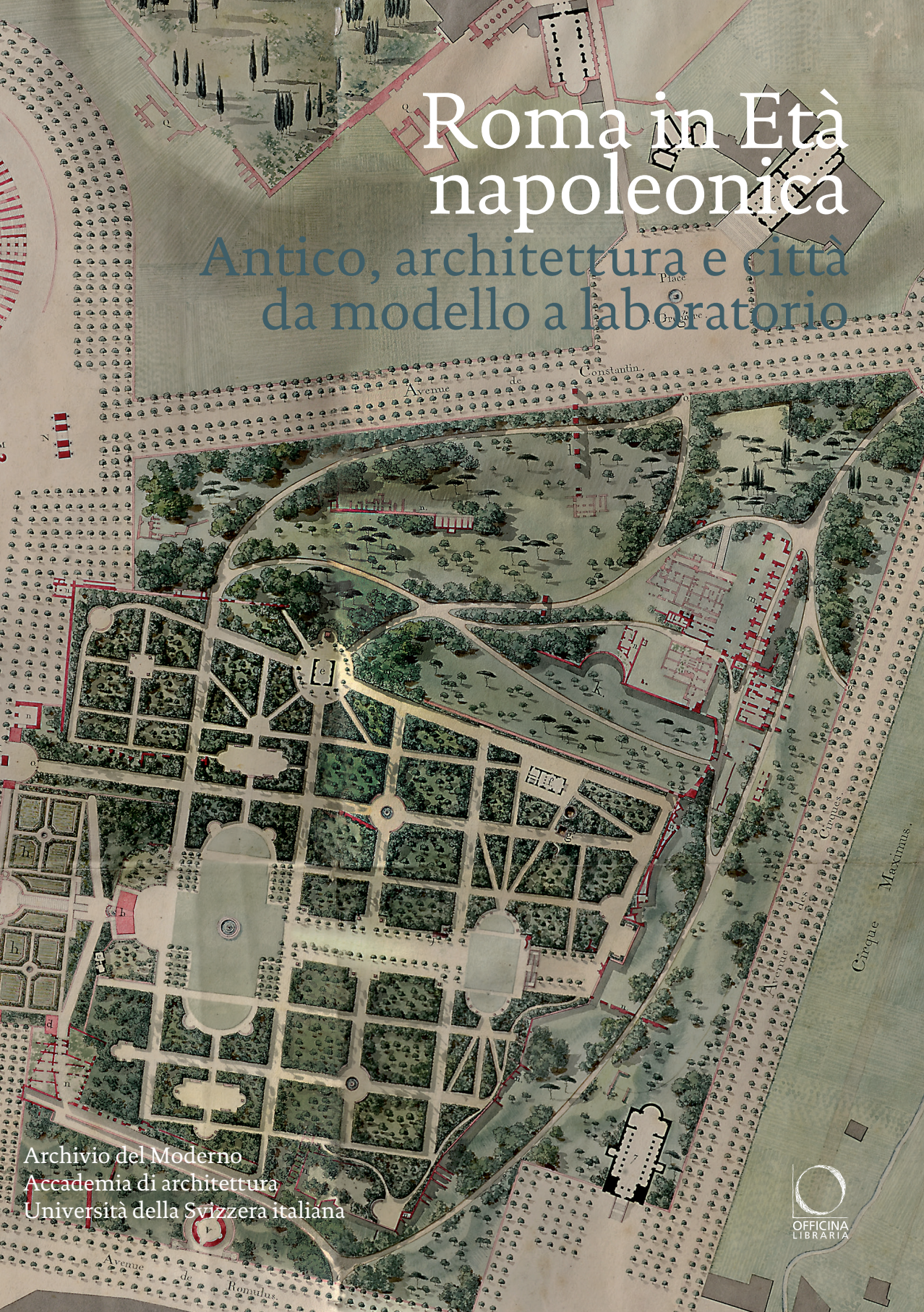


# Roma in Età napoleonica

## Antico, architettura e città da modello a laboratorio



Archivio del Moderno  
Accademia di architettura  
Università della Svizzera italiana

OFFICINA  
LIBRARIA

**PUNTO  
FRANCO**



Collana dell'Archivio  
del Moderno diretta  
da Letizia Tedeschi  
e Nicola Navone



Archivio  
del  
Moderno



DIPARTIMENTO  
DI ARCHITETTURA E PROGETTO

SAPIENZA  
UNIVERSITÀ DI ROMA



DIPARTIMENTO  
DI  
ARCHITETTURA



Il presente volume è il risultato di una collaborazione tra l'Archivio del Moderno dell'Accademia di architettura dell'Università della Svizzera italiana, il DiAP-Dipartimento di Architettura e Progetto della Sapienza Università di Roma, il Dipartimento di Architettura dell'Università degli Studi Roma Tre e l'HICSA dell'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne. Il programma di ricerca è stato avviato con le giornate di studio *Roma nell'Europa Napoleonica 1800-1820* (Roma, Museo Napoleonico e Facoltà di Architettura, Sapienza Università di Roma, 11-12 novembre 2019), promosso dalle istituzioni citate in collaborazione con il Museo Napoleonico di Roma.

Ogni volume è soggetto a un procedimento di revisione fra pari.  
Il Comitato editoriale può svolgere anche funzione di Comitato dei referee.

Comitato editoriale della collana

Claire Barbillon, *École du Louvre, Parigi*; Barry George Bergdoll, *Columbia University, New York*; Jean-Philippe Garric, *Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne*; Silvia Ginzburg, *Università degli Studi Roma Tre*; Nicola Navone, *Archivio del Moderno, USI*; Bruno Reichlin, *Université de Genève*; Letizia Tedeschi, *Archivio del Moderno, USI*; Richard Wittman, *University of California, Santa Barbara*.

*Progetto grafico*  
Paola Gallerani

*Impaginazione*  
Laura Dal Maso

*Redazione*  
Alessandra Pfister  
Marta Valdata

*Ufficio stampa*  
Luana Solla, My Com Factory

*Fotolito*  
Premani srl, Pantigliate (Milano)

*Stampa*  
Esperia, Lavis (Trento)

Nessuna parte di questo libro può essere riprodotta o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo elettronico, meccanico o altro senza l'autorizzazione scritta dei proprietari dei diritti e dell'editore.

Officina Libraria  
via dei Villini, 10  
00161 Roma

[www.officinalibraria.net](http://www.officinalibraria.net)

isbn 978-88-3367-143-7  
© Officina Libraria, Roma, 2021  
© 2021 Fondazione Archivio del Moderno

Printed in Italy

# Roma in Età napoleonica

Antico, architettura e città  
da modello a laboratorio

a cura di  
Jean-Philippe Garric,  
Susanna Pasquali  
e Marco Pupillo

Archivio del Moderno  
Accademia di architettura  
Università della Svizzera italiana



# SOMMARIO

IX Introduzione

PER UNA STORIA DELLA ROMA FRANCESE

03 Miraggi e giochi di specchi. Appunti sulla storiografia della  
“Roma francese”

Maria Pia Donato

17 Studi locali, studi settoriali: la “Roma napoleonica” degli architetti

Susanna Pasquali

PROGETTARE L'ANTICO

25 L'immagine dei cantieri aperti nei monumenti romani, 1809-1814

Susanne Adina Meyer e Serenella Rolfi Ožvald

35 Un restauro in pubblico: il tempio di Giove Tonante, testi e  
immagini

Marco Pupillo

51 1813: il progetto del *Jardin du Capitole*. Vocazioni urbane e nuovo  
ruolo delle rovine nell'area del Foro Romano, del Palatino e del Velabro

Elisabetta Pallottino e Paola Porretta

79 Fuori dall'abitato: i progetti per la via Appia

Ilaria Sgarbozza

- 93 Rappresentazione e circolazione dell'antichità romana nello spazio repubblicano ed imperiale: il confronto delle politiche di acquisto delle Biblioteche nazionali di Parigi e di Milano  
Francesco Dendena

L'ARCHITETTURA, TRASFERIMENTI E PASSAGGI D'EPOCA

- 109 I francesi e lo sguardo verso i modelli architettonici italiani  
Jean-Philippe Garric
- 127 La gerarchia dei monumenti da osservare.  
Indagini su Roma dai diari di Hubert Rohault de Fleury, 1803-1804  
Giusi Andreina Perniola
- 147 « Les grands projets appartiennent aux grands souverains ». Notes sur le palais impérial pour Rome de Scipione Perosini (1810-1811)  
Adrian Almoguera
- 165 Reminiscenze romane sotto il cielo moscovita.  
Il padiglione della musica a Kuz'minki di Domenico Gilardi  
Nicola Navone
- 181 Celebrare la vittoria su Napoleone: Carl Witberg e il primo progetto per la cattedrale del Cristo Salvatore a Mosca  
Federica Rossi

- 199 Sulla ricostruzione della basilica di San Paolo fuori le mura:  
nuovi documenti sul concorso Clementino del 1824  
Richard Wittman

L'IDEA DI UNA CITTÀ

- 221 Via Flaminia, 1804-1809: i disegni di Stern, Camporesi e Valadier  
per la pubblica passeggiata e una «idea di grandioso palazzo» per  
Luciano Bonaparte  
Susanna Pasquali
- 241 Irreggimentare il Tevere: il progetto di Raffaele Stern, 1811  
Fabrizio Di Marco
- 259 Une inondation à l'origine d'un programme.  
L'Arena Civica à Milan (1805), entre modèles antiques et  
contraintes environnementales  
Romain Iliou
- 273 L'arco del Sempione per Milano capitale napoleonica «nell'assoluta  
mancanza di marmi»  
Stefania Ventra
- 287 La visione di Roma del conte de Tournon tra invenzione e  
continuità. L'asse urbano tra ponte Milvio e porta San Giovanni  
Piero Ostilio Rossi

APPROFONDIMENTI

- 306 Louis Martin Berthault  
*Jardin du Capitole. Rapport (Copie du Rapport fait à la Commission des Travaux d'Embellissements de Rome)*  
a cura di Elisabetta Pallottino e Paola Porretta
- 317 Il tempio rotondo nel Foro Boario: inediti documenti sui lavori proposti ed effettuati da Giuseppe Valadier nel corso del 1810  
Lucio Bove
- 333 Roma 1813, acquisizioni ed espropri per l'apertura del *Jardin du Grand César* e del *Jardin du Capitole*  
Vincenzo Petrillo
- 341 Scendere dal Pincio: alcune considerazioni sul progetto di Luigi Canina per un ippodromo nei pressi di porta del Popolo  
Benedetta Verderosa
- 349 Indice dei nomi
- 355 Crediti fotografici





# L'arco del Sempione per Milano capitale napoleonica «nell'assoluta mancanza di marmi»

Stefania Ventra

Il 29 giugno 1810 il ministro dell'Interno del Regno d'Italia Luigi Vaccari scriveva al ministro per il culto Giovanni Bovara: «Il Sig. Cavaliere Cagnola da me pregato ad accelerare più che fosse possibile i lavori dell'Arco Trionfale, e di Porta Marengo nell'assoluta mancanza di marmi in cui trovansi attualmente pensò di provvedersi di alcuni pezzetti di marmo per far rosoni per la soffitta dell'arco, onde non lasciò inoperosi alcuni intagliatori da lui fatti venire fuor di Paese. A tale effetto scrisse al M.o assistente della strada del Sempione di invitare l'Appaltatore del Duomo a spedirgli trenta o quaranta pezzetti di marmo [...] tenendo per fermo esso sig. Cagnola, che trattandosi di pezzi inservibili alla Fabbrica del Duomo, e di cui se ne trovano molti sepolti tra la scaglia della strada della Cava, non vi sarebbe stata alcuna difficoltà ad ottenerli. Il detto Assistente invece rispose al Sig. Cagnola, che ben di buon grado avrebbe assecondata la sua inchiesta, massimamente che i marmi addomandati si trovano in quantità lungo la cava, e che di essi si potrebbe far uso senza portare il benché minimo pregiudizio alla Fabbrica del Duomo; ma che con suo dispiacere trovansi inabilitato a poter fare alcuna spedizione avendo quell'Appaltatore rigorosissime proibizioni dal Sig. Architetto Amati a questo riguardo».<sup>1</sup>

In questa comunicazione interministeriale si configurano i tratti salienti di una contesa. I duellanti sono gli architetti Amati e Cagnola, responsabili della direzione di due dei maggiori cantieri attivi in quel momento a Milano: il completamento della facciata e della decorazione scultorea del Duomo, diretto dal primo, e la costruzione dell'arco del Sempione, diretto dal secondo. Il prezioso oggetto della contesa è il marmo, di cui si rilevava una «assoluta mancanza».

Proprio nel Duomo di Milano Napoleone aveva visto culminare simbolicamente la sua ascesa in territorio italiano con l'incoronazione nel 1805.



FIG. 1  
L. Santi (dis.), Louis  
Durau (inc.), *Arco  
del Sempione*, 1820;  
Milano, Civica  
Raccolta delle  
Stampe Achille  
Bertarelli.

Già eletta nel 1797 capitale della Repubblica Cisalpina (dal 1802 Repubblica Italiana), dal 1805 Milano è investita della nuova prerogativa di capitale di un regno e all'apparato istituzionale repubblicano si sostituisce, come è noto, la corte di Eugenio de Beauharnais, viceré d'Italia. Oltre allo statuto politico, la città è tenuta ad acquisire l'immagine di sede di una famiglia regnante che, nel tentativo di guadagnare una legittimazione non pervenuta per ragioni dinasti-

che, investe molto nella costruzione dell'immagine del proprio casato. Quasi come uno specchio della famiglia Bonaparte, Milano deve dunque ripensare il proprio aspetto in circostanze economiche non sempre favorevoli e in un ambiente culturale animato da inimicizie.<sup>2</sup>

Uno dei temi fondamentali nell'analisi della produzione architettonica e artistica di questo periodo è quello della monumentalità ispirata ai modelli del passato. Il classicismo del cosiddetto *stile impero* e le diverse declinazioni che questo assume nelle distinte realtà geografiche sono stati al centro di fondamentali contributi.<sup>3</sup> Non si intende dunque tornare su questo tema, quanto piuttosto ripartire da questa e da un'altra acquisizione degli studi, vale a dire il fatto che l'imitazione dell'antico comprenda anche, da parte degli esecutori moderni, una peculiare attenzione alla materia, per cui il riferimento non è solo formale – e nelle forme, simbolico – ma anche materiale: è il marmo lunense, ovvero il bianco di Carrara, la pietra che rimanda concretamente a quell'età aurea.

Nel concepire l'arco del Sempione (fig. 1) traducendo il progetto effimero ispirato all'arco di Settimio Severo realizzato in occasione dell'ingresso in città di Eugenio de Beauharnais con la consorte Amalia di Baviera nel 1806, Cagnola prevedeva di avere a disposizione il marmo di Carrara almeno per le parti di ornato.<sup>4</sup> Allo stesso modo, sulla pregiata pietra apuana contava il romano Camillo Pacetti, che coadiuvava l'architetto per la parte scultorea e che aveva programmato la realizzazione di ventiquattro bassorilievi, quattro statue di divinità fluviali e più di cinquanta

genietti per il fregio.<sup>5</sup> Il programma iconografico, attentamente studiato e condiviso con le autorità reali francesi,<sup>6</sup> intendeva narrare l'epopea dell'imperatore nel punto di ingresso alla città situato alla fine della strada del Sempione realizzata da Bonaparte per agevolare il collegamento tra la Francia e il Regno d'Italia, tracciato cardine del sistema infrastrutturale dell'Europa napoleonica.<sup>7</sup>

Come è noto, poche furono le opere scultoree completate prima del 1814, quando la caduta di Napoleone avrebbe provocato il blocco del cantiere. La lettera citata in apertura attesta però che, prima di confrontarsi con i grandi mutamenti politici del tempo, i problemi per l'avanzamento della costruzione erano derivati per Cagnola e Pacetti proprio dalla difficoltà nel reperimento della materia prima. Contrariamente a quanto creduto in fase progettuale, infatti, il bianco di Carrara risultava indisponibile. Ciò doveva derivare principalmente dal fatto che le cave fossero impegnate a raccogliere quanto richiesto proprio dal governo napoleonico come tassa di conquista. Infatti, oltre ad avere subito un grave danno dal blocco della commercializzazione dei materiali imposto per via dell'epidemia di febbre gialla che colpì Livorno tra il 1804 e il 1805,<sup>8</sup> per anni le imprese della zona furono fagocitate dall'escavazione di tonnellate di marmo destinato o a Parigi, o all'Accademia di Francia a Roma ad uso dei *pensionnaires*.<sup>9</sup>

Le fonti registrano fin dal Settecento in area francese la sentita esigenza di individuare risorse lapidee nazionali che possano competere con l'innarrivabile qualità dei marmi apuani, dunque la prerogativa napoleonica rivela radici già ben assestate nella cultura d'Oltralpe,<sup>10</sup> eppure l'influenza sulla produzione artistica di questa riduzione della libera circolazione del marmo, di fatto imposta dal governo di Bonaparte, pare essere stata poco considerata nella sua reale portata. Se ben più celebri sono le dinamiche legate alle spoliazioni di opere d'arte da parte dei francesi, con i noti risvolti, privando per anni le cave di Carrara della possibilità di esportare marmi perché opzionate dalla richiesta degli occupanti, si andava a modificare in modo decisivo la filiera della produzione scultorea in tutto il territorio italiano, che a quelle cave storicamente attingeva da ogni latitudine.

In mancanza del marmo di Carrara, Cagnola pensò pertanto di ripiegare su risorse locali, in particolare sulla celebre pietra calcarea proveniente dalla cava di Candoglia, situata all'imboccatura della val d'Ossola e servita dal fiume Toce. Il marmo di Candoglia possiede una gamma cromatica molto estesa, riconducibile a tre principali cromie: il marmo rosa, quello bianco e quello grigio, ma solo i primi due, più pregiati e meno diffusi, consentono per le loro caratteristiche fisiche un impiego per la scultura e per l'ornato.<sup>11</sup> La cava era stata concessa fin dal 1387 per volere di



FIG. 2  
Gaspere Galliari,  
Giovanni Battista  
Bosio (dis.),  
Francesco Bellemo  
(inc.), *Veduta della  
piazza del Duomo  
col Palazzo Reale  
in Milano*, 1808  
ca.; Milano, Civica  
Raccolta delle  
Stampe Achille  
Bertarelli.

li potevano facilmente essere scaricati e condotti a ridosso della zona absidale della cattedrale, nella cosiddetta “cassina” di Camposanto, dove erano collocate le botteghe degli scalpellini, ritratte in diverse illustrazioni dell’epoca.<sup>12</sup> Si trattava di un procedimento ben rodato, che sarebbe stato assai utile anche al rifornimento di altri cantieri meneghini. Tuttavia, mentre Cagnola attendeva alla costruzione dell’arco, la Fabbrica del Duomo era impegnata nel soddisfare la richiesta pervenuta da Napoleone in persona, vale a dire il completamento della facciata del Duomo.<sup>13</sup> Una stampa dedicata nel 1808 proprio alla viceregina Amalia dà conto dell’aspetto incompiuto che caratterizzava la cattedrale milanese (fig. 2) ed è comprensibile che tale incompiutezza non conferisse all’edificio la monumentalità idonea a rappresentare il simbolo della capitale di uno stato con quasi sette milioni di abitanti, tanto più data la vicinanza a palazzo Reale, dove era previsto che alloggiasse l’imperatore, atteso – invano – in città per l’autunno 1810 o per la primavera 1811. Si comprende allora come Amati, direttore dei lavori che intendevano completare – dopo un ridimensionamento – il progetto per la facciata di Leopoldo Pollack, che comprendeva la realizzazione di centinaia di statue,<sup>14</sup> non avesse alcuna intenzione di cedere materiali ad altri cantieri, anche perché dai suoi scritti rintracciamo la ferma volontà di eliminare gli ingombranti ponteggi prima dell’arrivo dell’imperatore. Il diniego di Amati doveva derivare anche dal fatto che in entrambi i cantieri era coinvolto con ruolo apicale Camillo Pacetti.<sup>15</sup> Lo scultore, preso il posto di Giuseppe Franchi alla cattedra di Scultura dell’Accademia di Brera su raccomandazione di Canova, in quegli

Gian Galeazzo Visconti in uso esclusivo alla Fabbrica del Duomo, che godeva di facilitazioni anche per il trasporto dei materiali attraverso le vie d’acqua. I blocchi venivano imbarcati sul Toce e, passando attraverso il lago Maggiore, il Ticino e il naviglio Grande, giungevano fino alla darsena di Sant’Eustorgio e da qui, attraverso un sistema di chiuse, approdavano al laghetto di Santo Stefano, poco lontano dal Duomo. A questo punto i materia-

anni rinnovava il gusto milanese in senso classicista romano e tra le condizioni poste per il trasferimento a Milano aveva richiesto proprio che il governo gli fornisse occasioni «di esercitare la mia abilità nel marmo di Carrara».<sup>16</sup>

La città era in fermento, decine di artisti erano state attratte per prendere parte alla costruzione del suo nuovo volto in una geografia artistica ampliata in senso nazionale grazie all'unità favorita dal governo napoleonico, come dimostrano le presenze, accresciute anche grazie al noto appello a «qualunque abile artista in genere di scultura a presentarsi» rivolto dalla Fabbrica del Duomo dalle pagine del "Giornale Italiano" nel maggio 1810.<sup>17</sup> Dalla vasta corrispondenza tra i ministeri coinvolti e i due architetti, si evince però che tutti questi professionisti, una volta realizzati i modelli, attendevano inoperosi i materiali per la traduzione in marmo, anche perché nell'inverno tra il 1809 e il 1810, quando la piena del Toce avrebbe consentito un più facile trasporto, la cava non aveva prodotto la quantità di marmo statuario sperata. Proprio per segnalare la moltitudine di operatori in attesa di lavorare, Amati inviava al Ministero nel giugno 1810 una nota dettagliata dalla quale si possono trarre diverse considerazioni.<sup>18</sup> Si evince ad esempio che Pacetti si era portato il proprio puntista (o puntatore) di fiducia da Roma, come è comprensibile per una pratica che, traducendo l'invenzione dal gesso al marmo attraverso il riporto per punti, necessitava di una particolare capacità di interpretare le intenzioni dell'autore. La funzione dei puntisti era fondamentale per la rapida progressione del cantiere scultoreo e infatti, da un'altra nota di Amati inviata al Ministero nel luglio 1810 in cui è elencato da un lato il numero di scultori presenti e dall'altro la somma di questi ultimi e dei relativi puntisti, a fronte di 28 scultori, troviamo 35 puntisti assoldati,<sup>19</sup> la maggior parte dei quali proveniente da Carrara. Da qui arrivava anche lo scultore Pietro Fontana, che si era formato a Brera con Angelo Pizzi – pure presente nel cantiere del Duomo – e a Roma, presso Canova e nell'Accademia di Francia, prima di essere richiamato in patria dalla principessa Elisa Bonaparte Baciocchi, che si servì di lui per diversi ritratti di corte.<sup>20</sup> Anche Fontana, deduciamo dal documento, aveva condotto a Milano due puntisti carraresi. Proprio la riorganizzazione dell'Accademia di Carrara voluta dalla regnante napoleonica aveva favorito in questi anni l'istituzionalizzazione della circolazione di maestranze locali nei maggiori cantieri legati alla committenza pubblica.<sup>21</sup> Il già citato Pizzi, allora docente nell'accademia veneziana, dove Canova aveva visto e apprezzato il modello per il suo *San Matteo*, era tra gli scultori della Fabbrica del Duomo fin dal 1790, aveva goduto dell'appoggio di Franchi, pure di origine carrarese e formazione

romana, e aveva visto la sua carriera decollare proprio in epoca napoleonica, fino al coinvolgimento nel cantiere dell'arco del Sempione.<sup>22</sup> Compare poi nell'elenco di Amati il bergamasco Pier Giuseppe Possenti, allora docente nell'accademia di Como, fratello del più noto Alessandro, strettissimo collaboratore di Cavaceppi a Roma. Tra i molti scultori attivi nel cantiere diretto da Amati, quelli citati costituiscono solo alcuni esempi utili a rammentare il panorama artistico milanese in cui l'Accademia di Brera aveva assunto, anche grazie all'impulso napoleonico, un ruolo di guida sia nella didattica, sia nell'indirizzo della morfologia della città e dove, per quanto riguarda il comparto scultoreo, era Canova l'eminenza grigia che da lontano dettava le linee del gusto.<sup>23</sup> Le presenze, oltre a quella consueta e massiccia dei ticinesi, attestano i legami istituzionali tra i grandi centri favoriti proprio dalla rete delle accademie. Si evidenzia inoltre come la diffusione di specifiche professionalità, quale quella del puntista, attivasse un'ulteriore rete del mercato artistico che vedeva il suo baricentro proprio in Carrara e che può trovare in Milano un ottimo punto di osservazione.<sup>24</sup> Amati concludeva però il suo elenco affermando: «all'impiego di tutti questi mancano presentemente i marmi» e rincarava la dose nella lettera di accompagnamento, riferendosi alla «presente critica circostanza di non esistere alcun pezzo di marmo statuario in Milano».<sup>25</sup>

Cagnola, dal canto suo, convinto del fatto che «se si è usata tutta la diligenza per la bellezza dei marmi di Fabbrica, e per la finezza ed esattezza dell'intaglio nelle sagome, quale non dovrà essere l'impegno e la diligenza per avere dei scelti marmi Statuarj onde poter scolpire le mirabili e gloriose gesta dell'Augustissimo nostro Monarca»,<sup>26</sup> incalzava il Ministero inviando a più riprese prospetti riassuntivi dei blocchi lapidei necessari al completamento dell'arco, dove troviamo isolati in particolare i materiali che «dovendo servire per sculture, e per intaglio fino» dovevano essere «di prima qualità».<sup>27</sup>

Al fine di disincagliare la situazione, il Ministero dell'Interno incaricò allora il geologo e ispettore alle Miniere Gian Battista Brocchi di effettuare dei sopralluoghi alla cava della Candoglia per verificare se fosse possibile intensificare il prelievo, nonché sulla sponda opposta del Toce, nei territori limitrofi di Ornavasso e fino alla cava di Crevola, da cui era estratto il bianco palissandro in pietra dolomia celebre per il suo impiego nella costruzione del Duomo di Pavia, già in uso anche nel cantiere della cattedrale milanese. La relazione dell'ispettore, già citata dagli studi specialistici,<sup>28</sup> ma mai analizzata puntualmente, è un documento prezioso per la descrizione dei materiali, delle loro qualità e delle possibilità di impiego in scultura e architettura, ma anche per i dettagli sul funzionamento della cava di Candoglia,

sopra la quale l'ispettore riteneva si potesse aprire un punto di accesso per realizzare una nuova cava e rendere la fornitura dei marmi per l'arco indipendente dalla Fabbrica del Duomo. A tal fine, dopo l'ennesimo rifiuto di Amati di condividere perfino la strada che conduceva all'imbarco dei blocchi, il Genio Civile fu impiegato per la progettazione di una strada per condurre al Toce i materiali cavati a circa 180 metri di altezza sopra la Candoglia, via che poteva più agilmente essere realizzata proprio grazie ai collegamenti favoriti da quella maggiore del Sempione.

Cagnola rispondeva più che positivamente all'idea di avvalersi di materiali distinti da quelli del Duomo, anche perché la pietra della cava superiore presentava, a suo dire, «una materia assai più bella, e più facile a lavorarsi di quella della Fabbrica del Duomo di Milano, che da Giorgio Vasari è detto saligno, e smeriglioso, e perciò corrisponde assai più alle provvide viste del Reale Governo, che cerca di supplire alla deficienza del carrarese» ma, proseguiva l'architetto «Se si tratta di provvedere il solo Arco Trionfale, non ostante che il marmo della Candoglia non possa essere un surrogato equivalente al Marmo di Carrara [...] si potrebbero con molta ragione tollerare alcuni difetti, in confronto al ragguardevolissimo risparmio di spesa, e dell'attività con cui si potrebbero accelerare i lavori dell'Arco». <sup>29</sup> Risulta assai chiaro, quindi, che per l'architetto il marmo di Candoglia costituiva un ripiego considerato non all'altezza della pietra che egli aveva avuto in mente nel progettare l'arco: il bianco di Carrara. Benché fossero disponibili materiali noti e impiegati da secoli, è evidente come composizione, qualità e possibilità d'uso venissero rivalutate alla luce di rinnovate considerazioni estetiche e progettuali. Non è un caso, infatti, che la documentazione riveli come da anni Cagnola fosse impegnato, con l'aiuto di Pacetti, nel saggiare vari tipi di pietra alla ricerca del sostituto ideale, come il marmo proveniente da Musso, sul lago di Como. <sup>30</sup>

È utile riflettere su un significativo episodio. Proprio nel 1810 Pacetti stava lavorando alla statua di *Santa Marcellina orante* per la basilica

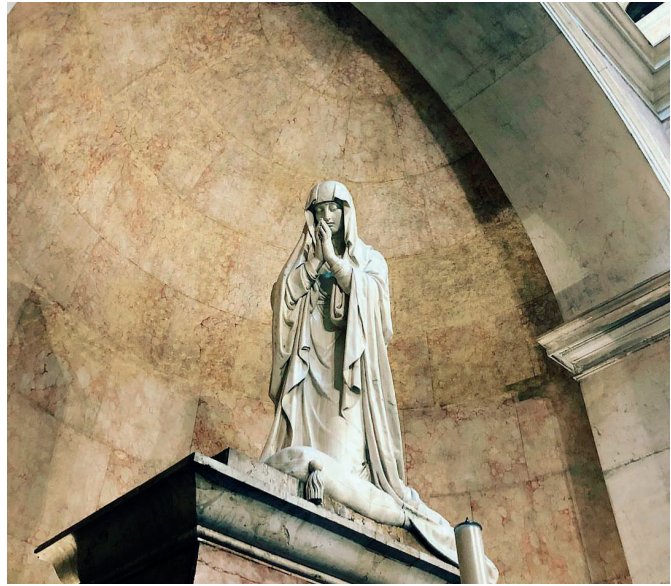


FIG. 3  
Camillo  
Pacetti, *Santa  
Marcellina orante*,  
Sant'Ambrogio,  
Milano, 1810-  
1812.





FIG. 4  
Camillo Pacetti  
*Marte*, arco della  
Pace, Milano, 1812.

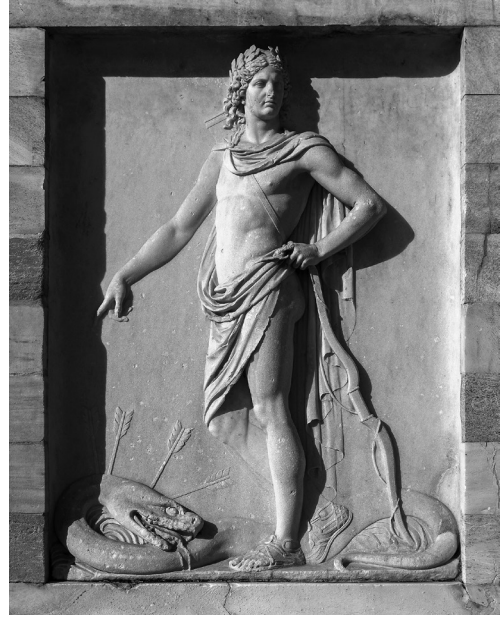


FIG. 5  
Luigi Buzzi Leone  
(su modello di  
Angelo Pizzi),  
*Apollo*, arco della  
Pace, Milano, 1812.

ambrosiana (fig. 3) e il materiale necessario gli era stato fornito dalla Fabbrica del Duomo. Nella corrispondenza relativa all'arco del Sempione viene chiarito che il blocco per realizzare l'opera era stato ceduto allo scultore solo perché si trattava «di una dimensione quadrata per statua genuflessa».<sup>31</sup> Si potrebbe di conseguenza dedurre che se Pacetti avesse progettato una figura stante, egli non avrebbe potuto realizzarla? La domanda è poco più che retorica, inteso che l'opposizione di Amati alla consegna di marmi a Cagnola derivava da una competizione personale, tuttavia la considerazione sulla forma e sulle dimensioni del blocco necessario alla realizzazione della santa di Pacetti è un segnale del non trascurabile ruolo della penuria di marmo nella ricostruzione delle vicende storico-artistiche di questo momento. Così come tale carenza ha dato luogo a uno scarto tra la progettazione e la realizzazione dell'arco, e così come, stando alle parole del ministro per il Culto, per la realizzazione della statua raffigurante *San Giovanni* per la decorazione del Duomo Pacetti si dovette accontentare di un «sasso offeso»,<sup>32</sup> questa circostanza potrebbe essere stata determinante per altri progetti del tempo, oltre ad aver procurato sul lungo termine una storia conservativa delle opere profondamente differente, specie per quelle collocate in ambienti esterni.<sup>33</sup>

La priorità di Cagnola, si è visto, era quella di dare rapida conclusione ai lavori, e a tal fine egli richiedeva con urgenza almeno otto blocchi di

marmo di Candoglia per l'esecuzione dei rilievi da murare nei basamenti dell'arco, non credendo al fatto che anche il cantiere del Duomo ne fosse sprovvisto, avendo esso ricevuto, a dire dell'architetto, 200 barche cariche di marmo tra il 1808 e il 1809.<sup>34</sup> All'ennesimo diniego da parte della Fabbrica del Duomo, egli consegnò al ministro parole di fuoco, atte a dimostrare «fino a qual segno può arrivare l'intrigo presso gli Artisti», accusando Amati di «negare di fatto anche le briciole [*sic*] inutili che cadono in terra, e restano sepolte fra la polvere» a chi le richiede «in nome della Città per onorare Sua M. l'amatissimo nostro Sovrano». Ma soprattutto, Cagnola invitava il ministro «a riflettere in quale cimento io mi debba trovare se mi manca la materia. La sospensione dell'Arco potrebbe forse non dispiacere ad alcuni per non avere un parallelo che avverti alla posterità che la pessima costruzione della Facciata del Duomo di Milano non è da attribuirsi all'ignoranza del secolo» e concludeva sostenendo che la propria opera, una volta finita, non avrebbe dato «disonore alla Patria, ne al secolo, ne alle buone Arti», dimostrando piena consapevolezza di star costruendo un monumento, nel senso letterale del termine, al periodo storico in cui viveva.<sup>35</sup>

Nel luglio 1810, infine, il viceré intimò alla Fabbrica del Duomo di consegnare «tout de suite» gli otto pezzi di marmo, garantendo che il Ministero stesso, se necessario, avrebbe provveduto al risarcimento con pezzi «également bon».<sup>36</sup> Entro il 1812 furono quindi messi in opera il *Marte* e la *Minerva* di Pacetti l'*Apollo* e la *Vigilanza* di Pizzi, l'*Ercole* e la *Lombardia* di Gaetano Monti di Milano e la *Storia* e la *Poesia* di Luigi Acquisti.<sup>37</sup> (figg. 4, 5 e 6) È proprio la cromia irregolare e disomogenea di questi rilievi a consentirci di rimarcare la distanza tra l'effetto dell'opera finita e quello che doveva avere immaginato Cagnola nel progettare l'arco. Egli lo aveva infatti inteso come un monumento in cui i rilievi e i partiti decorativi sarebbero stati caratterizzati da quel candore proprio della scultura in marmo carrarese, legati alla tradizione romana in cui l'architetto si era formato e alla identificazione del modello scultoreo antico con il colore bianco. Benché Cagnola fosse ormai a queste date perfettamente inserito

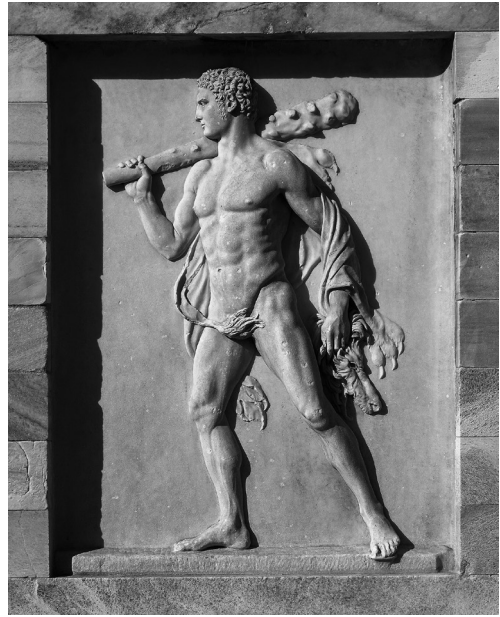


FIG. 6  
Gaetano Monti di  
Milano, *Ercole*, arco  
della Pace, Milano,  
1812.

nei ranghi accademici milanesi, è ancora percepibile una certa forma di libertà rispetto alla tradizione consolidata nel territorio. Diversa era infatti la posizione di Amati, più legato alla storia edilizia e artistica locale, che non sembra mai aver messo in dubbio la bontà dei materiali a disposizione del cantiere da lui diretto.

Tamponato provvisoriamente il problema relativo ai marmi statuari, Cagnola si trovava a dover affrontare quello del rifornimento di blocchi di maggiori dimensioni necessari alle otto colonne che decorano le due facce dell'arco, che era preferibile scavare ciascuna in un solo pezzo.<sup>38</sup> Nel novembre 1810 l'architetto comunicava di aver individuato una cava idonea presso Crevola, che presentava il vantaggio della prossimità alla nuova strada del Sempione, ancora una volta determinante nell'approvvigionamento.<sup>39</sup> Per ottenere i blocchi delle colonne, partite da lì già sbazzate, si dovettero riavviare cave che giacevano pressoché inutilizzate, oltre a predisporre delle misure straordinarie per il trasporto, che avrebbe avuto luogo solo nel 1827.<sup>40</sup> Le problematiche legate alla fornitura di marmi proseguiranno in epoca di Restaurazione, ma di questo si darà conto in altra sede.

Mentre la facciata del Duomo veniva terminata entro il 1814, anche se il cantiere della decorazione scultorea sarebbe andato avanti ancora molto a lungo, la costruzione dell'arco, come è noto, sarebbe stata interrotta e ripresa solo intorno al 1817, dopo aver mutato dedizione, orientamento, e soggetti dell'apparato iconografico. Cagnola non avrebbe mai fatto in tempo a vedere la sua opera finita, morendo nel 1833 e lasciando il cantiere nelle mani del suo vice, Francesco Peverelli, che, diretto da Carlo Giuseppe Londonio, lo avrebbe infine inaugurato solo nel 1838.

Le vicende narrate pocanzi hanno lasciato traccia sulle forme stesse del monumento, come notava l'occhio attento di Giovanni Voghera, il quale, nel pubblicare la *Illustrazione dell'Arco della Pace in Milano* per festeggiarne il compimento, nel 1838, scriveva: «è osservabile che non sortì una certa uniformità dei pezzi di marmo [...] forse perché le pietraje di Ornavasco e di Olgiasca essendo di nuova scoperta non avranno offerto strati grandiosi, motivo forse che venne adoperata la cava suddetta vicino a Crevola dalla quale in seguito si ebbero pezzi di maggiori dimensioni [...] per i quali i Romani impiegavano di consueto a formarli diversi pezzi allorché trattavasi di un'opera in marmo bianco, affidati essi però alla felice pratica di una perfetta unione dei pezzi medesimi [...] maniera che non venne adottata nella costruzione di questo monumento [...] forse perché il marmo non lo permettesse di sua natura».<sup>41</sup>

Voghera si domandava se i problemi riscontrabili nell'arco si

dovessero alla natura dei marmi impiegati o all'imperizia dei moderni nell'imitare gli antichi. La risposta potrebbe trovarsi proprio riflettendo sul ruolo del materiale, e della eventuale mancanza di quello previsto in fase progettuale. È noto infatti quanto abbia inciso nell'edilizia, nella statuaria e nella decorazione romana di età moderna la possibilità di attingere a quelle cave all'aria aperta costituite proprio dalle rovine dell'antichità: una circostanza che Milano capitale napoleonica non poteva vantare e che rendeva complicata l'aspirazione francese di trasformarla rapidamente in una nuova Roma.

## NOTE

Il contributo nasce dalle ricerche svolte in qualità di ricercatrice dell'Archivio del Moderno dell'Università della Svizzera italiana nell'ambito del progetto coordinato da Letizia Tedeschi e finanziato dal Fondo Nazionale Svizzero per la Ricerca Scientifica (FNS Sinergia n. 177286) *Milan and Ticino (1796-1848). Shaping the Spaciality of a European Capital*.

1. Milano, Archivio di Stato di Milano (d'ora in poi ASMi), Studi p.m., 281, fasc. 7, allegato 18, lettera del 29 giugno 1810. Vaccari fu nominato ministro nel 1809, succedendo a Ludovico di Breme.

2. Nella vasta bibliografia sul tema, cfr. almeno C. Zaghi, *Napoleone e l'Europa*, Ed. Cymba, Napoli 1969, pp. 416 sgg.; C. Moiraghi, *Napoleone a Milano 1796-1814 storia, testimonianze e documenti*, Megalini editrice 2, Rezzato 2001, in particolare pp. 174-193; A. Pillepich, *Milan capitale napoléonienne 1800-1814*, Lettrage Distribution, Paris 2001, in particolare pp. 100-276; G. d'Amia, *Milano e Parigi sguardi incrociati. Politiche artistiche e strategie urbane in età napoleonica*, Mimesis, Milano-Udine 2012; E. Pagano, E. Riva (a cura di), *Milano 1814. La fine di una capitale*, Franco Angeli, Milano 2019. Sull'impulso alle arti, nella vasta bibliografia, cfr. F. Mazzocca, A. Morandotti, E. Colle, *Milano neoclassica*, Longanesi, Milano 2001, pp. 47 sgg.

3. Per contributi aggiornati sul tema L. Tedeschi, D. Rabreau (a cura di), *L'architecture de l'Empire entre France et Italie. Institutions, pratiques professionnelles, questions culturelles et stylistiques (1795-1815)*, Mendrisio Academy Press-Silvana Editoriale, Mendrisio-Cinisello Balsamo 2012 e in particolare, L. Tedeschi, *I dispositivi mitici dell'antico e i principi regolatori del moderno nell'architettura tra XVIII e XIX secolo*, ivi, pp. 3-26.

4. Sul monumento cfr. almeno H. Gérard, *La sculpture dans l'Italie napoléonienne*, Éditions E. De Boccard, Paris 1964, pp. 236-239, 408-410; G. Gianì, *L'Arco della Pace di Milano*, Di Baio Editore, Milano 1988; S. Bosi, *Il cantiere di scultura dell'Arco della Pace: ultimo baluardo dell'estetica classicista in Lombardia*, in F. Mazzocca (a cura di), *Ottocento lombardo: arti e decorazioni*, Skira, Milano 2006, pp. 121-131; S. Bosi, *L'Arco della Pace di Milano e la fortuna degli archi di trionfo in età napoleonica*, in L. Tedeschi, D. Rabreau (a cura di), *L'architecture de l'Empire...*, cit., pp. 395-408. Sulla fortuna degli archi di trionfo in età napoleonica

cfr. inoltre C. Dupavillon, F. Lacroche, *Le triomphe des arcs*, Gallimard, Paris 1989.

5. S. Bosi, *Il cantiere di scultura...*, cit., p. 121.

6. Come attesta lo scambio epistolare conservato in ASMi, Studi p.m., 281, fasc. 1.

7. Cfr. G. Guderzo, *La vicenda dei valichi nei sec. XVIII e XIX*, in J.-F. Bergier et alii (a cura di), *Le Alpi e l'Europa*, vol. III, *Economia e transiti*, Laterza, Bari 1975, pp. 73-94; A. Pillepich, *Napoleone e la storica strada del Sempione*, in R. Cordani (a cura di), *Milano verso il Sempione. La città di Napoleone e della Belle Époque: viaggio nella storia nell'arte e nel paesaggio*, Edizioni CELIP, Milano 2006, pp. 48-53.

8. G. Ruggi et alii, *Sull'epidemia di febbre gialla che colpì Livorno nel 1804*, "Igiene e sanità pubblica", LI (1995), pp. 271-290. I danni al mercato marmifero sono registrati dalla corrispondenza conservata in ASMi, Studi p.m., 332.

9. L. e T. Mannoni, *Il Marmo. Materia e cultura*, Sagep Editori, Genova 1978, pp. 229-231.

10. S. Mouquin, «*On serait en état de se passer du marbre d'Italie*» (*lettre de Jean Tarlé au duc d'Antin, 1737*), in G. Extermann, V. Varela Braga (a cura di), *Splendor marmoris. I colori del marmo, tra Roma e l'Europa, da Paolo III a Napoleone III*, De Luca, Roma 2016, pp. 305-318.

11. C. Ferrari da Passano, *Le sorgenti del Duomo: le cave di Candoglia*, Veneranda Fabbrica del Duomo, Milano 2001.

12. Sulla cava e sul trasporto dei marmi E. Brivio, *La scultura del Duomo di Milano: la fede narrata nel marmo di Candoglia*, Veneranda Fabbrica del Duomo, Milano 1982; C. Moschini, *Il percorso dei marmi: dalle cave di Candoglia e Ornavasso al Duomo di Milano*, Skira, Milano 2005.

13. Nella vasta bibliografia cfr. almeno *Annali della Fabbrica del Duomo di Milano dall'origine fino al presente*, vol. VI, tipografia sociale E. Reggiani, Milano 1885; *Il Duomo di Milano*, vol. II, Pizzi, Milano 1973, pp. 45 sgg.; G. Benati (a cura di), *La Galleria di Camposanto. I modelli delle sculture del Duomo di Milano*, ET, Milano 2009; S. Bosi, *L'Ottocento nel Duomo di Milano. Riflessioni sui cantieri di architettura, scultura e arti applicate*, in F. Mazzocca (a cura di), *Ottocento lombardo...*, cit., pp. 103-119; E. Brivio, F. Repishti (a cura di), *E il Duomo toccò il cielo. I disegni per il completamento della facciata e l'invenzione della guglia maggiore tra conformità gotica e razionalismo matematico (1733-1815)*, catalogo della mostra

(Milano, Museo del Duomo, 24 ottobre 2003-1 febbraio 2004), Skira, Milano 2003.

14. Cfr. L. Guidolin, *Manutenzioni ordinarie alla Fabbrica del Duomo di Milano*, in G. Ricci, G. Damia (a cura di), *La cultura architettonica nell'età della Restaurazione*, atti del convegno internazionale di studi (Milano, Politecnico di Milano, 22-23 ottobre 2001), Mimesis, Milano, 2002, pp. 117-126.

15. Sullo scultore cfr. F. Mazzocca, *Villa Carlotta*, Electa, Milano 1983, pp. 41, 63-77; A. Musiari, *Lalunga stagione classica. Giuseppe Franchi, Camillo Pacetti, Pompeo Marchesi*, in G.M. Accame, C. Cerritelli (a cura di), *La città di Brera. Due secoli di scultura*, catalogo della mostra (Milano, Accademia di Belle Arti, giugno 1995), Fabbri, Milano 1995, pp. 11-18; S. Susinno, *Minerva che anima la statua di Prometeo: traccia iconografica moderna*, in A. Germano (a cura di), *Pallade di Velletri. Il mito, la fortuna*, atti della giornata internazionale di studi (Velletri, Palazzo Comunale, 13 dicembre 1997), Palombi, Roma 1999, pp. 35-47; S. Grandesso, *La scultura tra neoclassicismo e romanticismo*, in F. Mazzocca (a cura di), *La Galleria d'arte moderna e la villa Reale di Milano*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2007, pp. 49-73; C. Piva, *Pacetti, Camillo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. LXXX, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2014, *ad vocem*; S. Grandesso, *Camillo Pacetti e l'invenzione*, in A. Cipriani et alii (a cura di), *Vincenzo Pacetti, Roma, l'Europa all'epoca del Grand Tour*, atti del convegno internazionale (Roma, 28-30 novembre 2013), L'Erma di Bretschneider, Roma 2018, pp. 111-122.

16. Lettera di Pacetti del 13 ottobre 1804 inviata da Roma, in ASMi, Studi p.m., 344, fasc. *Pacetti Camillo*.

17. "Giornale Italiano", 138, 18 maggio 1810, p. 550, trascritto in E. Noè, *Lo scultore Angelo Pizzi (Milano 1775-Venezia 1819)*, "Saggi e memorie di storia dell'arte", 2012, n. 36, pp. 235-314 (266). Sulle presenze di scultori a Milano in età napoleonica cfr. F. Mazzocca, *La scultura*, in F. Mazzocca, A. Morandotti, E. Colle, *Milano neoclassica*, cit., pp. 483 sgg. Per una puntuale ricostruzione della fase precedente cfr. F. Repishti, *La Scuola dei Santi Quattro Coronati. Architetti, scultori e lapicidi del Duomo di Milano (1451-1786)*, Rotolito Lombarda, Pioltello 2017.

18. C. Amati, *Nota di Lavoratori per statue parte sopravvenuti, parte che si aspettano*, 20 giugno 1810, in ASMi, Studi p.m., 281, fasc. 7, allegato 21.

19. C. Amati, *Scultori, e Pontisti impiegati nella Fabbrica del Duomo [...] Oltre quelli che si attendono a*

*breve*, 13 luglio 1810, in ASMi, Studi p.m., 281, fasc. 7, allegato 27. Ivi, nell'allegato 26, sono invece indicati gli *Intagliatori, e quadrotori impiegati alla Fabbrica del Duomo*, segnalati con il nome del rispettivo capo di compagnia, per un totale di 201 lavoratori.

20. L. Bernini, *Fontana, Pietro*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XLVIII, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1997, *ad vocem*.

21. S. Russo, *La promozione delle arti sotto i principi Baciocchi*, in C. Baracchini, D. Matteoni, G. Tori (a cura di), *Il principato napoleonico dei Baciocchi (1805-1814): riforma dello stato e società*, catalogo della mostra (Lucca, Museo Nazionale di Palazzo Mansi, 9 giugno-11 novembre 1984), Ministero Beni Culturali e Ambientali, Lucca 1984, pp. 219-231; E. Dolci, *Carrara. La città e il marmo*, Zappa, Sarzana 1985; M. De Micheli (a cura di), *Scultura a Carrara. L'Ottocento*, Bolis, Bergamo 1993.

22. E. Noè, *Lo scultore Angelo Pizzi...*, cit., pp. 235-314.

23. Sull'Accademia di Brera cfr. inoltre A. Scotti, *Brera 1776-1815: nascita e sviluppo di una istituzione culturale milanese*, Centro Di, Firenze 1979; M. Rosci, *Le Accademie: dall'avanguardia alla conservazione*, in *Civiltà di Lombardia*, vol. IV, *La Lombardia delle riforme*, Electa, Milano 1987, pp. 223-259.

24. V. Rotili, *Lo scultore al lavoro: il carteggio Albacini per una geografia della prassi artistica*, in S. Rolfi Ožvald, C. Mazzarelli (a cura di), *Il carteggio d'artista: fonti, questioni, ricerche tra XVII e XIX secolo*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2019, pp. 246-263; Ead., *Pratiche della scultura*, in G. Capitelli, C. Mazzarelli, S. Rolfi Ožvald (a cura di), *Dizionario portatile delle arti a Roma in età moderna*, Campisano Editore, Roma 2018, pp. 335-338.

25. ASMi, Studi p.m., 281, fasc. 7, allegato 27.

26. Ivi, lettera del 21 maggio 1810.

27. L. Cagnola, *Nota dei marmi statuarj che occorrono per l'Arco Trionfale*, 21 maggio 1810, in ASMi, Studi p.m., 281, fasc. 3. Dalla lettera che accompagna la lista si evince che Amati aveva già operato ostruzionismo al cantiere del Pulvinare dell'Arena di Luigi Canonica, negando il marmo richiesto per la realizzazione dei capitelli, che fu infine acquistato dalla cava d'Arcola in Valsabbia, appartenente al Regno di Baviera. Anche Canonica si spendeva per la ricerca di nuove cave, come attesta la sua proposta di costruire una strada per attingere ad alcune cave rinvenute in Valtellina dal marmoraro Gabriele Longhi, cfr. lettera del 6 luglio 1808

al Ministero dell'Interno in ASMi, Commercio p.m., 193, fasc. *Marmi: loro cave e smercio*. Sull'architetto cfr. L. Tedeschi, F. Repishti (a cura di), *Luigi Canonica 1764-1844; architetto di utilità pubblica e privata*, Mendrisio Academy Press-Silvana Editoriale, Mendrisio-Cinisello Balsamo 2011.

28. C. Moschini, *Il percorso dei marmi...*, cit., pp. 70-71. Copia conforme della relazione è conservata in ASMi, Studi p.m., 281, fasc. 7, allegato 14.

29. Ivi, Studi p.m., 281, fasc. 7. Vasari definisce così il marmo di Candoglia nella vita di Tribolo dell'edizione giuntina, cfr. G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, a cura di P. Barocchi, R. Bettarini, vol. V, Sansoni, Firenze 1984, p. 207.

30. Cfr. la corrispondenza del 1807 conservata in ASMi, Commercio p.m., 193, fasc. *Marmi: loro cave e smercio*.

31. ASMi, Studi p.m., 281, fasc. 7, lettera del ministro per il Culto al ministro dell'Interno del 15 maggio 1810.

32. Ivi, lettera del ministro per il Culto al ministro dell'Interno del 22 maggio 1810: «E quanto pochi siano i pezzi statuarj ho dovuto convincermi dal vedere che il sig. Professore Pacetti ha dovuto accontentarsi di un sasso offeso per la egregia statua di S. Giovanni oggi compiuta con molta difficoltà».

33. Sulle caratteristiche fisiche dei marmi impiegati nell'Arco e sul loro deterioramento cfr. G.

Alessandrini, *The Arch of Peace in Milan. 1 Researches on stone deterioration*, "Studies in conservation", vol. XXVII, febbraio 1982, n. 1, pp. 8-18.

34. ASMi, Studi p.m., 281, fasc. 7, lettera di Cagnola al direttore generale delle Acque e Strade del 6 aprile 1810: «Chiunque però è informato che nel 1809 si sono condotte a Milano dall'Appaltatore 40 barche di marmo mentre nel 1808 se ne concessero 160».

35. Ivi, lettera di Cagnola al ministro dell'Interno del 27 giugno 1810.

36. Ivi, allegato 22, comunicazione del segretario di Stato al ministro dell'Interno del 28 giugno 1810.

37. Sulla messa in opera dei rilievi cfr. S. Bosi, *Il cantiere di scultura...*, cit., pp. 121-122.

38. In ASMi, Studi p.m., 281, fasc. 9 è conservata la maggior parte della corrispondenza relativa all'escavazione delle colonne.

39. Come spiega Cagnola al ministro dell'Interno in una lettera del 2 novembre 1810, ivi, Studi p.m., 281, fasc. 7.

40. Cfr. la straordinaria testimonianza in G. Frattini (a cura di), *Il trasporto delle colonne dell'Arco della pace da Crevaldossola a Milano, fra Regno d'Italia e Lombardo Veneto, 1806-1838, secondo il manoscritto dell'ing. Carlo Antonio Girolodi (1771-1854)*, Edizioni dell'antica credenza di Sant'Antonio, Milano 2005.

41. G. Voghera, *Illustrazione dell'Arco della Pace in Milano*, Milano 1838, riedito in G. Giani, *L'Arco della Pace...*, cit., p. 36.