte di san Domenico', fatta eccezione per una delle trentadue lunette del chiostro, il cui responsabile della commissione arrivata direttamente da Benedetto XIII, che tanto a cuore aveva la chiesa di San Sisto Vecchio



1 – ROMA, CHIESA DI SAN SISTO VECCHIO, CHIOSTRO – FRANCESCO APPIANI: MORTE DI SAN DOMENICO

di cui fu titolare da cardinale, fu Andrea Casali.¹⁰ La decorazione delle lunette del chiostro, che durò più di un anno («un anno e mesi», come si legge nella richiesta della croce di cavaliere che Casali inoltra al pontefice il 23 luglio del 1729 a lavori conclusi: la croce fu concessa il 6 agosto successivo), rientrava tra i lavori di restauro e rifacimento della chiesa e del monastero domenicani voluti da Benedetto XIII tra il 1725 e il 1728.¹¹ Il breve col quale il papa concede a Casali il titolo di cavaliere è l'unico riferimento documentario relativo a questo ciclo di affreschi: non risultano infatti pagamenti per le pitture del chiostro nei registri economici del monastero domenicano, dove pure trovano posto dettagliati resoconti sulle spese, in modo particolare nell'anno 1727, per falegnami, indoratori, «ferrari», «vetrari» ed altre maestranze.¹²

Andrea Casali era uno dei migliori allievi di Francesco Trevisani, come ci ricorda Lione Pascoli.¹³ Allo stesso modo, sia pure con risultati inferiori, anche Appiani faceva parte della scuola di Trevisani, come testimoniato da sicure fonti contemporanee e dall'epigrafe funebre: è quindi assai verosimile che Casali, per un ciclo di pitture murali così complesso, si sia servito di più collaboratori presi dalle seconde linee della cerchia del suo maestro, come confermato dalle differenze, talvolta assai evidenti, tra una lunetta e un'altra. Questo rende credibile l'ipotesi che Casali sia stato affiancato da più collaboratori, magari presi dal gruppo degli allievi di Trevisani ai quali avrebbe delegato una o più lunette, e che lui — oltre ad essere autore di alcune di esse (ovvero le migliori, come ad esempio l'

'Annuncio a san Domenico della morte da parte di un angelo') — sia stato essenzialmente il coordinatore di una così estesa ed impegnativa impresa decorativa, sicuramente propiziata dagli stretti legami di Trevisani con papa Orsini e con il suo ambito.¹⁴ La 'Morte di san Domenico' a cui fa riferimento Lanzi nella nota su Appiani si può quindi, senza difficoltà, identificare con la lunetta dal tema corrispondente del chiostro della chiesa domenicana romana (fig. 1). L'indicazione del Lanzi è d'altronde chiara e rafforzata da dettagli precisi: la diretta committenza papale e la medaglia d'oro conferitagli dallo stesso pontefice, particolari del tutto analoghi a quelli di Andrea Casali, titolare della commissione, che fu insignito infatti di una decorazione di maggior prestigio. Anche il grado delle onorificenze testimonia una posizione di supremazia (il cavalierato) per il garante e titolare della commissione, che infatti firma e data l'opera (con le sue iniziali A. C. e con l'anno di esecuzione: 1728, nella lunetta raffigurante 'San Domenico che guarisce una indemoniata'), rispetto al collaboratore (la medaglia d'oro).¹⁵

La serie di affreschi denota un evidente e giustificato gusto narrativo, talvolta particolarmente spiccato. Anna Lo Bianco, in un saggio della fine degli anni ottanta successivo al termine dell'ultimo restauro, ipotizza che le scene delle lunette siano tratte «da un repertorio di incisioni sulla vita del santo da seguire come motivo conduttore».¹⁶ La comune derivazione trevisanesca sia di Casali che di Appiani (così come degli altri possibili collaboratori) e gli intenti narrativi non rendono semplice individuare — alla luce delle

differenze stilistiche tra una lunetta e un'altra — la mano di Appiani rispetto a quella di Casali o di altri aiuti nella 'Morte di san Domenico'. Tuttavia è possibile cogliere in essa, sia pure in mezzo ai riferimenti più o meno evidenti ad un espressionismo cronachistico presenti in tutta la decorazione pittorica del chiostro, una derivazione marattesca nella Vergine, che sarà ripetuta da Appiani in molte sue tele successive. Rispetto a tutte le altre scene, inoltre, in questa si nota una minore qualità dovuta *in primis* ad un aspetto più grafico e meno monumentale delle figure, che accentua un tono del racconto tendente con evidenza all'aneddotico piuttosto che all'agiografico. Per la 'Morte di san Domenico', Lo Bianco, considerandola opera di Casali, nota una forte derivazione trevisanesca, individuando quale «modello la lunetta dell'Ultima comunione di san Luigi, eseguita circa quindici anni prima da Trevisani per la chiesa di Sant'Ignazio».¹⁷⁾

Anche l'ultima indicazione che ci dà Lanzi su Appiani, ovvero la destinazione inglese di molte sue opere, sulla quale non vi sono né studi né informazioni, contribuisce a considerare ancora più stretti i suoi legami con Francesco Trevisani e la sua cerchia. Anche Casali, infatti, così come lo stesso Trevisani,¹⁸⁾ eseguiva dipinti per la committenza inglese, a tal punto che nel 1740 andrà addirittura in Inghilterra restandoci per venticinque anni.¹⁹⁾ Tali commissioni ad Appiani sono state verosimilmente favorite proprio grazie alla frequentazione, che a questo punto può considerarsi stabile e consueta, dell'ambito di Francesco Trevisani da parte del pittore marchigiano.

Sempre Lanzi, nel *Viaggio del 1783 per la Toscana Superiore, per l'Umbria, per la Marca, per la Romagna*, aveva registrato opere umbre e marchigiane di Appiani, all'epoca ancora in vita, con interessanti annotazioni:

«Appiani pittor moderno e vivente in Perugia. In Sagrestia di San Pietro una Madonna di proporzione naturale di un far guidesco nel fondo ne' vestiti, nella posizione ma le forme son piuttosto dal naturale belle nondimeno. Suoi freschi nella volta dell'Oratorio di S. Agostino, sono di un fare lieto e moderno e nel piegare ritrae qui alquanto dall'Angeli ivi vicino. Sua Concezione con S. Filippo Neri e altri Santi a' Servi; quadro che ha del Guido nella Madonna e del Pietro nella disposizione. Agli Angeli di Assisi i pennoni della cupola e alcuni a fresco. La tavola di S. Margherita cortonesca. Non è inventore ma buon imitatore. Nel 1786 al Masaccio nella chiesa dell'Eremita un S. Lorenzo per cui gli fu fatto l'elogio. Tomo XX. P. 159. *Antichità Picene*».²⁰⁾

Quello che emerge dagli appunti di Lanzi è un sostanziale apprezzamento, che però non va al di là del riconoscimento di saper prendere a modello celebri esempi della sua tradizione di riferimento, Guido Reni su tutti. Appiani è considerato un onesto pittore che non propone novità, ma comunque aggiornato e in grado di assimilare con facilità forme e dettagli di altri pittori; come esempi chiarificatori di questa dinamica sono portati i dipinti murali che esegue nella basilica di San Pietro (1762–63), che riscuotono il giu-



2 – PERUGIA, BASILICA DI SAN PIETRO, CAPPELLA DEL SACRAMENTO
FRANCESCO APPIANI: MADONNA ASSUNTA, PARTICOLARE

dizio migliore (fig. 2), e nella sagrestia dell'oratorio di Sant'Agostino. Riguardo al giudizio sul valore artistico si dimostra più generoso Pietro Zani, che nell'*Enciclopedia metodica critico-ragionata delle belle arti* (1819), nella colonna del "merito", attribuisce ad Appiani la sigla «BB», ovvero «bravissimo».²¹⁾ In questo riferimento del *Viaggio del 1783*, così come nella nota della *Storia pittorica*, Lanzi non manca di citare, quale unica opera marchigiana, una tela raffigurante 'San Lorenzo' (un'opera tarda del 1786) nell'omonima chiesa del Massaccio (l'attuale Cupramontana) e il relativo elogio che si guadagnò per questo dipinto, riportato da Colucci nelle *Antichità Picene*, il quale introduce il pittore così: «nel seguente 1786 mentre cominciassi ad ufiziare la sudetta nuova chiesa dell'Eremita, il famoso Sig. Francesco Appiani dipinse il bellissimo quadro di S. Lorenzo, riportandone l'elogio».²²⁾

La vita di Appiani contenuta nelle *Memorie* di Baldassarre Orsini è la più lunga e dettagliata dell'intera raccolta. Oltre ad elementi biografici e riferimenti alle sue opere, l'autore riporta particolari relativi alla tecnica esecutiva ed esprime commenti sul valore del pittore (ed anche sulla sua attività di restauratore),²³⁾



3 – PERUGIA, CHIESA DI SANTA MARIA NUOVA (ORA IN DEPOSITO PRESSO LA CATTEDRALE) – FRANCESCO APPIANI: IMMACOLATA CON I SANTI GIOVANNI BATTISTA, FILIPPO NERI E FILIPPO BENIZI

definito, non senza un'accezione negativa, «rapsodista», ovvero che raccoglie e collega elementi formali di più pittori, non sempre con successo.²⁴⁾

Orsini è il primo a raccontare particolari poi ripresi dalle fonti successive, a partire dall'apprendistato in patria presso il Magatta, un mediocre pittore seguace del Trevisani attivo per lo più ad Ancona,²⁵⁾ per continuare col soggiorno romano per compiere gli «studj nella scuola del medesimo Trevisani» e con la frequentazione («si consigliava») con Francesco Mancini. Orsini fa riferimento, a proposito della fase iniziale, ad una sua collaborazione — e non alunno — con Giovanni Paolo Pannini, per «lavori [...] si ad olio, che in fresco, il quale lo ricompensava con otto, e dieci paoli il giorno, e tallora anche di più». Orsini pubblica anche la trascrizione del documento (senza indicarne la collocazione archivistica) che attesta questa collaborazione da parte di Appiani, presumibilmente limitata a decorazioni o parti accessorie, nel quale Pannini dichiara di pagare Appiani non solo «a giornata», ma

anche «a prezzo stabilito, a ragione di suo maggior vantaggio, ed utile; per essere li suoi lavori sudetti di pittura meritevoli di tale congrua recognizione».²⁶⁾ Corrado Ricci ipotizza che Pannini si servì di Appiani per la decorazione della Villa Patrizi e di Palazzo Alberoni a Roma.²⁷⁾ Tale ipotesi risulta quanto mai verosimile. La decorazione di Villa Patrizi (demolita nel 1911) inizia nel 1718, i lavori, lentissimi, furono terminati solo nel 1725. È probabile che Pannini per accelerare i tempi di un'impresa così impegnativa si sia fatto affiancare da giovani di bottega, tra i quali poteva benissimo esserci Appiani, che nel 1725 aveva ventuno anni. Lo stesso può dirsi per i due ambienti di Palazzo Alberoni: la Galleriola (distrutta) e la Galleria nobile (i cui affreschi salvati dalla distruzione del palazzo nel 1928, sono oggi conservati nel Palazzo del Senato), le cui pitture murali furono portate a termine nel giro di due anni, tra il 1725 e il 1726. Apprezzando Pannini l'opera prestatagli dall'Appiani, tanto da pagarlo non solo a giornata ma “subcommissionandogli” parti di lavoro, non è da escludere che il giovane pittore marchigiano sia stato incaricato di eseguire figure, magari anche solo monocrome, per le quadrature di Pannini. La collaborazione può essersi conclusa con questo ciclo decorativo, essendo una delle ultime grandi imprese del genere di cui fu titolare Pannini, dopo di allora attivo quasi esclusivamente in dipinti da cavalletto.²⁸⁾

Nella biografia di Orsini si intrecciano fatti personali, come la prematura perdita della prima moglie che causò la partenza di Appiani da Roma, e fatti “professionali”, come il trasferimento da Roma a Spello, per interessamento dei suoi protettori (i Pamphili), presso Teresa Grillo Pamphili e l'amicizia a Perugia col paesaggista napoletano Alessio de Marchis.²⁹⁾ L'arrivo in Umbria si rivelerà decisivo per il contatto con il futuro cardinale Cosimo Imperiali («che in quel tempo, come Prelato governava la città di Perugia»),³⁰⁾ che gli commissiona il suo ritratto e lo fa così conoscere alla grande committenza cittadina, per la quale lavorerà ininterrottamente per tutta la sua carriera, alternando frequenti commissioni per altri centri della regione, come Assisi, Città di Castello, Amelia.

A Perugia è richiesto per eseguire tele e pitture murali per le più importanti chiese, conventi e palazzi gentilizi, come la Chiesa Nuova, il Duomo, Palazzo Donini ecc.³¹⁾ Di Perugia, dove si stabilisce definitivamente dal 1743, diventerà anche cittadino, ma solo nel 1773, «dopo di trent'anni di dimora».³²⁾ Tuttavia la frequentazione di Perugia — o quantomeno prolungati soggiorni nella città — dovette essere anteriore al 1743; nel 1771, infatti, Appiani rivolge una «supplica» per la concessione della cittadinanza, dichiarando di avervi abitato «per lo spazio di quaranta e più anni».³³⁾ La permanenza a Perugia prima del 1743 (anno in cui secondo Orsini fissò la sua dimora in città) dovette comunque avere carattere episodico e garantire in tal modo ancora soggiorni romani.³⁴⁾ È Siepi infatti a informarci che nel 1735 ridipinse la mostra del pubblico orologio del Palazzo Comunale di Perugia (a sua volta ridipinta

nel 1804 da Lorenzo Faina) e nel 1740 eseguì a Roma la tela raffigurante l'Immacolata con i santi Giovanni Battista, Filippo Neri e Filippo Benizi' per la chiesa perugina di Santa Maria Nuova.³⁵⁾ La conferma della stabilizzazione a Perugia nel 1743 è data anche dal secondo matrimonio, contratto in città con una perugina in quell'anno.³⁶⁾ Nel 1743 Appiani ha trentanove anni, è nel periodo quindi della piena maturità. E se la intensissima attività pittorica in Umbria, a Perugia in modo particolare, è per lo più posteriore all'anno del suo trasferimento definitivo nel capoluogo umbro (il 1743), è lecito pensare ad un suo lungo periodo romano (avvalorato anche dal primo matrimonio contratto a Roma e dalle parole di Lanzi nella nota della *Storia pittorica*: «studiò gran tempo in Roma») alternato da commissioni e soggiorni in Umbria successivi alla iniziale collaborazione con Pannini ed al periodo di alunnato presso Trevisani e Mancini.

Serafino Siepi e Amico Ricci (in date non troppo distanti dal periodo di attività del pittore, rispettivamente il 1822 e il 1834), ci indicano come eseguiti a Roma e spediti rispettivamente a Perugia e Foligno due dipinti su tela, tra i migliori dell'intera e copiosissima produzione dell'Appiani. Si tratta della già citata 'Immacolata con i santi Giovanni Battista, Filippo Neri e Filippo Benizi' (*fig. 3*) per la chiesa perugina di Santa Maria Nuova («un quadro di Francesco Appiani colla B.V. in gloria s. Gio. Battista s. Filippo Neri s. Filippo Benizi dipinto in Roma l'anno 1740 il quale vedesi ora appeso in fondo al coro»)³⁷⁾ e il 'San Francesco di Paola' per la chiesa di San Salvatore di Foligno (*fig. 4*). L'importanza di queste informazioni sta nel fatto che le due opere costituiscono una fondamentale testimonianza della fase romana di Appiani. Le suggestioni romane presenti nella tela dipinta per i Serviti di Perugia (a conferma dell'indicazione di Siepi riguardo alla sua esecuzione a Roma) sono avvalorate dalla citazione reniana del san Filippo Neri, direttamente ripreso dalla 'Madonna con il Bambino e il beato Filippo Neri' (1614) della chiesa di Santa Maria in Vallicella, raffigurato in ginocchio, con la pianeta e le mani rivolte verso il basso e con grande attenzione alla replica dei particolari della fisionomia, unica differenza il giglio tenuto in mano nel dipinto perugino.³⁸⁾ Da Reni sembra presa anche la Vergine, come del resto già notato da Lanzi,³⁹⁾ mentre il san Giovanni Battista appare più vicino ai modi di Francesco Trevisani, soprattutto per i forti contrasti dei piani di luce e di ombra, utili alla definizione dei volumi oltre che alla resa degli incarnati. Una diretta filiazione da Trevisani si coglie nel 'San Francesco di Paola' della chiesa di San Salvatore di Foligno, citata come esempio di questa dinamica all'inizio del brano su Appiani da parte di Amico Ricci: «Francesco Appiani d'Ancona, educato prima in patria alla scuola del Magatta, e quindi discepolo anch'esso del Trevisani: diligente com'era si uniformò perfettamente alle di lui maniere, e uno de' primi suoi saggi si ha nella tela col san Francesco di Paola, che spedì a Fuligno per la Chiesa di San Salvatore».⁴⁰⁾ La caricata e simmetrica gestualità

nella disposizione delle braccia aperte, che tagliano in diagonale la composizione, unita alla patetica religiosità individuata dallo sguardo del soggetto principale, avvicinano la tela di Foligno a più di un esempio della produzione di Trevisani, come il 'San Francesco davanti alla Croce' (Roma, Chiesa delle Stimate) del maestro istriano. In base alle indicazioni di Ricci e agli evidenti riferimenti stilistici è possibile considerare quest'opera anteriore al trasferimento definitivo a Perugia (1743) di Appiani.⁴¹⁾

Sebbene notevolmente ridimensionata, sia nel recente contributo di Saporì che in *Ricerche in Umbria 2*,⁴²⁾ l'ascendenza trevisanesca nell'opera di Appiani è tuttavia visibile — talvolta con funzione di citazione — in più di un dipinto, oltre al già citato 'San Francesco di Paola'. E non è a questo proposito casuale che nella stima-inventario della quadreria di Lione Pascoli, compiuta per l'appunto da Francesco Appiani e Baldassarre Orsini nel 1786 e assai "arida" nella redazione in quanto «certamente finalizzata a una vendita»,⁴³⁾ i soli apprezzamenti presenti nella compilazione dei



4 – FOLIGNO (PERUGIA), CHIESA DI SAN SALVATORE
FRANCESCO APPIANI: SAN FRANCESCO DI PAOLA



5 – OSPEDALICCHIO (PERUGIA), CHIESA DI SAN CRISTOFORO
FRANCESCO APPIANI: MADONNA COL BAMBINO
TRA I SANTI SILVESTRO E CARLO BORROMEO

singoli dipinti registrati siano stati riservati — non certo senza l'intervento dell'Appiani stesso — a Francesco Trevisani e Andrea Sacchi: «un quadro in tela da mezza figura [...] rapp.te una bellissima Maddalena, opera del Trevisani» e «un quadro [...] rapp.te i 4 Dottori della Chiesa [...] opera insigne di Andrea Sacchi». ⁴⁴⁾ Trevisani è comunque solo una componente della composita gamma di riferimenti romani di Appiani, ai quali fa ricorso, ora in modo più evidente ora meno, nella sua produzione.

Amico Ricci, pur rifacendosi per lo più a Lanzi e soprattutto a Orsini (*Memorie*), aggiunge anche altri particolari interessanti, non presenti con questa chiarezza nelle altre fonti, come l'alunnato vero e proprio, sia pur breve, con Francesco Mancini, «al quale riuscì di staccarlo dalla scuola del Trevisani, incaricandosi esso medesimo di dirigerlo. Con tal mezzo abbandonò l'Appiani lo stile fino a quel tempo praticato, e si pose a seguire il Mancini». Ricci considerò questo cambio di maestro, e di modello, da parte di Appiani come la causa del decadimento «di pregio» delle sue opere. ⁴⁵⁾

Quale esempio di questo riferimento ai modi del Mancini, Ricci indica le prime opere da lui eseguite dopo il definitivo trasferimento a Perugia (il cui breve elenco è direttamente ripreso dalle *Memorie* dell'Orsini), tra le quali è compresa la tela raffigurante la 'Madonna col Bambino tra i santi Silvestro e Borromeo' (fig. 5), già nella chiesa di Santa Maria della Misericordia di Perugia e rintracciata nella chiesa di San Cristoforo di Ospedalicchio (Perugia) in *Ricerche in Umbria 2*, ⁴⁶⁾ definita da Orsini nella *Guida* (1784) «il miglior quadro d'altare, che esso artefice ha dipinto in Perugia» per «il vago colorito» e il composto «ben inteso». ⁴⁷⁾ Se la Madonna e il san Carlo Borromeo sembrano presi direttamente dal repertorio marattesco (basta un confronto con 'I santi Carlo Borromeo e Ignazio da Loyola ai piedi della Vergine', Roma, Chiesa Nuova), il minor plasticismo e la pennellata fluida e sfrangiata del san Silvestro sembrano ricondurre ad alcuni esempi di soggetti omologhi di Francesco Mancini.

Tra le opere da collocare subito dopo il trasferimento permanente a Perugia, e nelle quali è più facile rile-



6 – PERUGIA, CHIESA DEL MONASTERO DELLA BEATA COLOMBA –
FRANCESCO APPIANI: MADONNA DEL ROSARIO

vare elementi romani, è da annoverare la ‘Madonna del Rosario’, già nella chiesa di San Tommaso di Perugia, oggi nella chiesa del Monastero della Beata Colomba della stessa città (fig. 6).⁴⁸⁾ È molto probabile che la commissione di quest’opera sia nata nell’ambito dei domenicani, per i quali Appiani aveva già lavorato a Roma: l’affresco di San Sisto Vecchio che gli fruttò, secondo Lanzi, una medaglia d’oro come riconoscimento dal papa domenicano Benedetto XIII. La chiesa di San Tommaso di Perugia era infatti delle suore domenicane. La tela è databile alla metà degli anni quaranta, e rivela infatti — oltre all’impostazione paradigmatica della pala d’altare del classicismo romano — ancora ricordi freschi di Mancini (nella santa Caterina) e di Maratta (nella Vergine e nel san Domenico). Inoltre i nomi di due suore del Monastero di San Tommaso (S. M. Rosalinda Pagni e S. Anna Lucidalta Pagni, entrambe priorie del monastero medesimo), apposti in basso a sinistra della tela e quindi da considerarsi con ogni probabilità come riferimento alle committenti della stessa, consentono di datarla prima del 1750, anno di morte della prima delle due.⁴⁹⁾

Il «rapsodismo» di cui Orsini accusa Appiani è evidente dall’esame stilistico di queste opere, che egli dota di dignità, nel contesto provinciale in cui si trova a lavorare, ricorrendo a modelli alti precedenti (Reni e Maratta) o a pittori contemporanei di cui è stato allievo o comunque in contatto (Trevisani e Mancini). È tuttavia lo stesso Orsini, sempre nella biografia del pittore contenuta nelle *Memorie*, a giustificare, e in qualche modo esaltare, questa selezione di stili, laddove la stessa riesca a dissimulare «il furto».⁵⁰⁾

Un’opera interessante, legata alla committenza camaldolese, è un quadro per la chiesa perugina di San Severo raffigurante ‘Cristo in atto di porgere il rosario al beato Michele tra i santi Scolastica e Antonio di Padova’ (fig. 7), secondo Siepi «dipinto da Francesco Appiani nel 1760».⁵¹⁾ In realtà l’opera è di nove anni prima, ovvero risale ai rifacimenti della chiesa che andarono dal 1747 al 1751, ampiamente documentati dal relativo *Libro della Fabbrica*. Tra le spese dell’anno 1751 si legge: «A pittura scudi cinquantadue baiocchi 64 che scudi cinquanta levò il Signor Francesco Appiani Anconitano qui abitante per aver lavorato a sue spese il quadro del Beato Michele posto nel coro [...], avvertendosi che quantunque il ricevuto di detto Signore conti di scudi sessanta, in realtà fu saldato sotto il giorno 23 novembre con soli scudi cinquanta». Poche righe sopra è registrato il pagamento di due scudi per la «tela rimbrunita fatta venire da Roma pel quadro del Beato Michele da dipingersi».⁵²⁾ L’arrivo da Roma della tela già preparata con una mesticca di olio e terre rosse («rimbrunita»), come usava all’epoca, è un segno che i contatti con la città della sua formazione e del suo primo periodo di attività non erano del tutto interrotti, come sarà anche testimoniato da un aggiornamento stilistico delle ultime opere perugine. Anche in questo dipinto coesistono riferimenti maratteschi (Cristo) e trevisaneschi, in alcuni punti forzati in toni narrativi e popolari, come testimonia la santa Scolasti-



7 – PERUGIA, CHIESA DI SAN SEVERO – FRANCESCO APPIANI:
CRISTO NELL’ATTO DI PORGERE IL ROSARIO AL BEATO MICHELE
TRA I SANTI SCOLASTICA E ANTONIO DI PADOVA
(proprietà del Fondo Edifici di Culto – Ministero dell’Interno)

ca, che sviluppa in questa direzione alcuni celebri prototipi di sante monache di Francesco Trevisani.

Come emerso dall’esame delle fonti Appiani fu attivo, oltre che a Roma e nelle Marche, soprattutto in Umbria. A Perugia in particolare, ma anche nell’area assiate e in quella amerina. Orsini nelle *Memorie* ci ricorda che Appiani dipinse «con la sua facile maniera, e in Perugia, e per tutta l’Umbria». Sue opere, fino ad oggi non note, sono infatti presenti, ancora *in situ*, nell’area del lago Trasimeno, a Gioiella e a Paciano. Nella *Visita pastorale* del vescovo Giuliano Mami (1819), a proposito della chiesa parrocchiale di San Lorenzo di Gioiella, viene accuratamente descritto l’interno, la disposizione degli altari, i soggetti e la paternità dei



8 – GIOIELLA (PERUGIA), CHIESA DI SAN LORENZO
FRANCESCO APPIANI: LA CONSEGNA DELLE CHIAVI A SAN PIETRO

dipinti, ecco i passi principali del brano: «Vi sono cinque altari. S. Lorenzo Martire. Il quadro fu dipinto dal Sig. Carlo Labruzzi [...]. La Madonna SS.ma del Rosario, la cui statua fu fatta venire da Lucca [...]. L'altare di S. Pietro Apostolo, e la pittura è di Appiani Perugino [...]. L'altare di S. Antonio da Padova il di cui quadro fu dipinto dal Ricci di Arezzo». ⁵³⁾ L'unica opera ancora conservata nella chiesa, tra quelle citate, è la tela dell'Appiani (fig. 8), raffigurante 'La consegna delle chiavi a san Pietro'. La datazione dell'opera può essere compresa in un periodo immediatamente successivo alla riedificazione ed inaugurazione della chiesa, avvenute nel 1770. ⁵⁴⁾ La veridicità delle indicazioni degli artisti in questa fonte d'archivio è avvalorata dal fatto che la *Visita* del vescovo Mami è sempre particolarmente dettagliata, anche per quanto riguarda la segnalazione di statue e dipinti e dei rispettivi autori. Inoltre fa fede anche la relativa vicinanza temporale della redazione della *Visita* (1819) con la probabile esecuzione del

dipinto (gli anni settanta, ovvero dopo la riedificazione della chiesa). L'opera, in cattivo stato di conservazione, presenta pesantissime ridipinture nella parte sinistra, che sembrano interessare in modo particolare la figura di san Pietro, da considerare completamente frutto di un rifacimento; il Cristo presenta invece una sufficiente leggibilità, evidenziando reminiscenze trevisanesche nell'iconografia, nella positura e nella monumentalità, riscontrabili, ad esempio, in opere come il 'Transito di san Giuseppe' del Duomo di Narni o il 'Cristo battezza san Pietro' (San Pietro, Vaticano), del quale Appiani cita in modo conforme la piega dell'abito del Cristo sotto il collo, la stessa presente anche nella 'Consegna delle chiavi' di Guido Reni di Fano (oggi al Louvre). Appiani in questo caso non riesce ad imitare il suo maestro Trevisani nell'abilità del chiaroscuro, ovvero quella marcata contrapposizione di piani in ombra e in luce, con il primo piano del soggetto in ombra, punto di forza del dipinto narnese. ⁵⁵⁾ Eppure Orsini non manca di sottolineare le qualità luministiche del nostro pittore, in questa occasione però non evidenti. ⁵⁶⁾

Riferimenti a Reni si trovano in una tela con lo 'Sposalizio della Vergine' (fig. 9), ancora conservata nella sua collocazione originaria, la chiesa di San Giuseppe di Paciano. Quest'opera, che mette in evidenza una pittura sacra di carattere popolare in chiave classicista, è ricordata come dipinta da Appiani in un manoscritto del 1800 sulla storia del piccolo centro umbro con una accurata descrizione delle chiese (il *Diario di Paciano* di Deodato Tassi); ecco cosa riporta a proposito della chiesa di San Giuseppe: «Vi sono tre altari, il primo ad onore della Santissima Concezione, e del Patriarca San Giuseppe benché al presente invece del quadro vecchio di non cattiva mano, ma per altro malissimo ridotto, e che si conserva nella stanza così detta la Fraternità, ve ne sia stato sostituito un altro, che ne rappresenta lo Sposalizio opera del fu Sig. Francesco Appiani celebre Pittor Perugino». ⁵⁷⁾ Quanto alla datazione, fa fede l'indicazione successiva contenuta nel manoscritto, relativa all'altare stesso, demolito e sostituito, nel corso dei rifacimenti settecenteschi della chiesa (di cui non viene menzionato l'anno), con una mensa di stucco eseguita da Carlo Nottari. Ebbene, Carlo Nottari muore a Umbertide nel 1765, è quindi facile pensare ad una sostituzione contestuale dell'altare e del dipinto, da considerarsi entrambi anteriori all'anno di morte dello stuccatore. ⁵⁸⁾ Oltre al volto della Vergine, rimanda a Reni anche quello del san Giuseppe, rielaborazione tarda e popolare dei volti senili del pittore bolognese. Lo stato di conservazione del dipinto è pessimo, con diffuse lacune e sollevamenti della pellicola pittorica, oltre che frequenti tagli nella tela.

Un esame delle opere note del pittore appartenenti alla fase finale della sua produzione, evidenzia un tentativo di aggiornamento sui modelli romani più recenti, anche nell'ultimo periodo di attività. Nella tela raffigurante 'Sant'Emidio che battezza Polisia' (fig. 10) della cattedrale perugina, Appiani propone in più parti del dipinto una pennellata sfumata, a tratti vaporosa. Il



9 – PACIANO (PERUGIA), CHIESA DI SAN GIUSEPPE
FRANCESCO APPIANI: SPOSALIZIO DELLA VERGINE

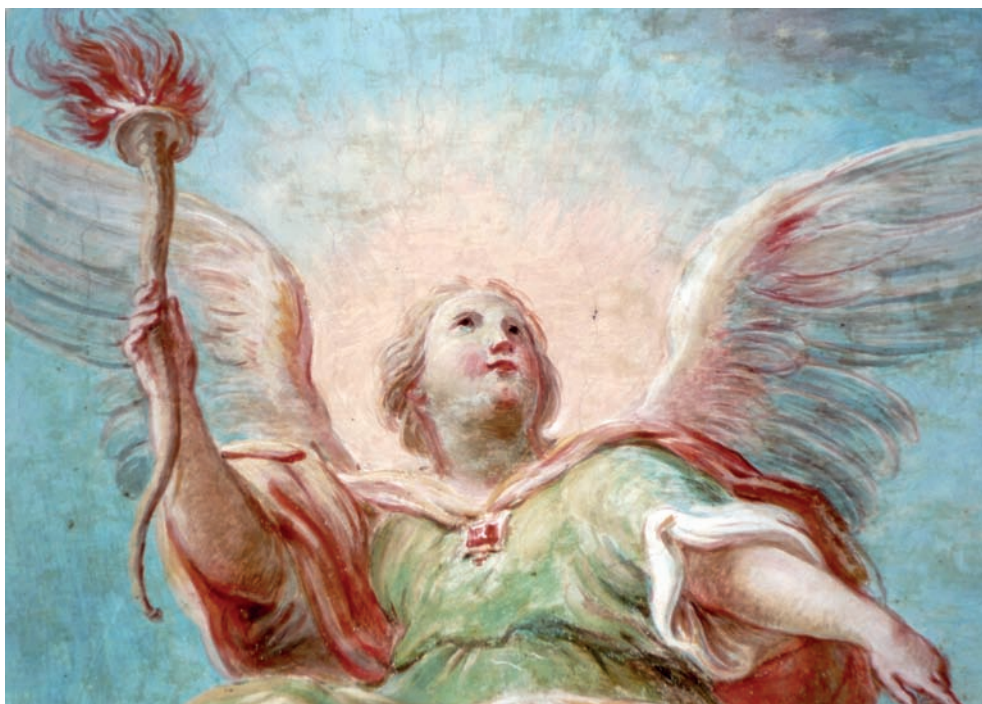
volto della protagonista (Polisia) appare come smaltato con finiture da cammeo, la sua figura sembra assumere le forme di un bassorilievo, la purezza dei profili e un tono sdolcinato della composizione appaiono come una interpretazione delle prime istanze neoclassiche, che rimandano ad alcuni esempi di Cades e Cavallucci o dei loro rispettivi ambiti. Le forme pure, o potremmo dire “statuarie”, di questo dipinto, derivano anche dalla volontà di Alessandro Maria Odoardi, di origine ascolana, vescovo di Perugia dal 1776 al 1805, che nel 1784 commissionò al pittore la tela con la richiesta di prendere a modello il gruppo scultoreo di tema analogo conservato nella cripta della cattedrale di Ascoli, opera di Lazzaro Giosafatti.⁵⁹⁾

Alla sua consistente attività di pittore Appiani affianca in più di un’occasione quella di restauratore, di cui ci danno notizie soprattutto Orsini, Siepi e, più di recente, Mattioli. Se da una parte Siepi ricorda un’opera dipinta da Lazzaro Baldi per la chiesa perugina di Santo Spirito, danneggiata da un fulmine nel 1784 e «diligentemente restaurata da Francesco Appiani»⁶⁰⁾,

per Orsini fu invece un cattivo restauratore: «ristorò egli molti quadri patiti, ma non l’avesse giammai fatto; poiché il suo pennelleggiare trascurato tosto ne scopre la magagna».⁶¹⁾ Nel 1754 ripuliva la grande tela di Giovanni Antonio Scaramuccia della Cattedrale di Perugia e negli anni successivi sono documentati altri restauri per dipinti di chiese perugine e marchigiane.⁶²⁾ Ma di un intervento dettato non tanto dalle precarie condizioni del quadro, quanto piuttosto da non meglio precisate “critiche”, fu protagonista nel 1751 Appiani per una tela dipinta da Giovanni Battista Ponfreni l’anno prima per la chiesa perugina di San Severo; ecco la spesa registrata tra quelle dell’anno 1751 nel *Libro della Fabbrica della chiesa*: «A pittura scudi cinque levò il Signor Francesco Appiani Anconetano per aver ritoccato il quadro della Madonna della Concezione fatto in Roma che venendo molto criticato si giudicò ispediente accomodarlo».⁶³⁾



10 – PERUGIA, CATTEDRALE
FRANCESCO APPIANI: SANT’EMIDIO BATTEZZA POLISIA



11- PERUGIA, BIBLIOTECA DOMINICINI – FRANCESCO APPIANI: PITTURE MURALI DELLA VOLTA, PARTICOLARE

Nella biografia di Appiani, Orsini descrive brevemente anche alcuni particolari della tecnica pittorica, in modo non sempre chiaro o attinente. In un caso tuttavia si fa riferimento ad una «maniera di tinteggiare con varietà, disponendo le tinte a pennellate a modo di mosaico, la quale dagli intendenti non veniva lodata; conciossiaché ella è ben adatta a' paesaggi, ma non alle figure». Questo tipo di stesura del colore, sempre secondo Orsini, gli sarebbe stato insegnato da Alessio de Marchis, il quale «si vantava coll'Appiani di volerlo ridurre perfettamente pittore». ⁶⁴⁾ Osservando le opere del pittore marchigiano, risulta tuttavia che questa tecnica l'abbia adottata soltanto per alcune pitture murali e non per quelle su tela. Si tratta di una sorta di tratteggio eseguito per ottenere la resa dei volumi, ampiamente utilizzato, specie in pitture lontane dallo spettatore. Questo espediente ben si adatta alla tecnica scelta, ovvero la pittura a calce su intonaco secco, che Appiani dimostra generalmente di praticare. La relazione sulla tecnica esecutiva redatta in occasione dei restauri delle pitture murali della chiesa di Sant'Agostino di Amelia (1981), riporta la presenza di frequenti finiture a calce su una pellicola pittorica eseguita ad affresco (con disegni preparatori ottenuti con incisione diretta per le architetture e le figure principali) e «velature a tratteggio per rafforzare le zone d'ombra». ⁶⁵⁾ Da un esame delle superfici di alcuni dei più celebri dipinti murali eseguiti dal pittore a Perugia, emerge che la tecnica maggiormente utilizzata sia stata quella della pittura a calce (vista anche l'assenza di segni di incisione), che gli ha permesso una rapidità esecutiva per far

fronte alle estese porzioni di muro da dipingere e all'elevato numero di commissioni del genere da soddisfare. Questo tipo di pittura non consentiva un facile trapasso di toni, in tal modo si poteva sopperire a questo limite con dei filamenti, più o meno sottili, di pigmento accostati e con un uso diffuso, talvolta assai abbondante, del bianco di calce per ottenere i volumi con maggiore facilità. Esempi di questo tipo possono trovarsi in dipinti con immagini dalla resa più sommaria — come il soffitto della Biblioteca Dominicini, del 1765 (fig. 11) — o più dettagliata, nella definizione volumetrica delle anatomiche e dei panneggi, come avvenuto nella volta della sagrestia dell'oratorio di Sant'Agostino del 1762 (fig. 12), in cui è evidente la disposizione delle pennellate «a modo di mosaico» di cui parla Orsini. Di per sé non si tratta di un'invenzione, tutt'altro: Appiani sembra utilizzare questo accorgimento in modo particolarmente accentuato e costante, per velocizzare l'esecuzione, risparmiare energie ed ottenere apprezzabili risultati attraverso una tecnica consueta e ampiamente sperimentata.

REFERENZE FOTOGRAFICHE

Fig. 1: Soprintendenza Speciale per il Patrimonio Storico, Artistico ed Etnoantropologico e per il Polo Museale della Città di Roma (inv. neg. 1442/SI); Figg. 2 e 11-12: foto dell'autore; Fig. 3: Estia – Restauro Beni Culturali s.r.l., Bastia Umbra (Perugia); Fig. 4: Diocesi di Foligno; Fig. 5: Fototeca della Biblioteca di Studi Umanistici dell'Università degli Studi di Perugia; Fig. 6: Giovanni Manuali Conserva-

zione Dipinti, Perugia; Figg. 7–9: Foto Sandro Bellu, Perugia; Fig. 10: Archidiocesi di Perugia–Città della Pieve.

RINGRAZIAMENTI

Rivolgo un ringraziamento particolare a Giovanni Franco Delogu, per avermi segnalato gran parte dei materiali inediti presenti in questo studio. Grazie anche a Valter Curzi, Giovanni Luca Delogu, Monica Di Gregorio, Paola Mattioli e Giovanna Perini, per i numerosi consigli, e ai restauratori Nadia Cavallucci, Giovanni Manuali e Carlo Stefano Salerno, per avermi fornito alcune immagini fotografiche ed avermi dato preziose informazioni di carattere tecnico. Per avermi concesso di far eseguire le riprese fotografiche nelle chiese della Archidiocesi di Perugia–Città della Pieve sono grato a Don Nicola Allevi, Don Remo Serafini, Mons. Giovanni Battista Tiacci e al Dr. Amilcare Conti. Grazie anche al Dr. Presilla della Diocesi di Foligno, per l'immagine del 'San Francesco di Paola'. Esprimo inoltre la più profonda gratitudine alle Suore Domenicane Missionarie di San Sisto, per le numerose informazioni e per avermi sempre accolto nella chiesa di San Sisto Vecchio di Roma con grande spirito di collaborazione.

1) «Dei centosessanta disegni qui attribuiti a Francesco Appiani, solo una dozzina sono gli studi di composizione, schizzi o disegni finiti. Sono infatti per la gran parte appunti, studi di figura o di particolari di figura che per tipologie e per tecniche di esecuzione provano chiaramente la minuziosa preparazione dei dipinti praticata da Appiani e, nello stesso tempo, l'originale esistenza di una produzione grafica davvero abbondante». *Raccolte Comunali di Assisi. Disegni 2*, a cura di G. Saporì, Milano 2005, p. 15. Oltre ad accostare alcuni di questi disegni alle opere conservate o note di Appiani ad essi corrispondenti, l'autrice ne ripercorre anche l'attività artistica alla luce delle fonti, con importanti precisazioni e puntualizzazioni. Alcune anticipazioni di questa produzione grafica riferibile ad Appiani erano state offerte in G. SAPORÌ, *Miscellanea di disegni in Umbria*, in *Dal disegno all'opera compiuta*, Atti del Convegno (Torgiano, 1987), Perugia 1992, p. 66. Da segnalare inoltre la recente scheda, sempre di Saporì, su un disegno raffigurante l' 'Elemosina di

santa Lucia', relativo alle pitture murali di Appiani nella chiesa perugina di Santa Lucia, cfr. *Disegno, giudizio e bella maniera. Studi sul disegno italiano in onore di Catherine Monbeig Goguel*, a cura di P. Costamagna, F. Härb, S. Prosperi Valenti Rodinò, Cinisello Balsamo 2005, pp. 236 e 237.

2) Cfr. *Pittura del '600 e '700. Ricerche in Umbria, 1*, Treviso 1976; *Pittura del '600 e '700. Ricerche in Umbria, 2*, Treviso 1980; *Pittura del '600 e '700. Ricerche in Umbria, 3*, Treviso 2000 ed anche *Pittura del '600 e '700. Ricerche in Umbria, 4*, Treviso 2006. Già Toscano aveva individuato Appiani nell'insolita veste di scultore in legno nei documenti sulla settecentesca fonte di piazza di Spoleto eseguita su disegno di Costantino Fiaschetti. Nel 1748 è registrato un pagamento «per nolo del letto del Sig. Franco Appiani pittore, che ha fatto le statue per le due nicchie della Fontana»; lo stesso Appiani riceve pagamenti anche per la pittura delle statue medesime (oggi perdute). B. TOSCANO, *I Barberini, il Maderno e la fonte di piazza*, in *Spoletium*, VI, 1959, pp. 20–33.

3) Da ricordare le seguenti voci biografiche (con bibliografie precedenti) in: U. THIEME, F. BECKER, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler*, II, Leipzig 1908, p. 42; *Dizionario Biografico degli Italiani*, III, Roma 1961, pp. 620 e 621; *La pittura in Italia. Il Settecento*, II, Milano 1990, pp. 606 e 607; *Allgemeines Künstlerlexikon*, 3, Leipzig 1990, pp. 758 e 759; *Dizionario della pittura e dei pittori*, 3, Torino 1989, p. 114 (senza bibliografia). Nella tesi di laurea, oltre ad alcuni dei principali riferimenti alla storiografia sette-ottocentesca, sono riportate le trascrizioni di interessanti documenti sulla vicende personali e familiari del pittore e sulla sua attività di restauratore. Cfr. P. MATTIOLI, *Francesco Appiani*, Tesi di laurea, Università di Perugia, a.a. 1984–1985.

4) Sono soprattutto Orsini e Siepi che nelle rispettive descrizioni di Perugia danno indicazione dei numerosi dipinti di Appiani presenti in città. Cfr. B. ORSINI, *Guida al forestiere per l'Augusta città di Perugia*, Perugia 1784; S. SIEPI, *Descrizione topologico-istorica della città di Perugia*, Perugia 1822.

5) Cfr. B. ORSINI, *Memorie de' pittori perugini del secolo XVIII*, Perugia 1806, pp. 68–77. L'anno di edizione (1806) non corrisponde a quello della stesura dei testi da parte dell'autore, il quale nel frontespizio indica che dette «memorie»



12 – PERUGIA, ORATORIO DI SANT'AGOSTINO, SAGRESTIA
FRANCESCO APPIANI: PITTURE MURALI DELLA VOLTA, PARTICOLARE

sono state «compilate con accuratezza e con verità [...] nell'anno 1802». Molte delle notizie di Orsini su Appiani sono confermate anche dall'epigrafe funebre del pittore marchigiano nella chiesa di S. Angelo in Porta Eburnea di Perugia, scritta dallo storico perugino Annibale Mariotti, in cui viene ricordato, tra le altre cose, il suo alunnato presso Francesco Trevisani e Francesco Mancini (FRANCISCUS APPIANUS / DOMO ANCONA / INCOLA PERUSINUS / QUI A PRIMA AETATE PINGENDI ARTEM / SUB FRANCISCO TREVISANO ET FRANCISCO MANCINO / EDOCTUS [...]), per il testo completo cfr. ORSINI, *op. cit.*, 1806, pp. 75 e 76. La bibliografia su Francesco Appiani annovera anche C. FERRETTI, *Memorie storico-critiche dei pittori anconitani dal XV al XIX secolo*, Ancona 1883, pp. 67–74, dove però non compare nulla di nuovo rispetto a Orsini, Lanzi e Ricci.

6) Nella stima-inventario della raccolta perugina di Lione Pascoli sono registrati, ad opera di Baldassarre Orsini e Francesco Appiani, trecentodiciotto dipinti, tra i cui autori figurano Sebastiano Conca, Placido Costanzi, Alessio de Marchis, Francesco Trevisani. Cfr. F. SANTI, *La quadreria di Lione Pascoli*, in *Bollettino della Deputazione di Storia Patria per l'Umbria*, LXXIII, 1976, pp. 267–282; *Pinacoteca Comunale di Deruta*, a cura di F.F. Mancini, Perugia 1992, pp. 13–36.

7) «Circa il numero dei professori accademici, da approvarsi dal magistrato, non lo farei ascendere che a sei, perché appunto in tal numero al presente ei sarebbero di merito nella nostra città per l'Accademia [...]. I professori accademici pertanto potranno essere i seguenti: Sig. Francesco Appiani pittore; Sig. Anton Maria Garbi pittore; Sig. Cristofano Gasperi pittore; Sig. Carlo Spiridione Mariotti pittore; Sig. Vincenzo Monotti pittore; Sig. Vincenzo Ciofi architetto». B. ORSINI, *Saggio intorno al modo di ristabilire in Perugia l'Accademia del Disegno*, in *Memorie storiche dell'Augusta Accademia delle Belle Arti del Disegno di Perugia dall'anno 1573, a tutto il 1810*, Archivio dell'Accademia di Belle Arti "Pietro Vannucci" di Perugia, Ms., p. 23, citato anche in MATTIOLI, *op. cit.*, 1984–1985, p. 91.

8) L. LANZI, *Storia pittorica della Italia. Dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo*, Edizione terza corretta ed accresciuta dall'autore, II, Bassano 1809, pp. 253 e 254.

9) Cfr. *Dizionario della pittura*, *op. cit.*, 1989, p. 114; *La pittura in Italia*, *op. cit.*, 1990, p. 607; MATTIOLI, *op. cit.*, 1984–1985, pp. 271 e 272.

10) I dipinti di età moderna all'interno della chiesa illustrano storie della vita di san Sisto (affreschi dell'abside), mentre alcune tele degli altari laterali raffigurano san Domenico e altri santi domenicani, ma non la morte. Sulla chiesa e il monastero di San Sisto Vecchio cfr. *La chiesa e il monastero di San Sisto sull'Appia*, a cura di R. Spiazzi, Roma 1992; R. SPIAZZI, *San Domenico e il monastero di San Sisto sull'Appia: raccolta di studi storici, tradizioni e testi d'archivio*, Bologna 1993; R. SPIAZZI, *Cronache e fioretti del monastero di San Sisto sull'Appia*, Bologna 1993. Sui numerosi interventi promossi da Benedetto XIII nella chiesa di San Sisto Vecchio negli anni 1725–1728 cfr. M. DI GREGORIO, *La chiesa di San Sisto Vecchio: interventi di restauro e committenza pontificia negli anni 1725–1728*, in *Arte per i giubilei e tra i giubilei. I. Arciconfraternite, chiese, artisti (Studi sul settecento romano, 15)*, a cura di E. Debenedetti, Roma 1999, pp. 245–253.

11) Sulla concessione della croce di cavaliere e il relativo breve di Benedetto XIII si veda l'ottima voce di O. Michel in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXI, Roma 1978, p. 65

e A. LO BIANCO, *Gli affreschi del chiostro di San Sisto Vecchio e l'attività romana di Andrea Casali*, in *Prospettiva*, 1989–1990, 57–60, pp. 317, 325.

12) Nel fondo *Camerale I, Giustificazioni di Tesoreria* dell'Archivio di Stato di Roma, a proposito della chiesa di San Sisto Vecchio, Monica Di Gregorio ha individuato una ricca documentazione sui lavori, del 1727, riguardante i rifacimenti voluti da papa Orsini. Cfr. DI GREGORIO, *op. cit.*, 1999, pp. 246–252. Una ulteriore verifica su quel fondo, oltre a quello relativo ai *Monasteri femminili romani soppressi (SS. Domenico e Sisto)* dell'Archivio Segreto Vaticano, non ha potuto che confermare l'assenza di registrazioni di pagamenti per gli affreschi del chiostro.

13) Cfr. la vita di Francesco Trevisani, a cura di Luigi Salerno, in L. PASCOLI, *Vite de' pittori, scultori, ed architetti viventi*, Introduzione di Valentino Martinelli, Nota sulla storia dei manoscritti di Francesco F. Mancini, Treviso 1981, p. 38.

14) Cfr. *Ibidem*, p. 35.

15) La precisione dell'informazione di Lanzi ci consente di apprezzarne la veridicità, anche se nel fondo *Secretaria Brevevium* dell'Archivio Segreto Vaticano relativo a Benedetto XIII non compare traccia del conferimento della medaglia d'oro ad Appiani, né alla voce *De decorationibus* (dove è registrato il titolo di cavaliere concesso dal papa a Casali), né tantomeno nelle *Diversorum*. Lanzi è, generalmente, una fonte particolarmente attendibile, soprattutto per fatti avvenuti a così poca distanza di tempo, come questo.

16) LO BIANCO, *art. cit.*, 1989–1990, p. 318.

17) *Ibidem*.

18) Secondo Pascoli Trevisani inviò dipinti in Inghilterra, «ritrasse il re e la regina d'Inghilterra [...] allorché vennero in Roma [...] e ritrasse altri cavalieri inglesi». PASCOLI, *op. cit.*, 1981, pp. 34–36.

19) *Dizionario Biografico degli Italiani*, *cit.*, 1978, p. 65.

20) L. LANZI, *Viaggio del 1783 per la Toscana Superiore, per l'Umbria, per la Marca, per la Romagna, pittori veduti: antichità trovatevi*, a cura di C. Costanzi, Venezia 2003, pp. 9, 121 e 122, con ottimo apparato critico. Nella compilazione Lanzi commette degli errori riguardo alla collocazione delle opere, alcuni dei quali già evidenziati nell'edizione critica del manoscritto. La pittura murale con la 'Madonna Assunta' nella basilica di San Pietro di Perugia è nella cappella del Sacramento e non in sagrestia. Le pitture murali nell'oratorio di Sant'Agostino sono invece nella sagrestia dello stesso. Lanzi non interpreta correttamente neanche il testo delle *Antichità Picene*, infatti la tela di Cupramontana (l'antica Massaccio) non è nella chiesa dell'Eremita, ma in quella di San Lorenzo: venne dipinta da Appiani nello stesso anno in cui si apriva al culto la chiesa dell'Eremita, ovvero nel 1786.

21) P. ZANI, *Enciclopedia metodica critico-ragionata delle belle arti*, III, Parma 1819, p. 166.

22) G. COLUCCI, *Antichità Picene*, XX, Fermo 1793, p. 219. Per gli argomenti riguardanti Cupramontana Colucci ripropone integralmente le *Memorie istoriche della Terra di Massaccio* di Francesco Menicucci del 1793.

23) Ecco un esempio: «Il disegno di lui consiste in un giusto proporzionato insieme, né può cercarsi nelle opere che ha prodotte la perfezione delle forme. Per questa facilità di fare veniva tacciato da alcun cinico professore, ch'è non sapesse disegnare». ORSINI, *op. cit.*, 1806, p. 71.

24) «Molte opere ha perciò dipinte con tal facile maniera, e in Perugia, e per tutta l'Umbria, ed anche nella Marca; e non recherà meraviglia se egli si è molte volte mostrato rapsodista. Parmi ora di dover decidere d'una questione pittorica, cioè, se sia lodevole l'essere rapsodista; e a ciò rispondo, che quando riesca di farlo senza farsi scoprire, e se ciò che vi si mette del proprio abbia convenienza, e rapporto col preso in prestito; sarà cosa lodevole [...]. Ma quando poi le cose prese imprestito si adattino male, e sproporzionatamente al sito, egli è questo un fare ingiuria all'arte pittorica, ed è cosa degna di censura. Non istà bene pertanto, che ora decida se l'Appiani abbia ciò sempre praticato nella prima maniera da me lodata, od all'opposto». *Ibidem*, pp. 71 e 72. Effettivamente Appiani dosa, non sempre in modo felice, le varie suggestioni "romane", da Maratta a Reni fino a Trevisani e Mancini, talvolta proposte nelle tele a mo' di citazione per dotare di dignità le opere di destinazione periferica.

25) Di Magatta fanno cenno sia Lanzi (LANZI, *op. cit.*, 1809, p. 253.), che Ricci (A. RICCI, *Memorie storiche delle arti e degli artisti della Marca di Ancona*, II, Macerata 1834, pp. 371 e 372).

26) L'anno indicato nella data alla fine del testo del documento è sicuramente un refuso di stampa («Questo dì 4 Aprile 1786, in Roma. Gio. Paolo Panini Accademico di San Luca in Roma»), Pannini muore infatti nel 1765. ORSINI, *op. cit.*, 1806, pp. 68, 75.

27) Cfr. C. RICCI, *Gian Paolo Pannini e il cardinale Albornoni*, in *Nuova Antologia*, 63/1362, 1928, p. 412.

28) Cfr. F. ARISI, *Gian Paolo Panini e i fasti della Roma del '700*, Roma 1986, pp. 197, 204, 316 e 317.

29) Orsini, oltre a riferire della «stretta amistà» tra i due, riporta particolari tecnici («le tinte a pennellate a modo di mosaico») che Appiani avrebbe mutuato da de Marchis, adattandoli, senza successo, dalla pittura di paesaggio a quella di figura. ORSINI, *op. cit.*, 1806, p. 70. Anche Amico Ricci, riprendendo l'informazione da Orsini, parla di un adeguamento di Appiani allo stile di de Marchis: «avvedendosi poi, che in Perugia ottenevano maggior estimazione le opere, che uscivano da Alessio de Marchis pittore Napoletano, stimò miglior partito di seguire esclusivamente il di lui stile». RICCI, *op. cit.*, 1834, p. 416. Ricci non riporta con attenzione l'indicazione di Orsini, il quale a proposito della relazione fra Appiani e de Marchis faceva riferimento alla sola «maniera di colorire» e non ad elementi stilistici. Per altro, come sarà illustrato nel corso di questo studio, la disposizione delle «tinte a pennellate a modo di mosaico» fu adottata da Appiani solo nella pittura murale.

30) ORSINI, *op. cit.*, 1806, p. 69. Saporì ha ricostruito la parentela del cardinale Cosimo Imperiali con Teresa Grillo Pamphili, di cui era cugino. Cfr. *Raccolte Comunali di Assisi*, *op. cit.*, 2005, pp. 20, 31. Al momento del trasferimento definitivo di Appiani a Perugia (1743) Cosimo Imperiali non era ancora cardinale: «Cosimo Imperiali nobile genovese nacque a' 24 aprile 1685 in Genova da illustre famiglia. Compiti con successo gli studi nell'archiginnasio Romano, venne ammesso da Clemente XI tra i prelati, ed occupato nel governo delle città pontificie, dov'essendo affabile con ogni qualità di persone seppe congiungere la giustizia con la piacevolezza [...]. Benedetto XIV a' 26 novembre 1753 lo creò cardinale prete di s. Clemente». G. MORONI, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica*, XXXIV, Venezia 1845, p. 150. Cosimo Imperiali era il nipote del più celebre cardinale Giuseppe Renato Imperiali, sul quale cfr. S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, *Il cardinal Giuseppe Renato Imperiali committente e collezionista*, in *Bollettino d'Arte*, 41, 1987, pp. 17-60.

31) Per l'elenco completo delle numerose opere fin qui conosciute dell'Appiani in Umbria e nelle Marche cfr. MATTIOLI, *op. cit.*, 1984-1985, *passim*.

32) ORSINI, *op. cit.*, 1806, p. 69.

33) Cfr. MATTIOLI, *op. cit.*, 1984-1985, p. 76, con la citazione di documenti d'archivio sulla richiesta e l'ottenimento della cittadinanza perugina.

34) Nel 1740 Appiani risulta infatti coabitare, temporaneamente, in una casa vicino alla chiesa perugina di San Domenico insieme al pittore Paolo Brizi e ad altre persone. Cfr. *Ibidem*, p. 77.

35) Cfr. SIEPI, *op. cit.*, 1822, pp. 920, 285. Il dipinto è stato oggetto di un lungo e complesso restauro, ultimato nel 2000, da parte di Nadia Cavallucci, direttore tecnico di "Estia - Restauro Beni Culturali s.r.l." di Bastia Umbra (Perugia). L'opera, già in pessimo stato di conservazione, aveva subito nel 1994 «una rovinosa lacerazione della tela con conseguente caduta a terra di numerose quantità di colore nel luogo della sua ubicazione [...] è stata infatti riscontrata una aggressione di microrganismi ai danni sia della tela di rinfodero che della pasta impegnata per tale operazione. Tale aggressione è stata causata anche dalla notevole umidità presente nella chiesa. La tela non possedeva più la minima resistenza ed era sufficiente prenderla tra le dita perché si riducesse in polvere» (dalla relazione di restauro, anno 2000).

36) La registrazione del matrimonio, conservata nell'Archivio Diocesano di Perugia, è stata pubblicata da MATTIOLI, *op. cit.*, 1984-1985, p. 100: «A dì 13 luglio 1743. Io sottoscritto congiunti in matrimonio Domenica Maria di Domenico da San Mariano al presente abitante in questa cura ed il Sig. Francesco Appiani d'Ancona vedovo relicto della quondam Donna Cecilia Bigetti da Borgogna ora abitante in questa città nella cura di San Domenico [...]. In fede. D. Lorenzo Amoni Lelii».

37) SIEPI, *op. cit.*, 1822, p. 285. Il dipinto, già indicato come opera dell'Appiani da Orsini (cfr. ORSINI, *op. cit.*, 1784, p. 236), è anche al centro di un piccolo caso riguardo all'iconografia, così raccontato da Serafino Siepi nelle *Annotazioni storiche alla Descrizione di Perugia*: «Sembra strano a chi rimirà questo quadro il veder S. Filippo Benizj che dovrebbe essere una delle principali figure, su un altare a Lui dedicato e a S. Giovanni Battista, sembra strano il vederlo quasi rincantucciato a pie' del quadro: ma ciò dee attribuirsi a un equivoco. Fu scritto dai Religiosi all'Appiani che nel quadro pel loro Maggiore Altare voleano dipinti in intera figura la Madonna in gloria, e al piano S. Gio. Battista e S. Filippo. Non riflettendo il pittore che il S. Filippo voluto dai Serviti non potea essere altri che il Santo lor Fondatore, dipinse San Filippo Neri. Venuto il Quadro, stizzirono i Religiosi e lo rimandarono al pittore con ordine che al Neri sostituisse il Benizj. Egli però, assai compiacendosi della Figura di S. Filippo Neri, non volle cancellarla, aggiunse l'altro S. Filippo e rispose con una facezia, che non essendo tra i Santi il vizio della gelosia, il Benizj era contento di cedere il primo luogo al Neri, tanto più ch'erano ambedue fiorentini e ambedue fondatori di ordini. (Tradiz. in q.o Convento)». S. SIEPI, *Descrizione di Perugia. Annotazioni storiche*, a cura di M. Roncetti, Perugia 1994 [1823-1829], p. 626. L'episodio riportato da Siepi, dal gusto sia pure aneddotico, è tuttavia da considerarsi veritiero e degno di grande attenzione. Indica infatti due cose: la scarsa cultura, o quanto meno la distrazione, di Appiani e soprattutto la consapevolezza di una riuscita adesione ad un grande modello romano (il 'Filippo Neri' di Guido Reni), che infatti si rifiuta

di sostituire sulla tela, tanto gli era riuscita questa operazione di omologazione.

38) «È questo il dipinto più importante della prima iconografia del santo, l'immagine-simbolo della sua fama, la più nota e la più copiata». O. MELASECCHI, in *La regola e la fama. San Filippo Neri e l'arte*, catalogo della mostra, Milano 1995, p. 535.

39) «Sua Concezione con S. Filippo Neri e altri Santi a' Servi; quadro che ha del Guido nella Madonna». LANZI, *op. cit.*, 2003, p. 9

40) RICCI, *op. cit.*, 1834, p. 415.

41) Il dipinto, di proprietà della Diocesi di Foligno, è ancora in deposito in seguito alla rimozione successiva al terremoto del 1997, appena possibile troverà posto nella sua collocazione originaria nella chiesa di San Salvatore. Lo stato di conservazione è pesantemente compromesso.

42) «È semmai l'Appiani, avvalendosi di una più complessa strumentazione culturale che comprende anche suggestioni dal Mancini e quindi dai bolognesi, a mettere a punto una agevole formula pittorica, talora sfumata e iridescente, adatta sia alle esigenze di piccole pievi del contado e di commissioni di devozione privata». *Pittura del '600 e del '700. Ricerche...*, *op. cit.*, 1980, p. 90. «Gli studiosi hanno chiarito come il suo stile rifletta più che la lezione di Trevisani, quella del conterraneo Francesco Mancini, il più probabile intermediario di quel che di bolognese, da Reni a Cignani, traspare in Appiani che, d'altra parte, nelle pale più antiche, degli anni Quaranta, mostra una conoscenza diretta del marattismo romano». *Raccolte Comunali di Assisi*, *op. cit.*, 2005, p. 20.

43) *Pinacoteca Comunale di Deruta*, *op. cit.*, 1992, pp. 21 e 22.

44) SANTI, *art. cit.*, 1976, pp. 275 e 277.

45) RICCI, *op. cit.*, 1834, p. 415. Secondo Ricci la presenza di Appiani nello studio di Francesco Mancini fu piuttosto breve, anche a causa della morte della sua prima moglie.

46) Cfr. *Pittura del '600 e del '700*, *op. cit.*, 1980, p. 417.

47) ORSINI, *op. cit.*, 1784 p. 82.

47) Ricordata per la prima volta nella chiesa domenicana di San Tommaso come opera di Appiani da Orsini (*Ibidem*, p. 231), che fa menzione della ricca cornice («con molti quadretti intorno, in cui sono espressi i Misteri del Rosario») di cui oggi risulta priva. L'opera è stata restaurata dalla ditta "Giovanni Manuali Conservazione Dipinti" di Perugia nel 1992.

49) Questa ricostruzione, su base documentaria, si deve a Mattioli, che ci dà anche notizia dello spostamento della tela dalla chiesa del soppresso Monastero di San Tommaso a quella del Monastero domenicano femminile della Beata Colomba, dove arrivò in seguito alla fusione nel 1940 dei due monasteri. MATTIOLI, *op. cit.*, 1984-1985, pp. 177 e 178.

50) «Io vanto però il suo modo di pingere, che ancorché togliesse in prestito alcune figure, le sapeva talmente rivestire della sua propria maniera, che così travisate si nascondeva assai bene il furto. Quindi n'è avvenuto, ch'egli talvolta avendo fatta copia d'un quadro di ottimo originale, vi poneva il proprio stile, cosicché pareva opera dell'Appiani, e non mai dell'Autore dell'originale». ORSINI, *op. cit.*, 1806, p. 73.

51) SIEPI, *op. cit.*, 1822, p. 378. Il dipinto è ridotto in un pessimo stato di conservazione.

52) Archivio di Stato di Perugia (d'ora in poi ASPg), Corporazioni religiose soppresse, S. Severo, *Libro della Fabbrica, 1747-1751*, cc. 40rv. Da notare come il pittore sia ancora definito «Francesco Appiani Anconitano», siamo infatti nel 1751, quando non gli è stata ancora concessa la cittadinanza perugina.

53) Archivio Vescovile di Città della Pieve, *Visita pastorale, Vescovo Giuliano Mami 1818-1837*, (1819), 882, vol. III, p. 198.

54) Cfr. R. SERAFINI, *Castiglione del Lago e Paciano. Eredità dei monaci benedettini nel loro territorio*, Montepulciano 1989, p. 121.

55) Ecco come Lione Pascoli descrive questa qualità pittorica di Trevisani: «Imperocché conobbe tosto ognuno la sua invidiabile facilità, l'armoniosa composizione, la ben ordinata digradazione nel passare colle mezze tinte dall'oscuro al chiaro e da questo a quello ed a forza di essa il meraviglioso rilievo delle figure da nessuno finora sino a tal segno avuto». PASCOLI, *op. cit.*, 1981, p. 29.

56) «Bisogna alle tinte più belle corrispondervi sopra col luminare principale del quadro, il quale bisogna raccogliarlo, e concentrarlo nel soggetto del composto, ed abbagliare tutti i lumi che vi vanno intorno intorno. Quest'è l'arcano, e la magia dell'Appiani, per cui ottenne fama di pittore». ORSINI, *op. cit.*, 1806, p. 70.

57) D. TASSI, *Diario di Paciano*, Archivio Parrocchiale della Chiesa di S. Maria Assunta di Paciano, Ms., 1800, pp. 65 e 66.

58) Su Carlo Nottari cfr. C. VALERI, *La decorazione in stucco a Perugia nel Seicento e nel Settecento*, Tesi di laurea, Università di Perugia, a.a. 2003-2004, p. 17.

59) Siepi ricorda la commissione per un altare nel duomo perugino da dedicare a sant'Emidio, patrono di Ascoli, da parte del «munifico vescovo Odoardi che a tutte sue spese nel 1784 eresse e solennemente dedicò il dì 5 di Settembre questo altare al ss. Vescovo della sua patria. È desso nel quadro rappresentato vestito pontificalmente in atto di battezzare Polisia figlia di Polimmo prefetto di Ascoli sotto l'impero di Diocleziano [...]. Fu in questo quadro da Francesco Appiani ricopiato fedelmente il bel gruppo di marmo bianco che vedesi sopra un altare del sotterraneo della cattedrale di Ascoli». SIEPI, *op. cit.*, 1822, p. 86.

60) *Ibidem*, p. 713.

61) Ecco quanto aggiunge ancora Orsini sulla attività di restauratore di Appiani: «egli si sarebbe tirato dietro, come l'estimazione, così l'amore di tutti, se non fosse stato macchiato della affezione di aver ritoccate le pitture d'alcuni professori viventi». ORSINI, *op. cit.*, 1806, p. 73.

62) Cfr. MATTIOLI, *op. cit.*, 1984-1985, pp. 84 e 85.

63) ASPg, Corporazioni religiose soppresse, S. Severo, *Libro della Fabbrica, 1747-1751*, c. 41v. L'opera del Ponfreni ritoccata da Appiani, ancora inedita, è trattata da chi scrive in un saggio sul pittore e scrittore settecentesco in corso di stampa.

64) ORSINI, *op. cit.*, 1806, p. 70.

65) *Produzione artistica francescana: ricerca, memoria e conservazione*, III, Perugia 1983, pp. 182 e 183. «La definizione "affresco" è puramente convenzionale: sembra evidente che l'Appiani dipingesse prevalentemente a secco». *Pittura del '600 e '700. Ricerche ...*, *op. cit.*, 2000, p. 81.

BOLLETTINO D'ARTE

MINISTERO PER I BENI E LE ATTIVITÀ CULTURALI

3

ANNO 2009
LUGLIO-SETTEMBRE

ANNO XCIV
SERIE VII

SOMMARIO

GLI AFFRESCHI DUECENTESCHI CON LE STORIE DI MOSÈ DELL'ABBAZIA DI GROTTAFERRATA:
STORIA E CONSERVAZIONE

BARBARA FABJAN: <i>Vicende storiche degli affreschi duecenteschi</i>	1
MARIA GRAZIA CHILOSI: <i>Storia e lettura delle fasi esecutive degli affreschi attraverso il restauro</i>	11
PIETRO MOIOLI e CLAUDIO SECCARONI: <i>Caratterizzazione mediante analisi di fluorescenza X dei pigmenti presenti nei dipinti murali staccati (Appendice 1)</i>	41
MARIA LAURA SANTARELLI: <i>Caratterizzazione di uno strato pittorico di colore rosso degli affreschi (Appendice 2)</i>	47
KES NEEFT: <i>The Hipponion Painter</i>	49
SALVATORE RIZZA: <i>Il "Castello di Corradino" a Centuripe. Un raro caso di mausoleo di età imperiale in Sicilia</i>	79
SALVATORE ENRICO ANSEMI: <i>"Addenda" al percorso di Giovan Francesco Romanelli</i>	115
GIOVAN BATTISTA FIDANZA: <i>Revisioni e novità su Francesco Appiani</i>	125
Abstracts	139