



GALLERIA CARLO VIRGILIO & C.
ARTE ANTICA MODERNA E CONTEMPORANEA

Traduzione inglese
Michael Sullivan

Crediti fotografici
Arte Fotografica, Roma

L'editore è a disposizione degli eventuali detentori di diritti di riproduzione fotografica che non sia stato possibile rintracciare

ISBN 978-88-942099-7-6

© Edizioni del Borghetto



FRANCESCO LEONE

IL MITO DI EUROPA
DI ANDREA APPIANI

BIENNALE INTERNAZIONALE DELL'ANTIQUARIATO DI FIRENZE

2019



GALLERIA CARLO VIRGILIO & C.

ARTE ANTICA MODERNA E CONTEMPORANEA

Via della Lupa, 10 - 00186 Roma

Tel. +39 06 6871093

info@carlovirgilio.it

www.carlovirgilio.it



ANDREA APPIANI

(Milano, 1754 – 1817)

Il ratto di Europa

TAVOLE



1a. Paolo Caronni (incisore) su disegno di Vincenzo Raggio, *Le compagne di Europa inghirlandano il toro*, da Andrea Appiani, 1828, acquaforte, 725 x 550 mm

1. Andrea Appiani, *Le compagne di Europa inghirlandano il toro*, 1784-1786 circa, tempera su tela, 190 x 135 cm





2a. Paolo Caronni (incisore) su disegno di Vincenzo Raggio, *Europa si asside sul dorso del toro*, da Andrea Appiani, 1828, acquaforte, 725 x 550 mm

2. Andrea Appiani, *Europa si asside sul dorso del toro*, 1784-1786 circa, tempera su tela, 190 x 135 cm





3a. Paolo Caronni (incisore) su disegno di Vincenzo Raggio, *Europa rapita dal toro attraverso le onde*, da Andrea Appiani, 1828, acquaforte, 725 x 550 mm

3. Andrea Appiani, *Europa rapita dal toro attraverso le onde*, 1784-1786 circa, tempera su tela, 190 x 135 cm







Il mito di Europa di Andrea Appiani.

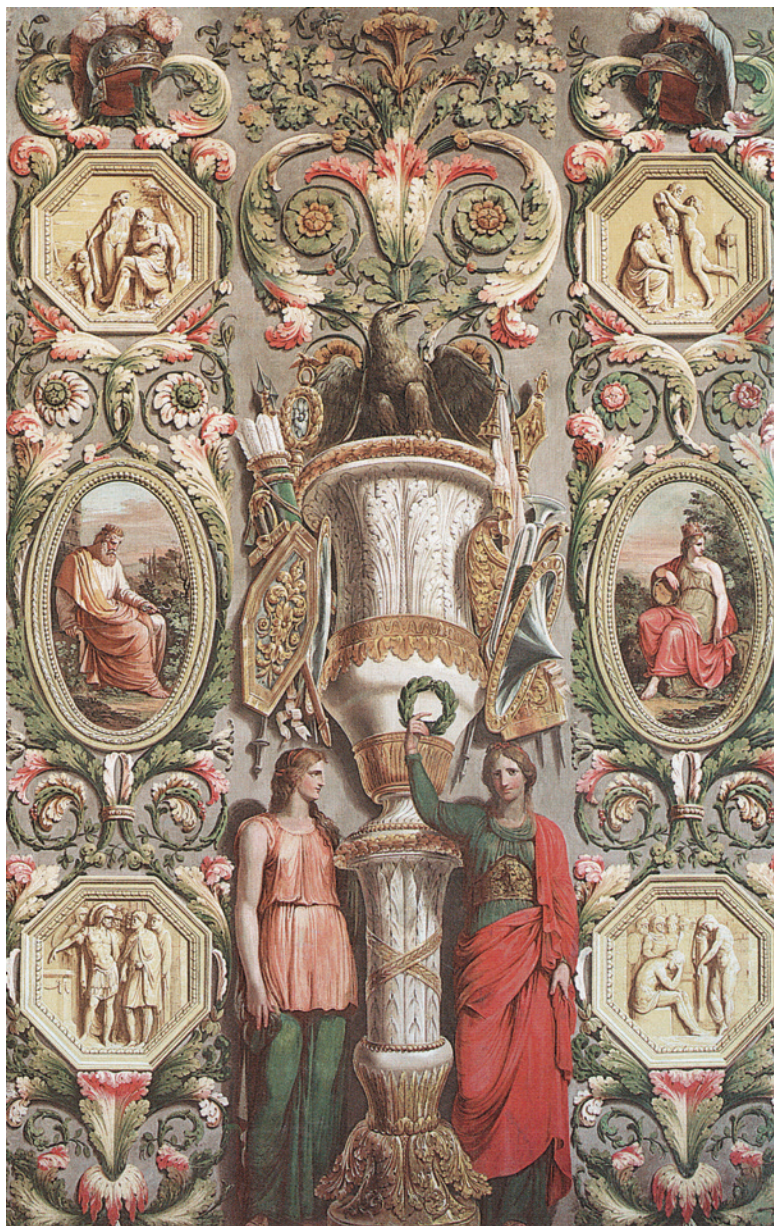
Magistero neoclassico nella Milano illuminista di fine Settecento

Assieme ai pannelli a finto arazzo che Appiani dipinse con Giuseppe Levati nel 1782 per uno dei saloni del palazzo arciducale, poi reale, di Milano (figg. 1-3), anch'essi compiuti con la tecnica della tempera, e all'*Adorazione dei pastori* della Collegiata di Santa Maria Nascente ad Arona sempre del 1782, questi grandi dipinti ispirati al mito di Europa rappresentano gli esiti più alti, tra le sue opere superstiti, della prima maturità artistica di colui che è stato uno dei maggiori protagonisti dell'arte neoclassica europea. Per questo sono una testimonianza di grande interesse per la storia dell'arte italiana. Nella corretta sequenza narrativa i dipinti mettono in scena gli episodi salienti del mito: 1: *Le compagne di Europa inghirlandano il toro*; 2: *Europa si asside sul dorso del toro*; 3: *Europa rapita dal toro attraverso le onde*; 4: *Europa consolata da Venere che le presenta Amore*.

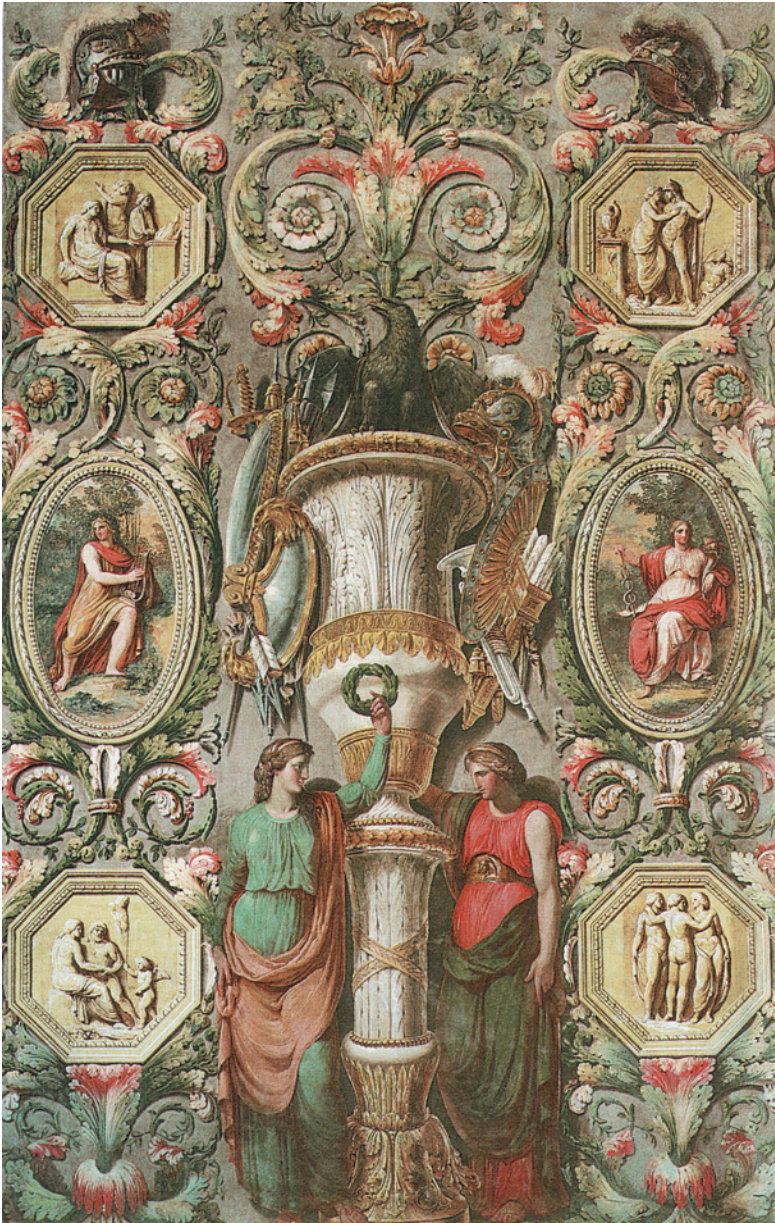
Sulla scorta di un passo della biografia di Appiani data alle stampe da Giuseppe Beretta nel 1848¹, la critica ha sempre concordemente ritenuto, seppure sollevando qualche dubbio, che il committente di questo ciclo doveva essere individuato nel conte milanese Ercole Silva (Milano, 1756 – Cinisello, 1840), cui effettivamente – lo si chiarirà più avanti – da un certo momento in poi e per lungo tempo appartennero. La pubblicazione delle cosiddette “Carte Reina”, uno zibaldone estremamente ricco ed attendibile di fonti, documenti e testimonianze di prima mano avute direttamente dai collaboratori di Appiani messo insieme tra 1818 e 1819 dall'avvocato giacobino Francesco Reina con la mira poi disattesa di scrivere una grande monografia sull'amico pittore, ha invece aggiunto un elemento nuovo su questa importante committenza, forse più coerente con la possibile datazione del ciclo e con l'età dei protagonisti della vicenda².

¹ G. Beretta, *Le opere di Andrea Appiani: commentario per la prima volta raccolto dall'incisore Giuseppe Beretta*, Milano 1848, p. 96: “Fra le prime tempore [sic!], fatte cioè circa il 1775, sono da mentovarsi quelle ordinategli dal sig. conte Ercole Silva. Queste furono lavorate per un gabinetto nella casa posta nel Lauro”.

² Insieme a molti altri documenti relativi ad Appiani le “Carte Reina” sono contenute nella cartella “Appiani Andrea” del Fondo Custodi della Bibliothèque nationale de France di Parigi (Fondo Custodi, Ms. It. 1546, cartella “Appiani Andrea”), messa insieme dallo storico e scrittore lombardo Pietro Custodi negli anni trenta dell'Ottocento. Una piccola parte delle “Carte Reina”, il cui titolo esteso è *Descrizioni, comunicate all'avvocato Reina, de' principali dipinti di A. Appiani e notizie diverse da esso raccolte*, fu pubblicata in modo disorganico da Gian Lorenzo Mellini nel 1886 (*Dalle carte di Francesco Reina per la biografia di Andrea Appiani*, in “Labyrinthos”, V, 10,



1. Andrea Appiani (figure), Giuseppe Levati (motivi ornamentali), *Pannello decorativo a finto arazzo con motivi a grottesca, candelabre e figure all'antica*, 1782, tempera su lino. Milano, palazzo reale.



2. Andrea Appiani (figure), Giuseppe Levati (motivi ornamentali), *Pannello decorativo a finto arazzo con motivi a grottesca, candelabre e figure all'antica*, 1782, tempera su lino. Milano, palazzo reale.



3. Andrea Appiani (figure), Giuseppe Levati (motivi ornamentali), *Pannello decorativo a finto arazzo con motivi a grottesca, candelabre e figure all'antica*, 1782, tempera su lino. Milano, palazzo reale.

In un passo dei suoi copiosi manoscritti Reina annota molto precisamente: “Il Ratto d’Europa fatto per Castelbarco comperato dal c.e Silva: 4 quadri a / Tempera”³. Davanti all’attendibilità della fonte non c’è ragione di dubitare della notizia. Il Castelbarco a cui si fa riferimento è Carlo Ercole marchese di Cislago (Milano, 1750-1814), sposato nel 1773 con Maria Litta Visconti Arese (l’inclita Nice di Parini), rampollo di una delle più facoltose e prestigiose famiglie del patriziato milanese, ulteriormente arricchita dai beni ereditati sul finire del Settecento dalla famiglia Simonetta. Va sottolineato che proprio in quegli stessi anni – la metà circa degli anni ottanta intorno a cui va collocata l’esecuzione delle opere – Carlo Ercole Castelbarco era certamente in rapporti per altre committenze con Appiani, ormai ben introdotto nei salotti dell’aristocrazia milanese: l’affresco perduto dell’*Aurora che fuga la notte* per un ambiente di palazzo Castelbarco a Milano, di cui resta un disegno di Appiani con la seguente iscrizione: “Di 2 8bre 786 per lo scalone Castelbarco”, forse altre decorazioni

all’interno del palazzo e un paio di ritratti di famiglia (uno raffigura la moglie di Carlo Ercole)⁴. Diversamente intorno alla metà degli anni ottanta il giovane marchese Silva, allora neanche trentenne, era lontano da Milano –

1986, pp. 103-127). La pubblicazione integrale dei documenti della cartella “Appiani Andrea” del Fondo Custodi di Parigi, comprese le “Carte Reina”, è ora in F. Leone, *Andrea Appiani pittore di Napoleone. Vita, opere e documenti (1754-1817)*, Milano 2015.

³ “Carte Reina”, c. 231v, in F. Leone, *Andrea Appiani pittore di Napoleone*, cit., p. 263.

⁴ Per il disegno di *Aurora che fuga la notte* cfr. *Eco neoclassica*, catalogo della mostra, Milano, Stanza del Borgo, 1973, n. 4, pp. 18-19; G. B. Sannazzaro, *Affreschi di Appiani a Milano prima dell’avvento di Napoleone*, in “Labyrinthos”, 13, nn. 25-26, 1994, pp. 143-181: p. 148. L’ultima volta apparso da Sotheby’s, Milano, 26 giugno 2007, *Books, Prints and Drawings*, lotto 98. Studi passati, basati sul fatto che in alcune fotografie del palazzo di poco antecedenti ai bombardamenti del 1943 non compaia e che non ve ne sia menzione nella *Nuova guida di Milano per gli Amanti delle Belle Arti* pubblicata a Milano da Carlo Bianconi

mancò dal 1784 al 1787 per viaggi all'estero – e ancora distante dalle vicende di committenza e di collezionismo che lo avrebbero invece interessato negli anni immediatamente seguenti⁵. Non si hanno notizie precise sul passaggio delle quattro tempere da Castelbarco a Ercole Silva ma dovette accadere o intorno al 1808, quando i Castelbarco alienarono il palazzo milanese, o subito dopo il 1814, anno di morte di Carlo Ercole.

Comunque nel 1848 Beretta ricordava che le tempere erano state conservate per lungo tempo nel palazzo milanese dei Silva in via del Lauro, “ove [...] furono fisse con cornice all'ingiro di una sala”, a formare cioè una decorazione parietale⁶. Il biografo ricordava poi che da non molti anni erano state spostate nella villa di Cinisello, alla morte di Ercole nel 1840 ereditata dal nipote Girolamo Ghirlanda. Le tempere sono in effetti menzionate in una descrizione della villa risalente al 1843 e in una successiva edizione del 1855 in cui si legge: “Si passa quindi in una sala, a cui fu posto il nome di Appiani, perché vi si mirano di questo sommo artista lombardo quattro quadri a tempera [sic!], incorniciati nella parete, relativi alla favola del *Ratto d'Europa*”⁷. Mentre nella più antica descrizione della villa e del parco risalente al 1811, anonima ma certamente scritta dallo stesso Silva, non si fa menzione delle tempere appianesche⁸. Un'altra testimonianza utile sulla collocazione delle tempere ci giunge indirettamente dalla pubblicazione tra 1827 e 1828 delle quattro acquaforti dedicate al principe Ranieri tirate da Paolo

nel 1787, hanno messo in discussione l'effettiva realizzazione di questo affresco, di cui il disegno menzionato sarebbe un progetto poi mai realizzato: G. B. Sannazzaro, *Affreschi di Appiani a Milano*, cit., p. 148; A. Morandotti, *Palazzo Castelbarco poi Palazzo Lurani Cernuschi*, in F. Mazzocca, A. Morandotti, E. Colle, con la collaborazione di E. Bianchi, *Milano neoclassica*, Milano 2001, pp. 281-284 (dove però si ipotizza la mano di Appiani per i due affreschi a monocromo raffiguranti Giove e Giunone entro finte nicchie su una delle pareti dello scalone). Ma sull'effettiva realizzazione dell'affresco con *Aurora che fuga la notte* sembra dirimente un passo delle “Carte Reina” in cui, in un elenco di opere compiute da Appiani, è indicata molto precisamente una “Aurora a fresco in casa Castelbarco” (F. Leone, *Appiani pittore di Napoleone*, cit., p. 31). Bianconi del resto, nel 1787, non fa menzione di molte delle altre opere pittoriche che allora certamente decoravano il palazzo. Sul ritratto di Maria Litta Visconti Arese cfr. G. Seregni, *La cultura milanese nel Settecento*, in *Storia di Milano*, XII, *L'età delle riforme (1706-1796)*, Milano 1959, p. 593.

⁵ Silva aveva studiato a Bologna e Roma. Rientrato a Milano, nel 1783 intraprese con il fratello Sigismondo un lungo tour europeo di cui ha lasciato un diario manoscritto: *Viaggi di Francia, Svizzera, Paesi Bassi, Inghilterra e Germania dal 1783 al 1786 inclusivo di E. S.* Rientrò a Milano nel 1787.

⁶ G. Beretta, *Le opere di Andrea Appiani*, cit., p. 96.

⁷ *Descrizione della Villa Ghirlanda-Silva in Cinisello*, Milano 1843, p. 18; *Descrizione della Villa Ghirlanda-Silva in Cinisello*, Milano 1855, p. 17, da cui è tratta la citazione.

⁸ *Descrizione della Villa Silva in Cinisello*, Monza 1811. Le successive edizioni del 1843 e del 1855 dovettero essere curate da Girolamo Ghirlanda, che nel 1840 ereditò la villa di Cinisello insieme a tutti gli altri beni di suo zio Ercole Silva.



Caronni (Monza, 1779 - Milano, 1842) su disegni di Vincenzo Raggio (Genova, 1790 - Milano, 1847) che traducono le tempere di Appiani (catt. 1a-4a). L'anonimo recensore della "Biblioteca Italiana" che nel febbraio del 1828 annunciava la pubblicazione delle incisioni – ognuna delle quali reca in calce a commento un verso tratto dal *Ratto d'Europa* di Metastasio⁹ – ricordava che le tempere di Appiani adornavano allora "il gabinetto del sig. Conte Silva", alludendo evidentemente alla stessa stanza del palazzo milanese ricordata poi da Beretta nel 1848¹⁰. Per inciso, su un piano più generale, si può sottolineare l'importanza delle acqueforti di Caronni perché sono una prova, tra diverse altre, che la fortuna e la fama di Appiani erano rimaste inalterate a Milano nonostante la sua città avesse già da qualche anno defenestrato gli dei e gli eroi dell'antichità per gettarsi con incredibile entusiasmo, senza eguali in Italia, nella temperie romantica. Due anni prima del resto, nel 1826, al termine di una vicenda lunga e piena di controversie era stato scoperto a Brera il monumento commemorativo ad Appiani di Bertel Thorvaldsen, mentre Giuseppe Longhi aveva pubblicato l'*Elogio del pittore milanese Andrea Appiani*¹¹. Ma allora, tornando alle tempere, quando entrarono a villa Silva di Cinisello? Sebbene non si possa escludere che il passaggio sia avvenuto quando Ercole era ancora in vita, dai dati in nostro possesso sembra più plausibile ipotizzare che le tempere vi siano state trasferite da Girolamo Ghirlanda, suo nipote ed erede, in un momento imprecisato tra il 1840, anno di morte di Ercole, e il 1843, quando i dipinti compaiono effettivamente per la prima volta nelle descrizioni di villa Silva¹². Ercole invece le conservava nel suo palazzo milanese tenendole con grande riguardo, destinando loro un'intera sala. Evidentemente doveva

⁹ Il *Ratto d'Europa* è un idillio mitologico in endecasillabi sdruciolati dato alle stampe nel 1717 insieme ad altri componimenti di Pietro Metastasio: P. Metastasio, *Poesie di Pietro Metastasio romano*, Napoli, Nella Stampa di Michele Luigi Muzio, MDCCXVII (1717). *Il ratto d'Europa* è alle pagine 145-159; i versi usati da Caronni sono alle pagine 152-153.

¹⁰ Anonimo, *Varietà. Belle Arti*, in "Biblioteca Italiana", 49, febbraio 1828, p. 289. Da cui si evince che l'incisione del dipinto raffigurante *Europa consolata da Venere che le presenta Amore* fu tirata sul finire del 1827 e che le altre tre, invece, furono realizzate nel 1828.

¹¹ Si veda al riguardo F. Leone, *Sopravvivenze classiche. La resistenza contro il Romanticismo*, in *Romanticismo*, catalogo della mostra (Milano, Gallerie d'Italia, Museo Poldi Pezzoli, 2018-2019), a cura di F. Mazzocca, Cinisello Balsamo (Mi) 2018, pp. 41-53; pp. 41-43.

¹² Ad oggi questa ipotesi, cui giunsi già qualche anno fa (F. Leone, *Andrea Appiani pittore di Napoleone*, cit., p. 27), mi sembra ancora la più plausibile, diversamente da chi ritiene che dovette essere Ercole a predisporre il trasferimento da Milano a Cinisello: cfr. ad esempio G. Guerci, scheda in *Canova e Appiani. Alle origini della contemporaneità*, catalogo della mostra (Monza, Villa Reale), a cura di R. Barilli, Milano 1999, catt. 5-8, pp. 176-177 (dove erano esposte le incisioni di Caronni, non i dipinti).



trovare una sintonia perfetta tra gli scenari paesistici ricchi e predominanti, di natura arcadico-pastorale, in cui erano ambientati i diversi atti del rapimento d'Europa messi in pittura da Appiani e il carattere pittoresco degli amati giardini all'inglese da cui era stato rapito durante i suoi viaggi in Inghilterra. Proprio nel parco della villa di Cinisello, insieme ad una serie di decorazioni di gusto neoclassico all'interno della residenza¹³, Silva aveva promosso a partire dal 1787-1788 la realizzazione del primo esempio di *landscape garden* all'inglese in Italia. Per farlo aveva preso a modello il parco di Strawberry Hill di Horace Walpole, che aveva ammirato durante la sua permanenza in Inghilterra¹⁴, aveva guardato l'operato di Melchiorre Cesarotti¹⁵ e si era ispirato a un celebre trattato sull'arte dei giardini dato alle stampe tra 1779 e 1785 da Christian Cajus Lorenz Hirschfeld¹⁶. Tra i suoi molti interessi – soprattutto il diritto e la storia naturale – quello per l'arte dei giardini fu effettivamente la passione più grande di Silva. Gli dedicò l'importante trattato *Dell'arte de' giardini inglesi* – in realtà scritto riprendendo in massima parte quello di Hirschfeld – che ebbe due lussuose edizioni, nel 1801 e nel 1813¹⁷. Intellettuale di spicco della Milano dei circoli illuministi, Silva ha il merito d'aver considerevolmente contribuito alla diffusione in Italia del *landscape garden*. La trasformazione all'inglese del giardino di Cinisello ereditato dallo zio Donato Silva è la testimonianza concreta più significativa della sua poetica, ma a lui si devono anche i giardini di villa Manzoni a Brusuglio, villa Belgiojoso a Milano, villa Litta ad Affori e forse anche quello della villa reale di Monza. Era un personaggio di rilievo della Milano asburgica in virtù delle sue origini e delle sue frequentazioni. Nel 1787, quando a Milano c'era il vaiolo, ospitò per un mese a Cinisello gli arciduchi d'Austria Ferdinando e Beatrice.

Non sappiamo molto dei successivi spostamenti dei quattro dipinti di Appiani. Sappiamo però che i diversi passaggi di proprietà di cui la villa

¹³ F. Mazzocca, *Villa Silva poi Villa Ghirlanda Silva, Cinisello Balsamo*, in F. Mazzocca, A. Morandotti, E. Colle, con la collaborazione di E. Bianchi, *Milano neoclassica*, cit., pp. 353-356.

¹⁴ Il parco all'inglese di Strawberry Hill è citato esplicitamente nella *Descrizione della Villa Silva in Cinisello del 1811*.

¹⁵ L. Sabrina Pelisetti, *Il ruolo di Ercole Silva nella diffusione del giardino "all'inglese" tra XVIII e XIX secolo*, in *Melchiorre Cesarotti e le trasformazioni del paesaggio europeo*, a cura di F. Finotti, Trieste 2010, pp. 145-164, dove si fa chiarezza sui rapporti tra Silva e Cesarotti.

¹⁶ C. C. L. Hirschfeld, *Teorie der Gartenkunst*, 5 voll., Leipzig 1779-1785. Contemporaneamente ne uscì l'edizione francese in due volumi: Id., *Théorie de l'Art des Jardins*, 2 voll., Leipzig 1780.

¹⁷ Esiste una recente ristampa, con apparati e indici, dell'edizione del 1813, accresciuta rispetto a quella del 1801: *Dell'arte de' giardini. Nuova edizione*, a cura di G. Guerci, C. Nenci, L. Scazzosi, Firenze 2002. Si veda inoltre G. Guerci, *Ercole Silva (1756-1840) e la cultura del suo tempo*, a cura di R. Cassanelli, G. Guerci, Cinisello Balsamo (Mi) 1998; L. Sabrina Pelisetti, *Il ruolo di Ercole Silva nella diffusione del giardino "all'inglese"*, cit.



4. Andrea Appiani, *Figura seduta drappeggiata all'antica*, 1782, disegno. Roma, Istituto Nazionale per la Grafica (inv. FN 15925).

fu protagonista tra secondo Ottocento e primo Novecento (Frova, Cattaneo di Proh, Cipelletti agli inizi del Novecento) portarono alla dispersione completa degli arredi, dei dipinti, della ricca biblioteca, della raccolta di archeologia e storia naturale che Ercole aveva radunato. Anche se rimosse da villa Ghirlanda Silva, le tempere rimasero comunque alla famiglia. Nel 1903, con la morte di Carlo, il ramo dei Ghirlanda Silva si estinse e i titoli della famiglia passarono ai Biandrà Trecchi di Reagle. L'ultima menzione certa sulla collocazione del *Ratto d'Europa* ci viene da Sergio Samek Ludovici e da Anna Ottino Della Chiesa che infatti nel 1959 ricordavano le quattro tempere a Milano nella collezione di

Maria Celeste Camilla Biandrà Trecchi Ghirlanda Silva contessa di Reagle¹⁸. Mentre nel 1938 erano state esposte a Milano alla *Mostra commemorativa di Giuseppe Maggiolini*¹⁹. La recente ricomparsa dei dipinti è pertanto un fatto importante perché ci ha finalmente restituito dei documenti artistici decisivi per la storia della pittura neoclassica italiana²⁰.

Un altro elemento che è stato spesso dibattuto dalla critica riguarda la datazione delle tempere. In modo altamente improbabile Beretta le collocava intorno al 1775. Gli studi degli ultimi sessant'anni hanno oscillato tra il 1775-1778²¹ e la fine degli anni ottanta²². Decisamente il breve arco cronologico intorno alla metà degli anni ottanta, tra il 1784 e il 1786, sembra invece

¹⁸ S. Samek Ludovici, *La pittura neoclassica*, in *Storia di Milano*, XIII, *L'Età Napoleonica (1796-1814)*, Milano 1959, parte VII, pp. 524-590: pp. 550-551 e tavola non numerata tra le pp. 546 e 547. Quello stesso anno furono esposte ad una mostra importante per la storia del neoclassicismo lombardo: *L'età neoclassica in Lombardia*, catalogo della mostra (Como, Villa Comunale Dell'Olmo), a cura di A. Ottino Della Chiesa, Como 1959, cat. 204, pp. 95-96.

¹⁹ *Catalogo della mostra commemorativa di Giuseppe Maggiolini* (Milano, Palazzo Sormani), a cura di G. Morazzoni, G. Nicodemi, Milano 1938, p. 58.

²⁰ Cfr. *Neoclassico*, Galerie Mendes, Parigi s.d., pp. 20-25 (scheda di C. Omodeo).

²¹ Ad esempio in *L'età neoclassica in Lombardia*, cit., cat. 204, pp. 95-96; A. Zanchi, *Andrea Appiani*, Bologna 1995, pp. 27, 79-86.

²² Cfr. G. B. Sannazzaro, *Affreschi di Appiani a Milano*, cit., p. 149; G. Guerci, scheda in *Canova e Appiani. Alle origini della contemporaneità*, cit.



5. Andrea Appiani, *Europa si asside sul toro*, 1784-1786 circa, disegno. Già Porro Art Consulting & C., Milano, 29 maggio 2014, lotto 48.

quello più possibile e anche il più dimostrabile. Si è già detto dei rapporti che in quel momento legavano Appiani ai Castelbarco. È quindi ragionevole pensare che la committenza di questo importante ciclo sia arrivata proprio in quegli anni. Per restituire ai dipinti il giusto contesto cronologico occorre poi non distanziarsi troppo dalle tempere su tela di lino a finti arazzi dipinte da Appiani insieme a Levati nel 1782 per la terza sala degli arazzi del palazzo allora arciducale di Milano. Originariamente erano quattro ma oggi ne restano soltanto tre (figg. 1-3). A Levati spettano i motivi ornamentali a grottesca (candelabre, racemi, scudetti figurati), ad Appiani le grandi figure allegoriche ispirate all'antichità classica. Il confronto tra quei dipinti e questi, tutti eseguiti con una tecnica, quella della tempera, in realtà poco usata da Appiani, rivela forti assonanze nella resa pronunciata e semplificata delle fisionomie dei volti come nell'attitudine statuaria, per certi versi severa, delle anatomiche delle figure, sintetiche e ricondotte ad andamenti geometrici.

In traluce la contiguità di linguaggi tra queste due importanti serie di dipinti si coglie bene anche mettendo a confronto, analizzandone il tratto della penna e la resa formale dei personaggi, il foglio preparatorio per la figura virile all'antica seduta sul bordo di una vasca che campeggia in uno dei pannelli del palazzo arciducale (fig. 4)²³ con un disegno legato

²³ Il disegno, proveniente dalla collezione Dubini, passato poi in collezione Osio, è oggi



6. Andrea Appiani, *Toeletta di Venere*, 1785 circa, olio su tela. Milano, Pinacoteca di Brera (inv. 7381).

7. Andrea Appiani, *Svegli di Venere e Marte*, 1785 circa, olio su tela. Milano, Pinacoteca di Brera (inv. 7382).



8. Andrea Appiani, *L'ira di Marte trattenuto da Venere*, 1785 circa, olio su tela. Milano, Pinacoteca di Brera (inv. 7383).
9. Andrea Appiani, *Morte di Adone*, 1785 circa, olio su tela. Milano, Pinacoteca di Brera (inv. 7384).

al dipinto di *Europa che si asside sul toro*, in cui la scena è raffigurata in controparte con alcune varianti (fig. 5)²⁴.

Analogie si possono poi cogliere anche nel raffronto con i quattro sovrapporta ovali della Pinacoteca di Brera dedicati a Venere e Marte, dipinti sempre intorno al 1785 (figg. 6-9): di stile nella resa essenziale delle fisionomie e delle anatomie nettamente profilate rispetto al fondo, compositive nel rapporto tra le ambientazioni naturalistiche e i gruppi di figure ad andamento piramidale, culturali nel ricorso all'antichità classica (il nudo eroico di Marte negli *Svaggi di Venere e Marte*, ad esempio, è atteggiato nella posa dell'*Apollo del Belvedere* come la figura virile sullo sfondo di destra nel dipinto di *Europa rapita dal toro*: fig. 7).

Sul versante stilistico le tempere Castelbarco/Silva segnano l'apice di quella che, considerando l'intera parabola artistica del pittore, Francesco Reina definiva come la prima maniera di Appiani, contraddistinta da uno stile scarno e asciutto che "ha alquanto del secco", poi abbandonata per la fase del "naturale e grazioso" inaugurata dopo il lungo viaggio di studi del 1791 che condusse l'artista a Parma, Bologna, Firenze e infine a Roma²⁵. In almeno due dei quattro dipinti (*Le compagne di Europa inghirlandano il toro*; *Europa si asside sul dorso del toro*) la resa statuaria delle figure, con quella monumentalità tipica dell'Appiani di quegli anni, è inoltre esaltata dalla disposizione piramidale dei personaggi sapientemente rilevati rispetto al fondo delle quinte arboree secondo un procedimento compositivo che si ritroverà spesso nella pittura di Appiani e che attraverso la tradizione calcografica egli mutua dai rilievi istoriati romani antichi. In questo caso un riferimento preciso sono i celebri rilievi provenienti dall'arco di trionfo dell'imperatore Marco Aurelio conservati ai Musei Capitolini di Roma. La plasticità dei personaggi è poi accentuata, nonostante la magrezza connaturata alla tecnica della tempera, da una raffinata orditura cromatica in cui si alternano in una sintonia perfetta colori argentei e mutevoli su uno sfondo atmosferico fatto di azzurri e celesti digradanti e sfumati, fusi delicatamente con i verdi della vegetazione e con gli albori rosei della luce del mattino. Effettivamente Appiani, anche sulla scorta della tradizione

conservato all'Istituto Nazionale per la Grafica di Roma (inv. FN 15925): G. Fusconi, scheda in *L'artista e il suo atelier. I disegni dell'acquisizione Osio all'Istituto Nazionale per la Grafica*, catalogo della mostra (Roma, Istituto Nazionale per la Grafica), a cura di G. Fusconi, con la collaborazione di A. Canevari, Roma 2006, cat. 65, pp. 144-145.

²⁴ Penna a inchiostro bruno e gessetto nero su carta, 184 x 282 mm, firmato "Appiani" a matita in basso a sinistra. Passato in vendita da Porro Art Consulting & C., Milano, 29 maggio 2014, lotto 48.

²⁵ "Carte Reina", c. 182, in F. Leone, *Appiani pittore di Napoleone*, p. 239.

lombarda dei secoli passati, è stato un colorista formidabile e sperimentale. Nel 1797, commentando gli affreschi dei quattro pennacchi e delle arcate laterali della volta della chiesa di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso scoperti due anni prima, l'anonimo estensore di una dettagliata descrizione della decorazione, in cui va probabilmente riconosciuto il musicologo Giuseppe Carpani, insisteva proprio sugli straordinari effetti di luce e di colore, sui meravigliosi cangiantismi raggiunti nella "miglior opera del miglior Pittore, che la Lombardia sortisse in questo secolo": "soprattutto poi ha conservato il pittore quella varietà di tinte locali, che in esse producono i raggi colorati; e i riflessi dei vicini corpi onde una accidentale, e leggiere iride la tinge nell'estremità che contribuisce a renderle più naturali e ridenti"²⁶.

Tornando al tema delle pitture, la seduzione ingannevole che avvinsse Europa a Giove sotto le mentite spoglie di un mansueto toro bianco è la protagonista di uno dei miti più popolari dell'antichità greca, cui nei secoli le arti figurative hanno dedicato un'attenzione eccezionale assicurandogli un'enorme fortuna²⁷. Di origini antichissime, prima affidato alla tradizione orale, nella cultura greca il mito ci è stato tramandato in forma scritta principalmente, anche se fugacemente, da Omero nell'*Iliade*, da Esiodo nella *Teogonia* e dallo storico Erodoto; mentre nel mondo romano la memoria, con un racconto molto più dettagliato, si deve principalmente ai bellissimi versi delle *Metamorfosi* di Ovidio (II, vv. 836-875); e poi a una delle *Odi* di Orazio (*Odi*, III, 27, vv. 25-76). Il racconto mitologico è legato alla nascita dell'idea di Europa come configurazione geografica e culturale e per questo ci appare oggi quanto mai attuale. La principessa Europa, figlia di Agenore re di Tiro e dei fenici (il cui regno si estendeva sui territori dell'attuale Libano comprendendo importanti città come Tiro e Sidone), sognò una notte di essere l'oggetto della disputa di due terre che avevano assunto le sembianze di donna: la "terra d'Asia" cercava di trattenerla mentre la "terra della sponda opposta" voleva portarla via al di là del mare per ordine di Giove. Il mattino seguente Europa scese sulla costa con le sue ancelle per cogliere dei fiori. Il toro bianco come la "neve non calpestata da greve passo" (Ovidio), vigoroso ma estremamente docile in cui Giove si era trasformato, le si avvicinò, la convinse a giocare e a salirgli in groppa.

²⁶ Anonimo [G. Carpani], *Descrizione dell'opera a fresco eseguita nel 1795 nel tempio di S. Maria presso S. Celso in Milano dal pittore Andrea Appiani*, Milano 1797, pp. V-VI.

²⁷ Si veda al riguardo *Il mito d'Europa. Da fanciulla rapita a continente*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria degli Uffizi, 2002-2003), a cura di C. Acidini Luchinat, E. Capretti, Firenze 2002.



10. Bernardino Luini, *Europa si asside sul toro*, 1521-1522, affresco staccato. Berlino, Gemäldegalerie, Staatliche Museen.

A quel punto prese quota sul mare e la rapì portandola ad Occidente sull'isola di Creta, di cui sarebbe divenuta regina. Dall'unione di Giove ed Europa nacquero tre figli, tra cui Minosse, primo e leggendario re di Creta cui si deve la nascita della civiltà minoica, e il giudice degli inferi Radamanto. Il padre di Europa, Agenore, inviò i suoi figli Cadmo, Cilice e Fenice alla ricerca della loro sorella. Si mossero in direzioni diverse. Cadmo giunse nella Grecia continentale e vi fondò

Tebe. Alternativamente a lui o a Minosse si attribuisce la trasmissione dell'alfabeto dai fenici ai greci. Le terre occidentali, equivalenti all'area geografica in cui si estendeva la civiltà ellenica, divennero così l'Europa traendo il nome dalla regina di Creta. Tutto il racconto è in realtà un'allegoria della migrazione dei popoli da Oriente verso Occidente ed elabora in chiave mitologica, legittimandolo, un fertile scambio tra civiltà.

Allora trentenne, Appiani rivelava in questi dipinti un'estesa cultura figurativa. Gli veniva dalla frequentazione assidua sin dalla sua fondazione (1776) delle aule dell'Accademia di Belle Arti di Brera, dove tra i materiali didattici fatti venire da Roma dal primo segretario perpetuo Carlo Bianconi, tra gessi e stampe di traduzione, aveva potuto approfondire, insieme all'amato e mai dimenticato Correggio e ai grandi esempi della scuola lombarda del passato, Raffaello e i maestri della tradizione classicista romana ed emiliana: soprattutto Domenichino e Francesco Albani. E gli veniva dagli anni giovanili – tra il 1769 e il 1775 – trascorsi insieme all'amico Gaetano Monti a studiare in Ambrosiana, sotto la guida del frescante Antonio De Giorgi allora direttore della Scuola del Nudo, tra la pittura di Bernardino Luini, il cartone della *Scuola di Atene* di Raffaello e il sommo Leonardo, sul quale nel 1848 il biografo Giuseppe Beretta gli farà dire: “Leonardo m'appaga; il castigato disegno, la savia composizione, le veritiere tinte, tutto si accorda col mio modo di sentire; dopo la natura pongo Lionardo”²⁸.

I riferimenti del passato messi in campo dal pittore nell'esecuzione del

²⁸ G. Beretta, *Le opere di Andrea Appiani*, cit., p. 79.

Ratto d'Europa sono molteplici ma non sono mai chiamati in causa con lo spirito del citazionista. In questa prospettiva le tempere sono già esemplificative della poetica della piena maturità di Appiani, che trova la sua originalità tra gli autorevoli modelli del passato e una sperimentale sintesi formale di matrice neoclassica in linea con la nuova sensibilità estetica che negli anni ottanta del Settecento stava propagandosi in tutta Europa e di cui egli stesso fu uno degli artefici maggiori. È su questa direttrice che Appiani sviluppa la sua cifra personale, tra vero di natura e idealizzazione, pittura della realtà di ambito lombardo e tradizione classicista, tra la grazia di Luini, Leonardo, Correggio e la maestosità della scultura antica, giungendo ad uno stile ineffabile e inconfondibile definito da Beretta con un'azzeccatissima espressione *fare Appianesco*²⁹.



11. Bernardino Luini, *Europa rapita dal toro attraverso le onde*, 1521-1522, affresco staccato. Berlino, Gemäldegalerie, Staatliche Museen.

I riferimenti, si diceva, sono molteplici. Il precedente più stringente e immediato è il ciclo con il mito di Europa affrescato da Bernardino Luini nella casa Ràbia a Milano tra 1521 e 1522, i cui frammenti sono conservati alla Gemäldegalerie di Berlino. Da Luini, Appiani riprende molto precisamente diverse soluzioni compositive nella disposizione dei gruppi di figure, com'è nel dipinto di *Europa che si asside sul toro* o nel successivo con *Europa rapita dal toro attraverso le onde* (figg. 10-11); ma soprattutto riprende una parte del mito affrontata molto raramente dalla tradizione figurativa e letteraria che riguarda Europa, quello in cui Venere, al termine del racconto e non all'inizio come erroneamente sempre si ritiene, interviene per consolare Europa appena approdata a Creta (fig. 12). Tra le fonti antiche l'episodio è narrato soltanto da Orazio (*Odi*, III, 27, vv. 25-76): Europa è sola e sconsolata sull'isola di Creta per aver lasciato la sua patria, non sa ancora che il suo rapitore è il padre degli dei. Sentendola piangere in preda alla disperazione, Venere accompagnata da Amore interviene prefigurando alla giovane principessa il suo fulgido

²⁹ Ivi, p. 112.



12. Bernardino Luini, *Europa consolata da Venere che le presenta Amore*, 1521-1522, affresco staccato. Berlino, Gemäldegalerie, Staatliche Museen.

avvenire: “Frena l’ira, frena la foga di battaglia, / quando il toro del tuo odio ti porgerà / le corna da spezzare: /dell’invincibile Giove tu sei sposa. / Smetti di singhiozzare e impara a sostenere il tuo grande destino: una parte del mondo da te prenderà nome” (vv. 69-76).

Se nel dipinto di *Europa rapita dal toro attraverso le onde* c’è una citazione molto precisa del *Trionfo di Galatea* di Raffaello (fig. 13), su un piano più generale bisogna sottolineare che nei dipinti si rintracciano altri elementi della

tradizione romana antica e moderna, giunti ad Appiani attraverso le incisioni (molte delle quali di Marc’Antonio Raimondi)³⁰. Come si è già accennato, sempre nella tempera con *Europa rapita dal toro attraverso le onde* la posa della figura virile a destra nel piano di mezzo deriva (senza dimenticare il *Nettuno* di Giambologna) dall’*Apollo del Belvedere*, sebbene invertita (fig. 14). La musa alla destra di Apollo nel *Parnaso* di Raffaello ispira la disposizione di Europa nel dipinto in cui la principessa si siede sul toro. Mentre la figura femminile inginocchiata di spalle nell’angolo sinistro della tempera con *Le compagne d’Europa che inghirlandano il toro* è ripresa dall’affresco della *Donazione di Costantino* di Giulio Romano in Vaticano. Appiani comunque guarda molto anche alla scuola bolognese, e non soltanto per la resa delle bellissime ambientazioni naturalistiche i cui riferimenti spaziano da Nicolò dell’Abate a Francesco Albani e Domenichino. Si potrebbero sottolineare riprese puntuali per alcune figure anche dalle pitture dei Carracci e di Guido Reni; in quest’ultimo caso soprattutto dall’affresco dell’*Aurora*.

Appiani era dunque un artista colto. È un aspetto, questo, che gli viene riconosciuto dalle fonti. I lunghi, intensi anni di studio trascorsi tra l’Ambrosiana e l’Accademia di Brera avevano enormemente arricchito la sua cultura figurativa. Lo stesso aveva fatto il fertile confronto con gli artisti, tutti più grandi di lui, allora attivi sulla ribalta milanese: Giuliano

³⁰ Ha fatto il punto su questi elementi G. B. Sannazzaro, *Affreschi di Appiani a Milano*, cit., p. 149.

Traballesi, Martin Knoller e soprattutto Francesco Corneliani, la cui influenza sul giovane Appiani non è mai sufficientemente sottolineata e al quale a un certo punto il rivale più giovane scipperà il testimone nei rapporti di committenza con l'aristocrazia milanese.

Su un piano più generale ma altrettanto decisivo il suo arricchimento culturale era però maturato grazie al rapporto privilegiato, poi tramutatosi in profonda amicizia, con un mentore d'eccezione come Giuseppe Parini. Appiani lo aveva conosciuto probabilmente già nel 1777, quando Parini risultava titolare di un alloggio a Brera come docente di letteratura.



13. Raffaello, *Trionfo di Galatea*, 1512 circa, affresco. Roma, villa Farnesina.

Ma i loro rapporti si erano fatti più intensi nel corso degli anni ottanta, proprio quando Appiani dipingeva questo importante ciclo pittorico.

In effetti l'incontro con questo grande letterato, che secondo le annotazioni manoscritte di Reina da principio lamentava nel giovane artista la "povertà delle sue invenzioni"³¹, segnò i destini professionali di Appiani. L'importanza del loro rapporto è ricordata molto efficacemente da Beretta: "Parini gli suppliva col proprio talento alle dottrine non anco conosciute di Winckelmann, di Lessing, di Mengs. Anzi il poeta più direttamente gli poté tornar utile, giacché profitto a dismisura agevole ricavasi di consueto più confabulando, che leggendo [...]; con prematuro accorgimento poneva la più sottile attenzione alle dotte istituzioni del cantore del Giorno, onde ergersi più ratto alla gloria; da lui traeva lume nei dubbj; per lui rafforzava lo spirito alla immaginazione"³².

A suggello ideale dell'indissolubile legame tra i due resta quell'ode tarda, rimasta incompiuta, scritta da Parini per essere dedicata all'amico e, recuperata tra le carte del poeta, resa nota da Reina nel 1802 nel secondo volume delle *Opere* pariniane con la volontà di chiarire meglio

³¹ "Carte Reina", c. 203r, in F. Leone, *Andrea Appiani pittore di Napoleone*, cit., p. 250.

³² G. Beretta, *Le opere di Andrea Appiani*, cit., pp. 83 – 85.



14. *Apollo del Belvedere*, metà del II secolo d.C. circa (da originale greco bronzeo di Leochares risalente al 330-320 a.C.), marmo. Città del Vaticano, Musei Vaticani.

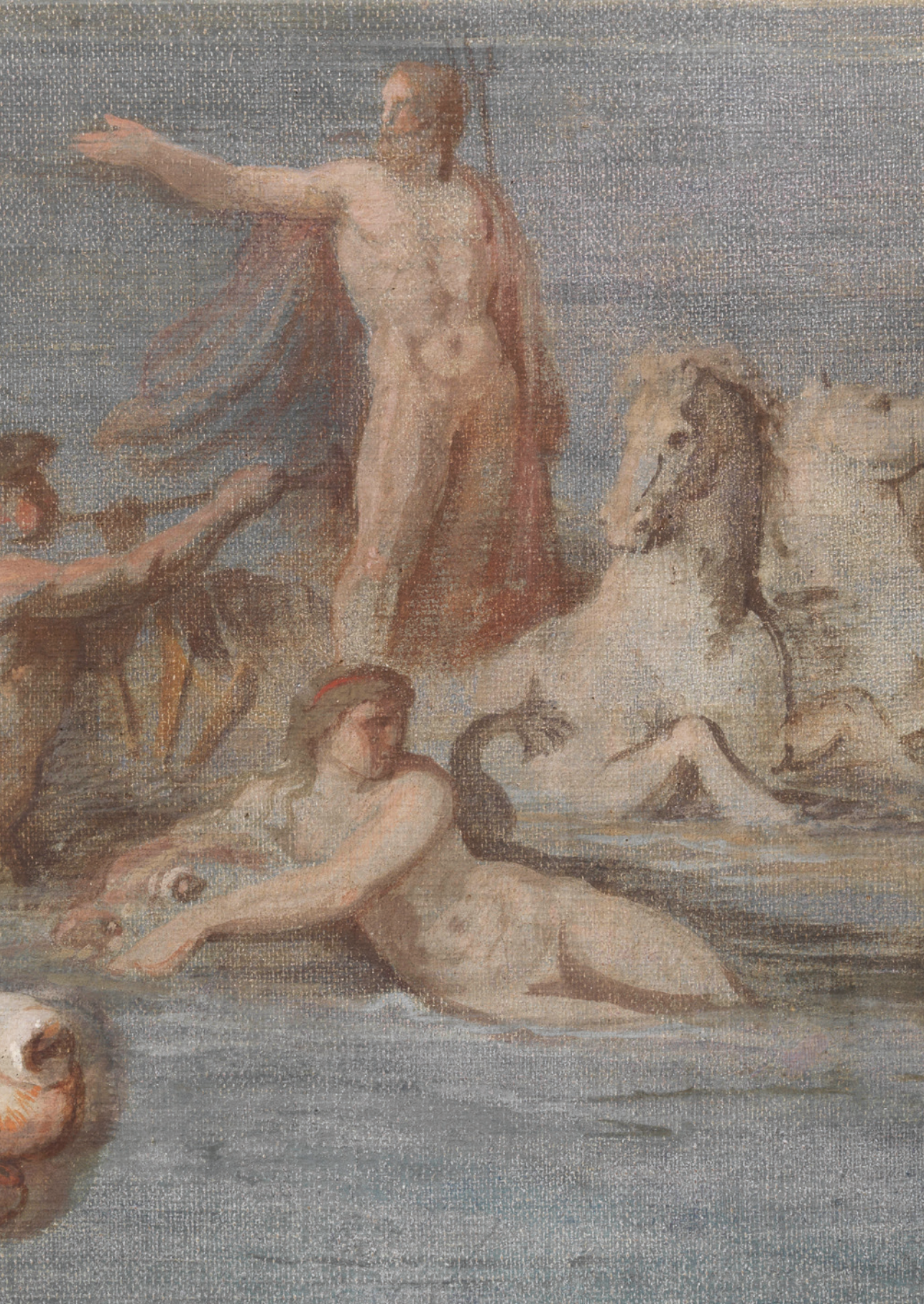
quell'affinità intellettuale che aveva segnato i loro percorsi sui versanti paralleli delle lettere e delle arti belle: “E noi dall’onde pure, / Dal chiaro cielo e da quell’aere vivo, / Seme portammo attivo, / Pronto a levarne da le genti oscure, / Tu Appiani col pennello, / Ed io col plettro, seguitando il bello”³³. Proprio ad Appiani del resto, sottolineando ulteriormente quel sodalizio, Reina avrebbe dedicato il sesto e ultimo volume della splendida edizione delle *Opere pariniane* da lui curata³⁴, quello che includeva il testo *De’ principi fondamentali e generali delle Belle Lettere applicati alle Belle Arti* in cui era articolato il pensiero estetico di Parini.

Dunque la non comune scalata professionale di Appiani iniziava proprio negli anni ottanta, anche in virtù di quel “confabulare” tra

artista e letterato ricordato da Beretta, così proficuo per l’avanzamento delle arti, che immaginiamo nelle aule di Brera, tra i tanti materiali didattici (gessi, accademie magistrali, incisioni e altro) giunti prevalentemente da Roma ad opera di Bianconi in occasione della memorabile inaugurazione dell’istituto nel 1776. Il trapasso dalla vecchia generazione di pittori, Giuliano Traballesi (primo professore di disegno a Brera) e l’amico Martin Knoller (interprete a Milano del severo classicismo del maestro Mengs e abilissimo nella tecnica dell’affresco), attivi nei maggiori cantieri di quegli anni (palazzo reale, palazzo Greppi e palazzo Belgiojoso d’Este) dietro

³³ Cfr. F. Mazzocca, *Parini, Knoller, Appiani. I nuovi esiti del neoclassicismo a Milano*, in *La Milano del Giovine Signore. Le arti nel Settecento di Parini*, catalogo della mostra (Milano, palazzo Morando Attendolo Bolognini, 1999-2000), a cura di F. Mazzocca, A. Morandotti, Milano 1999, pp. 134-137: p. 137.

³⁴ G. Parini, *Opere, pubblicate ed illustrate da Francesco Reina*, 6 voll., Milano, presso la Stamperia e Fonderia del Genio tipografico, 1801 – 1804 (I: 1801, ma in realtà 1802; II-III: 1802; IV-V: 1803; VI: 1804).



la sapiente regia iconografia di Parini³⁵ e sotto la direzione del grande architetto Giuseppe Piermarini, dovette risultare inevitabile agli occhi del poeta. Lo stabilirsi in Milano del riformato gusto neoclassico, che in quegli anni densi di rinnovamento interessò tutto lo scenario culturale cittadino e che ebbe il suo nuovo centro propulsore nell'Accademia braidense dove pure Parini insegnava e viveva³⁶, trovò certo in Appiani emergente il suo geniale interprete.

E allora, considerati il prestigio di cui godeva presso l'aristocrazia milanese e la portata del suo ascendente sul giovane Appiani, chissà se proprio a Parini, nella Milano mitteleuropea e cosmopolita dei circoli illuministi, dei grandi dibattiti culturali su temi attuali e di apertura internazionale, non si debba la scelta di questo tema che prefigura l'idea e la nascita dell'Europa moderna.

³⁵ Cfr. C. Malangone, *Parini soggettista. Da Palazzo Greppi a Villa Belgiojoso*, in "Arte Lombarda", 122, 1, 1998, pp. 107 - 113; F. Mazzocca, *Parini consulente degli artisti e la diffusione del gusto neoclassico*, in *La Milano del Giovin Signore*, cit., pp. 118-123; G. Barbarisi, *Parini e le Arti nella Milano neoclassica*, Milano 2000.

³⁶ Su questo punto vedi A. Vicinelli, *Parini e Brera*, Milano 1963.





The Myth of Europa by Andrea Appiani. Neoclassical Legacy in late Eighteenth Century Enlightenment Milan

Together with the fictive tapestry panels that Appiani painted with Giuseppe Levati in 1782 for one of the salons of the royal, erstwhile archducal, palace, in Milan (figs. 1-3), also done in tempera, and the *Adoration of the Shepherds* in the Collegiate Church of Santa Maria Nascente in Arona also from 1782, these great paintings inspired by the myth of Europa are the finest productions, among the works surviving from the early period of his artistic maturity, of one of the leading figures in European neoclassical art. That is why they are of such great interest to the history of Italian art. In their proper narrative sequence the paintings depict the salient episodes of the myth: 1: *The Companions of Europa Garland the Bull*; 2: *Europa Sits on the Back of the Bull*; 3: *Europa Abducted by the Bull through the Waves*; 4: *Europa is Consoled by Venus who Presents Cupid to her*.

On the basis of a passage in the biography of Appiani printed by Giuseppe Beretta in 1848¹, scholars have always agreed, with some slight exception, that the patron of this cycle was the Milanese count, Ercole Silva (Milan, 1756 - Cinisello, 1840), who did indeed - as will be clarified later - become their owner at a certain moment and long remained so. The publication of what is known as the "Carte Reina", a commonplace book of extremely rich and reliable sources, documents and first-hand accounts obtained directly from Appiani's collaborators and put together between 1818 and 1819 by the Jacobin lawyer Francesco Reina in the aim, never fulfilled, of writing a monograph on his painter friend, has added a new element to our knowledge of this important commission, one perhaps more consistent with the possible dating of the cycle and with the age of the main figures in the story².

In one passage of his copious manuscripts Reina notes very precisely: "The Rape of Europa done for Castelbarco bought by c.e Silva: 4 paintings in / Tempera"³. Given the reliability of the source, there is no

reason for doubting the information. The Castelbarco referred to was Carlo Ercole marchese di Cislago (Milan, 1750-1814), married in 1773 to Maria Litta Visconti Arese (Parini's celebrated *Nice*), scion of one of the wealthiest and most respected families in the Milanese aristocracy, further enriched by properties inherited from the Simonetta family at the end of the eighteenth century. It should be emphasized that in those very years - the mid 1780s, about the times the works are to be dated - Carlo Ercole Castelbarco was certainly in contact, for other commissions, with Appiani, who by then had entrée to the salons of the Milanese aristocracy: the lost fresco of *Aurora that Disperses the Night* for a wall of Palazzo Castelbarco in Milan, of which a drawing by Appiani survives with the following inscription: "Di 2 8bre 786 per lo scalone Castelbarco" (Day 2 October 786 for the Castelbarco staircase); perhaps other decorations in the mansion and a couple of family portraits (one of Carlo Ercole's wife)⁴. Whereas, in the mid-eighties the young Marquis Silva, then not thirty years old, was far from Milan - from 1784 to 1787 he was travelling abroad - and still uninvolved in the patronage and collecting that was to interest him in the years immediately following⁵. There is no precise information on the passage of the four temperas from Castelbarco to Ercole Silva but it must have happened around 1808, when the Castelbarcos sold the Milanese palace, or immediately after 1814, the year of Carlo Ercole's death.

However in 1848 Beretta recorded that the temperas had been held a long time in the Silvas' Milanese mansion in Via del Lauro, "where [...] they were hung with a frame around a hall", that is, forming a wall decoration⁶. The biographer then recorded that not many years earlier they had been moved to the Cinisello villa, inherited on Ercole Silva's death in 1840 by his nephew Girolamo Ghirlanda. The temperas are in fact mentioned in a description of the villa dating to 1843 and in a subsequent edition of 1855 which reads: "We then pass into a room, to which the name Appiani has been given, because this supreme Lombard artist can be admired in four tempera [sic!]



paintings, framed on the wall, relating to the fable of the Rape of Europa⁷. While in the oldest description of the villa and park dated 1811, anonymous but certainly written by Silva himself, no mention is made of the Appiani temperas⁸. Another source relevant to the location of the temperas is indirectly provided by the publication between 1827 and 1828 of four etchings translating Appiani's temperas (figs. 4-7) etched by Paolo Caronni after drawings by Vincenzo Raggio, and dedicated to Prince Ranieri. The anonymous review in the "Biblioteca Italiana" announcing the publication of the etchings in February 1828 - each of them footed by a verse from Metastasio's *Ratto d'Europa*⁹ - mentions that Appiani's temperas decorated the "cabinet of Count Silva", obviously alluding to the same room in the Milan mansion recorded by Beretta in 1848¹⁰. Incidentally, on a more general level, the importance of Caronni's etchings should be underlined because they are evidence, among other factors, that Appiani's fortunes and reputation had remained undimmed in Milan despite the fact that by then for some years the city had switched allegiance from the gods and heroes of antiquity to enlist with a fervour, unmatched elsewhere in Italy, in the Romantic movement. Two years earlier, for that matter, after a long and controversial saga, Bertel Thorvaldsen's commemorative monument to Appiani was unveiled in 1826 in Brera, while Giuseppe Longhi had published the *Elogio del pittore milanese Andrea Appiani*¹¹.

But then, returning to the temperas, when did they first arrive in the Villa Silva in Cinisello? Although it cannot be excluded that it happened while Ercole was still alive, it seems more plausible from the data in our possession to suggest that the temperas were moved there by Girolamo Ghirlanda, his nephew and heir, at an unspecified time between 1840, the year of Ercole's death, and 1843, when the paintings appear for the first time in the descriptions of Villa Silva¹².

Ercole, on the other hand, treated them with great respect in his Milan mansion, assigning them a room of their own. Evidently he must have found the rich and predominant

landscapes, of an Arcadian-pastoral nature, given by Appiani to the various episodes in the myth of Europa, perfectly balanced by the picturesque character of the beloved English gardens that had enraptured him during his travels in England. In the park of the Cinisello villa, in 1787-1788, together with a series of neoclassical decorations in the residence¹³, Silva had overseen the laying-out of the first example of English landscape garden in Italy. He took as model the park of Horace Walpole's Strawberry Hill, which he had admired during his stay in England¹⁴; had studied the work of Melchiorre Cesarotti¹⁵; and taken inspiration from a famous treatise on the art of gardens published between 1779 and 1785 by Christian Cajus Lorenz Hirschfeld¹⁶.

Among his many interests - above all law and natural history - the art of the garden was actually Silva's greatest passion. To it he devoted the important treatise *Dell'arte de' giardini inglesi* - in reality mostly borrowed from Hirschfeld - which came out in two luxury editions, in 1801 and 1813¹⁷. A notable intellectual in Milanese Enlightenment circles, Silva is to be thanked for his considerable contribution to the spread of English landscape gardens in Italy. The transformation into English garden of the Cinisello land inherited from his uncle Donato Silva is the most significant concrete witness to his aesthetic, but he was also responsible for the gardens of Villa Manzoni in Brusuglio, Villa Belgiojoso in Milan, Villa Litta in Affori and perhaps also that of the Villa Reale in Monza. In virtue of his origins and acquaintance he was a prominent figure in Habsburg Milan. In 1787, when smallpox was rife in Milan, he housed the Archduke Ferdinand of Austria and his wife Beatrice for a month in Cinisello.

We do not know much about the subsequent movements of Appiani's four paintings. We do know, however, that the various changes in ownership of the villa between the late nineteenth and early twentieth centuries (Frova, Cattaneo di Proh, Cipelletti at the start of the twentieth century) led to the wholesale dispersal of furnishings, paintings, the well-stocked library, the archeology and natural history collections that Ercole had put together. Although removed from Villa Ghirlanda Silva, the temperas remained in

the family. In 1903, on Carlo's death, the Ghirlanda Silva branch became extinct and the family titles passed to the Biandrà Trecchi di Reagle. The last certain mention of the whereabouts of the *Rape of Europa* comes from Sergio Samek Ludovici and Anna Ottino Della Chiesa who in 1959 recorded the four temperas in Milan in the collection of Maria Celeste Camilla Biandrà Trecchi Ghirlanda Silva Contessa di Reagle¹⁸, while in 1938 they had been exhibited in Milan at the *Mostra commemorativa di Giuseppe Maggiolini*¹⁹. The recent reappearance of the paintings is thus of great importance since it has finally restored to us art works decisive for the history of Italian neoclassical painting²⁰.

Another crux often debated by scholars is the dating of the temperas. Beretta's dating to around 1775 is highly unlikely. Studies over the last sixty years have fluctuated between 1775-1778²¹ and the end of the 1780s²². Whereas the short period around the mid-'eighties, between 1784 and 1786, seems decidedly the more possible and also the one for which there is most evidence. The relationships of that time linking Appiani to the Castelbarcos has already been mentioned. From that it is reasonable to suppose that the commission for this important cycle was given in just those years. To put the paintings back into their proper context one must keep well in mind the temperas on linen canvas of fictive tapestries painted by Appiani and Levati in 1782 for the third room of tapestries in what was then the archducal palace of Milan. Originally there were four but only three have survived (figs. 1-3). Levati did the grotesque decorative motifs (candelabras, flowers, figured shields), while Appiani did the great allegorical figures taken from classical antiquity. A comparison between those paintings and these, all done in tempera, a medium rarely adopted by Appiani, reveals strong similarities in the pronounced and simplified rendering of the facial features as in the statuesque, somewhat severe, rendering of the bodies, summary and geometric in treatment.

The similarity in the stylistic idiom of these two important series of paintings comes clear in comparing, analyzing the pen stroke and the formal rendering of the figures, the

preparatory sheet for the male figure *from the antique*, sitting on the edge of a basin, who stands out in one of the panels of the archducal palace (fig. 4)²³ with a drawing linked to the genesis of the painting of *Europa Sits on the Back of the Bull*, in which the scene is depicted, right to left, with some variants (fig. 5)²⁴.

Analogies also emerge from comparison with the four oval overdoors in the Pinacoteca di Brera of *Venus and Mars*, again painted around 1785 (figs. 6-9): in style, in the summary rendering of features and bodies clearly outlined against the background; in composition, in the relationship between naturalistic settings and pyramidal groups of figures, in cultural reference, in the use of classical antiquity (the heroic nude of Mars in the *Leisures of Venus and Mars* is given the pose of the *Apollo Belvedere*, as is the male figure in the right background in the painting of *Europa Abducted by the Bull*: fig. 7).

In terms of style, the Castelbarco/Silva temperas mark the peak of what, taking account of the painter's whole artistic career, Francesco Reina defined as Appiani's early manner, distinguished by a sparse, terse style that "has something concise", later abandoned for the "natural and graceful" phase that began after the long study trip of 1791 which took the artist to Parma, Bologna, Florence and finally to Rome²⁵. In at least two of the four paintings (*The Companions of Europa Garland the Bull*; *Europa Sits on the Back of the Bull*) the statuesque rendering of the figures, with the monumentality typical of the Appiani of those years, is further enhanced by the pyramidal arrangement of the figures artfully brought out again the arcadianesque wooded backgrounds in a compositional pattern often found in Appiani's painting and that he borrowed, through the study of casts, from ancient Roman reliefs. In this case there is a precise reference to the famous reliefs from the triumphal arch of the emperor Marcus Aurelius in the Capitoline Museums. The three-dimensionality of the figures is then accentuated, despite the flatness inherent in the tempera medium, by a delicate palette in which shifting silvery colours alternate in perfect balance against an atmospheric background of graduated shades

of light blues and azures softly blended with the greens of the vegetation and the pinks of dawning light. Indeed Appiani, in line with the Lombard tradition of past centuries, was a formidable and experimental colourist. In 1797, commenting on the frescoes of the four pendentives and lateral arches of the vault of the church of Santa Maria dei Miracoli in San Celso unveiled two years earlier, the anonymous author of a detailed description of the decoration, probably the musicologist Giuseppe Carpani, stressed the extraordinary effects of light and colour, the marvellous iridescences achieved in the “best work of the best Painter, that Lombardy has given to the light this century”: “above all then the painter has kept that variety of localised colours, that produce coloured beams in them; and reflections of neighbouring bodies whence an accidental, and slight iridescence tinges it at the end that helps make them more natural and pleasing”²⁶.

Returning to the theme of the paintings, the carrying off of Europa by Zeus in the guise of a meek white bull is the subjects of one of the most popular of classical Greece myths, to which the figurative arts have devoted unusual interest over the centuries, assuring its lasting fame²⁷. Of very early origin, first transmitted orally, it was passed down in written form first, if fleetingly, by Homer in the *Iliad*, by Hesiod in the *Theogony* and by the historian Herodotus; while in the Roman world it figures, in a much more detailed version, in the splendid verses of Ovid’s *Metamorphoses* (II, ll. 836-875) and in one of Horace’s Odes (*Carmina*, III, 27, ll. 25-76). The myth is linked to the birth of the idea of Europe as a geographic and cultural entity, and for that reason appears more relevant than ever today. Princess Europa, daughter of Agenor, king of Tyre and the Phoenicians (whose realm stretched over present-day Lebanon and included such important cities as Tyre and Sidon), dreams one night of being the gage in a dispute between two lands in the likeness of women: the “land of Asia”, trying to hold her back, and the “land on the opposite shore”, striving to carry her away across the sea at the behest of Zeus. The following morning Europa goes down to the seashore with her maidens

to pick flowers. The bull, white as “snow untrodden by heavy foot” (Ovid), brawny but extremely docile, Zeus in disguise, approaches her, cajoles her into playing and climbing on its back. At that point it takes to sea and carries her off to the the island of Crete in the West, of which she becomes queen. From the union of Zeus and Europa three children are born, among them Minos, the first and legendary king of Crete to whom the birth of Minoan civilization is attributed, and the judge of the underworld Rhadamanthus. Agenor, her father, sends his sons Cadmus, Cilix and Phoenix in quest of their sister Europa. They seek in different directions. Cadmus arrives on mainland Greece and founds Thebes. The transmission of the Phoenicians alphabet to the Greeks is attributed alternatively to him or Minos. The lands of the West, equivalent to the geographical area over which Helladic civilization extended, thus becomes Europe, taking its name from the queen of Crete. The whole story is actually an allegory of the migration of peoples from East to West and works in a mythological key to legitimate fruitful exchange between civilizations.

Aged then more or less thirty, Appiani revealed an extensive figurative culture in these paintings. He had acquired it by assiduous attendance from its foundation (1776) of the classrooms of the Academy of Fine Arts of Brera, where among the teaching materials brought from Rome by the first perpetual secretary Carlo Bianconi, among plaster casts and prints, he was able to better his knowledge of Raphael and the masters of the Rome and Emilia classicist traditions, especially Domenichino and Francesco Albani, along with his beloved and never forgotten Correggio and the great examples of the Lombardy school of the past. And in his youth, between 1769 and 1775, together with his friend Gaetano Monti he came to study at the Ambrosiana, under the guidance of the fresco painter Antonio De Giorgi, then director of the *Scuola del Nudo*, among paintings by Bernardino Luini, Raphael’s cartoon of the *School of Athens* and the great Leonardo, of whom his 1848 biographer Giuseppe Beretta has him say: “Leonardo fulfils me; the chaste drawing, the skilful

composition, the truthful colours, everything fits with my way of feeling; after nature I set Lionardo”²⁸.

The borrowings from the past in the painting of the *Rape of Europa* are numerous but are never a matter of pedantry. From this perspective the temperas are already examples of Appiani’s fully mature aesthetic, its originality lying in a blend of authoritative models from the past and an experimental formal synthesis of a neoclassical kind in line with the new sensibility spreading through Europe in the 1780s and of which he himself was a major exponent. It was along that trajectory that Appiani developed his personal style, between true-to-nature and idealization, realist painting of the Lombard school and classicist tradition, between the grace of Luini, Leonardo, Correggio and the majesty of ancient sculpture, achieving the ineffable and unmistakable style caught by Beretta in a telling phrase: *fare Appianesco*²⁹, doing it *à la Appiani*.

The borrowings, as has been said, are multiple. Of all of them the closest and most immediate precedent is the cycle of the Europa myth frescoed by Bernardino Luini in the Ràbia house in Milan between 1521 and 1522, the fragments of which are held by the Gemäldegalerie in Berlin. Appiani followed Luini very closely in various compositional solutions to the arrangement of the groups of figures, as in the painting of *Europa Sits on the Back of the Bull* or in the following *Europa Abducted by the Bull through the Waves* (figs. 10–11); but above all he took an episode of the myth rarely treated in the figurative and literary tradition of Europa, the incident in which Venus, at the end of the story and not at the beginning as is erroneously always believed, intervenes to console Europa who has just landed on Crete (fig. 16). Of the ancient sources, the episode is narrated only by Horace (*Carmina*, III, 27, ll. 25–76): Europa is alone and homesick on the island of Crete, and does not yet know that her captor is the father of the gods. Hearing her weeping in desperation, Venus accompanied by Cupid intervenes, predicting a shining future for the young princess: “Bridle your anger, bridle the heat of battle, / when the bull of your hatred

proffers you / horns to break: / of invincible Jupiter you are bride. / Cease to sob and learn to bear your great destiny: a part of the world will be named after you” (ll. 69–76).

If in the painting *Europa Abducted by the Bull through the Waves* there is a very precise borrowing from Raphael’s *Triumph of Galatea* (fig. 13), on a more general level it should be emphasized that other elements from the ancient and modern Roman tradition are present in the paintings, taken by Appiani from engravings (many of them by Marc’Antonio Raimondi)³⁰. As already stated of the tempera *Europa Abducted by the Bull through the Waves* the pose of the male figure on the right in the middle ground comes (without forgetting Giambologna’s *Nettuno*) from the *Apollo Belvedere*, although done right to left (fig. 14). The Muse to the right of Apollo in Raphael’s *Parnassus* inspired Europa’s pose in the painting of the princess seated on the bull. While the kneeling female figure showing her back in the left corner of the tempera *The Companions of Europa Garland the Bull* is taken from Giulio Romano’s fresco *Donation of Constantine* in the Vatican. Appiani, however, had also looked very closely at the Bolognese school, and not only for the rendering of the splendid natural settings where borrowings range from Nicolò dell’Abate to Francesco Albani and Domenichino. For some of the figures, borrowings from paintings by the Carracci and Guido Reni might also be detailed; in the latter case especially from the *Aurora* fresco.

Appiani was clearly a learned artist, an aspect acknowledged by the sources. The long, intense years of study spent at the Ambrosiana and the Accademia di Brera had enormously enriched his figurative culture. As had the fruitful competition with the artists, all older than himself, then active in Milan: Giuliano Traballesi, Martin Knoller and above all Francesco Corneliani, whose influence on the young Appiani is never sufficiently underlined and from whom at a certain point the younger rival was to surpass in patronage from the Milanese aristocracy.

On a more general but equally decisive level, however, his knowledge grew thanks to the special relationship, that developed into

profound friendship, with an exceptional mentor, Giuseppe Parini. Appiani probably met him as early as 1777, when Parini was entitled to lodgings in Brera as teacher of literature. But their relationships became closer during the 'eighties, precisely when Appiani was painting this important cycle.

In fact, the encounter with the great man of letters, who according to the Reina manuscript at first bewailed the young artist's "poverty of invention"³¹, marked Appiani's destiny as painter. The importance of their relationship is recorded very effectively by Beretta: "With his talent Parini made up for the still unknown teachings of Winckelmann, Lessing, and Mengs. Indeed, the poet was of more direct use to him, as commonly happens, easier and out of all proportion advantage derives more by conversing than reading [...]; with precocious expediency he paid the sharpest attention to the learned institutions of the poet of *Il Giorno*, so as to raise himself faster to glory; from him he drew light in doubts; through him he strengthened the spirit to imagination"³².

As seal on the indissoluble bond between the two comes Parini's late, unfinished, ode, meant to be dedicated to his friend, retrieved from the poet's papers and published by Reina in 1802 in the second volume of Parini's *Opere*, in the aim of clarifying the intellectual affinity that had marked their parallel careers in literature and the fine arts: "And we from the pure waves, / From the clear sky and from that living air, / Did bring active seed / Apt to leaven the dark-minded breed, / You Appiani with the brush, / And I with the lyre, in quest of the beauteous"³³. Furthermore, it was to Appiani, again emphasizing the association, that Reina dedicated the sixth and last volume of his splendid edition of Parini's

*Opere*³⁴, the volume that includes *De' principi fondamentali e generali delle Belle Lettere applicati alle Belle Arti* in which Parini set out his aesthetic.

Thus Appiani's uncommon professional ascent began in the 1780s, not least through the "converse" between artist and writer recorded by Beretta, so fruitful for the advancement of the arts, which we imagine in the classrooms of Brera, among the assortment of teaching materials (casts, accademia drawings, etchings and more) mainly brought from Rome by Bianconi for the memorable inauguration of the institute in 1776. The transition from the old generation of painters, Giuliano Traballese (first professor of drawing at the Brera) and his friend Martin Knoller (exponent in Milan of the severe classicism of the great Mengs and highly skilled in fresco), active in the major enterprises of those years (Palazzo Reale, Palazzo Greppi and Palazzo Belgiojoso d'Este) taking guidance from Parini's iconography³⁵ and under the direction of the great architect Giuseppe Piermarini, must have seemed inevitable to the poet's eyes. The establishment in Milan of reformed neoclassical taste, which in those years of intense renewal affected the whole cultural scenario of the city and which had its new driving force in the Accademia di Brera where Parini also taught and lived³⁶, undoubtedly found its exponent of genius in the emerging Appiani.

And then, considering the esteem he enjoyed among the Milanese aristocracy and the extent of his influence over the young Appiani, who knows whether it is not to Parini, in the mitteleuropean and cosmopolitan Milan of Enlightenment circles, of great cultural debates on current themes and international openness, that we owe this choice of theme prefiguring the idea and birth of modern Europe.

¹ G. Beretta, *Le opere di Andrea Appiani: commentario per la prima volta raccolto dall'incisore Giuseppe Beretta*, Milan 1848, p. 96: "Fra le prime tempore [sic!], fatte cioè circa il 1775, sono da mentovarsi quelle ordinategli dal sig. conte Ercole Silva. Queste furono lavorate per un gabinetto nella casa posta nel Lauro". [comment for the first time collected by the engraver Giuseppe Beretta, "Among the first temperas, made, that is, around 1775, are those commissioned by Count Ercole Silva. These were done for a study of the

house located in the Lauro".

² Together with many other documents related to Appiani the "Carte Reina" are to be found in the "Appiani Andrea" folder of the Fond Custodi of the Bibliothèque nationale de France in Paris (Fond Custodi, Ms. It. 1546, "Appiani Andrea" folder), put together by the Lombard historian and writer Pietro Custodi in the 1830s. A small part of the "Carte Reina", whose extended title is *Descrizioni, comunicate all'avvocato Reina, de' principali dipinti di A. Appiani e notizie diverse*

da esso raccolte, was published in sketchy fashion by Gian Lorenzo Mellini in 1986 (*Dalle carte di Francesco Reina per la biografia di Andrea Appiani*, in "Labyrinthos", V, 10, 1986, pp. 103-127). All of the documents in the "Appiani Andrea" folder in the Fund Custodi in Paris, including the "Carte Reina", is now in F. Leone, *Andrea Appiani pittore di Napoleone. Vita, opere e documenti (1754-1817)*, Milan 2015.

³ "Carte Reina", f. 231v, in F. Leone, *Andrea Appiani pittore di Napoleone*, cit., p. 263.

⁴ For the drawing *Aurora that Disperses the Night*, see *Eco neoclassica*, exhibition catalogue, Milan, Stanza del Borgo, 1973, n. 4, pp. 18-19; G. B. Sannazzaro, *Affreschi di Appiani a Milano prima dell'avvento di Napoleone*, in "Labyrinthos", 13, nos. 25-26, 1994, pp. 143-181: p. 148. The last time it appeared was at Sotheby's, Milan, June 26, 2007, *Books, Prints and Drawings*, lot 98. Past studies, based on the fact that in photographs of the building taken just before the bombing of 1943 it does not appear, and there is no mention of it in the *Nuova guida di Milano per gli Amanti delle Belle Arti* published in Milan by Carlo Bianconi in 1787, have questioned the actual existence of this fresco, of which the drawing mentioned is said to be that of an unrealized project: G.B. Sannazzaro, *Affreschi di Appiani a Milano*, cit., p. 148; A. Morandotti, *Palazzo Castelbarco poi Palazzo Lurani Cernuschi*, in F. Mazzocca, A. Morandotti, E. Colle, with the collaboration of E. Bianchi, *Milano neoclassica*, Milano 2001, pp. 281-284 (where, however, Appiani's hand is assumed for the two monochrome frescoes depicting Jupiter and Juno within fictive niches on one of the walls of the staircase). But on the actual making of the fresco with *Aurora that Disperses the Night* a passage in the "Carte Reina" giving a list of Appiani's works seems decisive: an "Aurora in fresco in the Castelbarco house" is indicated very precisely (F. Leone, *Appiani pittore di Napoleone*, cit., P. 31). Moreover, in 1787 Bianconi did not mention many of the other pictorial works which at that time certainly adorned the palace. On the portrait of Maria Litta Visconti Arese see G. Seregini, *La cultura milanese nel Settecento*, in *Storia di Milano*, XII, *L'età delle riforme (1706-1796)*, Milan 1959, p. 593.

⁵ Silva had studied in Bologna and Rome. Back in Milan, in 1783 he left home, with his brother Sigismondo on a long European tour of which he left a manuscript diary: *Viaggi di Francia, Svizzera, Paesi Bassi, Inghilterra e Germania dal 1783 al 1786 inclusivo di E. S.* He returned to Milan in 1787.

⁶ G. Beretta, *Le opere di Andrea Appiani*, cit., p. 96.

⁷ *Descrizione della Villa Ghirlanda-Silva in Cinisello*, Milan 1843, p. 18; *Descrizione della Villa Ghirlanda-Silva in Cinisello*, Milan 1855, p.

17, from which the quotation comes.

⁸ *Descrizione della Villa Silva in Cinisello*, Monza 1811. The subsequent editions of 1843 and 1855 must have been issued by Girolamo Ghirlanda, who in 1840 inherited the Cinisello villa along with all the other property of his uncle Ercole Silva.

⁹ The *Ratto d'Europa* is a mythological idyll in trisyllabic hendecasyllables printed in 1717 together with other compositions by Pietro Metastasio: P. Metastasio, *Poesie di Pietro Metastasio romano*, Neaples, Nella Stampa di Michele Luigi Muzio, MDCCXVII (1717). *Il ratto d'Europa* comes on pages 145-159; the verses used by Caronni are on pages 152-153.

¹⁰ Anonymous, *Varietà. Belle Arti*, in "Biblioteca Italiana", 49, February 1828, p. 289. From which one deduces that the engraving of *Europa is Consoled by Venus who Presents Cupid to her* was pulled in late 1827, whereas the other three were done in 1828.

¹¹ On this, see F. Leone, *Sopravvivenze classiche. La resistenza contro il Romanticismo*, in *Romanticismo*, exhibition catalogue (Milano, Gallerie d'Italia, Museo Poldi Pezzoli, 2018-2019), edited by F. Mazzocca, Cinisello (Mi) 2018, pp. 41-53; pp. 41-43.

¹² So far this hypothesis, which I reached a few years ago (F. Leone, *Andrea Appiani pittore di Napoleone*, cit., p. 27), still seems to me the most plausible, as opposed to the belief that it must have been Ercole who saw to the removal from Milan to Cinisello: see for example G. Guerci, *Canova e Appiani. Alle origini della contemporaneità*, exhibition catalogue (Monza, villa Reale), edited by R. Barilli, Milan 1999, cats. 5-8, pp. 176-177 (in which Caronni's etchings were exhibited, not the paintings).

¹³ F. Mazzocca, *Villa Silva poi Villa Ghirlanda, Cinisello Balsamo*, in F. Mazzocca, A. Morandotti, E. Colle, with the collaboration of E. Bianchi, *Milano neoclassica*, cit. pp. 353-356.

¹⁴ Strawberry Hill is mentioned by name in the 1811 *Descrizione della Villa Silva in Cinisello*.

¹⁵ L. Sabrina Pelissetti, *Il ruolo di Ercole Silva nella diffusione del giardino "all'inglese" tra XVIII e XIX secolo*, in *Melchiorre Cesarotti e le trasformazioni del paesaggio europeo*, edited by F. Finotti, Trieste 2010, pp. 145-164, where the relations between Silva and Cesarotti are made clear.

¹⁶ C. C. L. Hirschfeld, *Teorie der Gartenkunst*, 5 vols., Leipzig 1779-1785. The French edition in two volumes came out at the same time: Id., *Théorie de l'Art des Jardins*, 2 vols., Leipzig 1780.

¹⁷ There has been a recent reprint, with apparatus and indices, of the 1813 edition, enlarged from that of 1801: *Dell'arte de' giardini. Nuova edizione*,

edited by G. Guerci, C. Nenci, L. Scazzosi, Florence 2002. See also G. Guerci, *Ercole Silva (1756-1840) e la cultura del suo tempo*, edited by R. Cassanelli, G. Guerci, Cinisello Balsamo 1998; L. Sabrina Pelissetti, *Il ruolo di Ercole Silva nella diffusione del giardino "all'inglese"*, cit.

¹⁸ S. Samek Ludovici, *La pittura neoclassica in Storia di Milano*, XIII, *L'Età Napoleonica (1796-1814)* Milan 1959, part VII, pp. 524-590: pp. 550-551 and unnumbered table between pp. 546 and 547. That same year they went on display in an exhibition important for the history of Lombard neoclassicism: *L'età neoclassica in Lombardia*, exhibition catalogue (Como, Villa Comunale Dell'Olmo), edited by A. Ottino Della Chiesa, Como 1959, cat. 204, pp. 95-96.

¹⁹ *Catalogo della mostra commemorativa di Giuseppe Maggiolini* (Milano, Palazzo Sormani), edited by G. Morazzoni, G. Nicodemi, Milan 1938, p. 58.

²⁰ Cf. *Neoclassico*, Galerie Mendes, Paris undated, pp. 20-25 (entry by C. Omodeo).

²¹ For example in *L'Età neoclassica in Lombardia*, cit., cat. 204, pp. 95-96; A. Zanchi, *Andrea Appiani*, Bologna 1995, pp. 27, 79-86.

²² Cf. G. B. Sannazzaro, *Affreschi di Appiani a Milano*, cit., p. 149; G. Guerci, entry in *Canova e Appiani. Alle origini della contemporaneità*, cit.

²³ The drawing, from the Dubini collection, which later passed into the Osio collection, is now held by the Istituto Nazionale per la Grafica di Roma (inv. FN 15925): G. Fusconi, entry in *L'artista e il suo atelier. I disegni dell'acquisizione Osio all'Istituto Nazionale per la Grafica*, exhibition catalogue (Roma, Istituto Nazionale per la Grafica), edited by G. Fusconi, with the collaboration of A. Canevari, Rome 2006, cat. 65, pp. 144-145.

²⁴ Pen and brown ink and black chalk on paper, 184 x 282 mm, signed "Appiani" in pencil at bottom left. Auctioned by Porro Art Consulting & C., Milan, 29 May 2014, lot 48.

²⁵ "Carte Reina", f. 182, in F. Leone, *Appiani*

pittore di Napoleone, p. 239.

²⁶ Anonimo [G. Carpani], *Descrizione dell'opera a fresco eseguita nel 1795 nel tempio di S. Maria presso S. Celso in Milano dal pittore Andrea Appiani*, Milan 1797, pp. V-VI.

²⁷ On this, see *Il mito d'Europa. Da fanciulla rapita a continente*, exhibition catalogue (Firenze, Galleria degli Uffizi, 2002-2003), edited by C. Acidini Luchinat, E. Capretti, Florence 2002.

²⁸ G. Beretta, *Le opere di Andrea Appiani*, cit., p. 79.

²⁹ *Ibid.*, p. 112.

³⁰ G. B. Sannazzaro, *Affreschi di Appiani a Milano*, cit., p. 149, has gone into detail on these elements.

³¹ "Carte Reina, c. 203r, in F. Leone, *Andrea Appiani pittore di Napoleone*, cit., p. 250.

³² G. Beretta, *Le opere di Andrea Appiani*, cit., pp. 83-85.

³³ Cf. F. Mazzocca, *Parini, Knoller, Appiani. I nuovi esiti del neoclassicismo a Milano*, in *La Milano del Giovin Signore. Le arti nel Settecento di Parini*, exhibition catalogue (Milano, palazzo Morando Attendolo Bolognini, 1999-2000), edited by F. Mazzocca, A. Morandotti, Milan 1999, pp. 134-137: p. 137.

³⁴ G. Parini, *Opere, pubblicate ed illustrate da Francesco Reina*, 6 vols., Milan, presso la Stamperia e Fonderia del Genio tipografico, 1801-1804 (I: 1801, but in fact 1802; II-III: 1802; IV-V: 1803; VI: 1804).

³⁵ Cf. C. Malangone, *Parini soggettista. Da Palazzo Greppi a Villa Belgiojoso*, in "Arte Lombarda", 122, 1, 1998, pp. 107-113; F. Mazzocca, *Parini consulente degli artisti e la diffusione del gusto neoclassico*, in *La Milano del Giovin Signore*, cit., pp. 118-123; G. Barbarisi, *Parini e le Arti nella Milano neoclassica*, Milan 2000.

³⁶ On this point, see A. Vicinelli, *Parini e Brera*, Milan 1963.

Finito di stampare nel settembre 2019
Arti Grafiche la Moderna, Roma