

Atti delle Giornate Internazionali di Studi

Luigi Vanvitelli Il linguaggio e la tecnica

a cura di Alfredo Buccaro, Alessandro Castagnaro, Andrea Maglio, Fabio Mangone



fedOA Press

 editori paparo



Luigi Vanvitelli

Il linguaggio e la tecnica

**Atti delle Giornate Internazionali di Studi di Storia dell'architettura
(Napoli, 28 febbraio-2 marzo 2023)**

a cura di

Alfredo Buccaro, Alessandro Castagnaro, Andrea Maglio, Fabio Mangone



CIRICE

DIARC

REGGIA
DI CASERTA



VAN
VIT
ITTE

Eredità del futuro



Collana diretta da
Alessandro Castagnaro, Fabio Mangone

Comitato scientifico della Collana

Alfredo Buccaro
Aldo Aveta
Pasquale Belfiore
Gian Paolo Consoli
Elena Dellapiana
Salvatore Di Liello
Andreas Giacumacatos
Antonio Pizza
Augusto Roca De Amicis
Pasquale Rossi
Massimiliano Savorra
Vincenzo Trione
Isabella Valente

2. Luigi Vanvitelli. Il linguaggio e la tecnica

Atti delle Giornate Internazionali di Studi di Storia dell'architettura
(Napoli, 28 febbraio-2 marzo 2023)

a cura di A. Buccaro, A. Castagnaro, A. Maglio, F. Mangone

Comitato d'onore

Vincenzo De Luca, *Presidente Regione Campania*
Gaetano Manfredi, *Sindaco di Napoli*
Matteo Lorito, *Rettore Università degli Studi di Napoli Federico II*
Luigi La Rocca, *Direttore generale Archeologia Belle Arti e Paesaggio*
Bruno Discepolo, *Assessore all'Urbanistica e al governo del territorio Regione Campania*
Padre Salvatore Fari, *Superiore Casa della Missione dei Vergini*
Laura Lieto, *Vicesindaco e Assessore all'Urbanistica Comune di Napoli*
Tiziana Maffei, *Direttrice Reggia di Caserta*
Mariano Nuzzo, *Soprintendente Archeologia Belle Arti e Paesaggio per l'Area Metropolitana di Napoli*
Renata De Lorenzo, *Presidente Società Napoletana di Storia Patria*
Michele Pontecorvo Ricciardi, *Presidente FAI Campania*
Giovanni Pandolfo, *Console regionale Touring Club Italiano per la Campania*
Daniela Consiglio, *Architetto DPC Architetti*
Giovanni De Pasquale, *Architetto DPC Architetti*
Giovanna Moresco, *Direttrice responsabile Getta la rete*

Comitato scientifico

Renato De Fusco
Cesare de Seta
Alfonso Gambardella
Arnaldo Venditti
Alfredo Buccaro
Alessandro Castagnaro
Andrea Maglio
Fabio Mangone
Gemma Belli
Emma Maglio

Comitato di redazione

Ermanno Bizzarri
Alberto Terminio

Grafica della copertina

Fabrizio Carbotti

Fotografie in prima e quarta di copertina

Mario Ferrara

Coordinamento editoriale e progetto grafico
editori paparo

Accesso alla versione elettronica:
<http://www.fedoabooks.unina.it>

© 2024 FedOAPress – Federico II University Press
Università degli Studi di Napoli Federico II - Edizione digitale

Centro di Ateneo per le Biblioteche "Roberto Pettorino"
Piazza Bellini 59-60 - 80138 Napoli, Italy
<http://www.fedoapress.unina.it/>

Published in Italy
Gli E-Book di FedOAPress sono pubblicati con licenza
Creative Commons Attribution 4.0 International

ISBN: 978-88-6887-221-2
DOI: 10.6093/978-88-6887-221-2

2024 editori paparo srl - Edizione cartacea
via Boezio, 4C - 00193 Roma - via Filangieri, 36 - 80121 Napoli
www.editoripaparo.com - editori@editoripaparo.com

ISBN: 979 12 81389 274

Sommario

Presentazioni

- 6 Matteo Lorito
Rettore dell'Università degli Studi di Napoli Federico II
- 7 Michelangelo Russo
*Direttore del Dipartimento di Architettura (DiARC),
Università degli Studi di Napoli Federico II*
- 8 Padre Salvatore Farì
Superiore della Casa della Missione dei Vergini

Introduzione

- 10 Alfredo Buccaro, Alessandro Castagnaro,
Andrea Maglio, Fabio Mangone

I. ESEGESI, INTERPRETAZIONE E CRITICA

- 14 Alessandro Castagnaro, *La presenza di Luigi Vanvitelli
nelle sedi dell'Università degli Studi di Napoli Federico II*
- 26 Adriano Ghisetti Giavarina, *Luigi Vanvitelli e i suoi critici
(1973-2000)*
- 33 Alfredo Buccaro, *Da Ancona a Napoli e oltre.
Progetti in archivio, prima e dopo Carlo*
- 41 Cettina Lenza, *Vanvitelli tra barocco e neoclassicismo:
gli esordi di una controversa questione critica*
- 49 Andrea Maglio, «Un grande capriccio da monarca».
La Reggia di Caserta nel diario di viaggio di Leo von Klenze
- 59 Giovanni Menna, *Luigi Vanvitelli 'architetto-integrale'
nell'interpretazione di Francesco Fichera (1937)*

II. ARCHITETTURA TRA LINGUAGGIO E TECNICA

- 71 Fabio Mangone, *Vanvitelli a Palazzo Reale*
- 77 Augusto Roca De Amicis, *L'atrio ottagonale della Reggia
di Caserta nell'architettura europea*
- 87 Elena Manzo, *Igiene e salute pubblica nei progetti di
Luigi Vanvitelli per Carlo di Borbone. Il cantiere di Caserta*
- 96 Paolo Coen, *Il lavoro artistico nella Reggia di Caserta,
attraverso le valutazioni di Luigi Vanvitelli*
- 101 Stefano Piazza, *Da ornamento a sostegno: il dibattito
sull'ordine trabeato nell'architettura chiesastica tra Napoli
e Palermo nel secondo Settecento*
- 111 Danila Jacazzi, *L'influenza vanvitelliana nell'architettura
neoclassica dei domini spagnoli*
- 121 Maria Gabriella Pezone, *Un'opera perduta di Luigi Vanvitelli.
Il casino di Squillace a Caserta*
- 129 Francesca Capano, «Di meno foco, ma più ordine».
Le residenze patrizie napoletane di Luigi Vanvitelli

III. CITTÀ, TERRITORIO E PAESAGGIO

- 141 Anna Giannetti, *Costruire un giardino regale:
Luigi Vanvitelli a Caserta*
- 149 Paolo Cornaglia, *Tra Ibero e Vistola, tra Kassel e Versailles.
Il progetto per il giardino di Caserta «alquanto vario da
quello che si eseguisce» nella Dichiarazione di Luigi Vanvitelli*
- 159 Gian Paolo Consoli, Antonio Labalestra, *Vanvitelli e la
Puglia: progetti, lavori, tracce, scie*
- 166 Pasquale Rossi, *Il progetto del Foro Carolino a Napoli:
il racconto di uno spazio urbano tra documenti e iconografia*
- 176 Giuseppe Pignatelli Spinazzola, *Il Quartiere di Cavalleria
al Ponte della Maddalena e la rifunzionalizzazione
dell'asse costiero napoletano*
- 184 Salvatore Di Liello, *Dalla città al paesaggio: «l'horizonte
alto» nell'architettura di Luigi Vanvitelli*

IV. PENSIERI E APPARENZE TEATRALI

- 194 Paola De Simone, *Luigi Vanvitelli a Palazzo Mirelli di
Teora: nuovi documenti per le feste di cifra viennese
intorno alle nozze di Ferdinando IV e Maria Carolina*
- 207 Pier Luigi Ciapparelli, *Luigi Vanvitelli e la diffusione
europea dei saloni da festa effimeri*
- 220 Massimo Visone, *Il linguaggio dell'architettura e le
istanze del cerimoniale. Luigi Vanvitelli a Caserta e Portici*

V. L'INTRECCIO DI RETI E RELAZIONI

- 230 Giuseppe de Nitto, *La personalità di Luigi Vanvitelli
dall'Epistolario conservato nella Biblioteca Palatina
di Caserta*
- 235 Tommaso Manfredi, *Luigi Vanvitelli e l'Accademia
di San Luca*
- 244 Susanna Pasquali, *Gli allievi di Luigi Vanvitelli
si presentano all'Accademia di San Luca: il Concorso
Clementino del 1750*

VI. DA VANVITELLI RESTAURATORE A VANVITELLI "RESTAURATO"

- 254 Casimiro Martucci, *Nuovissime acquisizioni per una storia
costruttiva della Santissima Annunziata di Napoli*
- 262 Daniela Consiglio, Giovanni De Pasquale, *Il restauro della
chiesa di Vanvitelli nella Casa della Missione di San Vincenzo
de' Paoli ai Vergini*
- 270 Bibliografia, a cura di Ermanno Bizzarri, Alberto Terminio
- 289 Indice dei nomi

*Questo lavoro
è affettuosamente dedicato
ad Alfonso Gambardella,
venuto a mancare mentre
il volume era in stampa*

L'ateneo Federico II ha partecipato alle celebrazioni Vanvitelliane, in occasione dei 250 anni dalla scomparsa del grande architetto, con una serie di eventi, seminari, studi e ricerche che dimostrano il forte legame con la sua figura, sia perché da lungo tempo studiosi e docenti della nostra università, afferenti a diverse aree disciplinari, se ne sono occupati con risultati di altissimo rilievo, sia perché alcune nostre sedi dipartimentali sono collocate in complessi in cui è presente la sua impronta.

Il volume *Luigi Vanvitelli. Il linguaggio e la tecnica*, curato da Alfredo Buccaro, Alessandro Castagnaro, Andrea Maglio e Fabio Mangone, costituisce il più recente apporto scientifico di marca fridericiana agli studi vanvitelliani. Esso raccoglie gli atti dell'importante convegno di studi internazionali tenuto dal 28 febbraio al 2 marzo 2023, organizzato dal Dipartimento di Architettura con il Centro Interdipartimentale di Ricerca per i Beni Architettonici e Ambientali e per la Progettazione Urbana (BAP) e il Centro Interdipartimentale di Ricerca sull'Iconografia della Città Europea (CIRICE) dell'ateneo, in sinergia con la Reggia di Caserta. Il convegno ha segnato l'apertura dell'anno delle celebrazioni, richiamando nel contesto dell'ateneo fridericiano i maggiori studiosi e ricercatori sulla tematica. Il volume rappresenta un aggiornamento alle ricerche multidisciplinari che nella lunga storia del nostro ateneo sono state sviluppate, manifestando, al contempo, lo stretto rapporto con la Reggia di Caserta, siglato per l'occasione tramite un protocollo d'intesa.

La maestria progettuale del grande architetto Luigi Vanvitelli – accademico dell'Arcadia e di San Luca con attitudine letteraria e poetica, nonché di scenografo – la si può riscontrare

in opere civili, militari, religiose, pubbliche e private, inclusi interventi di restauro, disseminate in tutto il territorio nazionale, di cui numerose si trovano in Campania. Tra queste, due ospitano alcuni dipartimenti del nostro ateneo: nel complesso dei SS. Marcellino e Festo, sede del Dipartimento di Scienze Politiche e del Museo di Paleontologia – rientrando nel Centro Musei delle Scienze Naturali e Fisiche dell'università –, la sua opera è riscontrabile nella chiesa omonima e nell'ampliamento del convento, dove fu aggiunto un nuovo chiostro nel livello inferiore a quello preesistente, il cosiddetto Oratorio della Scala Santa, contraddistinto dalla famosa scala a doppio rampante da lui progettata; altrettanto interessante e rappresentativo è l'intervento attuato nella Reggia di Portici, sede del Dipartimento di Agraria, dal 1872 già Scuola Superiore di Agricoltura, dove Vanvitelli interviene nella costruzione del parco, nell'ambito del cosiddetto Boschetto, e sull'acquedotto, contribuendo a valorizzare il complesso in senso artistico, ambientale e paesaggistico.

Il 2024 è un anno particolarmente importante per l'Università Federico II di Napoli poiché si celebrano gli 800 anni di storia da quando Federico II di Svevia, con il suo editto del 5 giugno del 1224, fondò lo *Studium*, gettando le basi per quella che oggi costituisce la più antica università laica del mondo. Il volume che ho il piacere di presentare rappresenta il migliore omaggio che la scuola di Storia dell'architettura del nostro ateneo poteva offrire in occasione di questo intreccio di celebrazioni che vede protagonisti Vanvitelli e la Federico II.

Matteo Lorito

Rettore dell'Università degli Studi di Napoli Federico II

Il 1° marzo del 1773, in piena Età dei Lumi, moriva a Caserta Luigi Vanvitelli, figura di spicco del Settecento italiano, designato architetto di corte nel Regno di Napoli esattamente venti anni prima.

Nel 2023 è, quindi, ricorso il 250° anniversario della scomparsa del magnifico artista, di origini napoletane ma di fama mondiale, che è stato celebrato con l'ampio progetto "Luigi Vanvitelli, il Maestro e la sua eredità 1773-2023", costellato di prestigiose e articolate iniziative; ma sono pure trascorsi duecentotrenta anni dall'atto che ha ribadito un indiscutibile legame del progettista del Lazzaretto di Ancona con i territori di un Regno che doveva riflettere i fasti di una grande monarchia.

L'Università Federico II di Napoli – con alcuni suoi enti di ricerca particolarmente attivi in materia di patrimonio architettonico, quali il Centro Interdipartimentale di Ricerca per i Beni architettonici e ambientali e per la Progettazione urbana (BAP) e il Centro Interdipartimentale di Ricerca sull'Iconografia della Città Europea (CIRICE), assieme al Dipartimento di Architettura (DiARC) che mi onoro di dirigere – validamente supportata da autorevoli istituzioni campane, non poteva esimersi dal celebrarne la figura, inaugurando le celebrazioni. Pertanto, la Scuola di Architettura napoletana ha ripercorso la vasta e preziosa opera di Luigi Vanvitelli con due giornate di studi internazionali, che si sono svolte nel complesso dei Padri Vincenziani nel quartiere dei Vergini a Napoli e nella prestigiosa sede di Palazzo Gravina del Dipartimento di Architettura dell'Ateneo fridericiano: chiesa

dei Vincenziani e Università Federico II entrambi portatori, nei loro edifici, di mirabili tracce della fecondità progettuale di Luigi Vanvitelli.

Così, dopo che nel 1973 alcuni dei più insigni storici dell'architettura napoletani avevano voluto ricordare il 200° anniversario della morte del grande architetto con un ponderoso e indimenticato volume, sostenuto dal Banco di Napoli, cinquanta anni dopo, i rappresentanti della stessa gloriosa Scuola, gli allievi di quei Maestri, hanno saputo promuovere e dare vita a un altrettanto rimarchevole omaggio. Grazie ai contributi di ventinove studiosi, esperti di storia dell'architettura, dell'arte, delle discipline del restauro, provenienti da tutta Italia, è stato animato un fecondo dibattito trasversale, che ha rappresentato non solo un doveroso tributo all'architetto della maestosa Reggia di Caserta – attraverso l'accurata indagine di opere, ruolo, eredità, riprendendo e rivedendo interpretazioni critiche, esaminando linguaggio, tecnica, mettendo in luce la capacità di intervenire magnificamente alle diverse scale del progetto e nel paesaggio, analizzando interventi effimeri e azioni artistiche, reti e relazioni – ma si è anche configurato, dopo molti anni, come un pregnante momento di avanzamento delle conoscenze, al di là delle acquisizioni più note e convenzionali, per commemorare nella maniera più adeguata la figura poliedrica di un genio indiscusso.

Michelangelo Russo
*Direttore del Dipartimento di Architettura (DiARC)
dell'Università degli Studi di Napoli Federico II*

Bellezza vanvitelliana

Saluto di Padre Salvatore Farì CM Superiore della Casa della Missione

Sono particolarmente lieto di accogliervi, anche a nome dei miei confratelli, in questo bellissimo complesso monumentale vincenziano in occasione del 250° anniversario della morte dell'architetto napoletano Luigi Vanvitelli (1 marzo 1773). Rivolgo un deferente saluto al presidente della Regione Campania Vincenzo De Luca, alle autorità accademiche e a voi tutti qui convenuti.

Sono trascorsi 355 anni da quando il cardinale Innico Caracciolo, giunto a Napoli nel 1665 e avendo conosciuto i Missionari Vincenziani a Roma presso Montecitorio, prima Casa della Missione a Roma, li chiamò per affidare loro il Ministero della formazione del Clero e dell'Evangelizzazione delle popolazioni rurali. Il cardinale Caracciolo chiamò a Napoli uno dei Missionari che aveva conosciuto e stimato: padre Cosimo Galilei, nipote diretto del famoso astronomo. padre Galilei giunse a Napoli, da Roma, il 2 marzo del 1668, dopo quattro giorni di viaggio. Per valutare la possibilità di fondare una Casa della Missione nella propria Diocesi, il Cardinale promosse una serie di missioni al popolo nei dintorni di Napoli. Così, il 12 aprile 1668, padre Cosimo Galilei fu raggiunto a Napoli da altri due confratelli, De Bonitatibus e Agostini.

Dall'aprile al dicembre del 1668, i tre Padri Vincenziani realizzarono cinque missioni a Casoria, Arzano, Casavatore, San

Pietro a Patierno e Calvizzano. Ogni missione durava un mese o quindici giorni e fondava la sua predicazione sul catechismo, con l'intento principale di riconciliare le persone in conflitto, educare il popolo alla preghiera e ai sacramenti, e ravvivare la fede. Le missioni andavano sortendo un effetto positivo sulla popolazione e convincevano sempre più il Cardinale dell'opportunità di una fondazione vincenziana in Diocesi. Intanto, dopo una breve ospitalità presso il Palazzo Arcivescovile, i Padri furono trasferiti in un piccolo appartamento nei pressi della chiesa di Santa Maria della Stella; lì avevano anche iniziato a ospitare chi voleva vivere con loro l'esperienza degli esercizi spirituali. Il primo ospite fu Giovanbattista Balsamo, che in seguito entrerà nella Congregazione della Missione.

Diventava sempre più necessario offrire ai Missionari Vincenziani una sistemazione più decorosa e stabile. Il Cardinale propose dunque a padre Galilei due eventuali strutture: la prima era il Palazzo Caracciolo di Santobono, in via Carbonara, imponente struttura all'interno delle mura della città; la seconda ipotesi era l'ex convento dei Padri Crociferi, nel Rione Sanità, giunti a Napoli nel 1334 e ormai andati via già dal 1653. Si trattava di una struttura piccola, semipericolante, fuori dalle mura della città; i Padri scelsero questa piccola realtà, ritenendola probabilmente

più adatta alla vita semplice di pochi confratelli, orientati soprattutto alle missioni al popolo delle campagne, facilmente raggiungibili da quella collocazione *extra moenia*.

Ben presto, la piccola struttura si rivelò inadeguata ad ospitare i numerosi Chierici e Cavalieri che chiedevano di poter fare gli esercizi spirituali presso i Padri Vincenziani. Così, dal 1707, iniziò a delinearsi il progetto di ampliamento della Casa. Grazie alle donazioni di nobili benefattori, sostenitori dell'opera dei Padri, si iniziò ad acquistare diverse proprietà limitrofe, con l'intento di 'fare isola', come si diceva a quel tempo. Il Superiore che incentivò questo processo di ampliamento fu padre Vincenzo Cuttica, supportato dal confratello e architetto padre Giovanni Andrea Garagni. L'espansione della Casa fu consolidata con l'apporto di donatori importanti, come la duchessa di Sant'Elia, Maria Giuseppa Von Starhemberg, grazie alla quale fu possibile accedere a maestranze di eccellenza e affidare il progetto della chiesa, intitolata a San Vincenzo de' Paoli, al regio architetto Luigi Vanvitelli, al quale si devono anche l'ingresso, i corridoi e la cappella delle reliquie. Oggi possiamo dire di essere contenti e onorati, per essere stati committenti e soprattutto custodi tuttora delle celebrate opere vanvitelliane.

Siamo qui, nel Borgo dei Vergini, un quartiere ricco di storia,

ricco di spiritualità. Tutta la zona nel corso dei secoli ha subito sostanziali cambiamenti anche di destinazione: quello che oggi è conosciuto come un colorito mercato di bancarelle e negozi nasconde chiese di particolare pregio storico e un sottosuolo ricco di memorie e di importanti reperti, dall'epoca greca a quella medievale, sottratte nel corso dei secoli tramite il fenomeno delle 'lave', ossia veri e propri torrenti colanti dalle colline circostanti di Capodimonte e dei Colli Aminei. Oggi, diverse associazioni culturali, le stesse amministrazioni regionale e comunale, le parrocchie stanno lavorando per ridare un nuovo volto al quartiere, per scrollare un modo di vedere e l'etichetta di un quartiere dove predominano criminalità, pericolo, abbandono, degrado. In questi percorsi di rinnovamento e di bellezza ci siamo anche noi Vincenziani con il nostro impegno a servizio della carità, dell'evangelizzazione e della cultura, rendendo visibile ai napoletani, ai turisti e agli studiosi le meraviglie custodite nel nostro complesso. È con questo spirito che abbiamo aperto le porte alle celebrazioni dell'anno vanvitelliano.

L'augurio che mi sento di fare è che queste giornate di studio e di riflessione ci portino ad appassionarci, ad innamorarci dell'arte, ad amare e custodire la bellezza, parola che viene dal sanscrito *Bet-el-za* e che vuol dire 'là dove Dio brilla'.

Introduzione

Alfredo Buccaro, Alessandro Castagnaro, Andrea Maglio, Fabio Mangone

Le ricerche sulla figura e sulle opere di Luigi Vanvitelli negli studi di storia dell'architettura della scuola fridericiana hanno lunga tradizione. L'allora Istituto di Storia dell'Architettura ebbe un ruolo da protagonista nelle scorse celebrazioni vanvitelliane, e siamo lieti di aver mantenuto la consuetudine aderendo al comitato costituito dalla direttrice della Reggia di Caserta Tiziana Maffei per l'attuale anniversario dei 250 anni dalla scomparsa dell'architetto.

All'interno di un fitto sistema di reti con enti di varia natura e nell'ottica della valorizzazione delle opere di Vanvitelli, il confronto scientifico certamente rappresenta ancora il cardine attorno al quale impostare tutti gli interventi, sia concreti, in relazione a possibili azioni di valorizzazione e salvaguardia, che di speculazione intellettuale. Pertanto, è stato un onore aver inaugurato l'anno delle celebrazioni vanvitelliane con le giornate internazionali di studi di Storia dell'Architettura *Luigi Vanvitelli. Il linguaggio e la tecnica* (Napoli, 28 febbraio-2 marzo 2023), tenutesi tra l'altro proprio nel giorno esatto del 250° anniversario.

Per una fortunata coincidenza l'avvio dell'anno di celebrazioni è coinciso anche con gli 800 anni dell'Università degli Studi di Napoli Federico II. L'Ateneo fridericiano ha dimostrato grande sensibilità all'iniziativa, avendo, inoltre, alcuni suoi dipartimenti sede in importanti edifici ai quali lo stesso Vanvitelli ha dato il proprio contributo, come il complesso di San Marcellino e la Reggia di Portici, trattati nel saggio di Alessandro Castagnaro. L'interesse per le opere dell'architetto non è mai scemato: se oggi possiamo parlare di valorizzazione è perché una solida base di studi è stata prodotta al riguardo. Le ricerche svolte finora dagli studiosi della Federico II, iniziate da Roberto Pane, e dai suoi allievi (tra cui Giancarlo Alisio, Renato De Fusco,

Cesare de Seta, Roberto Di Stefano, Arnaldo Venditti, Giulio Pane) e proseguite poi da altri studiosi di varie generazioni, si fondano innanzitutto sul rapporto diretto – non mediato dalle immagini a stampa – e sulla conoscenza di prima mano delle opere, oggetto di sopralluoghi anche durante i corsi didattici, accompagnate però da attente ricognizioni di fonti di seconda mano. Non è un caso poi che l'interesse per la figura di Vanvitelli e per le sue significative e complesse architetture è ancora presente nelle ricerche condotte all'interno del Dottorato, contraddistinte da significativi aggiornamenti anche metodologici. Le giornate internazionali di studio tenute a Napoli, che hanno avuto luogo tra Palazzo Gravina e il complesso dei Padri Vincenziani ai Vergini, organizzate anche dai centri interdipartimentali BAP e CIRICE, hanno evidenziato questioni comuni e temi ricorrenti nelle opere di Vanvitelli, a partire dalla posizione critica dei suoi contemporanei e dei posteri rispetto a quanto operato.

In tale segmento si sono collocate le indagini rivolte alla ricezione critica di Vanvitelli tra Ottocento e Novecento: da un lato, risolvendo l'annosa questione della collocazione della sua opera nell'ambito del tardobarocco o del neoclassicismo, affrontata da Cettina Lenza; dall'altro, attraverso specifici affondi nella storiografia novecentesca, come nel saggio di Adriano Ghisetti Giavarina rivolto agli ultimi decenni del secolo, e in quello di Giovanni Menna dedicato all'interpretazione di Francesco Fichera del 1937. In questa prima parte è emersa, inoltre, l'internazionalità del mondo vanvitelliano, evidenziata da Alfredo Buccaro, e la ricezione continentale dello stile dell'architetto messa in luce da Andrea Maglio.

Il rapporto tra linguaggio e tecnica è stato affrontato attraverso l'analisi di opere realizzate a Napoli e a Caserta, nonché nelle

indagini fortemente innovative sui cantieri e su importanti restauri eseguiti ancora in ambito napoletano: dal caso di Palazzo Reale evidenziato da Fabio Mangone, a quello delle residenze patrizie esposto da Francesca Capano, fino ai progetti casertani, noti e meno noti, presentati da Elena Manzo e Maria Gabriella Pezone, con un approfondimento sulla remunerazione degli artisti attivi nel cantiere della Reggia operato da Paolo Coen. Rientrano in questo filone di ricerche i saggi volti a contestualizzare l'opera di Vanvitelli in ambito italiano ed europeo, come si evince, rispettivamente, dai contributi di Augusto Roca de Amicis, finemente incentrato su temi di ricerca spaziale, e di Stefano Piazza nonché in quello di Danila Jacazzi incentrato sull'influenza degli insegnamenti dell'architetto sui propri epigoni, anche al di fuori del contesto italiano.

Altro argomento notevole dei lavori di Vanvitelli è il rapporto tra città, territorio e paesaggio, che si traduce ne «l'orizzonte alto» delle sue architetture, come ricordato da Salvatore Di Liello. Se da una parte tale relazione risulta di più immediata lettura nella progettazione dei giardini, come evidenziano gli scritti di Anna Giannetti e Paolo Cornaglia, di certo non viene a mancare, anzi è addirittura rimarcato quando l'architetto si trova a doversi confrontare con ambienti strettamente urbani; ne sono testimonianza il progetto del Foro Carolino descritto da Pasquale Rossi o quello della Cavalleria al Ponte della Maddalena, in questa sede analizzato da Giuseppe Pignatelli Spinazzola.

Contributi originali sono, inoltre, emersi dallo studio di alcuni progetti 'effimeri' eseguiti da Vanvitelli sul tema del salone da festa, trattati da Pier Luigi Ciapparelli e Paola De Simone, nonché dall'indagine sul progetto degli spazi aperti, effettuata da Massimo Visone.

Lo studio della figura del maestro si è esteso, ancora, al tessuto di relazioni familiari e professionali, investendo i suoi principali ambiti di frequentazione: dall'analisi del celebre epistolario custodito presso la Biblioteca Palatina della Reggia di Caserta, oggetto del saggio di Giuseppe De Nitto, al suo periodo romano e, in particolare, al ruolo giocato nell'ambito dell'Accademia di San Luca, dipanato negli approfonditi studi rispettivamente di Tommaso Manfredi e Susanna Pasquali.

Infine, si è rivelata molto densa la riflessione sul rapporto *di e con* Vanvitelli attraverso il restauro, come è emerso dalla ricostruzione di Casimiro Martucci del passato intervento dell'architetto alla Santissima Annunziata di Napoli, o dalla maniera con cui gli architetti restauratori Daniela Consiglio e Giovanni De Pasquale si sono relazionati nel recupero filologico della Casa della Missione dei Vergini.

Era importante pubblicare tempestivamente gli atti entro il denso periodo delle celebrazioni, e perciò siamo grati agli autori che con puntualità hanno permesso di realizzare questo obiettivo. Al convegno internazionale napoletano ne sono seguiti altri altrettanto importanti, come quello di Ancona *Luigi Vanvitelli. Il Maestro e la sua eredità 1773-2023*, svoltosi il 7-9 settembre 2023, o ancora il momento d'incontro *Luigi Vanvitelli. Accademia e professione*, tenutosi all'Accademia di San Luca a Roma, il 20 novembre 2023, mentre se ne annuncia uno pure di grande rilievo scientifico di chiusura a Caserta, ai quali hanno fatto da corollario tanti altri eventi e iniziative di vario spessore organizzati da altri istituti esterni al comitato.

Mezzo secolo separa questo volume da quello fondamentale edito da Pane e allievi nel 1973, su cui la nostra generazione si è formata. Come scriveva il Maestro al fratello Urbano il 29 luglio 1766, «più presto di quel che sembra passa il tempo».



ESEGESI, INTERPRETAZIONE E CRITICA

La presenza di Luigi Vanvitelli nelle sedi dell'Università degli Studi di Napoli Federico II

Alessandro Castagnaro

Le celebrazioni dei 250 anni della morte di Luigi Vanvitelli, a cui è dedicato questo scritto e l'intero volume che lo contiene, si intrecciano – sia pure con uno scarto di un anno – con quelle degli 800 anni della costituzione dell'Università Federico II di Napoli. Due celebrazioni che si susseguono e che in varie modalità mi vedono coinvolto¹.

Ho ritenuto opportuno trattare delle opere in possesso dell'Ateneo federiciano che hanno visto il coinvolgimento nella progettazione – o nella loro realizzazione a diverso titolo – del maestro Vanvitelli.

L'Università lega la sua nascita a Federico II di Svevia che il 5 giugno del 1224, nella lettera fondativa dello *Studium*, scriveva: «[...] desideriamo per il nostro Regno che, per mezzo di una sorgente di conoscenze e un seminario di insegnamenti, diventino competenti e accorti molti [...]. Abbiamo, perciò, disposto che nell'incantevole città di Napoli siano insegnate le arti e fioriscano gli studi di ogni professione, affinché coloro che son digiuni e affamati di sapere trovino nello stesso Regno di che soddisfare il loro appetito [...]»². Una delle più antiche università laiche pluridisciplinari d'Italia, la più antica e più grande del Mezzogiorno che, con indirizzo alle arti classiche, si è sviluppata partendo dall'antica *Neapolis* – nel cuore della moderna città di Napoli –, dove attualmente mantiene la maggior parte delle sedi istituzionali e rappresentative, molte delle quali situate in storici complessi conventuali di alto valore artistico. L'Università si è poi estesa parallelamente all'espandersi della città moderna con sedi autoriali e significative in aree limitrofe, un tempo periferiche, collaborando al fenomeno della rigenerazione urbana con la sua popolazione studentesca, di ricercatori e docenti.

Prima di entrare nel merito dei progetti cui è rivolto il presente contributo, è opportuno riferire qualche cenno della nota biografia di Vanvitelli, poiché da essa si evince chiaramente la natura del suo approccio alle architetture che tratteremo, aiutandoci a comprendere le ragioni di alcune scelte progettuali.

Luigi Vanvitelli acquisisce quelle caratteristiche tecniche e artistiche che lo renderanno noto come architetto, disegnatore e ingegnere, in primis dal contesto familiare: dal padre, Gaspard van Wittel, pittore vedutista olandese, che lo indirizzò allo studio delle arti figurative – anche se la sua attività di pittore fu limitata e di modesto rilievo e si riferisce prevalentemente al

suo periodo giovanile – e dalla madre, Anna Lorenzani, figlia del noto letterato Giovanni Andrea, che lo predispose verso le arti classiche. Ben presto, però, Vanvitelli sentì una forte inclinazione per l'architettura che cominciò a studiare a Roma sotto la guida di Filippo Juvarra, architetto di spicco del tempo, che caratterizzò la sua opera tra il barocco e il neoclassico, proseguendo la sua attività formativa da autodidatta, visitando e rilevando i monumenti di Roma e studiando Vitruvio e i trattatisti del '500. «Grazie a Juvarra, Vanvitelli entrò in contatto con il pittore Sebastiano Conca, anche lui residente in palazzo Ormani, con il quale stabilì un duraturo rapporto di amicizia e collaborazione. Assieme a Conca egli comparve nel 1723 come pittore copista presso la Reverenda Fabbrica di S. Pietro, dove nel 1726 venne nominato coadiutore dell'architetto soprastante Antonio Valeri, allora principe dell'Accademia di S. Luca e insegnante di architettura, che lo introdusse all'esercizio pratico della professione»³. Accademico dell'Arcadia e di San Luca con attitudine letteraria, poetica e di scenografo, caratterizzò la sua poliedrica attività di decoratore pittorico in Italia e in Spagna, ma la sua più imponente professione fu di architetto e ingegnere, altresì proiettato a realizzare opere civili, militari, religiose e private nonché paesaggistiche e di restauro, portuali e idrauliche. In Italia le sue opere architettoniche sono sparse sull'intero territorio nazionale. Nel 1735 fu nominato architetto di San Pietro e pertanto fu obbligato a mantenere la sua residenza a Roma, dove ebbe importantissimi incarichi.

Nel 1751 giunge a Napoli per volere del sovrano Carlo di Borbone per la realizzazione della sua opera più grande e significativa: il Palazzo Reale di Caserta. Tra le molteplici opere progettate a Napoli, fu coinvolto nei lavori di due complessi preesistenti, successivamente divenuti tra le opere più significative e rappresentative dell'Ateneo federiciano: il complesso dei Santi Marcellino e Festo, nei pressi della sede centrale dell'Ateneo, che ospita il Dipartimento di Scienze Politiche, e il Palazzo Reale di Portici, oggi sede del Dipartimento di Agraria. Il primo nasce come complesso conventuale su progetto di Giovan Giacomo Conforto (1569-1630) – secondo altri autori, invece, la realizzazione si deve a Giovanni Vincenzo Della Monica⁴ – attorno alla chiesa dedicata ai Santi Marcellino e Festo tra il 1626 e il 1633, simbolo di una stratificazione storica tipica della parte più antica del centro cittadino, caratterizzata da un

Fig. 1. Planimetria generale della zona comprendente il monastero dei Santi Marcellino e Festo, il Collegio massimo dei Gesuiti (Gesù Vecchio) e il monastero di

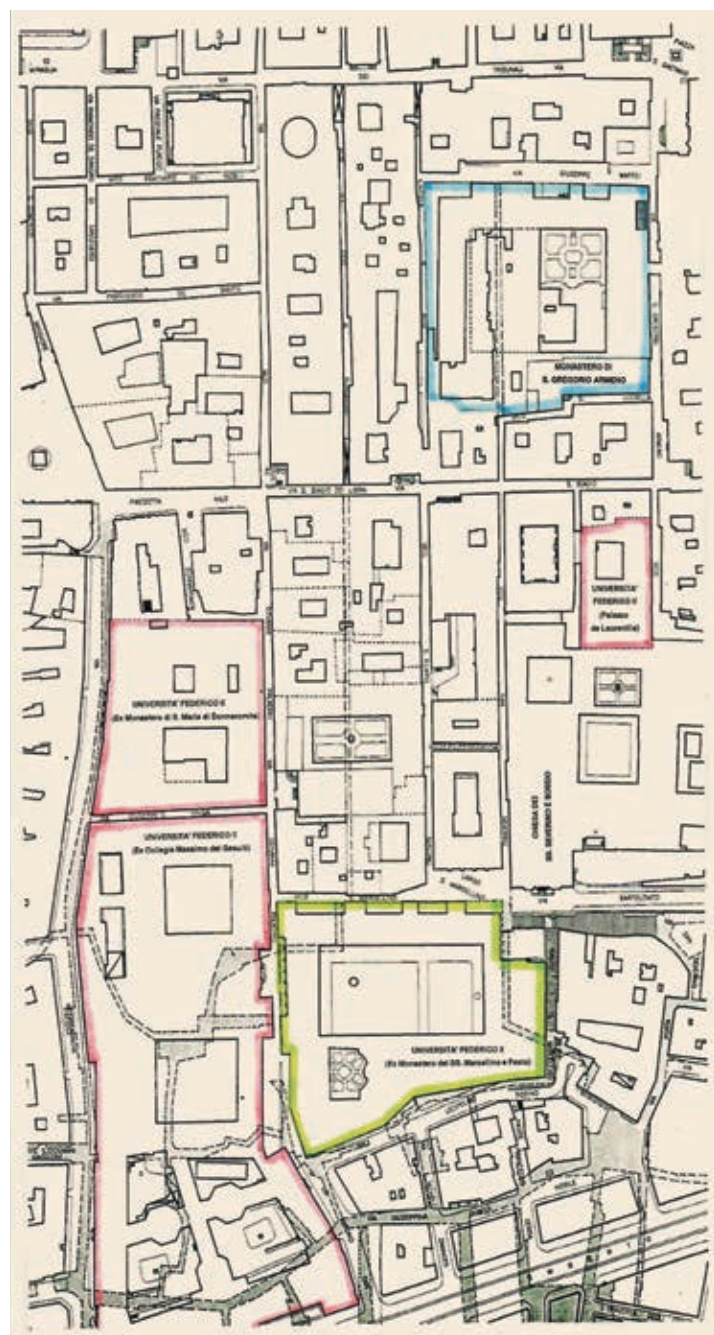
San Gregorio Armeno; la linea continua indica la situazione attuale, mentre il fondo grigio indica il tessuto stradale alla fine del XVI secolo.

coacervo di tracce costituite da elementi antichi, opere demolite e ricostruite, da elementi di spoglio, intrecci di proprietà e tanto altro ancora.

Infatti, le origini del complesso, situato in prossimità delle antiche muraioni a protezione della città sul lato meridionale, in corrispondenza del salto di quota dell'ultimo terrazzamento verso valle, risalgono al periodo tardo medievale⁵. Oggi è visibile un tratto di murazione risalente al V o agli inizi del IV secolo a.C. su quella traiettoria che emerge alla base del complesso conventuale del Gesù Vecchio, divenuto poi sede degli istituti di Chimica e Fisica dell'Ateneo⁶. Le prime tracce del convento risalgono al 763 d.C. e il complesso monastico dedicato ai SS. Marcellino e Pietro occupava un'area molto più estesa. Per volere di Stefano II, nell'VIII secolo, nei pressi del convento ne fu realizzato un altro dedicato ai Santi Festo e Desiderio⁷. Queste brevi tracce stanno a significare l'intenso processo di stratificazione su cui si innesta l'attuale complesso. Ancora, nel 1465 si riscontrano i due complessi monastici adiacenti e indipendenti⁸ finché, nel 1565, l'arcivescovo Alfonso Carafa ordinò l'unificazione dei monasteri. Ulteriore definizione del complesso si ebbe nel XVIII secolo quando furono eseguiti tagli nel comparto urbano al fine di realizzare l'attuale via Tari⁹.

Nella seconda metà del '700, dopo una fase di lavori che, a partire dal 1718, vide coinvolti gli architetti Antonio di Notarnicola, Giuseppe Lucchese e successivamente Alessandro Manni e Casimiro Vetromile, nel 1754 viene affidato a Mario Gioffredo il restauro conclusivo della chiesa, scaturito dalla necessità di un consolidamento della cupola. Questi viene coadiuvato da Luca Vecchione e da Gaetano Pallante. Ben presto, richieste alcune modifiche da parte della committenza ecclesiastica, Gioffredo viene sostituito e a lui subentra Luigi Vanvitelli che sarà affiancato da Domenico Tucci e Antonio di Lucca.

Ma veniamo al difficile e problematico progetto di Vanvitelli. All'interno del vasto complesso monastico si registra la sua presenza tra il 1759 e il 1772, durante il periodo del cantiere della Reggia, contemporaneamente a quello della chiesa dell'Annunziata e poco prima del progetto di villa Campolieto. Come è stato notato, si tratta di «una sequenza quanto mai indicativa di opere che si colloca negli anni della sua piena maturità; di conseguenza il restauro della chiesa e la sistemazione



del “loggione” risentono di quel mutare di segno della sua poetica che volge verso il Neoclassico»¹⁰.

Va ribadito che, secondo Strazzullo, la presenza di Vanvitelli nella chiesa risale al 1754: «Il Vanvitelli firma un apprezzamento di lavori in marmo eseguito da Antonio di Lucca per la costruzione del nuovo altare fatto nella crociera della chiesa, per accomodare nel pavimento, e per i capitelli di marmo della stessa chiesa... (12 ottobre 1767) Il compenso spettante a di Lucca si riferisce a lavori di consolidamento o pulitura»¹¹.

I lavori di consolidamento partono dai cappelloni per interessare la navata della chiesa: «Essendo Vanvitelli intervenuto nei cap-

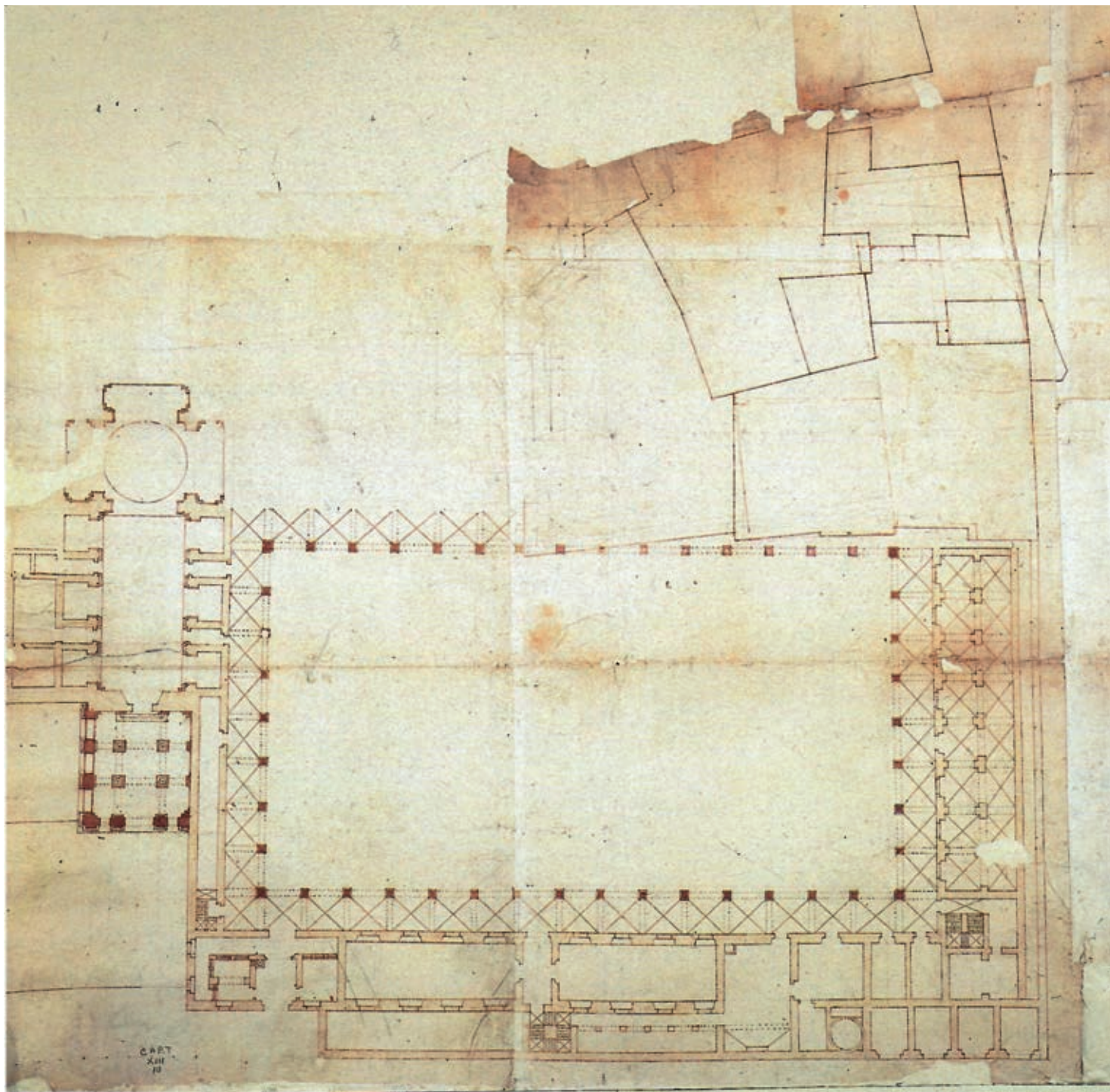


Fig. 2. Pianta del monastero dei Santi Marcellino e Festo e della zona a valle fino alla chiesa di Sant'Agnello dei Grassi, XVII sec. [Napoli, Archivio di Stato, cart. XIII, dis. 10]. Sulla pianta sono riportati anche i pilastri del chiostro per il tratto mai 'compito'.

Fig. 3. A. di Notarnicola, G. Lucchese, *Pianta delle case dei Palmieri con la parte ceduta al monastero di San Marcellino, XVIII secolo* [Napoli, Archivio di Stato, Monasteri soppressi, vol. 2818, p. 376].

Fig. 4. A. Pinto, *Ricostruzione della situazione urbanistica della zona intorno al monastero dei Santi Marcellino e Festo tra la fine del XVI secolo e l'inizio del XVIII secolo*. Con perimetro spesso sono delimitati gli attuali blocchi edilizi, mentre con fondo grigio sono riportate le antiche strade.

Fig. 5. F. Schiavoni, *Pianta di Napoli 1872-80, particolare del '2° Reale Educandato' di San Marcellino, 1877*.

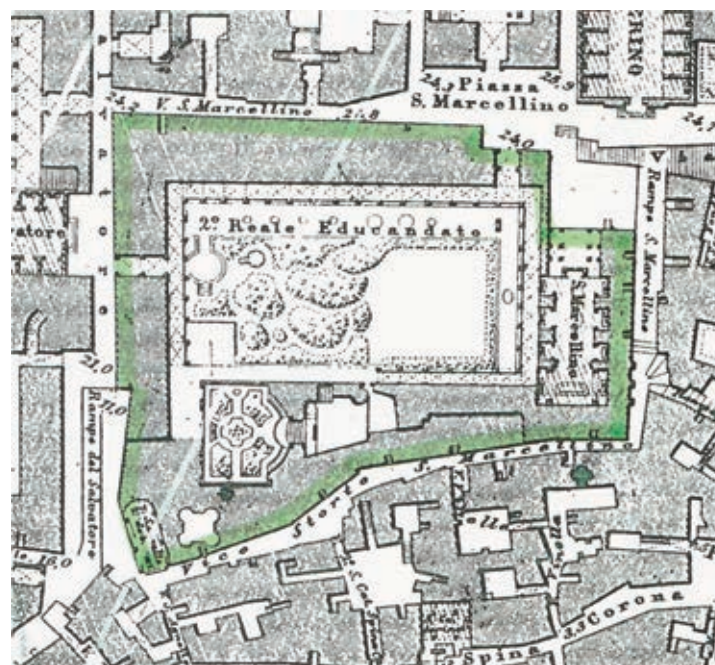
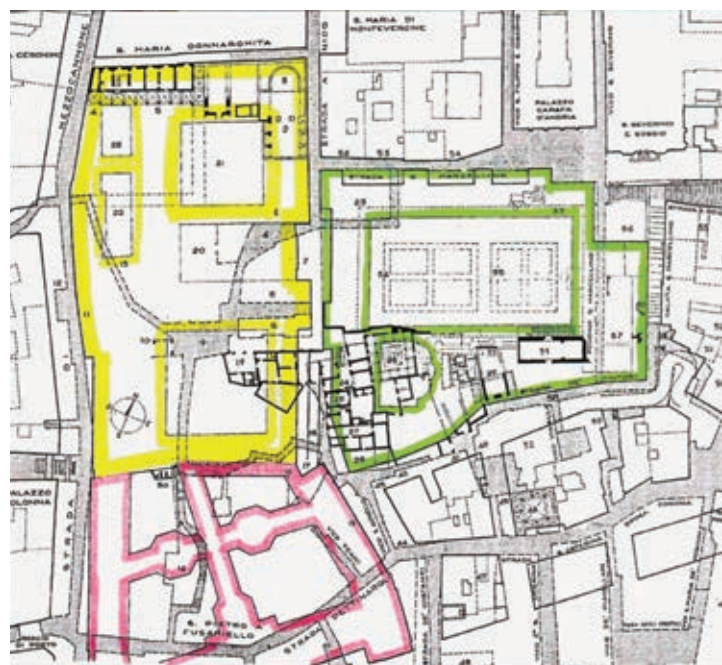
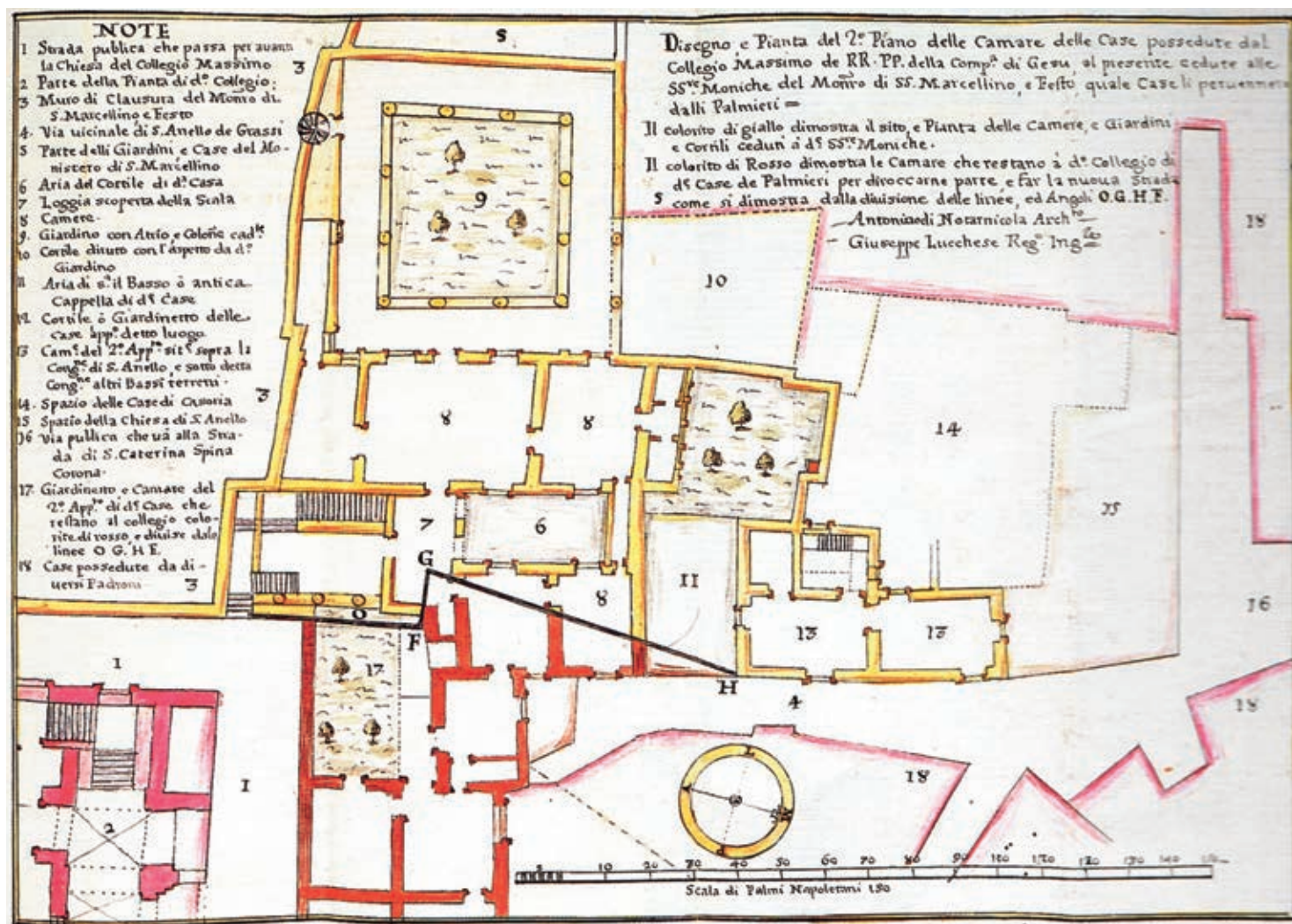






Fig. 6. Chiesa dei Santi Marcellino e Festo, interno [foto di Roberto Fellicò, 2019].

Fig. 7. Chiesa dei Santi Marcellino e Festo, vista dell'intradosso della cupola [foto di Roberto Fellicò, 2019].

pelloni con il rivestimento di ampie lastre di marmo, il risultato dovette risultare incompatibile con gli apparati preesistenti di marmo e di stucco. Di qui la necessità di allargare il restauro all'intera chiesa dove egli interviene in tutto il primo registro delle facciate sulla navata con un restauro che si protrae fino al 1767, come ricordato nell'iscrizione apposta sul lato destro dell'atrio»¹². All'interno della chiesa in Vanvitelli, sulla scorta dell'esperienza giovanile di pittore, sulle impronte paterne e sotto la sua guida e con il modello di Juvarra, si sviluppa precocemente la «figura dell'architetto come attore e regista delle arti, e del disegno interdisciplinare come suo primario mezzo espressivo [...]»¹³.

Nel complesso di San Marcellino, su progetto di Vanvitelli si realizza un'altra fase dei lavori che vengono eseguiti tra il 1771 e il 1773 con la direzione di Pasquale Manso, il quale successivamente opera sulla parte relativa alla copertura della Congregazione di Sant'Agnello dei Grassi.

Il Nostro interviene nella navata principale «mettendo ordine in una ornamentazione che doveva risentire del primo Barocco, fase del di Conforto, e del maturo barocco, dovuto all'ornamentazione di Dionisio Lazzari che, presumibilmente, non dovette arrestarsi al presbiterio. Il suo restauro è di segno decisamente opposto agli ammodernamenti tardo barocchi della prima metà del Settecento e alla persistenza di stilemi barocchi diffusamente applicati nella seconda metà del Settecento dai molti epigoni di Sanfelice e Vaccaro»¹⁴.

Nei rivestimenti policromi marmorei si evidenzia la grande passione, affiancata da competenze tecniche e approfondita padronanza, dei materiali costruttivi, in particolare, appunto, quelli marmorei. Infatti, nella chiesa l'architetto fa uso di una

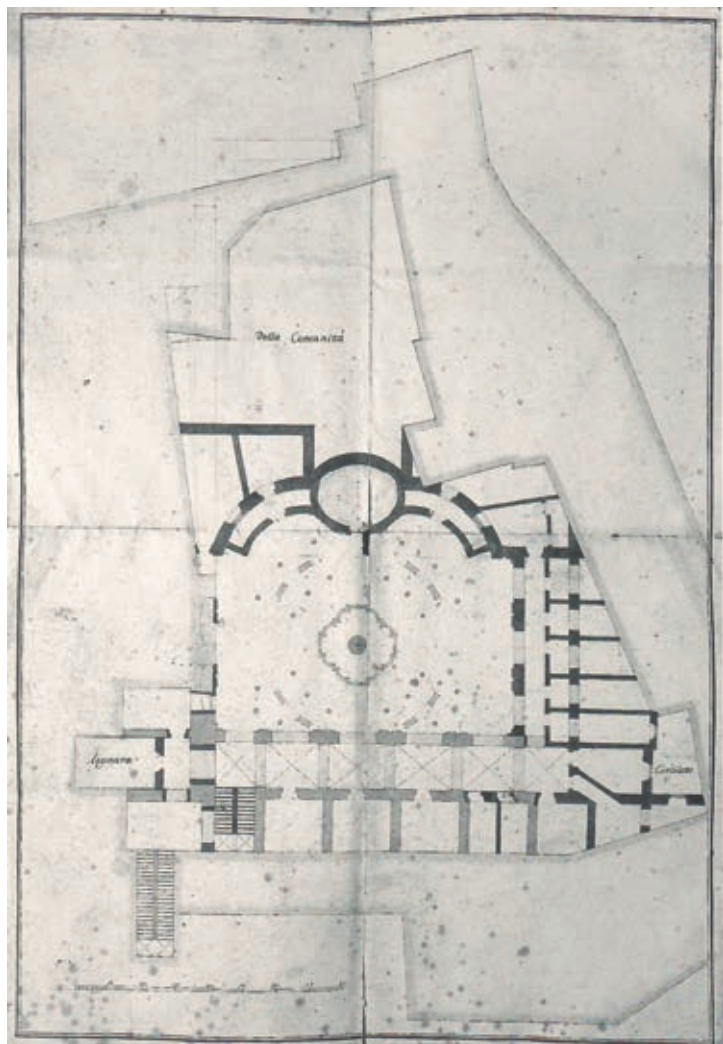


Fig. 8. L. Vanvitelli, Progetto di sistemazione del "loggione" all'interno del Complesso dei Santi Marcellino e Festo [Napoli, Archivio di Stato].

Fig. 9. La facciata lobata convessa dell'Oratorio della scala Santa progettato da Vanvitelli all'interno del complesso dei Santi Marcellino e Festo. Sul chiostro quadrato antistante si aprono le due rampe della scala che seguono l'andamento convesso dell'edificio [foto di Roberto Fellicò, 2019].

vasta varietà di marmi: rosa, verde antico, giallo di Siena, marmi di Seravezza e alabastri, molti dei quali utilizzati anche nel cantiere della Reggia. La sua grande competenza e passione si evidenziano anche dai suoi stessi scritti: «Domani devo andare a Puzzolo per vedere certo alabastro per la cappella delle monache di San Marcellino [...]. Fate ricerca dal Sintes, o sia dal Vianelli, scalpellino, o dal Fortini, se vi fosse qualche bel pezzo di Porta Santa che fosse almeno nella quantità di una carrettata e mezza, tutta di un colore con venature gagliarde e macchie brecciate, per farne porte nella chiesa di San Marcellino». E ancora «oggi sono andato a S. Marcellino, alle monache per l'altare che credo si farà di belle Pietre»¹⁵. E così opera sulle paraste dei pilastri della navata centrale, nella cappella di San Benedetto e sugli altari realizzati da grandi lastre di marmo con chiaro linguaggio neoclassico. Interviene ancora sulle cappelle ad arco con opere di finitura, mentre sulla complessa situazione delle pavimentazioni, parzialmente suddivisa in una più antica, lungo il perimetro, e l'altra di riggiole maiolicate, Gaetana Cantone afferma: «I due pavimenti sembrano essere

stati messi assieme in via del tutto provvisoria perché non sono risolti gli attacchi angolari e in particolare le connessioni tra i vasi e la fascia che delimita la parte centrale»¹⁶.

Il complesso vanvitelliano dell'Oratorio della Scala Santa è costituito dalla Cappella della Scala Santa, con la scala, dalla cappella superiore – definita "chiesuolina" – e dalla cappella inferiore. La complessità e la grandiosità di questo progetto va riscontrata in una serie di fattori determinanti, molti dei quali rappresentano dei significativi vincoli progettuali risolti in maniera eccelsa, ma anche nel massimo rispetto delle preesistenze. Infatti, se in altre sue opere e in altre dello stesso complesso conventuale emergono aspetti plastico-decorativi, qui Vanvitelli opera sulla materia, costituendo un interessante invaso architettonico a cielo aperto. Potremmo definirlo un progetto ipogeo, frutto di un interessante artificio progettuale, scavato nel terrazzo panoramico, nella parte retrostante la chiesa e l'oratorio di Sant'Agnello, sia al fine di non intaccare l'impianto cinquecentesco del complesso monastico e mantenere la sua coerenza compositiva, sia per definire il tratto sud a valle del complesso, sia per realizzare un collegamento delle due parti di città erette su differenti platee, su cui grava il vasto complesso monastico, attualmente una da piazzetta San Marcellino e l'altra su via Leopoldo Rodinò.

Il Chiostro, o chiostroino, su tre ordini, a pianta quadrata con un lato lobato convesso su cui si aprono due rampe, riprende altri modelli adottati dal Nostro a Napoli nella Caserma di Cavalleria al ponte della Maddalena e in altre opere come la villa Fogliani a Piacenza o il convento di Sant'Agostino a Siena. Si tratta di uno spazio architettonico dalla doppia fruizione: dall'alto, ovvero dal terrazzo panoramico del complesso conventuale; dall'interno, dove l'armonia e il riparo dell'invaso architettonico rendono un attraente spazio di sosta e ricreazione, quasi da ritenerlo un invaso spaziale a cielo aperto. La cappella della Scala Santa, progettata da Vanvitelli e realizzata da Pasquale Manso nel 1772, fu ideata al fine di dare alle benedettine la possibilità di fruire dell'aspetto panoramico del complesso conventuale. Il chiostroino con le sue tre arcate, oggi trasformate in finestre, consente all'oratorio a esedra – che richiama ancora opere dello stesso autore, dal Foro Carolino alla villa Campolieto – di riprendere l'andamento curvilineo delle scale aperte



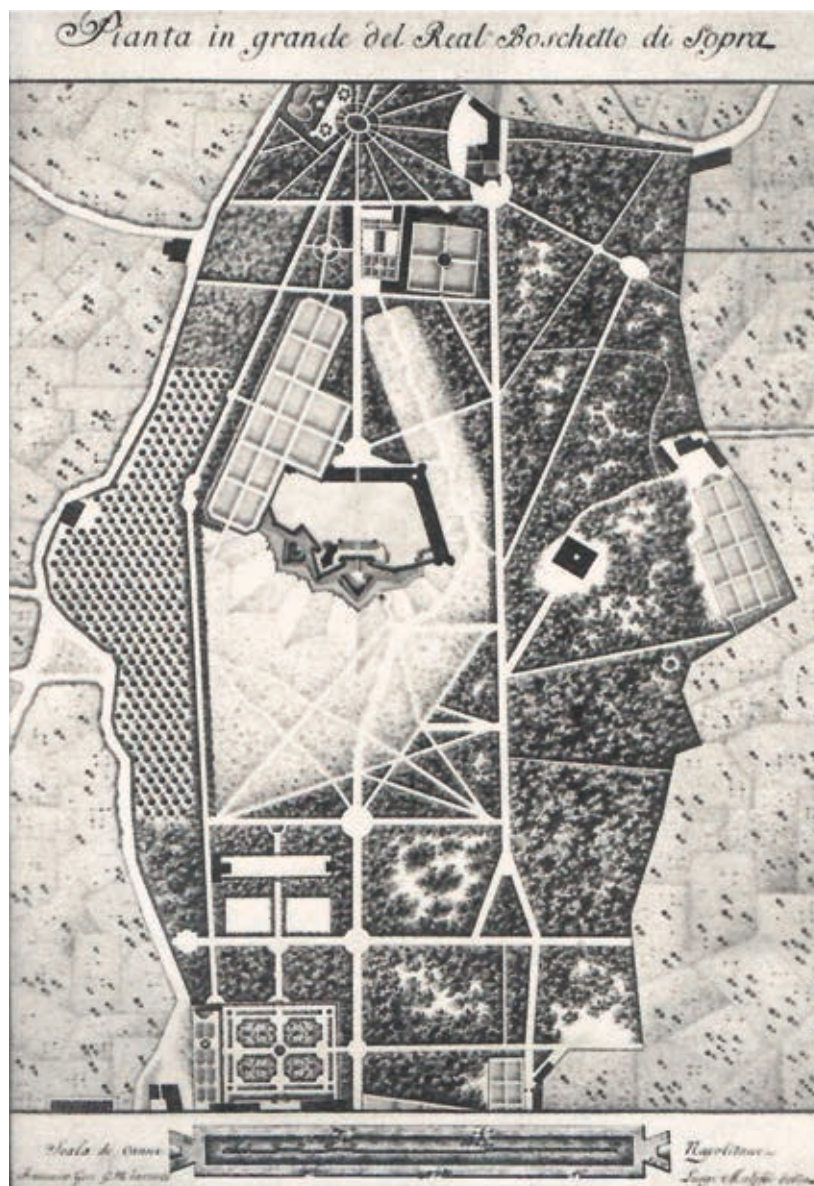
che hanno rappresentato il meglio dell'architettura napoletana del Settecento, con particolare riferimento all'opera di Ferdinando Sanfelice¹⁷.

L'intero complesso, dopo la soppressione del 1808 del convento, assume la destinazione di educando femminile fino al 1868 quando divenne convitto per fanciulle intitolato alla regina Margherita. Infine, dal 1907, con Decreto Regio, viene affidato all'Università Federico II e oggi, dipartimento di Scienze Politiche, rappresenta un complesso di grande attrattiva per convegni e conferenze, che si svolgono all'interno della chiesa, per la visita ai musei di paleontologia, mineralogico e di fisica, ma principalmente per gli studenti, i quali possono fruire di uno spazio dotato di una sistemazione verde che rappresenta un luogo fondamentale di sosta e socializzazione, nonché di collegamento ai musei federiciani¹⁸.

Altra significativa sede federiciana che vede l'intervento del Nostro è il Real Sito di Portici, dove viene registrata la sua presenza a partire dal 1752 – in parziale sostituzione di Giovanni Antonio Medrano che era stato incaricato di lavorare alla Cap-

pella Palatina e al teatrino – su incarico del Re per mettere in buon ordine le fabbriche di Portici¹⁹.

Il sito reale di Portici – caratterizzato da elevati valori artistici, paesaggistici e scenografici – nasce per volontà del giovane Carlo di Borbone e della sua consorte Maria Amalia di Sassonia con molteplici finalità. Innanzitutto, i sovrani furono attirati dalle scoperte archeologiche della vicina Pompei e, quindi, dalle antichità classiche degli scavi di Ercolano ad opera del principe d'Elboeuf – che tra l'altro ospitò i reali nella sua residenza omonima, realizzata a Portici da Ferdinando Sanfelice e che risulta essere tra le prime ville del cosiddetto Miglio d'oro –, dall'amenità del sito che traguarda a Nord le pendici del Vesuvio allora fumante e a valle apre sull'intero golfo di Napoli; ancora, li spingeva la volontà di affermare maggiormente il ruolo del Regno di Napoli con la sua indipendenza (1734) attraverso l'insediamento di una serie di siti reali, al pari delle altre grandi capitali europee, riscontrate le difficoltà di utilizzare la reggia di Capodimonte per allocare la collezione Farnese. Infine, scelsero Portici perché fu considerato il sito ideale per



soddisfare la grande passione del Re, quella della caccia, e per la possibilità di usufruirne per svaghi marini.

Un progetto complesso e controverso per una serie di motivi. Il sito presentava dei vincoli considerevoli: una vasta area tra i casali di Portici e di Resina attraversata dalla strada Regia per le Calabrie con molte preesistenze; le ville del principe di Santobuono e del conte di Palena con i relativi giardini e orti; oltre a masserie e altri manufatti. Molti sono gli architetti intervenuti: Medrano – con notevoli problemi di salute –, Canevari, Vanvitelli, Fuga – quest’ultimi in continuo e aspro contrasto tra loro – e, successivamente, Michele Aprea. Altro effetto deterrente si ebbe a causa dello svuotamento di tutto quel vasto patrimonio archeologico proveniente dagli scavi di Ercolano costituito da sculture, bronzi, lampade, mosaici, terrecotte che conferivano al sito reale un valore aggiunto in un momento in cui il neo-

classico superava il gusto tardo barocco, grazie anche alla statuaria e alle scoperte archeologiche appunto²⁰.

I lavori, iniziati nel 1738, mentre i reali seguivano i lavori di scavo archeologico di Ercolano, furono affidati da Carlo all’ingegnere di corte Antonio Medrano (con un incarico del 6 maggio 1739), a cui subentrò nel 1741 Giacomo Antonio Canevari per la progettazione, mentre la direzione rimase affidata a entrambi²¹. Anche in questo caso la realizzazione del palazzo reale con la vasta area a verde è frutto di una articolazione costruttiva su una serie di preesistenze²².

«Le maggiori difficoltà, per la realizzazione dell’opera, furono opposte dal paesaggio della “Strada Regia” attraverso il palazzo reale, e del trasporto delle acque occorrenti ai giardini, boschetti, fontane e peschiere. L’architetto non credette opportuno chiudere con la fabbrica reale la via delle Calabrie, deviando in tal

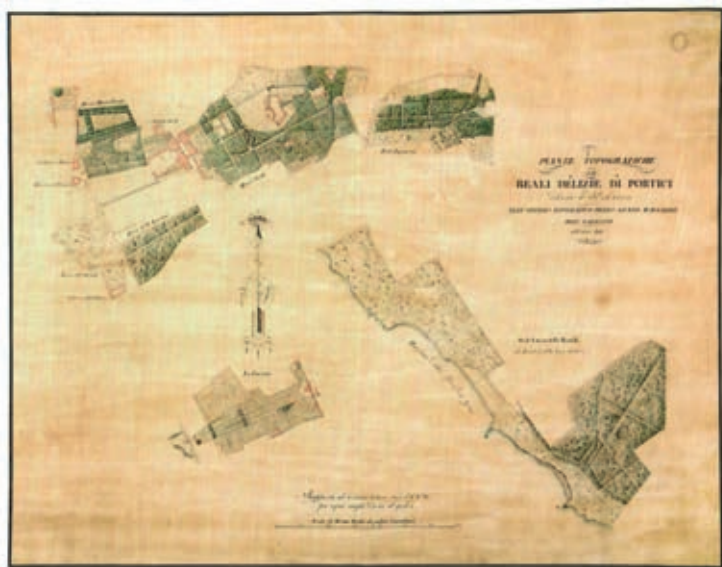


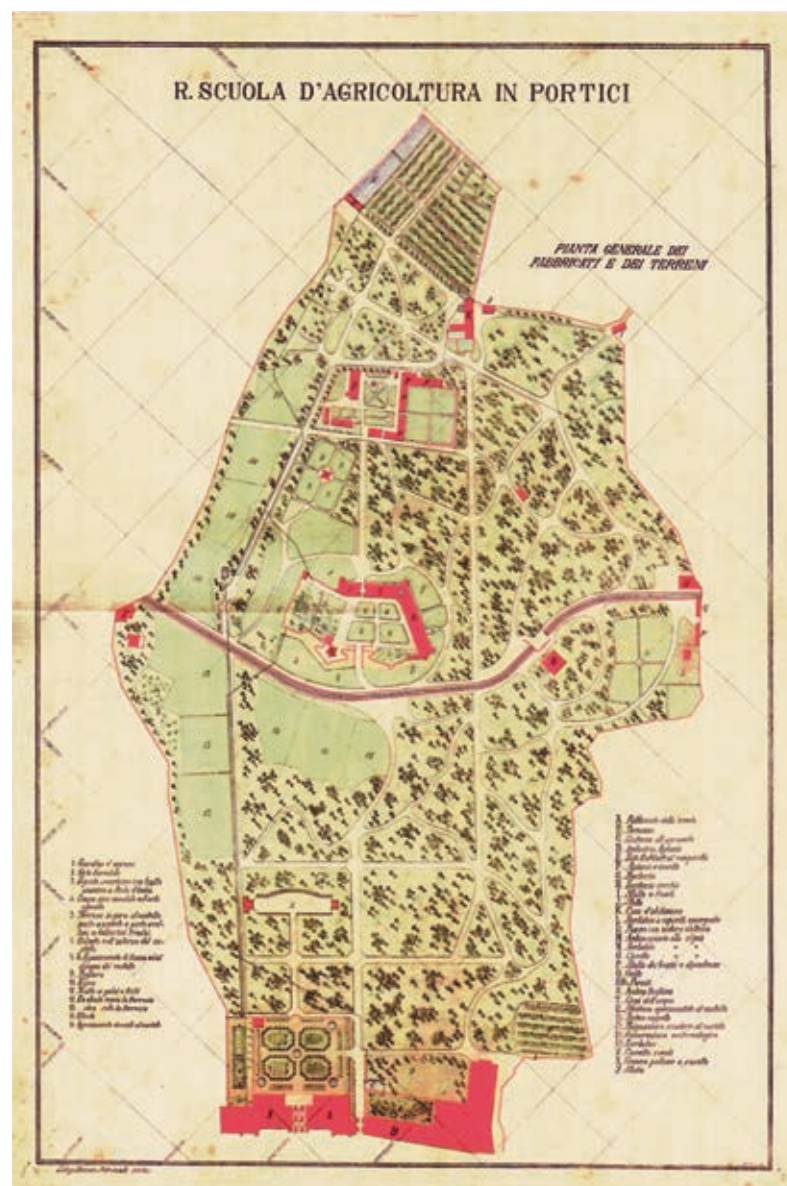
Fig. 10. F. Geri, L. Malesci, *Pianta generale del Sito in cui si contengono il Real Palazzo di Portici ed i giardini e boschetti dipendenti*, seconda metà del XVIII sec. [Napoli, Biblioteca Nazionale 'Vittorio Emanuele III', Sezione Manoscritti e Rari, Palat. Banc. VI 34].

Fig. 11. L. Malesci, *Pianta in grande del Real Boschetto di Sopra*, seconda metà del XVIII sec. [Napoli,

Biblioteca Nazionale 'Vittorio Emanuele III', Sezione Manoscritti e Rari, Palat. Banc. VI 46.7].

Fig. 12. Ufficio Topografico, *Piante topografiche delle Reali Delizie di Portici*, 1822.

Fig. 13. Pianta generale dei fabbricati e dei terreni della R. Scuola d'Agricoltura in Portici, 1906.



modo il grande traffico per quella strada che rasenta il bosco di sotto, verso il mare»²³.

Dal 1752, nonostante l'impegno per il Palazzo Reale di Caserta, si registra a Portici la presenza di Vanvitelli²⁴. Su incarico del Re, egli affianca e in parte subentra a Canevari impossibilitato a continuare a seguire il cantiere per le sue pessime condizioni di salute. Tra l'architetto romano e Vanvitelli inizialmente si instaura un rapporto di collaborazione, evidenziato da alcune lettere del Nostro al fratello Urbano. Nonostante ciò, ad oggi non è chiara l'identificazione dei disegni su citati né tantomeno quali sono le parti precise in cui Vanvitelli subentra anche per il consolidamento di alcune volte.

Secondo alcune tesi interpretative risulta ad opera del Nostro, oltre ad alcune opere significative di livellamento del parco, la realizzazione dell'emiciclo con le due logge. Secondo Cesare de Seta si deve a Vanvitelli il progetto del giardino a monte del parco superiore²⁵. A Vanvitelli è attribuita, inoltre, la realizzazione dell'acquedotto all'interno del Parco Superiore della Reggia. Nonostante la presenza di un ramo idrico che prelevando le acque dalla vicina grotta di Pugliano le convogliava all'interno di una "casa dell'acqua" interna al parco stesso, ci si rese conto che il

flusso non era sufficiente per ovviare i problemi idrici della residenza reale. Dopo diverse ipotesi, quindi, nel 1753 Giovan Battista Sicardi, "fontaniere" del Re, presentò un nuovo progetto di un unico acquedotto nel quale convogliavano le acque dei comuni di Sant'Anastasia e di Santa Maria del Pozzo. Una volta approvato dal Re, il progetto passò nelle mani di Luigi Vanvitelli che, attraverso degli studi sul livellamento dell'acqua, si rese conto che, anche in questo modo, il flusso idrico non avrebbe colmato le necessità della corte. Lo stesso architetto apportò quindi delle modifiche, aggiungendo alcune cisterne e dei serbatoi all'idea originale, prima di procedere alla realizzazione dell'opera. Così, l'acquedotto si originava nel comune di Somma Vesuviana dove erano le cosiddette "Sorgive dell'acquedotto di Portici". Proseguendo il suo percorso, l'acquedotto riceveva nel territorio di Sant'Anastasia le acque di un secondo ramo alimentato a



sua volta dalle acque delle gallerie drenanti dell'Olivella. Dopo aver attraversato Pollena Trocchia, Cercola, San Sebastiano e San Giorgio a Cremano, l'acquedotto giungeva a Portici dove si immetteva nel sistema idrico della Reggia, all'interno del Parco Superiore. Come accennato, però, la portata d'acqua fornita da quello che fu definito l'acquedotto reale non era ancora sufficiente a soddisfare il fabbisogno della corte e, per questo, la sua portata fu implementata con riserve idriche, serbatoi e cisterne che venivano utilizzate nei periodi di maggiore siccità. L'immissione dell'acqua all'interno del Parco, infatti, avveniva attraverso un serbatoio mentre il fulcro di tutto il sistema era la cosiddetta "casa dell'acqua", dove convogliavano le varie ramificazioni, e l'acqua veniva purificata prima di essere immessa nel sistema di condutture interne del Palazzo²⁶. Sono gli stessi anni in cui Vanvitelli si cimenta nel lungo e laborioso progetto dell'acquedotto Carolino per l'alimentazione delle fontane del parco della reggia.

A partire dal 1839 la villa reale di Portici subisce un lento processo di parcellizzazione delle aree facendo perdere al complesso, già frutto di una serie di acquisizioni e di disegni di più autori, quella presunta unitarietà che assumeva dal

Fig. 14. Vista aerea della Reggia di Portici e del relativo parco [foto di Roberto Fellicò, 2023].

mare fino alle pendici del Vesuvio nonostante l'attraversamento della strada Regia delle Calabrie. Contribuirono a questo frazionamento, la costruzione della stazione ferroviaria del Granatello, la linea ferroviaria Napoli-Portici che, dal 1904, segna un taglio determinante sul lato superiore; ancora, nel 1929, la realizzazione della prima autostrada privata, la Napoli-Pompei. A questo si aggiunse la vendita della Reggia alla Provincia di Napoli e l'acquisizione da parte del comune di Portici di un'area per la realizzazione della villa comunale. Dal 1872 nella Reggia viene collocata la Scuola Superiore di Agricoltura, oggi dipartimento di Agraria, sito nel Palazzo Reale, nel bosco superiore e in parte in quello inferiore. Infine, tra il 1980 e il 1992, viene realizzato un progetto ad opera dello studio Pica Ciamarra Associati per il restauro e la ristrutturazione di Palazzo Mascabruno²⁷.

- ¹ Le celebrazioni vanvitelliane sono iniziate il 28 febbraio 2023 con un convegno dal titolo “Luigi Vanvitelli: il linguaggio e la tecnica. Giornate internazionali di studio di Storia dell’Architettura”, organizzato dal Dipartimento di Architettura dell’Università Federico II di Napoli, dal Centro Interdipartimentale di ricerca per i Beni Architettonici e Ambientali per la Progettazione Urbana (BAP), dal Centro Interdipartimentale di Ricerca sull’Iconografia della Città Europea (CIRICE), dal Congregazione della Missione insieme alla Reggia di Caserta, al Ministero della Cultura e all’UNESCO. Queste si intrecciano con le celebrazioni per gli 800 anni dell’Università Federico II di Napoli. Nell’ambito delle stesse, il sottoscritto è stato delegato dal Rettore dell’Ateneo federiciano a rappresentare l’università; inoltre, fa parte del gruppo di lavoro che si sta interessando delle celebrazioni che avranno inizio con l’avvio dell’anno accademico 2023-24 per concludersi il 5 giugno 2024 nell’anniversario della lettera di Federico II per la costituzione dell’ateneo.
- ² Edizione tratta da F. Delle Donne, *Per scientiarum haustum et seminarium doctrinarum. Storia dello Studium di Napoli in età sveva*, Bari, Mario Adda Editore, 2010, doc. 1, pp. 85-91.
- ³ T. Manfredi, *Vanvitelli, Luigi*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Treccani, vol. 98, 2020, *ad vocem* (www.treccani.it, agosto 2023).
- ⁴ Cfr. I. Ferraro, *Napoli. Atlante della città storica. Quartieri bassi e il “Risanamento”*, CLEAN, Napoli 2003, pp. 112-127.
- ⁵ Per la articolata storia del complesso dalle sue origini e successive modificazioni cfr. G. Cantone, *Intorno a San Marcellino. L’architettura della trasformazione a Napoli dal Cinque al Settecento*, in *Il complesso di San Marcellino. Storia e restauro*, a cura di A. Fratta, Napoli, Fridericiana Editrice Universitaria, 2000, pp. 19-55.
- ⁶ La murazione emergente è stata oggetto di una ricerca pluridisciplinare per la conoscenza, valorizzazione e restauro che ha visto il coinvolgimento di numerosi docenti e ricercatori della Federico II con relativi scavi seguiti dalla Sovrintendenza. Cfr. C. Capaldi, *Le mura greche nel cortile della Minerva: nuove indagini archeologiche*, in *Passeggiando per la Federico II*, a cura di A. Castagnaro, II ed. aggiornata, Napoli, FedOA-Federico II University Press, 2023, pp. 63-69.
- ⁷ B. Capasso, *Topografia della città di Napoli nell’XI secolo*, Napoli, Forni, 1895, pp. 156-158.
- ⁸ Cfr. F. Divenuto, *Napoli sacra del XVI secolo. Repertorio delle fabbriche religiose napoletane nelle cronache del gesuita Giovan Francesco Araldo*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1990.
- ⁹ Cfr. M. R. Pessolano, *Ricerche di storia urbanistica sull’insula dei SS. Marcellino e Festo*, in «Napoli Nobilissima», vol. XIII, 1974, pp. 210-220.
- ¹⁰ G. Cantone, *Il monastero dei Santi Marcellino e Festo e il Collegio Massimo dei Gesuiti*, in *Il patrimonio architettonico dell’Ateneo fridericiano*, a cura di A. Fratta, 2 voll., Napoli, Arte Tipografica Editrice, I, 2004, p. 57.
- ¹¹ F. Strazzullo, *Il monastero e la chiesa dei SS. Marcellino e Festo*, Napoli, 1956, estratto da «Archivio Storico per le Province Napoletane», n.s., vol. XXXV (1955), pp. 36-37.
- ¹² G. Cantone, *Intorno a San Marcellino*, cit., p. 45. Cfr. inoltre: D. Stroffolino, *L’opera di Vanvitelli a Napoli: opere pubbliche, restauri, chiese, conventi e residenze signorili*, in C. de Seta, *Luigi Vanvitelli*, Napoli, Electa Napoli, 1998, pp. 117-155, in particolare pp. 125-128.
- ¹³ *Ibidem*.
- ¹⁴ G. Cantone, *Il monastero dei Santi Marcellino e Festo e il Collegio Massimo dei Gesuiti*, cit., p. 57.
- ¹⁵ Lettera al fratello, da Napoli, del 4 aprile 1760; Lettera al fratello, da Napoli, del 24 agosto 1765; Lettera al fratello, da Napoli, del 17 luglio 1759. Cfr. G. Cantone, *Intorno a San Marcellino*, cit., p. 45.
- ¹⁶ *Ivi*, p. 49.
- ¹⁷ Cfr. C. de Seta, *Il monastero dei Santi Marcellino e Festo e il Museo di paleontologia. Vicende urbane e architettura*, in *I Musei scientifici dell’Università di Napoli Federico II*, a cura di A. Fratta, Napoli, Fridericiana Editrice Universitaria, 1999, pp. 59-80; A. Pinto, *Il restauro della chiesa dei santi Marcellino e Festo*, in «Notiziario dell’Università degli Studi di Napoli Federico II», n. s., a. V. nn. 26-27, 1999, pp. 65-91.
- ¹⁸ Cfr. *I musei scientifici dell’Università di Napoli Federico II*, a cura di A. Fratta, Napoli, Fridericiana Editrice Universitaria, 1999.
- ¹⁹ F. Strazzullo, *Documenti per la Cappella Palatina di Portici*, in «Napoli Nobilissima», 1974, p. 11; *Le lettere di Luigi Vanvitelli della Biblioteca Palatina di Caserta*, a cura di F. Strazzullo, 3 voll., Galatina, Congedo, 1976-1977, in particolare: lettera n. 368, Napoli, 14 aprile 1756, vol. I; lettera n. 822, Napoli, 13 dicembre 1760, vol. II; lettera n. 832, Napoli, 27 gennaio 1761, vol. II; lettera n. 850, Napoli, 28 marzo 1761, vol. II; Cfr. C. de Seta, M. Perone, *La Reggia di Portici*, in *Il patrimonio architettonico dell’Ateneo fridericiano*, cit., II, pp. 389-421; G. Alisio, *Una rilettura su inediti del Palazzo Reale di Portici*, in «L’architettura. Cronaca e storia», n. 226, agosto 1974, pp. 262-267.
- ²⁰ Cfr. R. De Fusco, *L’architettura della seconda metà del Settecento*, in *Storia di Napoli*, 15 voll., Napoli, Società Editrice Storia di Napoli, VII, 1967; N. Del Pezzo, *Siti Reali. Il Palazzo reale di Portici*, in «Napoli Nobilissima», V, 1924; L. Santoro, *Il Palazzo Reale di Portici*, in R. Pane, G. Alisio, P. di Monda, L. Santoro, A. Venditti, *Ville Vesuviane del Settecento*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1959, pp. 193-235.
- ²¹ Cfr. F. Barbera, *I progetti della Reggia di Portici. Da Medrano a Canevari, da Vanvitelli a Fuga*, in *Il Real sito di Portici*, a cura di M. L. Margiotta, Napoli, Paparo Edizioni, 2008, pp. 69-103.
- ²² Cfr. L. Santoro, *Il Palazzo Reale di Portici*, cit.
- ²³ *Ivi*, p. 202. Cfr. inoltre G. Alisio, *Urbanistica napoletana del Settecento*, Bari, Dedalo, 1979.
- ²⁴ Cfr. F. Strazzullo, *Le lettere di Luigi Vanvitelli della biblioteca Palatina di Caserta*, cit.
- ²⁵ Cfr. C. de Seta, *Disegni di Luigi Vanvitelli architetto e scenografo*, in R. De Fusco, R. Pane, A. Venditti, R. Di Stefano, F. Strazzullo, C. de Seta, *Luigi Vanvitelli*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1973, pp. 275-311; C. de Seta, M. Perone, *La Reggia di Portici*, cit.
- ²⁶ Cfr. R. Fusco, M. Izzo, A. Lo Pilato, *Il tracciato dell’antico Acquedotto Reale e il parco Superiore della Reggia di Portici*, in *La città palinsesto. Tracce, sguardi e narrazioni sulla complessità dei contesti urbani storici*, Atti del IX Convegno internazionale di studi CIRICE (Napoli, 10-12 giugno 2021), Tomo II, *Rappresentazione, conoscenza, conservazione*, a cura di M. I. Pascariello, A. Veropalumbo, Napoli, FedOA-Federico II University Press, 2020, pp. 329-336.
- ²⁷ Cfr. A. I. Lima, *Dai frammenti urbani ai sistemi ecologici. Architettura dei Pica Ciamarra Associati*, Milano, Jaca Book, 2017; M. Visone, *Palazzo Reale di Portici*, in *Passeggiando per la Federico II*, cit., pp. 219-224.

Luigi Vanvitelli e i suoi critici (1973-2000)

Adriano Ghisetti Giavarina

Un insegnamento di Benedetto Croce è che per giudicare uno scrittore non basta leggere le sue opere, ma occorre anche conoscere ciò che di esso hanno scritto e pensato gli altri¹. Pertanto nel presente contributo, in coerenza con l'estetica crociana, si è sostituito al termine 'scrittore' quello di 'architetto' rivolgendo l'attenzione agli studi su Vanvitelli compresi tra il bicentenario della morte e il terzo centenario della nascita.

Riguardo all'opera del grande architetto, nel 1967 Renato De Fusco considerava quanto fosse «vasta, disparata ed eterogenea la bibliografia disponibile»²; una bibliografia oggi notevolmente accresciuta rispetto a quell'epoca, anche per effetto delle celebrazioni del 1973 e del 2000 che accrebbero la fortuna critica dell'artista. Dovendo pertanto operare una selezione all'interno di essa, è sembrato utile riferirsi a un altro criterio dell'illustre filosofo, operando anche qui la sostituzione dei termini 'poeta' e 'poesia' con quelli di 'artista' e di 'opere'. Croce, infatti, ha affermato che: «I saggi o monografie sui poeti raggiungono il loro fine quando non sono soltanto raccolte di sparse osservazioni e commenti estetici alle singole poesie, ma riescono a dare la caratteristica del motivo o stato d'animo fondamentale del poeta, correggendo o arricchendo di qualche tratto quelle che si possedevano sullo stesso soggetto»³.

Per quanto fu scritto su Vanvitelli fino alle soglie degli anni Settanta del Novecento si rinvia al contributo di Cettina Lenza nel presente volume, accennando qui soltanto che Francesco Fichera, nella sua monografia del 1937, evidenziava come, a parte la biografia di Milizia e i saggi di Gino Chierici e di Luigi Serra, poco ci fosse, negli studi italiani, «da apprendere di nuovo e da assaporare di acuto»⁴. Una considerazione in sostanza più tardi condivisa da Renato Bonelli e da lui aggiornata in una recensione del 1980 scrivendo che, prima del 1973, solo Francesco Fichera, Gino Chierici e Roberto Pane, con i loro studi del 1937 e del 1939, erano i «tre autori con i quali prende inizio la ricostruzione della personalità artistica di Vanvitelli. Nel dopoguerra, l'VIII Convegno nazionale di Storia dell'architettura, tenuto in Caserta nel 1953, offrì l'occasione per una prima (ma debole) fioritura di studi vanvitelliani»⁵.

La *Prefazione* di Gustavo Giovannoni al volume di Fichera,

come il saggio di Roberto Pane nel volume sull'architettura napoletana dell'età barocca, contengono comunque dei giudizi sulla figura e l'opera di Vanvitelli che sono stati seguiti e in sostanza condivisi nei successivi contributi di diversi studiosi, anche con l'aggiunta di ulteriori precisazioni.

Le celebrazioni vanvitelliane del 1973 furono l'occasione per l'uscita di diverse pubblicazioni: l'importante raccolta di saggi dal titolo *Luigi Vanvitelli*, di cui sono autori Renato De Fusco, Roberto Pane, Arnaldo Venditti, Roberto Di Stefano, Franco Strazzullo e Cesare de Seta; il catalogo dei *Disegni di Luigi Vanvitelli nelle collezioni pubbliche di Napoli e di Caserta*, di Jörg Garms, con quello dei *Documenti e dei modelli*, dovuto a Domenico Demarco e Giuseppe Fiengo; inoltre, il fascicolo degli *Autografi vanvitelliani della Biblioteca Nazionale di Napoli*, numero speciale della rivista «Restauro», di Franco Strazzullo; la raccolta fotografica *Luigi Vanvitelli. Secondo Centenario 1973. Opere e particolari inediti in 32 foto di Roberto Pane*, e dello stesso Pane il saggio su *Luigi Vanvitelli. L'uomo e l'artista*, in un fascicolo monografico della rivista «Napoli nobilissima». Infine, a proposito del congresso dello stesso anno tenutosi a Napoli e a Caserta dal 5 al 10 novembre, Nino Carboneri, chiudendone i lavori, segnalò «l'ottima riuscita di queste giornate di studio», il cui «esito lusinghiero va senza dubbio attribuito alla lunga e remota preparazione che ha offerto la possibilità di ricavare buoni frutti da un terreno scientifico tempestivamente e accuratamente dissodato [...]». Se alle pubblicazioni si aggiungeranno gli Atti [come poi avvenne con i due cospicui volumi del 1979], densi di contributi e di materiale inedito, si viene a toccare un traguardo che poche altre iniziative del genere possono vantare»⁶.

E fu proprio in occasione dell'uscita dei due ponderosi volumi degli *Atti* che Bonelli – nella recensione già citata – poté osservare come, nel periodo di preparazione del congresso, l'Istituto di Storia dell'Architettura e alcuni enti culturali di Napoli, avevano fornito «anticipatamente un eccezionale contributo all'incremento degli studi sul Vanvitelli, in particolare con una serie di importanti pubblicazioni [...] e soprattutto il grande volume in folio dal titolo *Luigi Vanvitelli* [...]. Una organica serie di saggi critici sui principali aspetti della personalità di Vanvitelli e sopra tutte le sue opere [...]

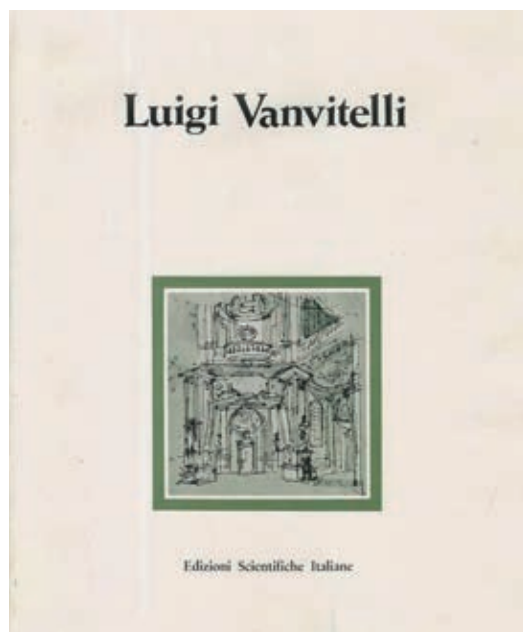


Fig. 1. R. De Fusco, R. Pane, A. Venditti, R. Di Stefano, F. Strazzullo, C. de Seta, *Luigi Vanvitelli*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1973, sovraccoperta.



Fig. 2. *Luigi Vanvitelli e il '700 europeo*, atti del congresso internazionale di studi (Napoli-Caserta, 5-10 novembre 1973), 2 voll., Napoli, Arte Tipografica, 1979, copertine.

condotti secondo una sostanziale unità di metodo che assicura omogeneità e coerenza ai risultati conseguiti»⁷.

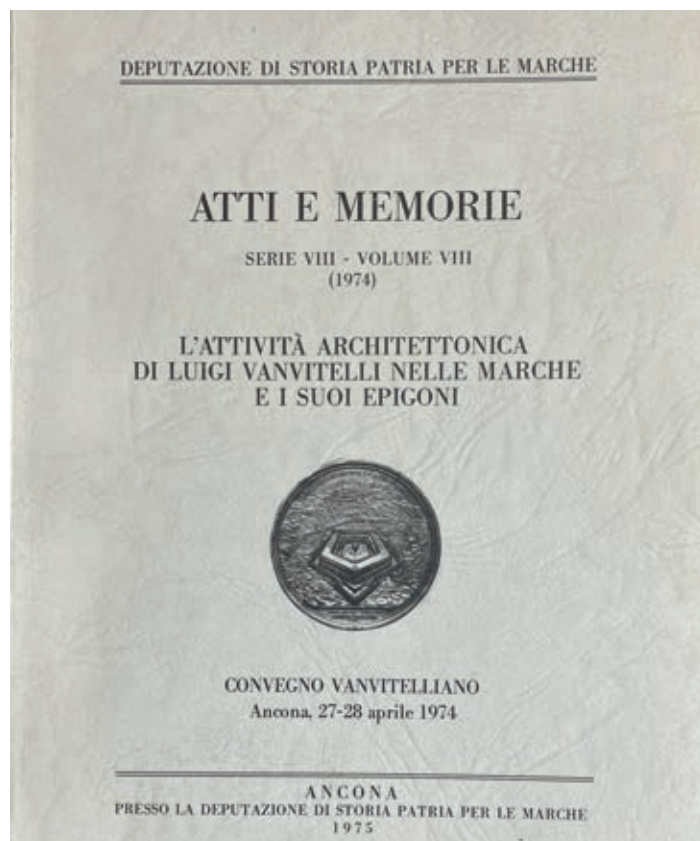
Si trattò di un lavoro di *équipe* cui ha accennato anche Cesare de Seta, che iniziò a studiare il fondo dei disegni nell'archivio della Reggia di Caserta sul finire del 1971: «Intanto – ha scritto de Seta – tutti i colleghi dell'Istituto di Storia dell'architettura s'erano mossi a preparare un'opera per l'occasione [delle celebrazioni vanvitelliane del bicentenario della morte]; quantunque in pensione, il lavoro era affidato alle mani energiche di Roberto Pane, leader e maestro di tutti. Fui accolto, pertanto, nel gruppo di lavoro che vedeva schierati tutti i ben più collaudati e autorevoli colleghi dell'Istituto»⁸.

Nel corposo volume sono da segnalare notevoli osservazioni critiche – che in questa sede sarebbe impossibile riassumere – formulate anche su particolari aspetti delle singole opere di Vanvitelli. Tra queste, è ad esempio significativo quanto scrive Arnaldo Venditti a proposito della soluzione compositiva adottata per il vestibolo d'ingresso della Reggia di Caserta, dove – egli osserva – «si rinnova il dialogo tra pieni e vuoti, facendo ricorso a nicchie concave che attestano ancora una volta la straordinaria capacità del maestro di infondere nuova vita a soluzioni improntate al mondo romano antico, ossia a quei monumenti amorosamente investigati da Vanvitelli negli anni della sua formazione»⁹; mentre Cesare de

Seta, condividendo la conclusione che chiedersi se Vanvitelli sia un esponente del tardo barocco o un precursore del neoclassicismo sia una questione «largamente priva di fondamento», soprattutto nelle opere più tarde riscontrava un «gusto particolarissimo», una «componente *proto eclettica*» che, sebbene abbia scarsa rilevanza nell'attività di Vanvitelli, «non per questo è priva di significato»¹⁰.

Un ampio discorso critico sull'opera complessiva del maestro fu sviluppato da Roberto Pane nell'ultima parte del saggio citato: *Luigi Vanvitelli. L'uomo e l'artista*. Anche in questo caso non è possibile fornirne una sintesi in questa sede, accennando tuttavia solo a un'osservazione di Pane: e cioè che agli elementi linguistici tratti in genere dal repertorio della produzione romana della prima metà del Settecento, attraverso il particolare rapporto tra la luce e lo spazio, Vanvitelli seppe infondere un «accento inconfondibile che ci consente di riconoscere, con pochissimi dubbi, il suo intervento anche in episodi frammentari o parziali»¹¹.

Ma anche nel discorso introduttivo ai lavori del congresso, dal titolo *Luigi Vanvitelli e la parabola dell'Illuminismo* – il cui testo a stampa, prima che negli *Atti*, fu diffuso tra il pubblico presente in una semplice *plaque* – lo stesso Pane formulò un articolato giudizio critico sulle opere dell'artista, affermando che «ciò che meglio mi sembra esprimere l'estraneità di Vanvitelli alla *Weltanschauung* del barocco è il rifiuto delle soluzioni irrazionali ed estrose. Funzionalità e 'serietà' – e quest'ultimo è un suo attributo prediletto – sono a tal punto oggetto esclusivo della sua composizione, da subordinare ad essa ogni esibizione di elementi ornamentali [...]. Per Vanvitelli il rapporto fra spazio e luce coincide con il peculiare equilibrio fra struttura e forma»¹².



Gli stessi *Atti* contengono anche il testo di una relazione tenuta da Renato Bonelli – e qui mi è gradito ricordare come, tra i numerosi partecipanti al congresso vi fosse anche il suo giovane allievo Giovanni Carbonara, che presentò uno studio accuratissimo sulla *Riedificazione del convento di Sant'Agostino in Roma secondo il progetto di Luigi Vanvitelli*¹³. Bonelli, dunque, formulava interessanti, nuove considerazioni, utili a meglio definire criticamente l'opera vanvitelliana: «Nell'epistolario, i suoi ripetuti richiami alla 'serietà' ed all' 'ordine' testimoniano con chiarezza il rifiuto delle forme architettoniche ricche e vistose, rivolte agli effetti piacevoli e marcate dalla sovrabbondanza plastica e decorativa, per affermare la ricerca consapevole di un linguaggio figurale regolato, raccolto, castigato, svolto secondo un 'ordine' comune all'immagine ed alla struttura spaziale e costruttiva. Questa concezione della forma architettonica, che si trasforma in poetica e costituisce l'impulso autentico e profondo della creatività di Vanvitelli, sorge dalla natura stessa dell'artista, dal suo temperamento, e si manifesta come una costante psicologica posta ad agire quale premessa attiva ed operante del suo fare»¹⁴. E, a proposito della Reggia, aggiungeva che il maestro «nella grande operazione sperimentale e insieme creativa di Caserta» tentava «di effettuare, per l'ultima volta, un ampliamento del linguaggio classico e classicistico, rielaborando codici e stilemi per includerli nel campo allargato di una



nuova classicità [...]. Una classicità che vorrebbe essere profonda e radicata nelle intime ragioni della forma-struttura, ma che invece diventa vaga e generica»: un concetto, questo, che Bonelli avrebbe ribadito anche nel 1980¹⁵.

E, sfogliando gli stessi *Atti*, si può leggere come Giulio Pane segnalasse che nella «complessa personalità di Vanvitelli – che ne fa uno degli architetti più versatili del suo tempo –» fosse anche presente «la particolare attitudine a comporre la pagina di stampa e ad essere all'occasione il regista di un'opera essenzialmente grafica. Infatti egli fu anche grafico e *designer* nel senso moderno del termine»¹⁶. Mentre Arnaldo Venditti, tracciando la prima biografia di Carlo Vanvitelli, indicava come il padre Luigi avesse operato una «sperimentazione aperta e spregiudicata delle possibilità di mediazione tra forme classicistiche cinquecentesche e matrici barocche [...] promuovendo in modo sincretico una versione attualizzata del barocco»¹⁷.

E ancora, il giovanissimo allievo di Argan, Pietro Carreras – purtroppo scomparso negli anni immediatamente successivi al congresso – vedeva una «profonda differenza tra un Vanvitelli marchigiano e un Vanvitelli napoletano: ricco, quest'ultimo, di una grande sapienza costruttiva che ha perso, però, la portata innovativa del periodo giovanile»¹⁸. Invece Anthony Blunt doveva precisare negli stessi *Atti* che il testo del suo contributo non corrispondeva esattamente al titolo

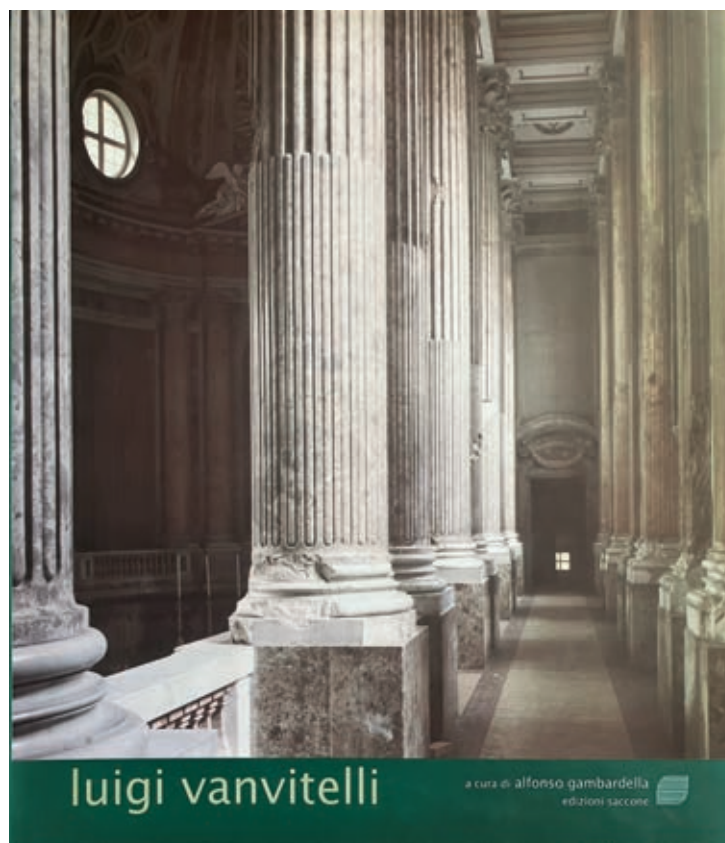


Fig. 3. *L'attività architettonica di Luigi Vanvitelli nelle Marche e i suoi epigoni*, convegno vanvitelliano (Ancona, 27-28 aprile 1974), in «Deputazione di Storia Patria per le Marche. Atti e memorie», s. VIII, VIII, 1974 [ma 1975], copertina

Fig. 4. C. de Seta, *Luigi Vanvitelli*, Napoli, Electa Napoli, 1998, sovraccoperta.

Fig. 5. *Luigi Vanvitelli e la sua cerchia*, catalogo della mostra (Caserta, 16 dicembre 2000-16 marzo 2001), a cura di C. de Seta, Napoli, Electa Napoli, 2000, copertina.

Fig. 6. *Luigi Vanvitelli 1700-2000*, atti del convegno internazionale (Caserta, 14-16 dicembre 2000), a cura di A. Gambardella, San Nicola la Strada, Saccone, 2005, sovraccoperta.



perché, nel momento in cui egli venne invitato al congresso, credeva fosse possibile mostrare l'evidenza che Vanvitelli conoscesse l'architettura inglese e francese del Seicento e del Settecento, e che avesse impiegato nelle sue opere elementi tratti da queste fonti. Esaminando molto più attentamente la questione, tuttavia Blunt si era convinto che, nel caso dell'Inghilterra, non c'era quasi nessuna influenza rintracciabile nell'opera vanvitelliana, e che gli influssi francesi erano molto più limitati di quanto egli si aspettasse¹⁹.

L'anno seguente, nella relazione tenuta al Convegno Vanvitelliano di Ancona del 1974, Guglielmo De Angelis d'Ossat vedeva in Vanvitelli un architetto dalla «duttile personalità [...] [che] appare addirittura connaturata in una continua

dialettica tra tradizione settecentesca ed istanze classiciste, che ambedue accoglie in tempi e modi diversi con la vocazione di sempre mediare e conciliare con fine equilibrio. [...] Ritorna sempre alla semplificata formulazione degli ordini [...] [che] interpreta con assoluto rispetto [...] e, quasi senza contaminarli, spesso li arricchisce con il piacevole repertorio degli eleganti ornati settecenteschi, cui non può rinunciare [...]. La sua opera è perciò intessuta di alternanze ed ancor più di ondeggiamenti che non possono non limitare i nostri definitivi giudizi. Più che un grande artista, il Vanvitelli fu in realtà un operatore eccezionale, un architetto di buona scuola e di ottimo gusto, esercitatissimo nelle scelte formali e nella trattazione dei temi proposti, dove mostra una sua ricettiva disponibilità»²⁰.

Nel 1975 ancora Anthony Blunt, nel volume sull'architettura barocca napoletana, tornava sull'opera di Vanvitelli, scrivendo che «inventò soluzioni molto più fantasiose di Fuga ai problemi che si trovò di fronte adattando, nel contempo, i principi del Barocco al gusto della metà del XVIII secolo»²¹. A proposito dello scalone di Caserta, Blunt osservava poi, che per la concezione generale e per il modo ingegnoso con cui si aprono le visuali, esso apparteneva «a una sensibilità pienamente barocca, ma il trattamento della decorazione si tinge della severità del revival classico»; e, della chiesa dei Padri della Missione, che si trattasse di «una brillante semplifica-

zione di un impianto barocco nella purezza richiesta dal nascente gusto classico»²².

Passando a contributi degli anni successivi, si può citare un saggio del 1993 in cui Fabio Mariano ha scritto che non si può definire Vanvitelli «come l'ultimo barocco, [...] né [...] [possiamo] definirlo come il primo dei neoclassici [...]. In realtà Vanvitelli sfugge e sconcerta come tutti i veri grandi artisti che individuano una loro autonoma e perigliosa linea di espressione e di comportamento, sviando le facili semplificazioni e i pacifici incolonnamenti»²³.

E cinque anni più tardi, nella monografia del 1998 di Cesare de Seta, in apertura del suo saggio, Anna Giannetti notava come «nel ripercorrere la lunga attività svolta [da Vanvitelli] a Roma e nello Stato Pontificio, poiché i rapporti di contraddizione e opposizione possono finire con risultare più significativi degli ovvi rapporti di specularità o dipendenza [...] sapere “a cosa si oppone l'opera, qual è il suo coefficiente di negatività”²⁴ può essere altrettanto [utile - ?], se non più illuminante, del ricostruire somiglianze e affinità». Mentre – osservava ancora la Giannetti – «l'esclusione di Vanvitelli dagli incarichi romani negli ultimi anni di permanenza nell'Urbe e nei primi del suo trasferimento a Napoli «non fa che evidenziare la sua non appartenenza [a quegli] indirizzi politici e culturali»²⁵.

Cesare de Seta, nella stessa monografia, confermava la sua «interpretazione di Vanvitelli proto-ecclettico», parendogli che essa «abbia spostato su un terreno più proficuo l'antica *querelle* tra Vanvitelli barocco o neoclassico»; e come esempio citava la proposta di una reggia per Caserta con quattro cortili diversi – di cui scrive lo stesso Vanvitelli come di una sua idea iniziale che fu rifiutata dal re Carlo III²⁶. Un'idea «per tanti versi contraddittoria con il pure affermato classicismo del Nostro [...] [ma che] è l'indizio di quanto sia fervido il talento di Vanvitelli, il quale è sì legato alla grande tradizione romana, ma pure sembra sollecitato da nuove istanze compositive»²⁷.

Nel 2000, in occasione delle celebrazioni del terzo centenario della nascita dell'artista, lo stesso de Seta fu il curatore di una mostra che si tenne nella Reggia di Caserta, il cui catalogo è preceduto da 20 saggi di autori diversi. Tra questi, Gaetana Cantone considerava come l'antinomia di un Vanvitelli barocco e classicista o di un Vanvitelli neoclassicista fosse «dovuta agli esiti della prima metà del Settecento romano dove non si riscontrano sostanziali contrasti tra Classicismo e Barocco per la funzione assegnata ai grandi maestri del Cinquecento e del Seicento nella formazione degli architetti», cui aggiunse, nel suo contributo al convegno vanvitelliano dello stesso anno, l'osservazione che «quando Vanvitelli riporta nell'ambito di impronta classicistica l'ornamentazione di derivazione barocca [...] dobbiamo parlare

di *revival* barocco come in tutti i casi di apparati figurativi che sopravvivono fuori del contesto storico di appartenenza: il che per banale che possa sembrare [...] aiuta anche a sciogliere il nodo Vanvitelli architetto barocco o architetto neoclassico e a identificare l'impronta barocca della sua prima produzione dal rinnovato codice delle opere della maturità»²⁸.

Mentre, nello stesso catalogo, Arnaldo Venditti segnalava «la straordinaria capacità del maestro di rinnovarsi incessantemente attraverso sempre nuove sperimentazioni compositive, in cui egli riesce a riaffermare la propria personale poetica, raggiunta adoperando, in un rapporto costantemente nuovo ed originale, i medesimi moduli linguistici tratti dalla tradizione classicistica e barocca e rivitalizzati nel nuovo contesto»²⁹.

Del 2000 sono anche i due volumi della *Storia dell'architettura italiana* dedicati al Settecento editi dalla Electa, in cui un accurato profilo della vita e delle opere di Vanvitelli è stato tracciato da Jörg Garms, che da lungo tempo era stato attento studioso dell'architetto napoletano. Osservando che l'influenza stilistica di Vanvitelli «fu fondamentale per lo sviluppo dell'architettura marchigiana, lombarda e napoletana»³⁰, egli chiudeva il suo saggio con una dettagliata analisi critica che considera tutti gli aspetti dell'opera vanvitelliana, che Garms vedeva estesa «dal barocchetto al *Louis XVI*», ma che ha visto il maestro soprattutto «rappresentante di uno stile notevolmente coerente, che può essere meglio interpretato come riforma, che come innovazione prettamente classicista»; nella sua architettura «spazio e luce si completano armonicamente»³¹.

Nello stesso anno uscì anche la sintetica e per quanto possibile esauriente monografia di Franca Varallo che si conclude con una utile bibliografia ragionata: una rassegna delle principali pubblicazioni sul maestro in cui sono riferiti i giudizi critici dei relativi autori³².

Nell'aprire i lavori del citato convegno di Caserta del 2000, Alfonso Gambardella segnalava come «Vanvitelli è architetto troppo attento e capace per non accogliere, nel suo vocabolario formale, soluzioni delle correnti bibienesca e sanfeliciane [...] ma queste [...], ricondotte alla grande scala e nell'ambito di una controllata composizione geometrica, finiscono per tradursi in una sottolineatura scenografica dall'impaginato classicista. D'altro canto, l'inclinazione di Vanvitelli verso un classicismo di matrice barocca non giustifica solo l'opposizione all'accoglimento della *rocaille*. Altrettanto ostile e diffidente si rivela il Nostro verso i primi sintomi di quell'inquietudine neoclassica che rappresenta l'altro volto, apparentemente discordante, della ricerca architettonica partenopea»³³.

Inoltre lo stesso Gambardella indicava che il programma di

quel convegno internazionale era di offrire «una diversa prospettiva storiografica e un aggiornamento del giudizio critico», non per «proporre un 'ridimensionamento' del ruolo sinora assegnato a Vanvitelli, e che fu certamente assai rilevante, quanto di contestualizzarne il contributo, per approdare a un più equilibrato bilancio, ponendo in luce le diverse sfaccettature della complessa fisionomia della classe artistica napoletana»³⁴.

Nel chiudere questa rassegna – in cui, come si è accennato all'inizio, in genere non sono stati presi in considerazione gli studi sulle singole opere, e che è stata limitata ai giudizi sull'architettura di Vanvitelli nei contributi ritenuti più significativi – è difficile poter tracciare un bilancio. E, considerando il carattere riscontrato nelle opere dell'illustre architetto, ondeggiante tra influenze rinascimentali e barocche, motivi linguistici del tardo barocco romano, suggestioni in anticipo sul neoclassicismo, eclettismo nelle scelte compositive, converrebbe tornare alla conclusione formulata da Roberto Pane nel suo volume del 1939, e cioè di trovarsi di fronte a un vero artista, ispirato da un ideale di classicità «che sentiva espresso in una intera civiltà artistica»³⁵. E, al riguardo, credo sia interessante richiamare l'esempio della critica palladiana, che si è interrogata sull'identità dell'architetto veneto nel suo

tempo: «fu classico in chiave veneta, manierista partecipe ma non impegnato, o anticlassico sebbene in tono prudente e schivo da polemiche?». Questo si chiedeva Bruno Zevi, concludendo che «il personaggio sembra irriducibile ad una delle tre ipotesi ed anche al loro insieme»³⁶. Mentre Cesare Brandi, nel 1967, intitolò un suo saggio *Perché Palladio non fu neoclassico*, che si concludeva con queste parole: «l'architettura del Palladio non chiude né apre, non continua e non inizia: meravigliosamente se stessa, quasi si apparta nella propria epoca, che illustra senza potere trascinare sulla sua strada. Quella strada che disseminava di tanti capolavori»³⁷; un problema al quale si interessò anche James Ackerman che, nel 1993, dava a un suo saggio questo titolo interrogativo: *Palladio: in che senso classico?*³⁸.

Quindi dovremmo arrenderci. Per constatare come sia perlomeno difficile collocare i veri artisti all'interno di una corrente di gusto del proprio tempo: tale è infatti la loro personalità da sfuggire alle classificazioni di carattere generale. Mentre dovremmo impegnarci a seguire l'invito di Lionello Venturi a «riconoscere il momento in cui il gusto si identifica con l'arte per la forza del genio»; perché, egli affermava, «è quello il momento in cui la storia dell'arte s'identifica con il giudizio critico»³⁹.

¹ Cit. da E. Giancrisofaro, *Premessa*, in *Omaggio a Benedetto Croce*, «Rivista Abruzzese», XIX, 1966, pp. 1-2.

² R. De Fusco, *Vanvitelli e la critica del Settecento*, in «Napoli Nobilissima», s. III, VI, 1967, p. 14. Da osservare, infatti, che la monografia di Fichera indica in bibliografia 79 titoli, quella del volume di più autori del 1973 ne elenca 182, quella di Vincenza Tempone (*Bibliografia*, in C. de Seta, *Luigi Vanvitelli*, Napoli, Electa Napoli, 1998, pp. 313-316) del 1998 è di oltre 200 titoli, quella di due anni dopo di Paola Carla Verde (*Bibliografia*, in *Luigi Vanvitelli e la sua cerchia*, catalogo della mostra (Caserta, 16 dicembre 2000-16 marzo 2001), a cura di C. de Seta, Napoli, Electa Napoli, 2000, pp. 313-319), ancora più analitica, supera di molto questo numero; v. anche, per ulteriori aggiornamenti, il catalogo online Kubikat, che registra 133 voci e gli atti del convegno internazionale di studi *Luigi Vanvitelli 1700-2000* (Caserta, 14-16 dicembre 2000), con 58 contributi.

³ B. Croce, *La poesia. Introduzione alla critica e storia della poesia e della letteratura*, (1935), a cura di G. Galasso, Milano, Adelphi Edizioni, 1994, p. 154.

⁴ F. Fichera, *Luigi Vanvitelli*, Roma, Reale Accademia d'Italia, 1937, p. 34.

⁵ R. Bonelli, *Presentazione degli Atti del Congresso Internazionale di Studi: Luigi Vanvitelli e il '700 europeo*, in «Restauro. Quaderni di restauro dei monumenti e di urbanistica dei centri antichi», IX, n. 50, 1980, p. 47.

⁶ N. Carboneri, *Relazione conclusiva*, in *Luigi Vanvitelli e il '700 europeo*, atti del congresso internazionale di studi (Napoli-Caserta, 5-10 novembre 1973), 2 voll., Napoli, Arte Tipografica, 1979, II, pp. 459-460.

⁷ R. Bonelli, *Presentazione*, cit., p. 48.

⁸ C. de Seta, *Postfazione*, in Id., *Luigi Vanvitelli*, cit., p. 311.

⁹ A. Venditti, *L'opera napoletana di Luigi Vanvitelli*, in R. De Fusco, R. Pane, A. Venditti, R. Di Stefano, F. Strazzullo, C. de Seta, *Luigi Vanvitelli*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1973, p. 111.

¹⁰ C. de Seta, *Disegni di Luigi Vanvitelli architetto e scenografo*, in R. De Fusco et al., *Luigi Vanvitelli*, cit., pp. 275-276. Probabilmente è in questo carattere del gusto vanvitelliano, unito comunque alla sua nota compiacenza nei confronti dei desideri del re Carlo III e della sua consorte, che può rientrare anche il suo interesse per le *chinoiserie*. Cfr. R. Pane, *Luigi Vanvitelli. L'uomo e l'artista*, in «Napoli Nobilissima», s. III, XII, 1973, p. 35.

¹¹ Ivi, p. 38.

¹² Id., *Luigi Vanvitelli e la parabola dell'Illuminismo*, in *Luigi Vanvitelli e il '700 europeo*, cit., I, pp. 3-4.

¹³ G. Carbonara, *La riedificazione del convento di S. Agostino in Roma secondo il progetto di L. Vanvitelli. Fasi costruttive e problemi di attribuzione*, in *Luigi Vanvitelli e il '700 europeo*, cit., I, pp. 301-318.

¹⁴ R. Bonelli, *Vanvitelli e la cultura europea: proposta per una lettura europeista della reggia di Caserta*, in *Luigi Vanvitelli e il '700 europeo*, cit., I, pp. 135-136.

¹⁵ Ivi, pp. 146-147; Id., *Presentazione*, cit., pp. 54-55 (dove l'A. afferma che quella di Vanvitelli, essendo una «classicità inclusiva, aperta ad accogliere la matrice classica di architetture non classiche, risultava proprio per questo troppo ampia e variata, campo troppo esteso e differenziato per costituire un'area linguistica vitale»).

¹⁶ G. Pane, *Vanvitelli e la grafica*, in *Luigi Vanvitelli e il '700 europeo*, cit., II, p. 370.

¹⁷ A. Venditti, *Carlo Vanvitelli da collaboratore ad epigono dell'arte paterna*, in *Luigi Vanvitelli e il '700 europeo*, cit., II, pp. 122-123 (cit. in sintesi in R. Bonelli, *Presentazione*, cit., p. 53).

¹⁸ P. Carreras, *La chiesa del Gesù ad Ancona*, in *Luigi Vanvitelli e il '700 europeo*, cit., I, p. 330.

- ¹⁹ A. Blunt, *Vanvitelli e l'architettura inglese e francese*, in *Luigi Vanvitelli e il '700 europeo*, cit., I, p. 23.
- ²⁰ G. De Angelis d'Ossat, *L'opera di Luigi Vanvitelli in Ancona e la congiuntura architettonica settecentesca degli anni Trenta*, in *L'attività architettonica di Luigi Vanvitelli nelle Marche e i suoi epigoni*, convegno vanvitelliano (Ancona, 27-28 aprile 1974), Ancona, Deputazione di Storia Patria per le Marche, 1975, pp. 109-111.
- ²¹ A. Blunt, *Neapolitan Baroque & Rococo Architecture*, London, Zwemmer, 1975, p. 175 (cfr., per una traduzione un po' diversa, Id., *Architettura barocca e rococò a Napoli*, a cura di F. Lenzo, Milano, Electa, 2006, p. 246).
- ²² A. Blunt, *Neapolitan Baroque*, cit., pp. 173, 176 (Id., *Architettura*, cit., pp. 247, 251). Nell'edizione italiana a cura di Fulvio Lenzo (Ivi, pp. 327-329) l'aggiornamento bibliografico del volume del 1975 – con l'osservazione che l'opera di Luigi Vanvitelli, rispetto a quella degli altri architetti dell'epoca attivi a Napoli, «ha goduto di una maggiore e più continuata fortuna storiografica» – è brevemente quanto accuratamente contenuto in una scheda biografica e in 13 schede specifiche relative alle opere.
- ²³ F. Mariano, *Vanvitelli in Ancona. Progetti per la città*, in *L'esercizio del disegno. I Vanvitelli*, 2 voll., catalogo della mostra (Ancona, 25 settembre-23 ottobre 1993), Ancona, Il Lavoro Editoriale, 1993, p. 20.
- ²⁴ Cit. da J. Starobinski, *La relation critique*, Paris, Gallimard, 1975, p. 63.
- ²⁵ A. Giannetti, *Luigi Vanvitelli, architetto romano*, in C. de Seta, *Luigi Vanvitelli*, cit., p. 7.
- ²⁶ R. Pane, *Luigi Vanvitelli. L'uomo e l'artista*, cit., pp. 25-26 (dove l'A. vede nell'episodio «una ulteriore smentita del neoclassicismo di Vanvitelli», con il commento che «il neoclassico, in ogni caso, non fosse lui ma il monarca illuminista»).
- ²⁷ C. de Seta, *Il Reale Palazzo di Caserta: i disegni, i modelli, il cantiere*, in Id., *Luigi Vanvitelli*, cit., p. 58.
- ²⁸ G. Cantone, *Juvarra e Vanvitelli: l'architettura dal tardo Barocco al Neoclassicismo*, in *Luigi Vanvitelli e la sua cerchia*, cit., p. 50; Ead., *Vanvitelli tra retorica e concretezza*, in *Luigi Vanvitelli 1700-2000*, atti del convegno internazionale (Caserta, 14-16 dicembre 2000), a cura di A. Gambardella, San Nicola la Strada, Saccione, 2005, p. 31.
- ²⁹ A. Venditti, *Il sincretismo nella poetica vanvitelliana: Luigi Vanvitelli e la chiesa della SS. Annunziata in Napoli*, in *Luigi Vanvitelli e la sua cerchia*, cit., p. 84.
- ³⁰ J. Garms, *Luigi Vanvitelli (1700-73)*, in *Storia dell'architettura italiana. Il Settecento*, a cura di G. Curcio, E. Kieven, 2 voll., Milano, Electa, 2000, II, p. 556.
- ³¹ Ivi, p. 577.
- ³² F. Varallo, *Luigi Vanvitelli*, Milano, Skira, 2000, pp. 109-111.
- ³³ A. Gambardella, *Luigi Vanvitelli e la cultura architettonica del Settecento*, in *Luigi Vanvitelli 1700-2000*, cit., p. 15.
- ³⁴ Ivi, p. 13.
- ³⁵ R. Pane, *Architettura dell'età barocca in Napoli*, Napoli, E.P.S.A. Editrice Politecnica S. A., 1939, p. 297.
- ³⁶ B. Zevi, *Andrea Palladio manierista*, in Id., *Pretesti di critica architettonica*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1983, p. 97.
- ³⁷ C. Brandi, *Perché il Palladio non fu neo-classico*, in *Essays in the History of Architecture presented to Rudolf Wittkower*, edited by D. Fraser, H. Hibbard, M. J. Lewine, London, Phaidon, 1967, p. 121.
- ³⁸ J. S. Ackerman, *Palladio: in che senso classico?*, Vicenza, C.I.S.A. A. Palladio, 1993 (ripubblicato in «Annali di architettura», n. 6, 1994, pp. 11-22).
- ³⁹ L. Venturi, *Storia della critica d'arte*, (1948), Torino, Einaudi, 1964, p. 41.

Da Ancona a Napoli e oltre. Progetti in archivio, prima e dopo Carlo

Alfredo Buccaro

A cinquant'anni dall'analoga iniziativa promossa dalla Facoltà di Architettura di Napoli, che ebbe esito nel monumentale volume edito dalle Edizioni Scientifiche Italiane¹, il convegno vanvitelliano tenutosi a Napoli nei giorni 28 febbraio-1 marzo 2023 si è dimostrato un'occasione altrettanto significativa e capace di ulteriori inediti apporti alla figura del grande maestro, il primo architetto napoletano di respiro europeo alle soglie dell'età contemporanea.

Il nostro CIRICE, Centro Interdipartimentale di Ricerca sull'Iconografia della Città Europea dell'Ateneo federiciano, fu fondato, ormai quasi trent'anni fa, da Cesare de Seta, uno dei massimi esperti vanvitelliani, che a questo tema ha dedicato importanti saggi, come la monografia del 1996 e il corposo volume catalogo della mostra del 2000², se solo ci riferiamo ai più recenti. Ecco quindi che il Centro, attraverso gli studi del suo fondatore e di quanti di noi hanno affrontato il tema in questi decenni, non ha mai smesso di occuparsi di questa figura di vera levatura internazionale, che ha lasciato nello Stato Pontificio e in quello borbonico, ma anche in altri regni europei attraverso la *longa manus* rappresentata dai suoi allievi, segni indelebili di quell'affascinante stagione artistica che fu il XVIII secolo.

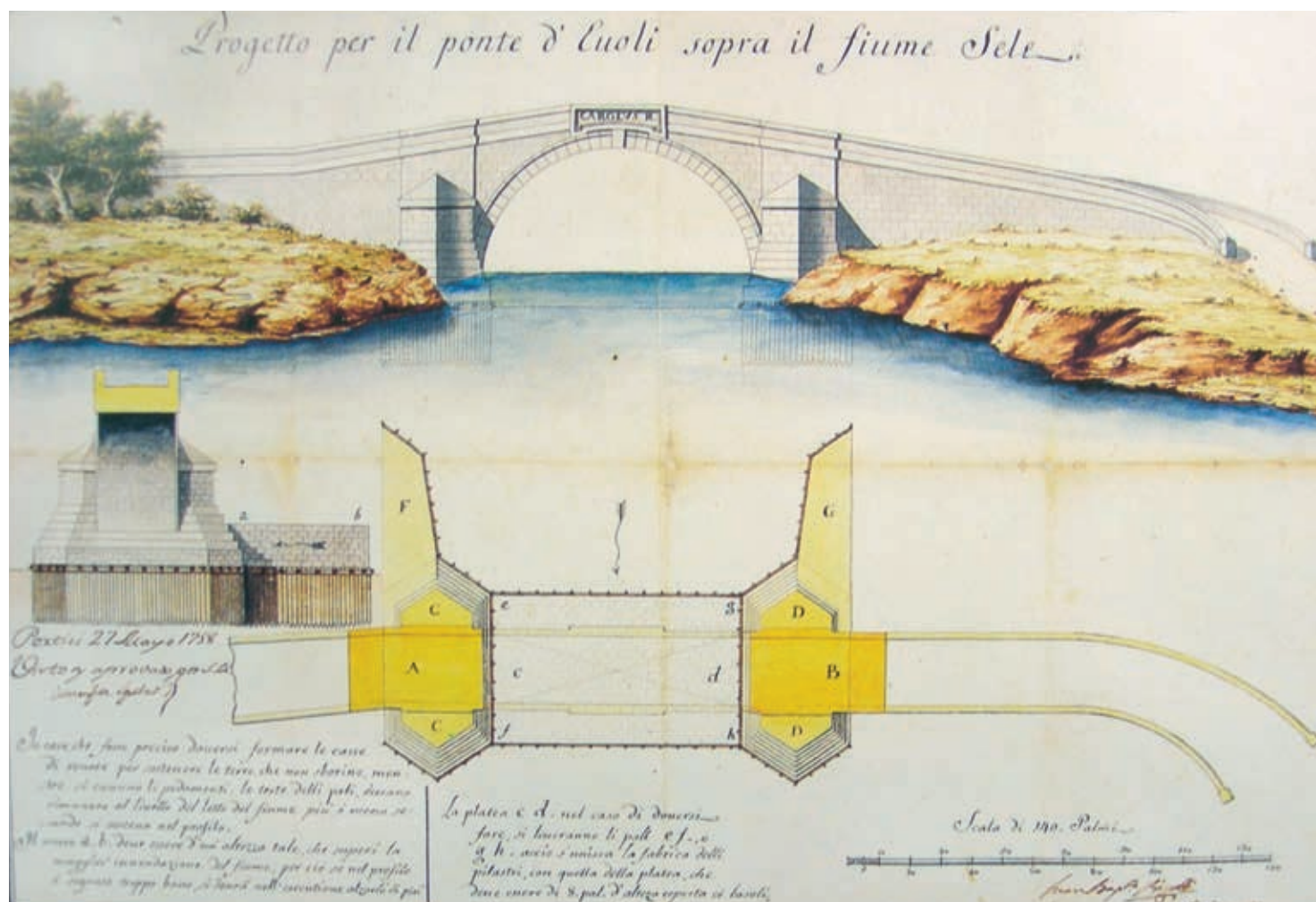
Nel 1983, allorché ebbi l'occasione di far parte di un gruppo di ricerca condotto da Salvatore D'Agostino e Salvatore Di Pasquale, oltre a familiarizzare per la prima volta con i manoscritti vanvitelliani della Biblioteca Nazionale di Napoli e della Palatina di Caserta, potei affrontare il tema dei nuovi traguardi scientifici raggiunti nell'arte del costruire nel corso del Settecento, a partire dalla miliare *Science des Ingenieurs* di Bernard Forest de Bélidor³. In quell'epoca nel Regno di Napoli da un lato si consumava la grande esperienza di Vanvitelli, ancora legato alle 'regole dell'arte' e poco incline ad adottare nella progettazione i mezzi offerti dal calcolo analitico e differenziale, come egli stesso afferma in una nota lettera al fratello Urbano; dall'altro si assisteva al vivace dibattito dei più giovani architetti-ingegneri e matematici napoletani, propensi invece a favorire l'introduzione del metodo analitico nel proporzionamento strutturale, contro quello sintetico di più antica tradizione. Tale dibattito si sostanziò nel 1781 con il primo fondamentale contributo napoletano in materia di scienza delle costruzioni, ma anche il primo in Italia, quale fu la *Statica degli edifici* di Vin-

cenzo Lamberti, che segnò un autentico caposaldo per la formazione degli ingegneri nella murattiana Scuola di applicazione di Ponti e Strade a partire dal 1811.

Nello stesso 1983 ci occupammo anche della polemica insorta a Roma, sin dai primi anni Quaranta del Settecento, tra Vanvitelli e lo scienziato Giovanni Poleni a proposito del consolidamento della cupola di San Pietro, che alla fine l'architetto romano dovette eseguire secondo il modello matematico messo a punto dal padovano; e poi, ancora, la spinosa vicenda della cupola del Gesù Nuovo a Napoli, che un trentennio più tardi portò purtroppo alla demolizione della struttura: occasione in cui di nuovo Vanvitelli mostrò tutta la propria resistenza ad adottare il metodo della catenaria proposto da Lamberti, confermando così lo iato ancora esistente tra le 'regole dell'arte' e la nuova scienza sperimentale, e dando vita a un'ulteriore polemica che, nell'occasione, non giovò certo alle sorti della struttura. Se, allora, in quel tardo Settecento, alla figura dell'architetto costruttore si comincia ad affiancare quella del matematico, sul principio del nuovo secolo si assisterà alla formazione della 'nuova' classe degli ingegneri di Stato, in grado di porre la scienza alla base del proprio bagaglio culturale⁴.

Dunque, la figura di Vanvitelli deve essere intesa sì all'insegna dei tanti pregi del grande architetto, ma anche nei limiti della sua ostinata chiusura di fronte a una scienza del costruire che evolverà fino agli inizi del Novecento nel solco di una rivalutazione del metodo vinciano, e poi galileiano, fatto di continui reciproci rimandi tra ragione ed esperienza, in un processo di costante integrazione tra deduzione e induzione. Resta da riconoscere a Vanvitelli uno straordinario intuito strutturale – si pensi solo ai grandiosi Ponti della Valle per l'Acquedotto Carolino, al ponte sul Calore o a quello sul Sele, quest'ultimo illustrato in un disegno autografo emerso in occasione della nostra mostra *Scienziati-artisti* del 2001⁵ (fig. 1) o, sul volgere degli anni Sessanta, al consolidamento del fronte occidentale del Palazzo Reale di Napoli – e la produzione di un vasto repertorio tipologico, come nella chiesa dei Padri Missionari ai Vergini, ove fu geniale sperimentatore della pianta ellittica dopo il Fra Nuvolo della vicina Santa Maria della Sanità⁶.

In questo lungo pellegrinare nella materia vanvitelliana, trent'anni fa mi imbattei in un disegno di straordinario inte-



resse e bellezza custodito presso l'Archivio di Stato di Napoli (fig. 2), che ci offre la prima rappresentazione dell'idea di Vanvitelli per il porto di Ancona: proprio sulla base dei miei studi sugli autografi del maestro, gliene potei attribuire la paternità nel volume del 1992 sulle opere pubbliche nel Mezzogiorno preunitario⁷; il grafico però è rimasto sino ad oggi ignorato, tanto da risultare assente in tutti i successivi cataloghi vanvitelliani. Il disegno si aggiunge a quelli ben noti presenti nell'Archivio Rezzonico di Venezia, nel Fondo Corsini dell'Istituto Nazionale per la Grafica di Roma, nella Pinacoteca Comunale di Ancona, nell'Archivio del Palazzo Reale di Caserta e nel Museo Nazionale di San Martino a Napoli. In particolare, quelli del Fondo Corsini si riferiscono alla veduta e alla pianta del lazzeretto appena intrapreso nel 1734, mentre le due vedute di Giuseppe Vasi del 1738-1739 custodite presso la Calcografia Nazionale nello stesso Istituto ritraggono l'opera conclusa⁸.

Dagli studi monografici su Vanvitelli pubblicati a partire dai primi anni Settanta del Novecento fino agli inizi dei Duemila, nonché dalle ricerche di Fabio Mariano sull'opera vanvitel-

Fig. 1. Luigi Vanvitelli, *Progetto per il ponte d'Evoli sopra il fiume Sele*, 1758 [Archivio di Stato di Napoli, *Segreteria di Stato di Azienda*, vol. 1761, già in *Scienziati-artisti* 2003, fig. 50a].

Fig. 2. Luigi Vanvitelli, *Pianta e' Alzata delli due Lazzeretti, cioè Vecchio, e' Novo Con il Recinto della Città d'Ancona dalla parte di Mare*, s.d. (ma 1734) [Napoli, Archivio di Stato, *Piante e disegni*, cart. XXXIV (1, già in Buccaro 1992, fig. 99)].

liana nelle Marche⁹, è noto come l'architetto sia attivo in quella regione dal 1732, impegnato nel capoluogo nell'opera del porto e del lazzeretto, nella cattedrale di San Ciriaco e nella chiesa del Gesù, e a Pesaro nella chiesa della Maddalena. L'intervento sullo scalo anconitano si inquadra nell'iniziativa di Clemente XII Corsini di concedere ad Ancona il porto franco nel 1732¹⁰. Il progetto di Vanvitelli fu inizialmente mirato alla sola creazione di una nuova cittadella sanitaria, ad oriente della linea costiera fortificata nel Cinquecento da Antonio da Sangallo. Al riferimento allo schema pentagonale sangallesco, e poi vignetesco, di Caprarola l'architetto ag-



giunge l'impianto panottico – recante al centro un sacello della stessa forma – che richiama l'analoga soluzione adottata per il lazzeretto di Verona da Michele Sanmicheli e quella del serraglio di Versailles di Louis Le Vau. Una tempesta che colpì il cantiere nel 1733 fece decidere il Pontefice per l'ampliamento del progetto con la ristrutturazione del molo, affidata anch'essa a Vanvitelli. Il grafico napoletano è databile quindi al 1734, visto che il lazzeretto nuovo viene definito appena 'fondato', come appare nei coevi disegni del Fondo Corsini, e illustrato con dovizia di dettagli in pianta e in alzato, e allo stesso modo è rappresentato il vecchio impianto, ancora funzionante, ubicato ad occidente.

Oltre alle considerazioni che vanno fatte sul primo uso dello schema panottico, prima ancora dell'analoga scelta di Ferdinando Fuga per la cappella all'interno dell'Albergo dei Poveri, dal punto di vista iconografico si conferma la maestria di Vanvitelli nel rendere il paesaggio urbano con pochi tratti, evidenziandone i poli principali: il Monte Marano con lo scoglio di San Clemente, la cattedrale, il vecchio lazzeretto con in basso il dettaglio della pianta, il molo vecchio con l'arco di Traiano e

la previsione del braccio nuovo, la costa con le fortificazioni, infine l'antica fortezza sangallesca sulla collina.

Nello stesso 1734 si decise di realizzare un arco monumentale in onore di Clemente XII – ultimato nel 1735 e per questo non presente nel disegno – e un faro all'estremità del molo, fungente da lanterna e da fortificazione. Nella citata veduta di Vasi del 1738¹¹ compare in primo piano il lazzeretto oramai completato e la città sullo sfondo; nella cornice troviamo i particolari dell'opera, tra cui la nuova lanterna, l'arco, la veduta del molo dal lato della terraferma, il lazzeretto e la sua cappella. Nel 1737 si verificò un incidente nella posa in opera di uno dei cassoni per la costruzione del molo, che nel 1754 avrebbe portato il Papa alla decisione di affidare la ripresa dei lavori a Carlo Marchionni – affiancato da Carlo Murena – nonostante i tentativi fatti da Vanvitelli, da Napoli, di scongiurarne la nomina¹². Marchionni era protetto da Giovanni Gaetano Bottari, l'erudito filologo e bibliotecario del cardinale Corsini che rappresentava la corrente arcadico-razionalista e giansenista di marca fiorentina in seno all'Accademia di San Luca, la stessa cui faceva riferimento la tendenza neo-

cinquecentista, avente un rappresentante di spicco in Fuga, il maggior rivale di Vanvitelli.

Le opere furono completate soltanto all'inizio degli anni Sessanta, dopo aver afflitto l'architetto napoletano per i continui dissesti, di cui egli fu direttamente accusato: si vedano al riguardo i grafici dell'Archivio Rezzonico, databili al 1763-1764¹³, in cui si registrano i danni e le conseguenti opere di restauro da farsi¹⁴. Tuttavia, l'idea del nuovo braccio di molo rimarrà sostanzialmente quella di Vanvitelli, accennata per la prima volta e mai più nel nostro disegno. Infatti, i lavori procedettero proprio con la sostituzione del vecchio rivellino indicato nel grafico con un altro posto all'estremità del nuovo molo e recante la lanterna, già presente nella veduta di Vasi del 1738¹⁵ secondo il progetto iniziale di Vanvitelli pubblicato da Fichera nel 1937¹⁶. Nella *Prima parte di Architetture e prospettive* del 1743 Giovan Battista Piranesi esalta la grandiosità dell'opera anconitana, che doveva certo attrarlo per la scala gigantesca dell'intervento, non venendo però ricambiato da Vanvitelli, che più volte lo definirà matto¹⁷, seppure dotato di talento, lodandolo solo più tardi per la grande capacità produttiva del suo laboratorio di incisioni, rinomato in tutta Europa. In realtà, se Vanvitelli amava l'austerità, la razionalità e le 'regole dell'arte', e Piranesi all'opposto il capriccio e la fantasia contro la pratica professionale – tanto da restare colpito, a Napoli, dalle guglie e dalle 'scale aperte' sanfeliciane, che certo dovettero contribuire alle sue 'visioni' architettoniche – viceversa è nota del secondo la sensibilità, già tutta neoclassica, per le antichità, a fronte dello scarso interesse e, in qualche caso, persino il disprezzo del napoletano per gli «antiquari»¹⁸.

Eppure una lettera del 1772, indirizzata da Vanvitelli proprio a Piranesi e conservata presso la Biblioteca di Area Architettura dell'Università di Napoli Federico II, potrebbe indurre – come già successe a Raffaele Mormone¹⁹ – a ipotizzare una sua passione archeologica: nel manoscritto il maestro, che dell'incisore veneziano già possedeva la *Prima parte di Architetture e Prospettive* nell'edizione del 1750, gli chiede di poter acquistare dieci sue opere in materia di architettura e arte antica, tra cui le famose *Antichità Romane* del 1756 e *Della Magnificenza ed Architettura dei Romani* del 1761. Sappiamo, invece, come Vanvitelli traesse da tali repertori, senza alcuna particolare passione antiquaria, unicamente quanto necessario per perfezionare il proprio linguaggio all'insegna del classicismo.

La politica intrapresa da Carlo di Borbone nel 1734 e proseguita con caparbia nei venticinque anni del suo trono napoletano fu certamente lungimirante²⁰. Durante il Viceregno Napoli era stata teatro della propaganda del potere spagnolo come di quello della nobiltà e del clero, dei loro privilegi smisurati e poi del dilagante abusivismo e dei continui 'condoni', nell'assoluta assenza di un piano urbanistico che non fosse quello, unicamente militare, voluto da don Pedro de Toledo due secoli prima. Carlo

eredita questa situazione, dimostrandosi all'altezza del compito di riformatore anche grazie all'aiuto di intellettuali come Paolo Mattia Doria, Pietro Giannone, Bartolomeo Intieri, Antonio Genovesi. Oltre ai tanti problemi, ha anche quello di liberarsi dell'immagine del 'bamboccione' che gli è stata appiccicata prima a Madrid, poi a Parma, e che gli impone a nemmeno diciotto anni, dopo essere salito sul trono di Napoli, la terza città d'Europa, di riscattare se stesso e la capitale, di vestirsi da monarca illuminato e di adeguarsi al nuovo clima politico, che richiede ormai di convertire alla modernità dei filosofi e dell'*Encyclopédie* una struttura di governo da *ancien régime*. Ben vengano dunque i sogni del giovane re, grazie ai quali, per la prima volta, vengono affrontati i problemi, avviate le riforme, limitati i soprusi dei nobili e degli ecclesiastici, sfruttate le tante risorse di cui è ricco il territorio del Regno e poste le basi per la nascita di una metropoli moderna. Lo Stato ereditato da Carlo sarebbe stato dunque uno di quelli che Montesquieu chiamava «di secondo rango»²¹, ossia soggetto alla verifica dello Stato dominante, la Spagna, se Carlo non lo avesse reso autonomo con tutte le proprie forze. È a Carlo che Napoli deve il nuovo volto di città europea, che si dota del primo teatro d'opera del continente, della fabbrica di porcellane di Capodimonte che gareggerà con quelle tedesche e boeme, delle seterie di San Leucio, le più famose con quelle cinesi, con cui verranno tappezzate le reggie europee; e poi i tanti Siti Reali che segneranno il territorio della capitale disseminando la presenza del potere regale, ma costituendo anche nuovi poli produttivi di grande importanza e occasioni di lavoro per tanti artisti.

Quando Vanvitelli giunge a Napoli la città ha da tempo accolto e diffuso il linguaggio architettonico rococò con Ferdinando Sanfelice, Domenico Antonio Vaccaro, Francesco Solimena e tanti altri; ma il nostro si appresta ora a contaminarlo con quello richiesto dall'austerità regale attraverso gli stimoli dell'ambiente romano e d'oltralpe. Vanvitelli e Fuga, chiamati da Carlo nel medesimo momento, diverranno gli esponenti più rappresentativi dei suoi nuovi programmi: le loro architetture tenderanno così a un linguaggio decisamente internazionale.

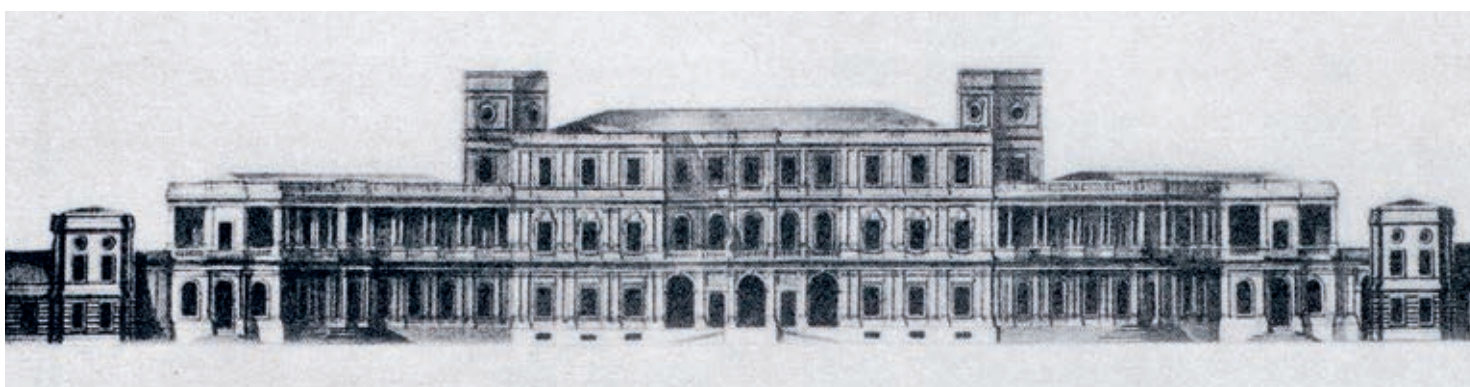
L'opera di Vanvitelli pone dunque fine all'attività di quei grandi protagonisti del tardobarocco, all'epoca nel pieno del loro successo impregnato di lusso e di aristocrazia e dell'esuberanza della *rocaille* di influenza austriaca. Ad essi, del resto, erano già stati preferiti da Carlo il messinese Giovan Antonio Medrano per il palazzo di Capodimonte e il romano Antonio Canevari per quello di Portici²²: con la costruzione di queste reggie non solo erano stati impiantati siti di fondamentale importanza per la Corona nelle vicinanze della capitale, ma poste due autentiche pietre miliari per i futuri sviluppi della città. Sarà poi la volta di Vanvitelli a Caserta e di Fuga con l'Albergo dei Poveri, che introdurranno nell'ambiente napoletano uno stile magniloquente e antibarocco, sebbene non ancora neoclassico.

La riscoperta di Ercolano e di Pompei tra il 1738 e il 1748 fu un'autentica rivoluzione per il mondo culturale europeo, legittimando il Regno nell'antico e nella storia²: un antico non certo idealizzato, non winckelmanniano, ma ancora tutto archeologico e fortemente legato alla natura dei luoghi; una questione che diviene però subito internazionale, nonostante l'irridente sottovalutazione iniziale degli ambienti di corte. L'orizzonte di Carlo è assai più ampio dei confini stessi della penisola e fa il paio con l'ormai diffuso richiamo all'Egitto e alla Cina, come già dimostrano le cineserie del salottino voluto a Portici da Maria Amalia. Tale ampiezza di orizzonti si protrarrà anche oltreoceano, quando Carlo andrà in Spagna e promuoverà con eguale passione gli scavi delle rovine maya di Palenque in Messico, non a caso subito divulgate con pubblicazioni sul modello delle *Antichità di Ercolano*²⁴: come sappiamo, al primo volume di quest'opera Vanvitelli dà il proprio contributo sia nella generale impostazione editoriale, sia nel disegno di alcune tavole e del cartiglio a corredo della pianta del Golfo di Napoli di Karl Weber.

Vanvitelli, lontano da ogni possibile schematizzazione stilistica, riuscirà a rispondere con straordinaria duttilità a ogni esigenza della committenza reale, e non solo: lo si vede anche nell'opera

del Foro Carolino, che abbiamo analizzato in più occasioni anche con il sussidio di inedite fonti di archivio²⁵. Al contrario di quanto spesso si è affermato, il progetto per l'attuale piazza Dante non riguardò solo l'abbellimento della quinta orientale dell'antico largo Mercatello, ma il generale coinvolgimento dell'invaso nella metrica di un'autentica *place royale*: si pensi all'allineamento dell'ingresso del convento di San Domenico Soriano con la statua equestre di re Carlo e con la grande nicchia centrale in cui essa si sarebbe inquadrata a mo' di arco trionfale, o alla simmetria delle due porte – Port'Alba già esistente, la seconda di progetto – collocate all'estremità dell'essedra. Vanvitelli tenne ben presente il primo sfortunato progetto di Bernini per il Louvre, ma anche l'opera di Le Vau per il Collège des Quatre Nations. Dai documenti e dai grafici dell'Archivio Municipale e della Società Napoletana di Storia Patria emergono le difficoltà incontrate per la scelta della quota della nuova fabbrica in relazione al retrostante monastero di San Sebastiano, il difficile rapporto con i privati che avrebbero edificato all'interno dell'essedra e la necessità di imporre la destinazione delle previste botteghe alla vendita di 'galanterie' e di 'generi decorosi'. Tuttavia mancherà per sempre il monumento equestre del sovrano, di cui prenderà il posto dopo





l'Unità quello di Dante; in ultimo, negli anni Novanta del secolo scorso, si assisterà al violento inserimento dei due avulsi e orridi accessi alla nuova linea metropolitana.

Il regno di Carlo e quello di Ferdinando furono caratterizzati da un'accesa passione venatoria, in linea con quanto si verificava presso le altre corti europee, in particolare quella francese di Luigi XV²⁶; un'attenzione questa che valse più volte ai Borbone forti critiche, essendo ritenuta eccessiva e fuorviante rispetto ai più urgenti affari del Regno, ma che ebbe un diretto rapporto con la programmazione degli interventi che i Borbone andarono predisponendo intorno alla capitale e, più in generale, nel territorio statale. Parallelamente alla ridefinizione dei luoghi simbolici all'interno della città, Carlo avviò l'acquisizione da parte della Corona dei siti più prestigiosi e adatti a essere destinati a riserve di caccia. Se da un lato ciò produsse in molti casi il depauperamento di terreni sino ad allora coltivati, allo scopo di creare habitat adatti alla selvaggina, dall'altro è innegabile il miglioramento della rete stradale esistente o la realizzazione di nuove arterie che i Sovrani promossero con tutte le loro forze, creando le premesse per il futuro sviluppo di borghi e città in quei territori.

Nel quadro più generale dei Siti Reali va collocata anche l'esperienza casertana. Come è noto, il capolavoro di Vanvitelli verterà sul grande sogno di una nuova capitale, condiviso da Carlo e da Maria Amalia ma presto abbandonato, prima per la partenza di Carlo nel 1759, poi per la morte

A pag. 37:

Fig. 3. Gatčina, residenza imperiale. Veduta aerea [già in Buccaro *et al.* 2003, fig. 121].

Figg. 4-5. Gatčina, residenza imperiale. Prospetti del palazzo [già in Buccaro *et al.* 2003, figg. 122-123].

Fig. 6. San Pietroburgo, Palazzo di Marmo. Veduta attuale del fronte sulla Neva.

di Vanvitelli nel 1773. Nel progetto pubblicato nel 1756 nella *Dichiarazione dei Disegni* presentata dall'architetto ai sovrani, pur persistendo l'impianto fondato sulla Reggia in posizione centrale, con la città dinnanzi e il parco alle spalle, a differenza di Versailles e di tutte le esperienze del tardobarocco europeo che ad essa avevano fatto seguito il tridente a supporto della nuova maglia urbana non si conclude nella statua del Monarca: il monumento sarebbe stato collocato non al livello dell'ingresso, ma in cima al frontone della facciata, in modo da inquadrarsi trionfalmente nella grande cupola posta all'incrocio dei bracci interni del palazzo, senza interrompere la continuità dell'asse prospettico dalla piazza; di qui il 'cannocchiale ottico', traforando da parte a parte il Palazzo, prosegue attraverso il parco fino alla cascata, proponendo un fondale aperto e dinamico secondo una visione prospettica all'infinito, a conferma dell'idea di un'architettura 'aperta' già introdotta a Capodimonte e a Portici²⁷.



La lezione vanvitelliana giungerà, attraverso gli epigoni, sino a Milano, a Madrid, a San Pietroburgo. E proprio con riferimento alla capitale dell'Impero russo, nel 2003 potei saggiarne tutta l'importanza nello studio monografico su Antonio Rinaldi pubblicato con Giulietta Kjučarianc e Petrana Miltenov per Mondadori, con il sostegno dell'UNESCO, in occasione del terzo centenario della città di Pietro il Grande²⁸. Rinaldi aveva esordito con Vanvitelli a Roma, nelle opere marchigiane e poi a Caserta; infine, raccomandato dal maestro, avrebbe operato in Russia nei successivi quarant'anni. La collaborazione di Rinaldi con Vanvitelli comincia ad Ancona proprio con la citata opera del lazzeretto e del porto²⁹, sia pure, come è evidente dai documenti, limitata alla prima fase degli interventi; essa prosegue quindi per tutti gli anni Quaranta nella stessa città con la chiesa del Gesù e poi a Pesaro con la direzione del cantiere della Maddalena. Rinaldi partecipa anche al progetto vanvitelliano per la facciata del Duomo di Milano e poi a Roma all'intervento sulla cupola di San Pietro e a quello nel convento di Sant'Agostino, e infine a Caserta, nel 1751, con il rilievo dell'area della futura Reggia, poco prima della partenza per la Russia.

A San Pietroburgo e nei vicini Siti Reali si ritrovano, attraverso l'opera di Rinaldi, tracce significative dell'influenza vanvitelliana sull'architettura russa della seconda metà del XVIII secolo, ma già unite, nell'allievo, alla ricerca compositiva 'rivoluzionaria' di marca francese, prima che si diffon-

dessero le istanze del linguaggio neopalladianista di un Cameron o di un Quarenghi, quest'ultimo chiamato da Caterina II nel 1779 come nuovo architetto di Stato³⁰. La produzione pietburghese di Rinaldi va riferita alla fase di passaggio dell'architettura russa dal tardobarocco rastrelliano a quella del neoclassicismo: in tal senso fu per lui preziosa l'esperienza vanvitelliana, che aveva preparato in Italia proprio quel passaggio. Se è vero che, specie nelle opere volute da Caterina II a Oranienbaum – il sito che maggiormente riprende l'opera casertana, anche nell'impostazione della planimetria generale – egli mostrò negli interni delle sue architetture particolari simpatie per il rococò classicheggiante, le soluzioni planimetriche preludono a interessanti innovazioni. Grabar³¹ colloca infatti Rinaldi nel periodo di 'rivolgimento al classicismo' dell'architettura cateriniana, mentre la Matteucci³², nello scenario degli allievi di Vanvitelli operanti in Europa, individua nel distacco di Rinaldi dal 'fare pittoresco' di Rastrelli e nella frequente scelta della sovrapposizione degli ordini in facciata una sintonia con Giuseppe Piermarini.

Sebbene in architetture come la residenza di Gatčina (figg. 3-5) o il Palazzo di Marmo a San Pietroburgo (fig. 6) – quest'ultimo ancora in stretto rapporto, nella facciata, con il Palazzo di Caserta – siamo ormai in un ambito decisamente neoclassico, negli interni si perpetua quell'opulenta 'sintesi delle arti' che fu per Rinaldi la chiave con cui costantemente affrontò il tema dell'abitazione nobile e di corte³³. La sua architettura, come

del resto la progettazione del verde, in cui si passa da schemi legati al classicismo barocco a quelli tipici del pittoresco inglese, è regolata da un costante rapporto con i caratteri ambientali, materici e cromatici del paesaggio russo: come si vede anche nell'irrealizzato progetto per la cattedrale di Sant'Isacco³⁴, Ri-

naldi seppe porsi in perfetta continuità e sintonia con la tradizione e con i luoghi del paese ospite – si veda la gamma di colori dei marmi, coerenti con il cielo e con il paesaggio del territorio pietroburchese – senza mai cercare una 'forzatura' nei termini di un'influenza occidentale sull'architettura locale.

¹ R. De Fusco, R. Pane, A. Venditti, R. Di Stefano, F. Strazzullo, C. de Seta, *Luigi Vanvitelli*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1973.

² C. de Seta, *Luigi Vanvitelli*, Napoli, Electa Napoli, 1998; *Luigi Vanvitelli e la sua cerchia*, catalogo della mostra (Caserta, 16 dicembre 2000-16 marzo 2001), a cura di C. de Seta, Napoli, Electa Napoli, 2000.

³ A. Buccaro, *Aspetti della cultura tecnico-scientifica in epoca vanvitelliana: dall'architetto allo «scienziato-artista»*, in *Tecnologia scienza e storia per la conservazione del costruito. Seminari e letture*, a cura di S. Di Pasquale, Firenze, Eurografica, 1987, pp. 169-200.

⁴ Si veda su questi temi A. Buccaro, *Il dibattito teorico-scientifico in ambito vanvitelliano e gli esiti sulla formazione dell'architetto-ingegnere nella seconda metà del Settecento*, in *Luigi Vanvitelli 1700-2000*, a cura di A. Gambardella, San Nicola la Strada, Saccone, 2005, pp. 497-506; A. Buccaro, *Leonardo da Vinci. Il Codice Corazza nella Biblioteca Nazionale di Napoli*, 2 voll., Napoli/Poggio a Caiano, CB Edizioni/Edizioni Scientifiche Italiane, 2011.

⁵ *Scienziati-artisti. Formazione e ruolo degli ingegneri nelle fonti dell'Archivio di Stato e della Facoltà di Ingegneria di Napoli*, a cura di A. Buccaro, F. De Mattia, Napoli, Electa Napoli, 2003, p. 202., fig. 50a.

⁶ *Il borgo dei Vergini. Storia e struttura di un ambito urbano*, a cura di A. Buccaro, Napoli, Cuen, 1991, pp. 78-91.

⁷ A. Buccaro, *Opere pubbliche e tipologie urbane nel Mezzogiorno preunitario*, Napoli, Electa Napoli, 1992.

⁸ Nell'attenta disamina di Roberto Di Stefano sulle opere del porto (Id., *Luigi Vanvitelli ingegnere e restauratore*, in R. De Fusco et al., *Luigi Vanvitelli*, cit., pp. 169-246: 217-234) si traggono, attraverso l'epistolario, notizie riguardo a un primo progetto di Vanvitelli per un molo isolato, poi ritenuto troppo costoso, da cui la scelta del prolungamento verso occidente con un nuovo braccio, già indicato nel disegno napoletano.

⁹ F. Mariano, *Vanvitelli nelle Marche e in Umbria*, in *Luigi Vanvitelli e la sua cerchia*, cit., pp. 79-90, e relativa bibliografia.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ F. Mariano, *Scheda 89*, in *Luigi Vanvitelli e la sua cerchia*, cit., p. 255.

¹² C. de Seta, *Luigi Vanvitelli*, cit., p. 17.

¹³ Ivi, pp. 109-110.

¹⁴ In particolare, si indica nella seconda tavola l'antico rivellino come «ridotto a piattaforma» e, all'estremità del nuovo molo fatto riprendere da Benedetto XIV dal 1754 in poi, il «rimanente del molo da proseguire» e il «rivellino da farsi al termine del Molo con lanterna». Addirittura, nel 1746 Vanvitelli dovette dimostrare di non essere responsabile dei crolli occorsi al nuovo antemurale tra il baluardo di Sant'Agostino e quello di Santa Lucia per aver cavato argilla dalle rupi di Capodimonte. Si veda il grafico conservato a Napoli, Museo di San Martino, inv. 1509, pubblicato da F. Mariano, *Scheda 92*, in *Luigi Vanvitelli e la sua cerchia*, cit., pp. 256-257. Ancora un decennio più tardi, nell'ottobre 1756, il maestro scrive al fratello: «io sono stato lo sfortunato, benché autore e fondatore di questa grande opera, che non è dovuto soffrire che ingiustizia e persecuzione, senza premio», C. de Seta, *Luigi Vanvitelli*, cit., p. 20.

¹⁵ La seconda veduta di Vasi, del 1738-1739, raffigura con precisione il molo vecchio con l'antico rivellino e quello nuovo fino all'arco clementino. La lanterna sarà fatta esplodere nei moti del 1860.

¹⁶ Cfr. F. Fichera, *Luigi Vanvitelli*, Roma, Reale Accademia d'Italia, 1937, p. 38.

¹⁷ «È un fenomeno particolare che il pazzo Piranesi ardisca far l'architetto: solo dirò che non è mestiere da pazzi», *Le lettere di Luigi Vanvitelli nella Biblioteca Palatina di Caserta*, 3 voll. (1976-1977), a cura di F. Strazzullo, Galatina, Congedo, III, 1977, pp. 116-118: 116, lettera n. 1125 del 12 febbraio 1764.

¹⁸ C. de Seta, *Luigi Vanvitelli e Giovan Battista Piranesi: un'ipotesi integrativa del ruolo sociale dell'artista a metà Settecento*, in *Piranesi tra Venezia e l'Europa*, atti del congresso (Venezia, 1978), a cura di A. Bettagno, Firenze, L. S. Olschki, 1983, pp. 103-125: 109.

¹⁹ R. Mormone, *Una lettera del Vanvitelli al Piranesi*, in «Bollettino di Storia dell'Arte», a. II, n. 3, settembre 1952, pp. 89-92.

²⁰ A. Buccaro, *Le iniziative e l'eredità di Carlo per l'architettura e l'urbanistica di Napoli*, in *L'età di Carlo. Alle radici del gusto dell'antico*, a cura di L. La Rocca, P. Mascilli Migliorini, Napoli, Campania CRBC, 2021, pp. 53-57.

²¹ L. Mascilli Migliorini, *Il presente passato di Carlo di Borbone*, in *L'età di Carlo*, cit., pp. 9-17: 9.

²² G. Alisio, *Urbanistica napoletana del Settecento*, Bari, Dedalo, 1979, pp. 17.

²³ L. Mascilli Migliorini, *Il presente passato di Carlo di Borbone*, in *L'età di Carlo*, cit., pp. 9-17: 9.

²⁴ Ivi, pp. 9-17: 16.

²⁵ A. Buccaro, *Sicurezza e assistenza pubblica, utilità e decoro urbano nell'architettura napoletana del secondo Settecento*, in *L'uso dello spazio pubblico nell'età dell'Illuminismo*, 3 voll., a cura di G. Simoncini, Firenze, L. S. Olschki, 2000, III, pp. 897-942; A. Buccaro, *Architetture e dinamiche fondiarie a Napoli tra Sei e Settecento: i casi di palazzo Ruffo di Bagnara e del Foro Carolino nella formazione del largo dello Spirito Santo*, in «PALLADIO», n. 54, luglio-dicembre 2014, pp. 63-84.

²⁶ A. Buccaro, *Le iniziative e l'eredità di Carlo*, cit.

²⁷ G. Alisio, *Urbanistica napoletana*, cit., pp. 28 sgg.

²⁸ A. Buccaro, P. Miltenov, G. Kjučarianc, *Antonio Rinaldi architetto vanvitelliano a San Pietroburgo*, Milano, Mondadori, 2003.

²⁹ Con riferimento ai lavori di Ancona, da un documento dell'Archivio Voroncov di San Pietroburgo (ivi, p. 85, n. 91) traiamo la notizia che Rinaldi certamente partecipa al cantiere del lazzeretto e del porto.

³⁰ A. Buccaro, *Vincenzo Corazza e Giacomo Quarenghi: neoumanesimo e cultura architettonica illuminista tra Roma, Napoli e San Pietroburgo*, in *Giacomo Quarenghi e la cultura architettonica britannica. Da Roma a San Pietroburgo*, atti del convegno internazionale (Roma, 25-26 maggio 2017), a cura di P. V. Angelini, I. Giustina, T. Manfredi, F. Moschini, Roma, Accademia Nazionale di San Luca, 2021, pp. 213-224.

³¹ I. E. Grabar, *Gli architetti stranieri al tempo di Pietro il Grande*, in «Anni passati», luglio-settembre 1911, p. 20.

³² A. M. Matteucci, *Architetti italiani alle corti d'Europa*, in *Gli architetti italiani a San Pietroburgo*, a cura di G. Cuppini, Bologna, Grafis Edizioni, 1996, pp. 50-86: 61.

³³ A. Buccaro, *Il linguaggio di Rinaldi nel nuovo scenario dell'architettura russa*, in A. Buccaro, P. Miltenov, G. Kjučarianc, *Antonio Rinaldi*, cit., pp. 53-89: 82.

³⁴ Ivi, pp. 53-89: 76-77.

Vanvitelli tra barocco e neoclassicismo: gli esordi di una controversa questione critica

Cettina Lenza

Perché risolvere un'annosa questione, ormai liquidata come mal posta da quanti hanno stigmatizzato l'adozione, nello studio del Settecento, di una scansione bipolare che trascuri la molteplicità degli orientamenti culturali maturati nel corso del secolo?¹ Una periodizzazione risolta in termini di antinomia stilistica nella cui vischiosità è rimasta impigliata anche l'opera di Vanvitelli, collocata dai diversi autori nell'ambito del tardo barocco o del neoclassicismo.

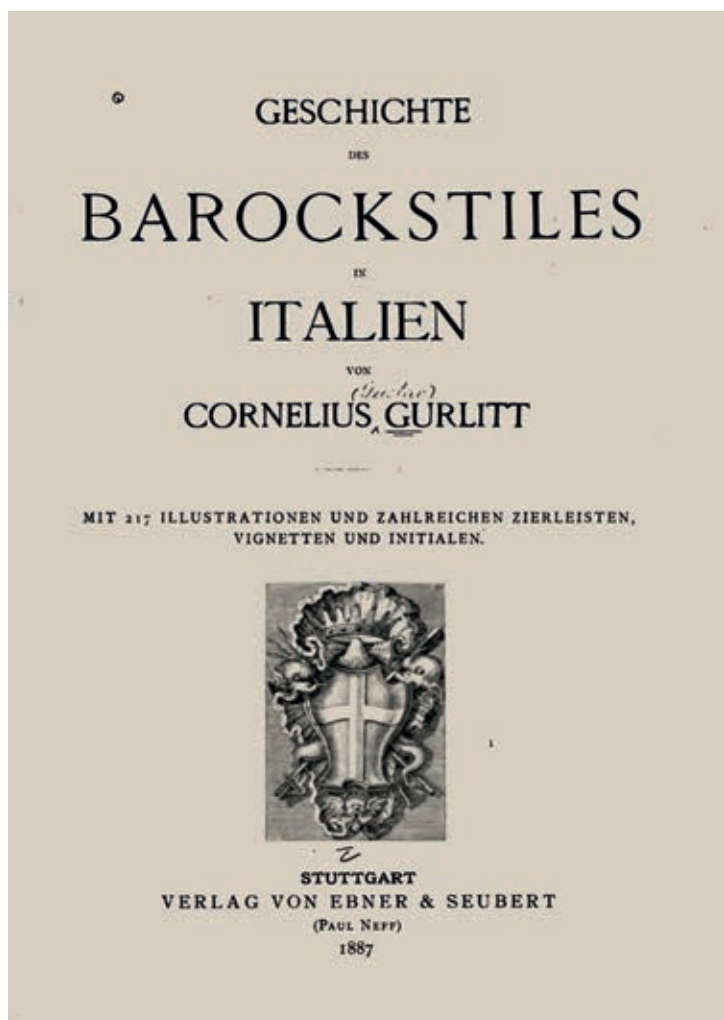
L'alternativa – latente come vedremo fin da più remote matrici – si pone esplicitamente, fino a tradursi in una vera e propria *querelle*, all'indomani dell'VIII Convegno nazionale di Storia dell'Architettura del 1953, in cui Giulio Romano Analdi enuncia la tesi di un Vanvitelli «primo architetto neoclassico italiano e forse anche europeo»². Nel recensire il volume degli atti, Eugenio Battisti dà ampio spazio alla lettura proposta da Analdi di un'autentica «rivoluzione formale» operata nel palazzo di Caserta, esito «estremamente più moderno» dei suoi precedenti di Versailles e di Madrid, e si schiera a favore di un Vanvitelli artefice di rinnovamento, per il quale «le vecchie interpretazioni del post-barocco non reggono più», esaltandone il «formidabile, matematico senso della misura»³. Tra le obiezioni meritano invece di essere menzionate le riserve di Arnaldo Venditti, il quale, in *Architettura neoclassica a Napoli* del 1961, pur ammettendo come «chiara ed innegabile» una «costante presenza di ispirazione classicista», ritiene che Vanvitelli raggiunga, quasi sempre, accenti individuali che non consentono di «classificare rigidamente la sua libera ed originale personalità», contestando inoltre che si possa «attribuire a lui il merito, o la colpa, di vicende successive»⁴. Vi fa seguito l'argomentata confutazione di Cesare de Seta che, nel contributo *Lugi Vanvitelli, l'Antico ed il Neoclassico* del 1978, definisce il Nostro come «l'ultimo, prestigioso protagonista delle stagioni artistiche tardo barocca»⁵, escludendo drasticamente di poterlo considerare «un precorritore di sistemi compositivi e stilistici che poi culmineranno nel Neoclassicismo»: questione evidentemente rimasta aperta se, dopo vent'anni, l'autore decide di ripubblicare il medesimo testo, di poco modificato, nella più aggiornata monografia su Vanvitelli⁶.

L'obiettivo, stavolta, non è quello di fornire un'ulteriore soluzione nell'ambito di classificazioni di cui De Fusco già nel

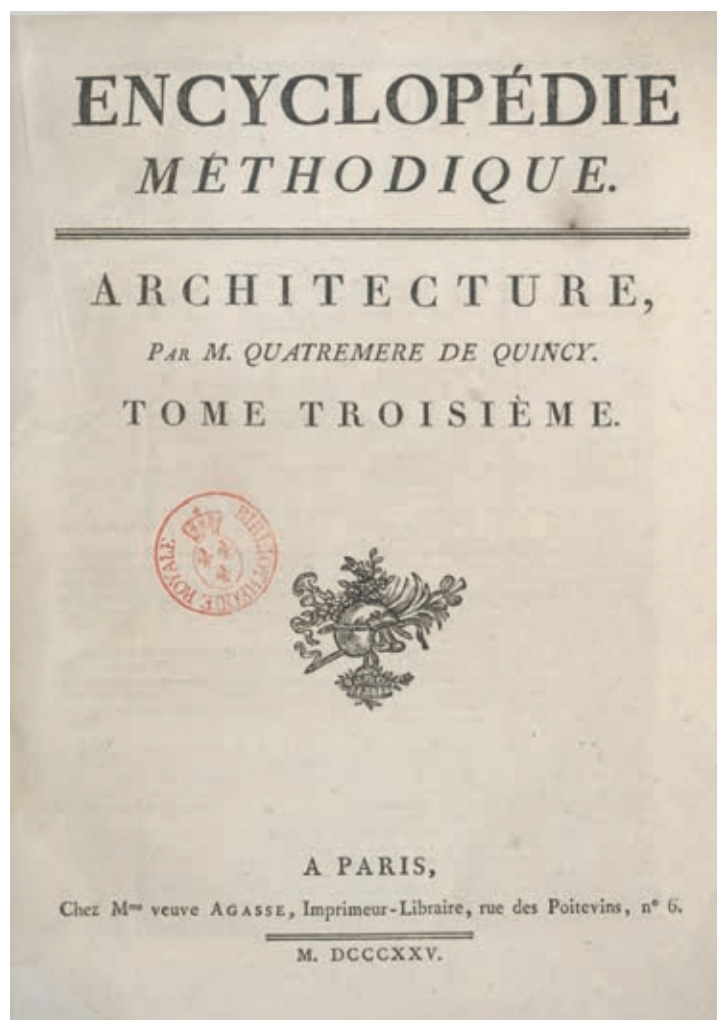
1967 revocava in dubbio la legittimità in sede estetica, considerandole deludenti «anche come contributi alla storia culturale dell'architettura»⁷, peraltro giunte fino a individuare in Vanvitelli una «estrema fase proto-eclettica», come proposto ancora da de Seta, o a chiamare in gioco un «eclettismo storicistico», come scrive Marcello Fagiolo⁸. In questa sede si è inteso tracciare gli esordi della 'questione Vanvitelli', tralasciando le fonti coeve e la storiografia locale, e di seguirne gli sviluppi dall'Ottocento fino agli anni Trenta del Novecento, inglobando le prime trattazioni monografiche e fermandosi alle soglie della stagione dei grandi convegni; e ciò non solo allo scopo di ricostruire la ricezione della sua opera nei diversi scenari storici o nei vari ambienti culturali, ma anche per affrontare alcuni snodi di storia della storiografia. Infatti, il tema specifico si innesta su quello, più generale, di identificazione delle categorie di barocco e neoclassico, rispetto alle quali l'opera di Vanvitelli ha funto da cartina di tornasole, ponendo in evidenza istanze e tensioni che travalicano i meri aspetti linguistici.

Vanvitelli nella letteratura ottocentesca

Una duplice interpretazione dell'opera di Vanvitelli si registra già durante il corso dell'Ottocento in differenti contesti nazionali. L'assegnazione all'alveo del barocco si riscontra a metà secolo in ambito mitteleuropeo, unitamente alla genesi nei paesi di lingua tedesca della storiografia artistica relativa a tale stile, concomitante con la sua ripresa a seguito della tendenza a incrementare la scala e la ricchezza plastica e decorativa delle architetture, da rendere consone alla crescita delle grandi città e visibile vessillo delle ambizioni degli Stati⁹. La inaugura – dopo aver motivato, in premessa, l'interesse rivolto «in diese ausgearteten Formen zu versenken, über welche die neuere Welt schon längst den Stab gebrochen» per la loro predominante presenza sulla scena urbana¹⁰ – il *Cicerone* di Burckhardt del 1855, il quale termina l'elenco degli esponenti «*einflussreichsten*» dello stile con «*die beiden mächtigsten Architekten des XVIII. Jahrhunderts*»¹¹, Juvarrà e Vanvitelli, aggiungendo tuttavia in nota una postilla non irrilevante. Qui l'autore, che aveva fondato la sua *Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens* – come recita il sottotitolo – sull'esperienza diretta dei viaggi nel nostro Paese, con-



fessa di non aver visto affatto Superga e «nur von aussen» il palazzo di Caserta di Vanvitelli¹²; nessuna dunque di quelle scenografiche soluzioni che avrebbero autorizzato la sua definizione in chiave barocca, ma solo quelle facciate prive di ricchezza plastica e di pittorici effetti chiaroscurali, sulla cui sobria composizione si fonderà proprio l'ipotesi di un Vanvitelli iniziatore del gusto neoclassico. Se a Burckhardt si può imputare un giudizio sommario, ciò non vale per la *Geschichte des Barockstiles in Italien* di Cornelius Gurlitt del 1887, approfondita monografia nella quale, al termine di un'analitica descrizione delle opere, si afferma: «Der letzte Meister der italienischen Barockperiode ist Luigi Vanvitelli»¹³, non senza ulteriori strascichi, dal momento che perfino Piranesi e Michelangelo Simonetti mostrerebbero ancora i postumi della stagione stilistica da lui conclusa¹⁴. Diversa la posizione negli ambienti classicisti francesi. Nella voce *Vanvitelli* dell'*Encyclopédie méthodique* del 1825 (riproposta nel *Dictionnaire Historique* del 1832), Quatremère de Quincy insiste sul suo superamento del barocco, attribuendogli «le mérite de se préserver des écarts de l'école



vicieuse qui l'avoit précédé. Porté aux grandes entreprises, on peut dire qu'il voyoit grandement, et on doit le regarder comme ayant contribué en Italie à désabuser les yeux et les esprits des fausses manières qui régnoient encore de son temps»¹⁵. In particolare, della Reggia di Caserta offre una descrizione – desunta dal progetto esibito nella *Dichiarazione dei disegni* – sviluppata e contrario rispetto alle scorrettezze del barocco: «Quant au goût d'architecture [...] s'il ne s'y trouve rien que l'artiste puisse reconnoître comme modèle classique, on n'y rencontre rien non plus qui soit capable de déparer un aussi grand monument. Rien dans le fait à reprendre aux profils des entablemens: aucun ressaut n'interrompt la grandeur de leurs lignes. Nulle part de ces ornemens capricieux que le goût et la raison s'accordent à condamner». E in positivo aggiunge: regolari sono le proporzioni degli ordini, così come lodevoli l'euritmia complessiva e la sobrietà della decorazione, che lascia trionfare le masse¹⁶.

Anche in Italia, la letteratura ottocentesca è incline a ravvisare in Vanvitelli i segnali di un mutamento di rotta. Lo si

Fig. 1. *Geschichte des Barockstiles in Italien von Cornelius Gurlitt...*, Stuttgart, Verlag von Ebner & Seubert, 1887, frontespizio.

Fig. 2. *Encyclopédie méthodique. Architecture, par M. Quatremère de Quincy*, Tome troisième, Paris, chez M.me veuve Agasse, 1825, frontespizio.

Fig. 3. *Architettura Milanese del dott. G. Ferrario, antiporta di Memorie per servire alla storia dell'architettura milanese dalla decadenza dell'Impero romano fino ai giorni nostri*, Milano, Tipografia Bernardoni, 1843.

registra in ambiente lombardo, ai margini dell'interpretazione di Piermarini come iniziatore del nuovo gusto, anch'essa controversa, e che sottende a sua volta differenti posizioni nei confronti di quel processo di riforma attivato da Maria Teresa d'Austria, esteso all'architettura in una direzione di semplificazione e razionalizzazione. Una spia significativa è offerta dalle *Memorie per servire alla storia dell'architettura milanese dalla decadenza dell'Impero romano fino ai giorni nostri* di Giulio Ferrario, bibliotecario della Braidense, pubblicate a Milano nel 1843, dove si menziona Vanvitelli tra i «primi restauratori» della buona architettura, ricordandone il palazzo di Caserta e altri grandiosi edifici, «i quali, se non giunsero alla sublimità, presentano uno stile retto e bello»¹⁷. Analogo giudizio si ritrova già ne *Il costume antico e moderno*, impresso a Milano in 21 volumi dal 1817 al 1834 e più volte riedito, dove nel tomo sul *Costume degli italiani*, riassunta la «depravazione» del «pessimo gusto» proseguita sino alla fine del secolo XVII, si accenna al nuovo corso in cui, tornandosi a «osservare le fabbriche de' valenti architetti del secolo XV», «principiò a farsi generale uno stile, un semibello d'architettura». E dopo aver citato le opere di Nicola Salvi, «di uno stile che piace, ma che ancora non soddisfa», e il contributo di Alessandro Pompei, Ferrario assegna al Nostro il primato nel superamento del barocchismo: «Ma chi diede la più forte spinta a far rivivere la buona architettura fu il bravissimo architetto *Luigi Vanvitelli Romano*», il quale «seppe spiegare un carattere che, se non giunse al sublime bello architettonico, vi si avvicinò almeno di molto, e servì di scuola agli altri»¹⁸; affermazione sostanzialmente replicata nella torinese *Enciclopedia economica* di Francesco Predari del 1860, dove si legge: «Ma chi specialmente giovò al nuovo rinascimento del purgato stile, fu Luigi Vanvitelli, nato in Roma nel 1700»¹⁹.

Lo stesso Predari, anch'egli bibliotecario a Brera e poi trasferitosi nel 1844 a Torino, aveva diretto per l'editore Giuseppe Pomba l'*Enciclopedia popolare*, dove la voce *Architettura* è a firma di Carlo Promis. Questi rinviene in Vanvitelli i prodromi di una ripresa: «nel 1700 se l'architettura non rialzossi, almeno non cadde peggio, fu in quasi



tutto il secolo una apatia, una quiete sepolcrale, una nullità nelle arti che per poco sarebbersi ridotte a paro d'ogni più meccanica professione. Primo a levar il capo dall'onda morta fu il Iuvarra seguito poscia dal Vanvitelli, dal Piermarini, dal Morelli, uomini lodevoli per certa feracità d'ingegno, abilissimi nel distribuire grandi masse, e serbanti molta unità in quella qual si fosse decorazione». Si tratta di meriti non secondari per l'allievo di Ferdinando Bonsignore, ma sminuiti dall'osservazione seguente: «simili in ciò a Michelangelo, alle piccole cose erano incapaci affatto; Iuvarra e Vanvitelli, sì grandi ne' regii palazzi, non sepper fare una cappella, una tomba, una porta tollerabili»²⁰; grave limite per chi intendeva lo studio della storia quale guida per il progetto, come prevedeva il peculiare eclettismo di Promis e la sua impostazione didattica presso la cattedra di Architettura civile della Regia Università di Torino. Parallelamente, il 'traghetamento' di gusto oltre il barocco gli viene ascritto anche dalla storiografia romantica, allineata alla condanna dello stile, pur apprezzandone il suo spirito di libertà. Nella *Storia estetico-critica delle Arti del Disegno* del 1856, Pietro Selvatico, dopo aver



Fig. 4. *Manuale di architettura italiana antica e moderna* di Alfredo Melani, 3ª ed. rifatta con 131 incisioni e 70 tavole, Milano, Ulrico Hoepli, 1899, frontespizio.

Fig. 5. G. De Logu, *L'architettura italiana del Seicento e del Settecento*, Firenze, Nemi, 1935, copertina della parte prima.

stigmatizzato, sulla scorta di Milizia, le derive del barocchismo, ipotizza che lo stesso «eccesso fu causa a rimedio; rimedio fiacco, lento, inefficace, timido se vuoi; ma pur rimedio. Ché lo stile del napoletano Vanvitelli, venuto dopo quelle convulsioni e quel frenetico ondeggiare della linea, sebbene rimanesse ancora infetto da centinature e risalti, si avviava al meglio; di guisa che quella sua immensa villa del monarca di Napoli, Caserta, tuttoché non sia né elegante, né bella, pure va scevera dai difetti dell'età»²¹.

A fine Ottocento, il ruolo di Vanvitelli come iniziatore di una nuova stagione stilistica appare concordemente acclarato su opposte sponde, ma con differente significato. Da convinto classicista, Giuseppe Damiani Almeyda nella *Storia dell'arte moderna italiana*, redatta nel 1882 per il manuale di Josef Durm e rimasta all'epoca inedita, individua in Quarenghi e ancor prima in Vanvitelli coloro grazie ai quali, dopo la lunga parentesi del barocco, «realmente comincia l'arte nuova di architettare in Italia». Rispetto a Quarenghi, Vanvitelli, «più arido nell'inventare, fu forse meno purgato nelle disposizioni, ma più originale sebbene certe volte sia barocco affatto». Ciò

non impedisce di assegnargli «l'invidiabile titolo di restauratore dell'arte architettonica», tenendo conto della sua collocazione storica che giustifica le persistenti scorie delle «viziose abitudini» pregresse. Infatti, se lo studio di Vitruvio e delle antichità romane «non valse a purgarlo del tutto dal barocchismo dell'epoca sua», l'autore obietta che «un uomo non può farsi superiore al suo tempo fuori i limiti delle sue forze e della capacità degli altri a comprenderlo, l'una cosa e l'altra essendo naturalmente limitate»²². Sempre negli anni Ottanta, Alfredo Melani dichiara in *Architettura italiana*: Luigi Vanvitelli «a Caserta col Palazzo Reale fu il primo nella bassa Italia a riapplicare le colonne e le trabeazioni nella loro purezza romana senza fronzoli arcadeggianti»²³, e nel successivo *Manuale di architettura italiana antica e moderna* aggiunge: «fu uno dei maggiori architetti, forse il maggiore, certo quello che ebbe le più grandi occasioni di lavoro, nell'epoca neo-classica». Riconoscimento, comunque, poco lusinghiero per la scarsa considerazione che il modernista Melani riserva a tale stile, dandone conto in ossequio al «principio generoso di accogliere le forme di ogni periodo storico, come manifestazioni autentiche di ciascun periodo», ma che definisce la «reazione della debolezza» rispetto all'architettura barocca, alla quale avrebbe tolto «tutto il fantastico e l'originalità che aveva; tutta la decorazione fastosa e festosa», riducendosi a «un dialetto dell'epoca finale del rinascimento», con «l'effetto di un'eco lontana, d'un rumore e non d'un suono»²⁴.

La letteratura storiografica e critica dei primi decenni del Novecento

A partire dagli anni Dieci del nuovo secolo, una rinnovata fioritura di studi sull'architettura barocca in Italia a opera di Giulio Magni, Corrado Ricci, Arduino Colasanti, Antonio Muñoz²⁵ favorisce il riemergere di una lettura positiva di Vanvitelli in tale chiave stilistica. Il passaggio è esemplificato dal fortunato manuale di *Storia dell'Arte Italiana* di Luigi Serra, che nell'edizione del 1907 accenna a Vanvitelli come «noto principalmente per il Palazzo Reale di Caserta, enorme fabbrica, fastidiosissima, in cui soltanto l'ampio scalone ricorda la magnificenza e lo splendore del barocco»²⁶; giudizio che viene revisionato nelle riedizioni ampliate apparse negli anni Venti. Qui, pur includendo Vanvitelli, insieme a Fuga,



tra gli «assertori eminenti della reazione» contro gli eccessi del barocco e rococò, definisce la Reggia casertana «il maggior monumento del periodo di transizione, il quale è anche uno de' saggi più splendidi del Barocco», rimarcandone il carattere «fulgidamente barocco nello sfolgorio dei marmi, nel gioco del chiaroscuro, negli effetti prospettici»; e ricordato pure l'interno della chiesa dell'Annunziata a Napoli, enuncia enfaticamente che, con Vanvitelli, «il Barocco squilla l'ultimo riso di gioia»²⁷. Analoga nel 1935 la breve trattazione che compare ne *L'architettura italiana del Seicento e del Settecento* di Giuseppe De Logu, per il quale, nell'insieme unitario di palazzo e parco, «Versailles italiana, ritroviamo il meglio dei caratteri della nostra arte di quel tempo. E come in Roma l'epoca bisecolare non muore, ma si conclude trionfalmente con la fontana di Trevi, qui [...] con eguale energia di vita dice la sua ultima conclusiva parola il cosiddetto "barocco" meridionale che, auspice Roma, trova sintesi nell'organismo, metricamente, il più ampio, nelle parti, il più complesso, nella forma e nell'ornato, il più ricco e solenne e severo, che tutta l'epoca, salvo Roma, aveva potuto immaginare»²⁸. Di-

versamente, nell'*Atlante di Storia dell'arte italiana* di Ugo Ogetti e Luigi Dami, del 1933, dopo aver segnalato che «dal Temanza veneziano al napoletano Vanvitelli, gli architetti maggiori erano tutti tornati all'ordine classico», si afferma che Fuga, Galilei, Salvi, Vanvitelli «diventeranno [...] per la loro sobrietà [...] i maestri di quei neoclassici che, con sospiri d'imitatori più che con energia di creatori, accompagneranno l'universale passione antiquaria dopo gli scavi di Pompei e d'Ercolano, gli studi archeologici, la fondazione dei nuovi musei, e apriranno la via all'ecclettismo ottocentesco»²⁹. Maestri, ma non neoclassici a propria volta, in quanto «l'antico [...] era ancora un vocabolario, non un frasario», fino a che gli archeologi non risultarono «quasi i precettori degli architetti»³⁰.

Insomma, da ultimo dei barocchi a primo dei neoclassici: su questo sottile discrimine, apparentemente trascurabile, si gioca l'intenso dibattito degli anni Trenta. D'altro canto, a fronte di un'ormai consolidata tradizione di studi sul barocco, il neoclassicismo, nonostante i contributi di Klopfer, Hautecoeur, Giedion, Pauli, restava ancora, specie in Italia, criticamente poco approfondito. Tra i rari tentativi va segnalata, nel 1934, la voce *Neoclassica, Arte* per l'*Enciclopedia Italiana*, in cui Ansaldi tratta scultura, pittura e arti minori, mentre l'architettura risulta affidata a Bruno Maria Apollonj. Il suo coinvolgimento è certamente da ricondurre a Gustavo Giovannoni, direttore della Sezione *Architettura*, che operò uno stretto controllo sulla scelta dei collaboratori e rese l'*Enciclopedia* un veicolo per affermare la propria idea di architettura, estesa dall'interpretazione storica alle ricadute operative sulla formazione e professione di architetto. Qui Apollonj, fidato allievo, autore di numerosi lemmi e proprio dal 1934 redattore dell'intera sezione, propone una distinzione tra «neoclassicismo», della metà del Settecento, e «neoclassico», dagli ultimi decenni del secolo alla prima metà del successivo. Entrambi appaiono accomunati dal porsi come reazione al barocco e al rococò, ma, nel primo caso, con un ritorno alla tradizione classica attraverso la mediazione dell'arte del Rinascimento, nel secondo, rivolgendosi direttamente allo studio dell'antichità greca e romana³¹. La distinzione, che venne contestata nel 1941 dallo stesso Ansaldi sulla rivista «Maestrale»³², pur nella sua artificiosità, non era priva di conseguenze: infatti, annoverando il palazzo di Caserta tra gli «edifici più caratteristici del periodo di formazione», consentiva di collocarlo prima del consolidamento di quello stile che, per Apollonj, avrebbe dato inizio all'ecclettismo, allorché con la fine del rococò si era infranta «la vena artistica originale dell'architettura». L'opera di Vanvitelli restava così indenne dai limiti del neoclassico, al quale Giovannoni ripetutamente attribuirà la causa di aver arrestato con il suo gelo il lento e naturale iter evolutivo da Roma a tutto il barocco³³.

In questa chiave si comprende anche l'attenzione prestata

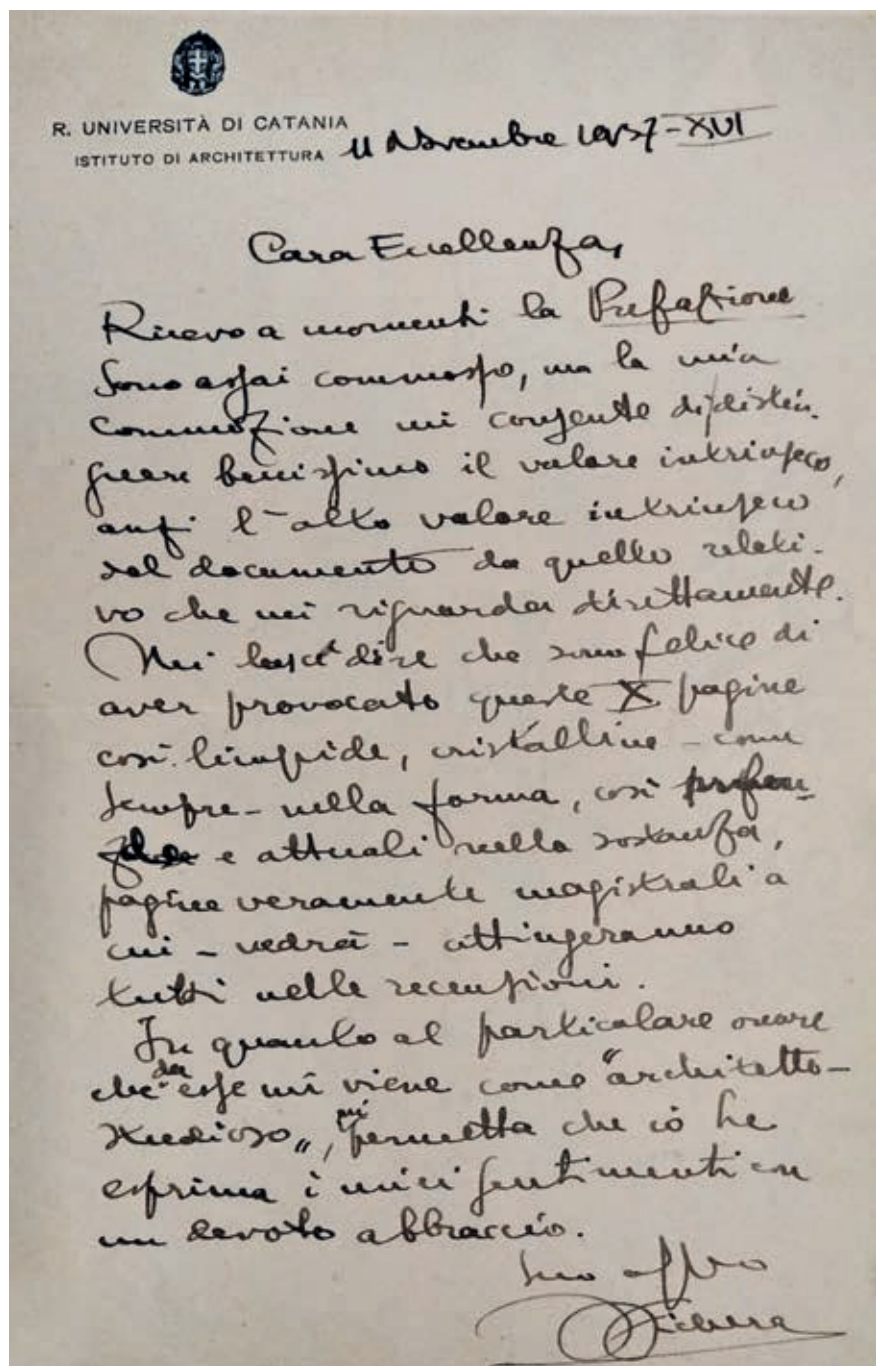


Fig. 6. Lettera di Francesco Fichera a Gustavo Giovannoni datata 11 novembre 1937, Roma, Archivio del Centro di Studi per

la Storia dell'Architettura [con divieto di ulteriore riproduzione e/o duplicazione con qualsiasi mezzo].

tutto il grande periodo precedente dell'Architettura italiana – e perché italiana mondiale – e si schiudono i germi di una fioritura nuova, poi intristita nell'aridità del neoclassico». Gli accenti più fecondi dell'architettura del Seicento e del Settecento risuonerebbero nella Reggia e nelle sistemazioni ideate al suo intorno: i berniniani prospetti di palazzo Chigi-Odescalchi e del progetto per il Louvre, le scenografie dei Bibiena, i modelli francesi dei giardini, a loro volta debitori degli esempi delle ville italiane del tardo Cinquecento, con una «varietà di concetti» che «non è eclettismo, ma sintesi», dimostrando «il suo ricollegarsi alla grande tradizione architettonica italiana [...] della quale rappresenta l'ultima veramente insigne manifestazione». Ma per Giovannoni occorre, nella ricerca delle origini, procedere ulteriormente a ritroso nei secoli: «La solennità austera e la grandezza piena di armonia del sentimento classico che aleggia sulla Reggia di Caserta» riconduce a quella Roma oggetto di studio da parte di Vanvitelli durante la sua formazione giovanile, qui ricomparsa in forme di «insuperata monumentalità» dopo opere relativamente modeste, non diversamente da quelle specie vegetali che «poste in un terreno adatto riprendono talvolta di colpo i caratteri dei lontani progenitori»³⁶.

La medesima concezione si ritrova nelle pagine – «limpide, cristalline [...] nella forma, così profonde e attuali nella sostanza», come si esprimerà Fichera in una deferente lettera di ringraziamento³⁷ – della prefazione alla monografia su Vanvitelli: «il Settecento può dirsi l'ultimo grande periodo stilistico architettonico collegato alla tradizione classica, cioè allo spirito latino, al sentimento italiano», prima del declino dell'Ottocento in cui l'architettura, nelle parole dello stesso Fichera, si nutrirà di se stessa, interrompendo un processo svoltosi attraverso trenta secoli³⁸. Donde l'invito di Giovannoni a ricollegarsi a tale ultimo anello della catena, per riannodare quel filo continuo, spezzato dalle artificiose trasposizioni stilistiche inaugurate dal neoclassico. In realtà, accanto alle ascendenze barocche, nella produzione di Vanvitelli non mancano – anche a parere di Giovannoni – forme rigide e severe, come nel convento di Sant'Agostino a Roma, nella chiesa dell'Annunziata ad Airola, nel monastero di San Marcellino, nei palazzi Calabritto e d'Angri a Napoli e nella facciata principale della reggia casertana, parallelamente «all'analogo movimento manifestatosi in Francia ed in Inghilterra». Ma in questo coacervo di influenze si rifletterebbe la posizione propria di ogni artista, in quanto, allorché «si esca dalla esiguissima schiera degli innovatori», è suo com-

da Giovannoni alle due monografie del 1937, di Gino Chierici sulla Reggia di Caserta³⁴ e di Francesco Fichera su Vanvitelli³⁵, attestata, nel primo caso, dalla recensione su «Nuova Antologia», e nel secondo dall'introduzione al volume, istruttive per cogliere, almeno nelle intenzioni giovannoniane, il significato della reinterpretazione dell'opera vanvitelliana. Giovannoni definisce il volume di Chierici «un vero caposaldo nella nostra Storia architettonica del tempo che per non felice convenzione si dice barocco»; definizione limitativa, in quanto «nella Reggia di Caserta si riassumono i caratteri di

pito tesaurizzare i portati di contemporanei e predecessori, assimilandoli «con potenza di sintesi» per creare opere originali e vive³⁹. E così avrebbe operato Vanvitelli, porgendo l'orecchio alle voci del proprio tempo, ma risalendo sino a Roma. Per Giovannoni, Vanvitelli «non fu un precoce, né fu un artista immaginoso librato sulle ali della fantasia, ma un lavoratore tenace e onesto, non un istintivo, ma un ragionatore ordinato»⁴⁰. Da qui l'ulteriore motivo di apprezzamento per la monografia a lui dedicata, vale a dire, il «grande insegnamento che ne emana per noi – il che dovrebbe essere, ed è molto di rado – la finalità vera della Storia»⁴¹. In piena sintonia, dunque, la definizione che propone Fichera di Vanvitelli, non quale «conclusore di un'epoca d'arte», ma come «sintetizzatore»⁴², che – nella lettura di Giovannoni – travalica un giudizio storiografico per suggerire un analogo atteggiamento nella coeva ricerca architettonica. Proprio sulla definizione di «sintetizzatore» si appunterà invece la critica di Ansaldi recensendo nel 1940 su «Le Arti» il volume di Fichera, in quanto, oltre a compendiare una lunga tradizione, che da Juvarra, dai grandi artisti romani del Seicento e da Inigo Jones si riallacciava agli architetti del Rinascimento e a Roma antica, Vanvitelli «gettò al tempo stesso le basi per uno stil nuovo: il neoclassico», di cui rivendica la vitalità, con-

testando la tesi che, dopo di lui, l'architettura sarebbe degenerata in un «formulario matematico» per risorgere solo nel Novecento⁴³. La polemica, come sottolineato in apertura, si protrarrà a lungo, evidenziando le aporie di un approccio impostato in termini di etichette stilistiche. Al loro superamento era intanto giunto, sia pure da una posizione neoidealistica, Roberto Pane, che nel 1939 si sbarazza della nozione di stile, ancora intrisa di positivismo, al punto da evitare, nel titolo del suo volume, il termine 'barocco', allusivo a una categoria generalizzante, sostituendolo con l'espressione di 'età barocca', di cui illustra la sequenza delle personalità artistiche fino a Vanvitelli. Ma senza escludere una diversa prospettiva critica. A proposito dell'Annunziata di Airola annota infatti: «Questa chiara e riposante parete, nel netto distacco del travertino e dei mattoni, sembra sorridere a tutte le convulsioni della plastica barocca e tanto più ci sorprende il piacere che ne proviamo in quanto ogni suo elemento ci pare di averlo già visto infinite altre volte». Non ci troviamo di fronte a una definizione dell'estetica neoclassica? Forse ne fu consapevole lo stesso autore, che aggiunge appunto: «Si chiami pure neoclassica quest'opera, se così piace», per concludere, poi, crocianamente: «quel che importa è il sentire che essa è bella»⁴⁴.

¹ Cfr., tra gli altri, O. Rossi Pinelli, *Insidie di una periodizzazione bipolare nella storiografia artistica sul Settecento: rococò versus neoclassicismo*, in «Diciottesimo Secolo», a. I, 2016, pp. 133-146.

² G. R. Ansaldi, *Luigi Vanvitelli e il Neoclassico*, in *Atti dell'VIII Convegno nazionale di Storia dell'Architettura* (Caserta, 12-15 ottobre 1953), Roma, Centro di Studi per la Storia dell'Architettura, 1956, pp. 31-50, in part. p. 46.

³ E. Battisti, *Vanvitelli a Caserta*, in «Il Mondo», 3 giugno 1958, p. 13.

⁴ Cfr. A. Venditti, *Architettura neoclassica a Napoli*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1961, p. 46, nota 65. La polemica riguardava la recensione di Ansaldi della monografia su Vanvitelli di Francesco Fichera, per la quale v. più avanti nota 43.

⁵ C. de Seta, *Luigi Vanvitelli, l'Antico ed il Neoclassico*, in «Prospettiva. Rivista di storia dell'arte antica e moderna», n. 15, ottobre 1978, pp. 40-46; con lo stesso titolo pure in *Giuseppe Jappelli e il suo tempo*, atti del convegno internazionale di studi (Padova, 21-24 settembre 1977), a cura di G. Mazzi, Padova, Liviana, 1982, I, pp. 97-108. La tesi figura già formulata in Id., *Disegni di Luigi Vanvitelli architetto e scenografo*, in R. De Fusco, R. Pane, A. Venditti, R. Di Stefano, F. Strazzullo, C. de Seta, *Luigi Vanvitelli*, Napoli, Edizioni Scientifiche

Italiane, 1973, pp. 275-311.

⁶ Id., *Luigi Vanvitelli, l'Antico e il Neoclassico*, in C. de Seta, *Luigi Vanvitelli*, con testi di A. Giannetti, D. Stroffolino, R. Sabatino, P. C. Verde, V. Tempone, Napoli, Electa Napoli, 1998, pp. 156-165.

⁷ Cfr. R. De Fusco, *Vanvitelli e la critica del Settecento*, in «Napoli Nobilissima», VI, I, 1967, pp. 14-24, in part. p. 14.

⁸ M. Fagiolo dell'Arco, *Funzioni simboli valori della Reggia di Caserta*, Roma, Dell'Arco, 1963.

⁹ Cfr. le osservazioni di A. Payne, *Beyond Kunstswollen: Alois Riegl and the Baroque*, in A. Riegl, *The Origins of Baroque Art in Rome*, a cura di A. Hopkins, A. Witte, Los Angeles, Getty Research Institute, 2010, specie il paragrafo *Why Baroque Now*.

¹⁰ J. Burckhardt, *Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke italiens*, Basel, Schweighauser, 1855, p. 366.

¹¹ Ivi, p. 368.

¹² *Ibidem*, nota 1.

¹³ C. Gurlitt, *Geschichte des Barockstiles in Italien*, Stuttgart, Verlag von Ebner & Seubert, 1887, p. 536.

¹⁴ Cfr. ivi, p. 541.

¹⁵ *Encyclopédie méthodique. Architecture*, par M. Quatremère de Quincy, Tome troisième, Paris, chez M.me veuve Agasse, 1825, s.v. *Vanvitelli*.

¹⁶ Ivi.

¹⁷ G. Ferrario, *Memorie per servire alla storia dell'architettura milanese dalla decadenza dell'Impero romano fino ai giorni nostri*, Milano, Tipografia Bernardoni, 1843, p. 131.

¹⁸ Id., *Il costume antico e moderno o Storia del governo, della milizia, della religione, delle arti, scienze ed usanze di tutti i popoli antichi e moderni provata coi monumenti dell'antichità e rappresentata cogli analoghi disegni. Europa*, vol. III, parte II, *Costume degli italiani dalla pace di Costanza ai nostri giorni*, Milano, dalla Tipografia dell'Editore, 1823, pp. 535-536.

¹⁹ Cfr. *Enciclopedia economica accomodata all'intelligenza ed ai bisogni d'ogni ceto di persone [...]. Opera particolarmente necessaria ai pubblici stabilimenti [...] compilata da una società di dotti e letterati italiani per cura di Francesco Predari*, vol. I, Torino, presso la casa di commissione libraria diretta da G. Maspero, 1860, s.v. *Architettura*.

²⁰ C. Promis, s.v. *Architettura*, in *Nuova Enciclopedia popolare ovvero Dizionario generale di scienze, lettere, arti, storia, geografia, ecc. ecc. Opera compilata sulle migliori in tal genere, inglesi, tedesche e francesi coll'assistenza e col consiglio di scienziati e letterati italiani corredata di molte incisioni in legno inserite nel testo e di tavole in rame*, Torino, Pomba, 1846.

²¹ P. Selvatico, *Storia estetico-critica delle Arti del*

- Disegno, ovvero l'Architettura, la Pittura e la Statuaria considerate nelle correlazioni fra loro e negli svolgimenti storici, estetici e tecnici; Lezioni dette nella I.R. Accademia di Belle Arti in Venezia*, 2 voll. (1852-1856), Venezia, co' Tipi di Pietro Naratovich, 1856, II, p. 844.
- ²² G. Damiani Almeyda, *Storia dell'arte moderna italiana*, (1882), a cura di M. Damiani, Palermo, Antepima, 2005, pp. 33-38.
- ²³ A. Melani, *Architettura italiana. Parte seconda: Architettura medievale, del Rinascimento, del Cinquecento, del Seicento, del Settecento e moderna, con 35 tavole e 50 figure intercalate nel testo, seconda edizione totalmente rifusa*, Milano, Ulrico Hoepli, 1887, pp. 243-244. Di poco precedente la prima edizione del 1884.
- ²⁴ Id., *Manuale di architettura italiana antica e moderna, 3ª ed. rifatta con 131 incisioni e 70 tavole*, Milano, Ulrico Hoepli, 1899, pp. 397-398.
- ²⁵ Sul tema, cfr. C. Lenza, *Gli studi sull'architettura barocca in Italia: dagli esordi ai primi del Novecento*, in *Paesaggi di pietra e di verzura. Omaggio a Vincenzo Cazzato*, a cura di F. Del Sole, Roma, Gangemi, 2023, pp. 133-144.
- ²⁶ L. Serra, *Storia dell'Arte Italiana*, Milano, Francesco Vallardi, 1907, p. 467. L'opera conta cinque riedizioni, rivedute e ampliate, nel 1913², 1922³, 1924⁴, 1928⁵ e 1932⁶.
- ²⁷ Id., *Storia dell'Arte Italiana*, vol. III, *Barocco, Rococò, Arte moderna. Quinta edizione riveduta ed ampliata con 150 illustrazioni*, Milano, Francesco Vallardi, 1928, pp. 32-34.
- ²⁸ G. De Logu, *L'architettura italiana del Seicento e del Settecento*, Parte II, Firenze, Nemi, 1935, p. 20.
- ²⁹ U. Ogetti, L. Dami, *Atlante di Storia dell'Arte italiana*, Tomo secondo, *Dal Quattrocento alla fine dell'Ottocento, con 1763 illustrazioni*, Milano, Fratelli Treves editori, 1933, pp. 147-148.
- ³⁰ Ivi, p. 219.
- ³¹ Cfr. B. M. Apollonj, *Neoclassica, Arte. Architettura*, in *Enciclopedia Italiana di Scienze, Lettere ed Arti*, vol. XXIV, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1934, s.v.
- ³² Cfr. G. R. Ansaldi, *Stile neoclassico. Contributo al problema delle origini*, in «Maestrale», aprile-maggio 1941, pp. 75-94, in part. p. 79: «neoclassicismo (ovvero neoclassico, termine che deve considerarsi equivalente al precedente, nonostante l'odiosa distinzione di certi critici)».
- ³³ Su questo tema rinvio a C. Lenza, *Giovannoni, l'architettura e la continuità della storia*, in «Bollettino del Centro di Studi per la Storia dell'Architettura», n.s., n. 3, 2019, pp. 39-52.
- ³⁴ Cfr. G. Chierici, *La Reggia di Caserta*, Roma, La Libreria dello Stato, 1937.
- ³⁵ Cfr. F. Fichera, *Luigi Vanvitelli*, Roma, Reale Accademia d'Italia, 1937.
- ³⁶ G. Giovannoni, Recensione a G. Chierici, *La Reggia di Caserta*, Roma 1937, in «Nuova Antologia», LXXIII, n. 1583, 1938, pp. 109-111, anche in versione dattiloscritta, Roma, Archivio del Centro di Studi per la Storia dell'Architettura, Fondo Gustavo Giovannoni, GG 3/165, dalla quale cito.
- ³⁷ Lettera di F. Fichera a G. Giovannoni datata 11 novembre 1937, Roma, Archivio del Centro di Studi per la Storia dell'Architettura, Fondo Gustavo Giovannoni, GG 5.1/47. Così continua: «pagine veramente magistrali a cui – vedrà – attingeranno tutti nelle recensioni».
- ³⁸ G. Giovannoni, *Prefazione*, in F. Fichera, *Luigi Vanvitelli*, cit., p. VI.
- ³⁹ Ivi, p. X.
- ⁴⁰ Ivi, p. VII.
- ⁴¹ *Ibidem*.
- ⁴² F. Fichera, *Luigi Vanvitelli*, cit., p. 2.
- ⁴³ G. R. Ansaldi, *Luigi Vanvitelli e il neoclassico*, in «Le Arti», III, fasc. 1, 1940-1941, pp. 62-64, in part. p. 63.
- ⁴⁴ R. Pane, *Architettura dell'età barocca in Napoli*, Napoli, E.P.S.A. Editrice Politecnica S. A., 1937, p. 295.

«Un grande capriccio da monarca».

La Reggia di Caserta nel diario di viaggio di Leo von Klenze

Andrea Maglio

Il tema della fortuna critica del Palazzo Reale di Caserta è stato più volte toccato dalla storiografia relativa a Vanvitelli e alla sua più nota opera. I repentini mutamenti nel giudizio di viaggiatori, architetti e commentatori da un lato dipendono dal generale cambiamento di gusto in ogni epoca e dall'altro anche da inclinazioni e idiosincrasie di chi quel giudizio lo esprime. Senz'altro, il tramonto della stagione neoclassica corrisponde a una generale disapprovazione del progetto vanvitelliano. Cesare de Seta parla di 'eclissi romantica' proprio per definire la sfortuna critica del Palazzo nell'età successiva al classicismo settecentesco¹: si passa infatti dall'entusiastico commento dell'Abbé de Saint-Non al cantiere della Reggia negli anni Ottanta del XVIII secolo – con cui il complesso da solo è considerato valevole di un viaggio in Italia – al lapidario giudizio di Stendhal, secondo cui «Caserta non è che una caserma, in una posizione ingrata quanto Versailles»².

Alcuni di questi giudizi negativi sono destinati a durare molto tempo, soprattutto in ambito tedesco, come puntualmente annotato nel 1937 da Francesco Fichera nella sua monografia su Vanvitelli: ancora nel 1911 Paul Klopfer definisce la Reggia «un insieme di stile da caserma e di stile pomposo», oltre a ribadire la discendenza di questa da modelli francesi, per cui pure nutre scarsa considerazione³. Nonostante Vanvitelli abbia prodotto una sua 'scuola', con allievi attivi sia in Italia che all'estero, nel corso dell'Ottocento, a maggior ragione in ambito europeo, prevalgono opinioni negative, che riguardano tanto gli aspetti strettamente architettonici quanto quelli legati ad un assolutismo monarchico da *ancien régime* che il Palazzo inevitabilmente incarna. Tra le eccezioni, nel 1832, vi è quella di Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy, convinto che non esista più grande palazzo in Europa, peraltro capace di «abbandonare gli abusi e i capricci del secolo precedente»⁴.

In ambito tedesco il mutamento di registro tra epoca neoclassica ed età della restaurazione può essere schematicamente rappresentato dalle reazioni di due illustri viaggiatori, quali il poeta Johann Wolfgang Goethe, a Caserta nel 1787, e l'architetto e pittore Karl Friedrich Schinkel, che vede la Reggia nel 1824. Modello fondamentale di riferimento per i viaggi degli architetti tedeschi, quella di Goethe è un'espe-

rienza fortemente empatica, che si svolge anche attraverso un viaggio 'interiore'. La figura del poeta tedesco è estremamente versatile, capace di occuparsi con adeguata competenza di campi molto distanti tra loro, come la mineralogia, il vulcanesimo, la botanica, l'arte e l'architettura. Le sue annotazioni sull'architettura sono sempre pertinenti e spesso hanno determinato la nascita di interi filoni culturali, come per esempio avviene per le lodi alla cattedrale di Strasburgo, preliminari alla nascita di una nuova attenzione per il gotico in ambito germanico. In Italia il suo interesse è principalmente rivolto alle antichità, ma egli non manca di concentrarsi anche su esempi di architettura moderna. Uno di questi casi riguarda proprio il Palazzo Reale di Caserta, da lui visitato il 14 marzo 1787, in occasione di una visita al pittore Jakob Philipp Hackert, con cui egli stringe un rapporto di cordiale amicizia.

Per Goethe la Reggia «è in realtà un palazzo enorme, somigliante all'Escorial, costruito a pianta quadrata e con numerosi cortili, degno invero d'un re. La posizione è di eccezionale bellezza, nella più lussureggiante piana del mondo, ma con estesi giardini che si prolungano fin sulle colline; un acquedotto v'induce un intero fiume, che abbeverava il palazzo e le sue adiacenze, e questa massa acqua si può trasformare, riversandola su rocce artificiali, in una meravigliosa cascata. I giardini sono belli e armonizzano assai con questa contrada che è un solo giardino. Il palazzo, indubbiamente regale, m'è parso poco animato: immensi vani deserti, che per il nostro carattere non sembrano invitanti. È probabile che sia questa anche l'impressione del re: gli hanno infatti allestito in montagna una residenza che permette un miglior contatto col prossimo ed è adatta agli svaghi venatorii e mondani»⁵. Il riferimento all'Escorial non è affatto peregrino né casuale, poiché nella sua infanzia Carlo di Borbone, committente e protettore di Vanvitelli, era cresciuto a Madrid, tra il Palazzo della Granja, il cui parco era stato costruito sul modello di Versailles, e appunto l'Escorial⁶. L'impressione di piacevole stupore ricevuta da Goethe è peraltro condivisa da diversi architetti tedeschi contemporanei, come Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorff e Heinrich Gentz, a conferma del generale apprezzamento in epoca pre-rivoluzionaria⁷.

A distanza di soli diciassette anni dall'esperienza di Goethe, anche Schinkel arriva per la prima volta in Italia ma, durante questo viaggio effettuato tra il 1803 e il 1805, egli neanche visita la Reggia di Caserta, poiché si tratta di un soggiorno in cui il giovane prussiano è alla ricerca di nuove scoperte ed esclude dall'itinerario persino Pompei, Paestum, Sorrento e la costiera amalfitana. Si ferma a Caserta invece nel corso del suo secondo viaggio italiano, nel settembre del 1824, ma si limita a riportare laconicamente nel diario di aver visitato «le parti principali del colossale e sfarzoso palazzo, sebbene il suo stile non sia da lodare»⁸.

Solo pochi mesi prima di Schinkel, agli inizi di dicembre 1823, l'architetto sassone Leo von Klenze, amico del prussiano e come lui allievo di Friedrich Gilly, visita il sito casertano riportando le proprie impressioni su un diario di viaggio – che avrebbe poi dovuto essere pubblicato – da cui possono oggi evincersi importanti informazioni. Una più circostanziata ricostruzione del giudizio di Klenze e del contesto entro cui viene espresso sembra in questa sede di sicura rilevanza, non solo per restituire completezza alla fortuna critica del Palazzo Reale nell'epoca della restaurazione, ma anche per inquadrare, da un punto di vista 'obliquo' ma proficuo, il suo posizionamento all'interno del dibattito europeo.

Numerosi sono stati i viaggi in Italia di Leo von Klenze, talvolta anche solo limitati ad alcune tappe nel settentrione. Uno dei soggiorni più importanti e rilevanti, anche per gli effetti sortiti sulle sue convinzioni, è il sesto, ossia proprio quello effettuato tra il 1823 e il 1824, che lo porterà fino in Sicilia⁹. Il viaggio è compiuto insieme al suo committente, il principe che solo nel 1825 salirà al trono del Regno di Baviera come Ludwig I. La trasformazione di Monaco nella prima metà dell'Ottocento è dovuta principalmente alla visione e alla determinazione di Ludwig, prima e dopo la sua incoronazione. Al momento del viaggio compiuto insieme in Italia, Klenze è già da anni il suo architetto di fiducia e a lui sono affidati i principali cantieri nella capitale bavarese. L'arrivo a Caserta del principe e del suo architetto avviene dopo aver visitato Verona, Mantova, Firenze, Perugia e Roma, quando, il 1° dicembre 1823, il convoglio si dirige verso Napoli, varcando i confini tra lo Stato Pontificio e il Regno delle due Sicilie. La prima tappa effettuata nel Regno è costituita dal sito di Capua; la differenza nell'approccio tra questa visita e quella poi effettuata a Caserta già restituisce la gamma di preferenze di von Klenze, appassionato studioso dell'antico e più scettico rispetto alle opere di architettura 'moderna'. A Capua egli contrappone la città vecchia, a suo dire caratterizzata da sfarzo e opulenza, a quella nuova, segnata da miseria e tristezza. Invece di prendere la strada più comoda e rapida, il gruppo devia proprio

Fig. 1. Giovan Battista Lusieri, *La reggia nella piana di Caserta*, dopo il 1783 [Vanvitelli e la sua cerchia 1998, p. 19].

Fig. 2. Luigi Vanvitelli, *Prospetto della reggia verso il giardino*, 1751 [Vanvitelli 1756, tav. V].

per vedere l'antica Capua, oggi Santa Maria Capua Vetere, e Caserta. L'immaginario con cui egli guarda alla cittadina si lega ai racconti di Strabone e all'assedio di Capua da parte dei romani tra il 212 e il 211 a.C., quando la città era occupata dai Cartaginesi. Il teatro di antiche e mitiche battaglie assume decisamente un fascino particolare, non solo per gli avvenimenti storici evocati ma anche per il carattere del luogo, «dove una volta sorgevano templi e palazzi e oggi sono visibili solo le rovine dell'anfiteatro che si sono ben conservate e formano una composizione molto pittoresca»¹⁰. L'architetto tedesco rimane anche colpito dal fatto che in corrispondenza delle ultime arcate del registro inferiore siano ancora riconoscibili le teste di quelle che egli identifica come Minerva e Diana.

Il racconto del viaggio prosegue seguendo le tappe successive e il commento sulla Reggia comincia con un'affermazione apodittica: «Caserta è un grande 'capriccio' da monarca. Tra i Borbone di Napoli, Carlo III era quello che maggiormente superava l'amore per il fasto di Luigi XIV»¹¹. Il giudizio sul Sovrano napoletano è ricondotto al numero di residenze commissionate, da Capodimonte a Portici fino a Caserta. Quest'ultima consisterebbe in un palazzo «smisurato», affacciato su una piazza altrettanto «smisurata» e con vastissimi giardini che nel loro insieme producono un effetto «imponente». La terminologia adottata per questa descrizione, ossia *effect*, si discosta da quella più comune nella lingua tedesca, come Klenze stesso spiega: «uso intenzionalmente questa parola straniera perché rappresenta qualcosa di estraneo alla migliore architettura, la quale cerca solo di incarnare la razionalità e il corretto accostamento di forme non arbitrarie, qualità che devono essere intenzionali e non un risultato casuale»¹². Evidentemente egli non riconosce al progetto vanvitelliano un carattere di pratica funzionalità, che sempre dovrebbe accompagnarsi ad una composizione lineare ed essenziale.

Un primo problema starebbe nella collocazione del complesso in un territorio poco abitato e senza un carattere urbano: «un tempio, per quanto gigantesco, o un monumento funebre, per quanto imponente, possono apparire naturali ed equilibrati anche nell'ambiente più isolato, ma un gigantesco edificio residenziale non dovrebbe stare senza un ambiente abitato». Il rapporto contraddittorio con il contesto sembra essere quindi la principale perplessità per Leo von Klenze rispetto alla Reggia. L'osservazione di Goethe relativa alle stanze vuote del Palazzo viene allargata al con-

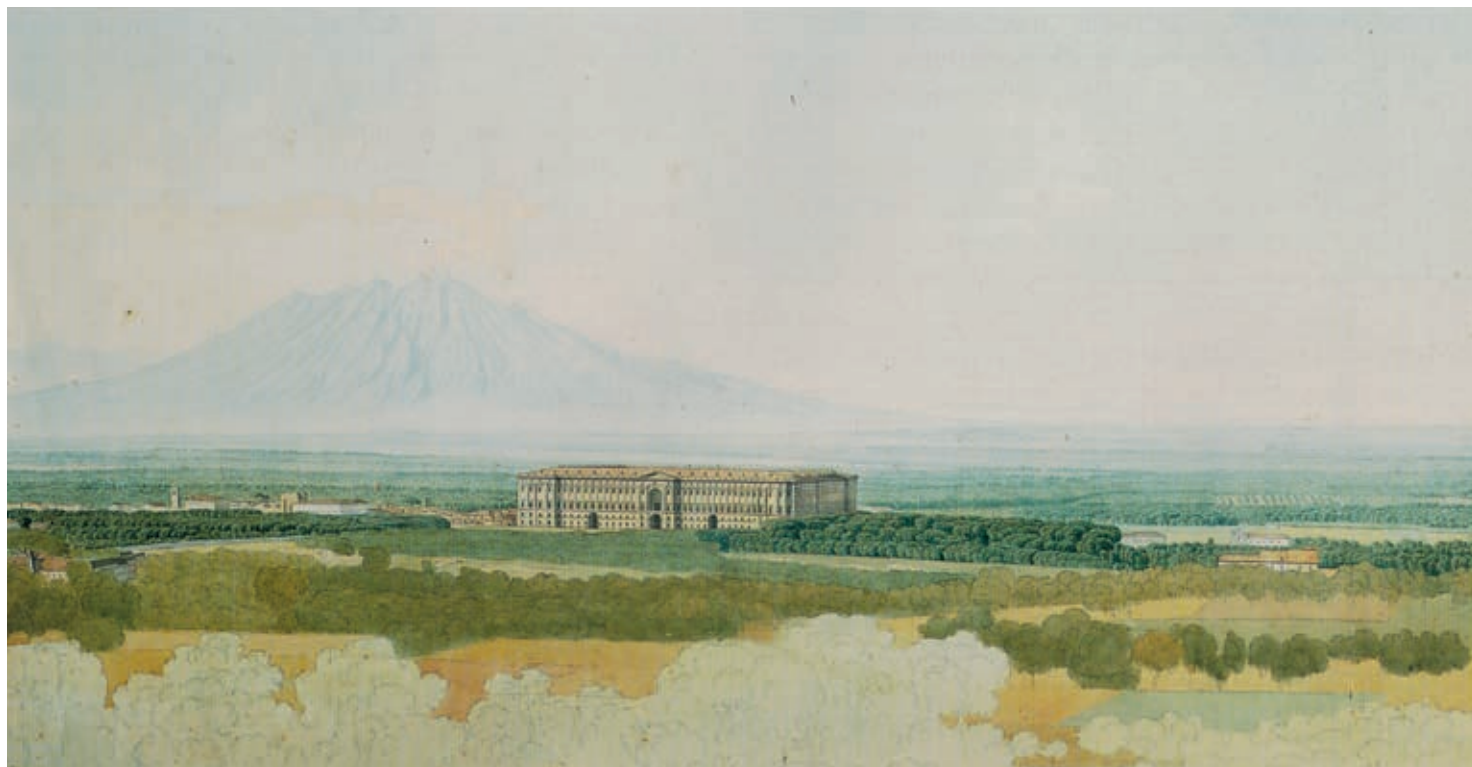




Fig. 3. Prospetto della Reggia di Caserta verso il parco [www.insolitaguida.it, ottobre 2023].



Fig. 4. Dettaglio del prospetto verso il parco della Reggia di Caserta [foto dell'autore, settembre 2014].

Fig. 5. Leo von Klenze, Königsbau, Münchner Residenz, Monaco di Baviera [Wikimedia Commons, inserito da MagentaGreen l'11 agosto 2014].

testo del territorio, puntando così il dito contro l'idea di una nuova capitale sorta da nulla con l'intento di trasferire la corte e le funzioni amministrative (fig. 1).

Le osservazioni successive, tuttavia, riguardano nello specifico la composizione architettonica, su cui Klenze esprime ugualmente forti dubbi. Riferendosi evidentemente alla facciata verso il parco, egli osserva che «una volta che si fa i conti con la prima impressione di queste dimensioni enormi e isolate dell'edificio, la povertà della sua architettura esterna appare nella sua interezza. Una comune facciata in vecchio stile francese è divisa da linee di cornice orizzontali in due parti di circa uguale altezza, di cui quella inferiore ricoperta da bugne, mentre quella superiore è

decorata da un ordine ionico di lesene con cornici e attico. La parte inferiore presenta due ordini di finestre, quella superiore due ordini che occupano l'altezza delle lesene, mentre il fregio è occupato da una finestra. Ai quattro angoli si ergono padiglioni con lesene corinzie e con due finestre sovrapposte. Un alto edificio a cupola si trova al centro dell'insieme, sopra l'intersezione delle ali trasversali, che formano quattro cortili interni. I frontoni sorgono qua e là senza scopo o giustificazione architettonica e, come gli attici, sono adornati o meglio deturpati da poderose statue, stemmi e trofei»¹³ (fig. 2).

Appare chiaro come la descrizione di Klenze non si riferisca all'edificio come appare oggi, ma ai grafici di progetto vanvitelliani pubblicati nella *Dichiarazione dei disegni del Reale Palazzo di Caserta*¹⁴. Non v'è dubbio che l'architetto, insieme al principe Ludwig, abbia visitato realmente l'edificio e che le sue impressioni corrispondano a una 'indagine' *in situ*, ma il riferimento alla cupola, ai padiglioni angolari e alle statue della balaustra rimandano unicamente ai disegni di progetto. Tale circostanza va spiegata con il fatto che il can-



tiere della Reggia non era ancora terminato, con l'aggravante che nel 1821 era morto anche Carlo Vanvitelli. Klenze deve quindi supporre che i lavori saranno condotti seguendo fedelmente il disegno originario. Più difficile appare comprendere il motivo per cui la sua analisi riguardi unicamente la facciata verso il parco, mentre nemmeno una parola è dedicata a quella rivolta verso la piazza.

Il feroce commento critico riguardante l'inserimento di frontoni nella facciata, a suo dire privo di logica, va in realtà connesso al gusto e alle personali inclinazioni di Klenze, attento studioso dell'architettura greca e focalizzato sulla purezza e sulla linearità della composizione. A Roma l'architetto tedesco si era lasciato andare a commenti critici persino nei confronti dell'architettura romana antica, secondo lui costruita, al contrario di quella greca, non per assecondare gli spiriti più colti e raffinati, ma per scopi militari o per compiacere il popolo più rozzo¹⁵. Inoltre, proprio la disposizione e la forma dei frontoni sugli edifici residenziali aveva costituito l'oggetto di un'animata discussione con Ludwig a Firenze: pur considerando i palazzi fiorentini del Quattrocento come possibili fonti di ispirazione, Klenze ne vede dei limiti e considera un errore alternare frontoni triangolari e circolari, mentre il principe, osservando tale alternanza a Firenze, mette in dubbio le convinzioni del proprio architetto. Non è chiaro a quale esempio si riferisca Ludwig, ma certamente a Roma i due viaggiatori devono aver visto Palazzo Farnese, dove l'alternanza tra frontoni triangolari e curvilinei riguarda l'intero piano nobile sulla facciata principale, alternanza poi ripresa proprio sulla fac-

ciata verso il parco del Palazzo Reale casertano (figg. 3-4). La discussione sulla Reggia vanvitelliana assume una valenza più ampia, considerando che nel corso del viaggio, cominciando proprio a Mantova e a Firenze, l'architetto e il suo committente discutono del progetto per il Königsbau di Monaco, ossia la nuova ala della residenza reale dei Wittelsbach. L'edificio sarà poi realizzato tra il 1825 e il 1834, ma già durante il viaggio di Klenze con il principe, in occasione del soggiorno palermitano nel gennaio del 1824, l'architetto prepara un primo progetto, poi sottoposto al committente nel mese successivo¹⁶. L'idea di riprendere i modelli fiorentini rinascimentali allude anche a un parallelismo tra il mecenatismo dei Medici e quello di Ludwig, che stila quasi una classifica dei palazzi più ammirati – nell'ordine Strozzi, Riccardi e Rucellai – per poi rimanere deluso da Palazzo Farnese a Roma¹⁷. In realtà, sorprendentemente, il primo progetto di Klenze per il Königsbau del 1824 si ispira anche a Palazzo Barberini, sebbene venga soprannominato il progetto 'alla greca'. Questi rimandi permangono anche nella seconda versione, detta 'alla romana', ugualmente rifiutata dal principe, inamovibile sull'uso di modelli fiorentini¹⁸. Alla fine, infatti, prevarrà il modello di Palazzo Pitti, che Ludwig aveva definito «una roccia scolpita»¹⁹. Adrian von Buttlar ipotizza che nella scelta di tale modello possa aver influito la visita compiuta a Klenze da Schinkel il 22 novembre 1824, quando è di ritorno dall'Italia, occasione in cui l'amico prussiano potrebbe aver mostrato il proprio entusiasmo per Palazzo Pitti, usato come modello per un moderno edificio anche nel suo *Lehrbuch*²⁰ (fig. 5).

Questa disamina della complessa genesi del progetto per il Königsbau sottolinea da un lato l'importanza del viaggio italiano per la selezione dei modelli su cui realizzare gli edifici della nuova Monaco e dall'altro l'ampiezza delle motivazioni, anche di carattere ideologico e politico, alla base delle scelte compiute. Il richiamo al Quattrocento fiorentino non si fonda solo su questioni meramente estetiche, ma anche sul riflesso del glorioso mecenatismo delle grandi famiglie dell'epoca, all'interno di un quadro che, interpretato più o meno lucidamente, vuole alludere a dei valori repubblicani. Il progetto vanvitelliano non possiede alcuna di queste caratteristiche e inoltre, anche se colpisce la durezza delle critiche agli aspetti puramente compositivi, non sembra poter fornire il modello per un palazzo situato al centro di un denso sistema urbano. Ludwig si adopera affinché a Monaco avvenga una rifioritura delle arti come quella della Firenze rinascimentale; in tal senso le opere promosse da Carlo di Borbone, oltre che troppo recenti, rimandano alla figura di un sovrano autocratico, categoria a cui peraltro, senza volerlo riconoscere, lo stesso Ludwig appartiene. Dal 1816 si era iniziata a costruire anche la Ludwigstrasse, l'asse portante della nuova Monaco, i cui palazzi seguivano principalmente proprio i modelli fiorentini, combinati però con elementi romanici e bizantini, definendo quello che viene definito *Rundbogenstil* o 'stile dell'arco a tutto sesto'. In tal modo si veniva a creare un ambiente urbano la cui unità formale era assicurata nonostante le variazioni sintattiche sull'impaginato dei prospetti.

Le scelte operate da Klenze, in particolare per il Königsbau ma anche per ogni altro cantiere monacense, sono ovviamente condizionate dalle preferenze e dalle richieste di Ludwig, con cui l'architetto cerca – quando possibile – di aprire discussioni nel difficile tentativo di convincerlo a desistere dalle intenzioni più bizzarre. La fermezza con cui Klenze si rifiuta di accogliere alcune idee del sovrano, specialmente quando questi rivolgerà la propria attenzione a modelli medievali, porterà alla nascita di una nuova stella nel firmamento dell'architettura bavarese, ossia quella di Friedrich von Gärtner, più disponibile ad assecondare i gusti del committente. Tuttavia, la scelta di Palazzo Pitti come modello per il Königsbau va attribuita principalmente a Ludwig, com'è facile immaginare osservando altri lavori coevi di Klenze, tra cui la Glyptothek o il Nationaltheater. In ogni caso, evidentemente, di fronte al Palazzo Reale di Caserta, architetto e committente sono concordi nel non prenderlo in considerazione quale modello per i futuri cantieri della capitale bavarese. Tuttavia, è stato ipotizzato che, nonostante questa reazione decisamente sfavorevole alla Reggia, quest'ultima possa aver influenzato altre opere di Klenze (fig. 6).

Fig. 6. Leo von Klenze, Festsaalbau, Münchner Residenz, Monaco di Baviera [Bayerische Schlösserverwaltung]

Una derivazione dal modello vanvitelliano di Caserta è stata infatti ravvisata da Winfried Nerdinger nella facciata del Festsaalbau, parte del complesso della Residenz esattamente come il Königsbau, ma rivolto verso il giardino dello Hofgarten²¹. Il primo progetto di Klenze risale al 1820, ma la sua elaborazione e i lavori si protraggono per diversi anni, finché solo nel 1832 l'edificio sarà iniziato e trentuno anni dopo completato nelle sue finiture²². Al centro del prospetto si trova una doppia loggia, avanzata rispetto al resto della facciata, che al livello superiore corrisponde alla sala del trono. La doppia loggia fuoriesce da un blocco articolato su tre registri, di cui quello inferiore rivestito a bugnato e quello centrale dotato di aperture con frontoni triangolari. Lateralmente si trovano due ali simmetriche, arretrate e più basse, con primo registro ugualmente trattato a bugnato e registro centrale caratterizzato da aperture con mensola orizzontale su volute. Infine, due blocchi angolari conclusivi riprendono lo stesso impaginato dell'avancorpo centrale loggiato, a cui sono allineati. In tal modo sono definiti due sistemi sintattici diversi che si alternano sul prospetto, evitando la monotonia di una facciata molto ampia e stabilendo un chiaro sistema di relazioni tra le parti. Per tali ragioni l'affinità con il progetto vanvitelliano non sembra del tutto fondata, se non per alcuni elementi di dettaglio. Lo stesso Nerdinger, accostando il Festsaalbau di Monaco alla Reggia casertana e alla facciata orientale del Louvre di Perrault, ricorda come Klenze critichi aspramente sia l'una che l'altra, come si dirà poco oltre. La soluzione di avancorpi centrale e angolari, più che dalla Reggia casertana potrebbe eventualmente derivare direttamente dal prototipo francese, benché sia comunque coniugata in maniera decisamente differente.

Un altro punto su cui Klenze articola la propria critica alla Reggia vanvitelliana – critica invero rivolta anche a parte dell'architettura rinascimentale – riguarda l'uso dell'ordine gigante, a cui egli è fortemente contrario. Tale avversione include anche le opere di Michelangelo e Palladio, nonché appunto quelle del «medicastro travestito» Claude Perrault²³. Se il loggiato del Festsaalbau riconosce un palese debito proprio all'architettura di Palladio, va detto che da questo punto di vista non si riscontra una contraddizione tra scritti e opere di Klenze, poiché del maestro vicentino egli condanna specificamente l'adozione dell'ordine gigante, da lui mai adottato. Per quanto riguarda la Reggia borbonica, la condanna è nettissima: «ecco come appare



Caserta! Nessuna corrispondenza tra interno ed esterno, nessuna composizione fondata e giustificata, né un riflesso della struttura costruttiva nelle partizioni e nelle forme esterne, infine nulla di ciò che l'architettura dovrebbe effettivamente realizzare si nota, ma tutto è sacrificato alla perniciosa mania di forzare un programma architettonico entro i vincoli di un grande ordine di colonne e pilastri. Questa compressione di più piani in un sola e unica campata definita dall'altezza di tali supporti architettonici, che invece possono e devono designare 'un' solo piano, cioè le colonne e i pilastri, è una delle invenzioni architettoniche di cui la nuova epoca deve vergognarsi maggiormente e che in quest'arte ha causato i danni maggiori. L'antichità greca e romana, che trovò la legge statica degli ordini delle colonne e la sviluppò in tutte le modificazioni possibili, non presenta traccia di tale abuso»²⁴.

Per corroborare la propria tesi, Klenze passa quindi a una disamina dei diversi esempi di ordine gigante nella storia, di cui il primo si troverebbe a Palmira, seguito dopo molti secoli dalle opere di Michelangelo e Palladio. A quest'ultimo, tuttavia, l'architetto riconosce un sapiente uso degli elementi linguistici dell'architettura: «vi si nota però sempre la regolarità e la proporzione nelle singole parti degli ordini

di colonne e lesene: lo stilobate, i cornicioni principali e l'attico sono solitamente perfettamente articolati e disposti in una corretta interrelazione»²⁵. Questa capacità sarebbe del tutto scomparsa nella Francia di Luigi XIV e Luigi XV, laddove la facciata del Louvre di Perrault costituirebbe un modello di composizione sbagliata *in primis* per l'assoluta mancanza di rapporto tra la parte basamentale e la loggia colonnata. «Quale viaggiatore di ogni buon senso e gusto – prosegue Klenze – non ha passato ore amare alla vista di queste facciate di palazzi, di residenze e di teatri francesi, copiati in tutte le città d'Europa, secondo un miserabile schema che è ormai arrivato anche in Campania e appare ancora più spiacevole qui in Italia, dove si è abituati a vedere tanta bellezza!»²⁶. Nella condanna dell'ordine gigante, Klenze cerca anche di dare una spiegazione logica a quella che ritiene una 'filiera' di errori architettonici: «il vero scopo di questa disposizione è quello di ottenere un effetto di grandezza all'esterno anche a fronte di piccole dimensioni degli interni e questa soluzione sembra aver avuto particolare attrattiva in quell'epoca di fasti, poiché mai una disposizione architettonica imperfetta ha ottenuto un riconoscimento così ampio»²⁷.

Il riferimento a Perrault è ancora più problematico. Di

fatto, la *colonnade* del Louvre non rappresenta un vero esempio di ordine gigante, poiché la loggia non racchiude due ordini di aperture e in origine non presentava in realtà alcuna finestra. Legando la Reggia all'opera di Perrault, probabilmente Klenze si riferisce soprattutto alla strutturazione con avancorpi centrale e angolari ripresa nel Palazzo casertano, ma in realtà, come emerge dalle lettere scritte al fratello, Vanvitelli non apprezzava affatto la *colonnade* del Louvre – e nemmeno l'architettura francese in generale – non tanto per l'uso degli ordini e per la scelta sintattica, quanto proprio per la decisione di rendere cieca la parete del piano nobile affacciata sulla loggia, arricchita da nicchie con sculture, così come essa appariva nelle incisioni settecentesche che egli aveva acquistato²⁸. Inoltre, i giudizi di Klenze, riferiti ad una reggia immersa nel vuoto e inutilizzata, collimano singolarmente con quelli di Vanvitelli su Versailles, ritenuta 'vastissima' e 'dispendiosissima'. Nel caso casertano, l'intenzione di costruire un'intera città, idea radicata soprattutto nella regina Maria Amalia, si scontra con i ritardi nella realizzazione delle opere, proprio a causa della vastità del programma complessivo, contribuendo a offrire quell'impressione di un luogo vuoto e inabitato²⁹. Rivedendo proprie precedenti convinzioni, anche Anthony Blunt ha dovuto riconoscere come, oltre alla quasi assenza di influenze inglesi nell'opera di Vanvitelli, proprio nel disegno della Reggia – ad esclusione naturalmente dei giardini – anche le influenze francesi vadano sostanzialmente ridimensionate, per concludere che «la facciata è molto più romana che francese»³⁰.

La lunga serie di osservazioni finora riportate riguardano unicamente i prospetti, e segnatamente quello rivolto verso il parco, mentre una più sintetica disamina di Klenze riguarda altri aspetti dell'edificio, su cui il giudizio è meno severo: «entrare all'interno riconcilia un poco con l'intero complesso. Sebbene questo sia privato della purezza di uno stile nobile e coerentemente eseguito, è spesso allestito in modo pittoresco ed è di notevoli dimensioni e splendore. Ciò è particolarmente vero per il vestibolo d'ingresso inferiore lungo quasi 800 palmi, la scalinata, la cappella e alcune stanze recentemente decorate sotto il re Gioacchino [Murat]. Una grande abbondanza di colonne e rivestimenti in marmo siciliano, alabastro e diaspro rimane ciò che più delizia di questo edificio»³¹. Colpisce la predilezione dell'architetto sassone per le parti della Reggia che più possono accostarsi a un gusto tardobarocco, come il vestibolo, la scalinata e la cappella, quest'ultima concepita come variazione del modello di Versailles. Tale preferenza è dovuta alle dimensioni e al risultato 'pittoresco', ossia proprio a quell'*effect* che Klenze critica nei prospetti dell'edificio. In parte, questa apparente contraddizione si spiega con la

maggiore attenzione dedicata, in tutti i suoi viaggi, all'analisi delle strutture sintattiche e linguistiche dei prospetti, elemento essenziale anche nella costruzione dei caratteri urbani di una città, come quelli della Monaco del *Rundbogenstil*. Evidentemente, lo sfarzo e l'inventiva nelle soluzioni per ambienti interni monumentali sono maggiormente tollerati; non va dimenticato che durante la visita al palazzo Klenze è accompagnato dal principe Ludwig, alla ricerca proprio di un *effect* di grandiosità.

Giudizi nuovamente negativi – anche in tal caso in antitesi con quelli di Goethe – sono poi espressi sul parco, sebbene con poche e lapidarie parole: «nei giardini l'enorme estensione spesso diventa vuoto e non v'è nulla che possa eguagliare gli incantevoli giardini delle ville romane e frascatanee»³². Klenze non distingue il parco 'alla francese' dal giardino inglese, che potrebbe anche non aver visitato e su cui forse la valutazione sarebbe stata meno caustica. Sul parco 'alla francese' già alcuni contemporanei di Vanvitelli avevano espresso il loro spregio, come William Hamilton, che lo considera disegnato «secondo il peggior gusto», al contrario del giardino inglese, nella cui realizzazione lui stesso svolge un ruolo non secondario³³. Anche nel caso del parco, l'avversione di Klenze per i modelli francesi pesa evidentemente in maniera determinante e va inquadrata in quella che Anna Giannetti definisce «una guerra e una netta scelta di campo, carica di implicazioni estetiche e morali»³⁴. La tagliente durezza nella lettura dell'opera vanvitelliana da parte di Klenze va in realtà connessa a mondi culturali completamente diversi, e non solo per una questione generazionale dovuta agli 84 anni di differenza tra i due architetti. Che i sistemi di riferimento in architettura siano radicalmente mutati appare ovvio, ma va invece sottolineato come Vanvitelli fosse in realtà estraneo già ad alcune novità decisive del proprio tempo: in più occasioni l'architetto aveva mostrato una notevole indifferenza per il mondo antiquario e le scoperte archeologiche, che rappresentavano le radici più robuste del sentimento neoclassico; tale apparente anomalia – ancora più in risalto se confrontata all'attitudine speculativa del rivale Mario Gioffredo – si spiega anche mediante il totale disinteresse per aspetti teorico-critici e per la riflessione erudita, cui viene sempre preferita una pratica sapiente. In tal senso, Renato De Fusco parla di un Vanvitelli anti-moderno, o meglio «moderno *sui generis*»³⁵.

Klenze certamente non conosce, e quindi non giudica, questo approccio meramente pragmatico di Vanvitelli, ma evidentemente gli esiti di tale attitudine non possono che apparire inopportuni agli occhi di chi coltiva un'attenzione minuziosa per l'antico, considerandolo fonte d'ispirazione unica per un'architettura 'moderna' che abbandoni i modelli usurati e bizzarri dell'età dell'assolutismo. I lavori attentis-

simi condotti da Klenze sui templi siciliani, in particolare ad Agrigento, e la competenza con cui ragiona su questioni di metodo, hanno fatto anche assimilare la sua figura a quella dell'architetto-archeologo, molto in anticipo rispetto a quella del *Bauforscher* che si affermerà decenni più tardi³⁶. Per Klenze, come per Schinkel e per la maggior parte degli architetti europei di quella generazione, il progetto architettonico e la ricerca archeologica – supportata da un'attenta azione speculativa – non sono mai disgiunti.

Su un piano strettamente linguistico, la polisemia dell'opera vanvitelliana, in cui sono visibili fonti anche molto diverse tra loro, con echi del lavoro di Juvarra, dei Longhena e di Fontana, rappresenta certamente, come è stato più volte ribadito, un punto di passaggio epocale tra due momenti storici, ma non può appassionare chi è alla ricerca della 'purezza' stilistica ispirata ad un antico peraltro ricondotto a

un codice artatamente unitario. Infine, si comprende anche come Klenze sia animato dalla necessità di smarcarsi da una tradizione di residenze ispirate a Versailles nella stessa Baviera, come a Nymphenburg, e nel resto dei paesi germanici, come a Ludwigsburg, Schönbrunn, Charlottenburg e Sanssouci³⁷. Il suo committente intende modernizzare la capitale bavarese mediante modelli che rimandino a precisi riferimenti ideologici e politici, alla base delle sue fascinazioni e delle sue personali coordinate di gusto. Come già Vanvitelli prima di lui, Klenze si trova così a dover gestire il processo di selezione e ridefinizione di quei modelli tanto che, forse inconsciamente identificando in Carlo di Borbone un precedente di Ludwig, bolla come «capriccio da monarca» la Reggia casertana, ma è costretto a sua volta a fronteggiare i capricci, spesso anche più opinabili, del proprio monarca.

¹ C. de Seta, *Il Reale Palazzo di Caserta: i disegni, i modelli, il cantiere*, in Id., *Luigi Vanvitelli*, Napoli, Electa Napoli, 1998, pp. 57-116: 94-95.

² Ivi, pp. 57-116: 90-92, 94. Cfr. J.-C. R. de Saint-Non, *Voyage pittoresque ou description des Royaumes de Naples et de Sicile*, 5 voll., Paris, Imprimerie de Clousier, 1781-1786; Stendhal, *Rome, Naples et Florence, en 1817*, Paris, Delaunay-Librairie au Palais Royal, 1817. Stendhal annota anche come Murat abbia cercato di far completare questo palazzo, commentando che gli affreschi sono ancora peggiori di quelli di Parigi e l'arredamento di maggior fasto.

³ P. Klopfer, *Von Palladio bis Schinkel. Eine Charakteristik der Baukunst des Klassizismus*, Esslingen, Paul Neff Verlag, 1911; in F. Fichera, *Luigi Vanvitelli*, Roma, Reale Accademia d'Italia, 1937, p. 32.

⁴ A. C. Quatremère de Quincy, *Dictionnaire historique d'architecture*, 2 voll., Paris, Adrien Le Clere, II, 1832, p. 643.

⁵ J. W. von Goethe, *Viaggio in Italia [Reise nach Italien]*, (1816-1829), trad. it. di E. Castellani, Milano, Mondadori, 1993, pp. 228-229.

⁶ C. de Seta, *Il Reale Palazzo di Caserta*, cit., pp. 57-116.

⁷ E. P. Riesenfeld, *Erdmannsdorff. Der Baumeister des Herzogs Leopold Friedrich Franz von Anhalt-Dessau*, Berlin, Cassirer, 1913, p. 48; H. Gentz, *Reise nach Rom und Sizilien, 1790-1795. Aufzeichnungen und Skizzen eines Berliner Architekten*, a cura di M. Bollé, K.-R. Schütze, Berlin, Arenhövel, 2004, pp. 44-45;

ripreso da E. Kieven, *Gli anni Ottanta e gli architetti stranieri a Roma*, in *Contro il barocco. Apprendistato a Roma e pratica dell'architettura civile in Italia 1780-1820*, a cura di A. Cipriani, G. P. Consoli, S. Pasquali, Roma, Campisano, 2007, pp. 51-70: 54.

⁸ *Karl Friedrich Schinkel. Die Reisen nach Italien 1803-05 und 1824*, a cura di G. F. Koch, München-Berlin, Deutsche Kunstverlag, 2006, p. 284. Nel corso del primo viaggio, in uno studio sulle tecniche costruttive napoletane, pur senza averlo visto di persona, Schinkel aveva invece annotato i materiali locali con cui il palazzo casertano è costruito: K. F. Schinkel, *Bruchstücke aus dem Journal eines Reisenden über die Construction der Wohngebäude Neapels*, ivi, pp. 86-91.

⁹ A. Maglio, *L'Arcadia è una terra straniera. Gli architetti tedeschi e l'Italia nell'Ottocento*, Napoli, CLEAN, 2009, pp. 67-88.

¹⁰ München, Bayerische Staatsbibliothek, L. von Klenze, *Memorabilien*, vol. I, trascritto su cd-rom allegato a *Leo von Klenze. Architekt zwischen Kunst und Hof 1784-1864*, a cura di W. Nerdinger, München-London-New York, Prestel, 2000, f. 158v.

¹¹ Ivi, ff. 158v-159r. La parola 'capriccio' è in italiano nel testo originale.

¹² Ivi, f. 159r.

¹³ Ivi, ff. 159v-160r.

¹⁴ L. Vanvitelli, *Dichiarazione dei disegni del Reale Palazzo di Caserta alle sacre maestà*, Napoli, Stamperia Reale, 1756.

¹⁵ München, Bayerische Staatsbibliothek, L. von Klenze, *Memorabilien*, vol. I, cit., ff. 148v-149r.

¹⁶ A. von Buttlar, *Leo von Klenze. Leben – Werk – Vision*, München, Beck, 1999, p. 220.

¹⁷ «Venendo da Firenze non mi fece alcun effetto», München, Geheimes Hausarchiv, taccuino di Ludwig I, 25-26/11/1823; Roma, 4/11/1823, in A. von Buttlar, *Leo von Klenze*, cit., p. 218.

¹⁸ A. von Buttlar, *Leo von Klenze*, cit., pp. 218-222.

¹⁹ München, Geheimes Hausarchiv, taccuino di Ludwig I, 25-26/19/1823, cit.

²⁰ A. von Buttlar, *Leo von Klenze*, cit., p. 222. La facciata del Königsbau combina elementi di Palazzo Pitti con altri di Palazzo Rucellai, come ad esempio la scansione delle lesene; negli interni sono presenti diverse influenze, da Palazzo Ducale a Mantova alla sala del trono per Napoleone di Percier e Fontaine, e diversi inserti di mosaici pompeiani.

²¹ W. Nerdinger, «Das Hellenische mit dem Neuen verknüpft» - *Der Architekt Leo von Klenze als neuer Palladio*, in *Leo von Klenze. Architekt zwischen Kunst und Hof*, cit., pp. 8-49: 33-34.

²² S. Hildebrand, *Festsaalbau und Apothekenflügel der Residenz München*, in *Leo von Klenze. Architekt zwischen Kunst und Hof*, cit., pp. 290-297; si veda anche A. von Buttlar, *Leo von Klenze*, cit., pp. 209-217.

²³ München, Bayerische Staatsbibliothek, L. von Klenze, *Memorabilien*, vol. I, cit., p. 157.

²⁴ Ivi, ff. 160r-161v.

²⁵ Ivi, f. 161r.

²⁶ Ivi, ff. 161r-161v.

²⁷ Ivi, f. 161r.

²⁸ «Di sopra, ov'è il colonnato distaccato, che forma loggia, vi sono tra una colonna e l'altra,

delle nicchia con altrettante statue, ed un basorilievo sopra, di modo che, per quanto è lunga la facciata del Palazzo, non vi è nessuna finestra nel piano nobile, la porta di mezzo, unica, rimane di mala grazia, onde quantunque sia bello il colonnato, perché le colonne sono ricche et è un bel'ornato, in quel loco non sono in niuna maniera al proposito, mentre per fare quello à cieco tutta la intera facciata del Palazzo. E questa è il numero unico e di meglio che vi è fra tutte quelle vastissime fabbriche e dispendiosissime», lettera di Luigi Vanvitelli del 13 maggio 1760, conservata nella Biblioteca Palatina di Caserta; in un'altra lettera, del 20 maggio 1760, Vanvitelli scrive che «li Francesi in Architettura non faranno mai niente di bono». Cfr. R. De Fusco, *Vanvitelli nella storia e la critica nel Settecento*, in R. De Fusco, R. Pane, A. Venditti, R. Di Stefano, F. Strazzullo, C. de Seta, *Luigi Vanvitelli*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1973, pp. 13-40: 27.

²⁹ Sulla trasformazione del vecchio borgo e del

cosiddetto 'Palazzo Vecchio', cfr. F. Capano, *Il contributo degli allievi di Vanvitelli nella trasformazione di Caserta: il caso di "palazzo vecchio"*, in *Luigi Vanvitelli 1700-2000*, a cura di A. Gambardella, San Nicola la Strada, Saccione, 2005, pp. 593-601; Ead., *Caserta. La città dei Borbone oltre la reggia*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2012.

³⁰ A. Blunt, *Vanvitelli e l'architettura francese e inglese*, in *Luigi Vanvitelli e il '700 europeo*, atti del congresso internazionale di studi (Napoli-Caserta, 5-10 novembre 1973), 2 voll., Napoli, Arte Tipografica, I, 1979, pp. 23-28: 24.

³¹ München, Bayerische Staatsbibliothek, L. von Klenze, *Memorabilien*, vol. I, cit., ff. 161v-162r

³² Ivi, f. 161v-162r.

³³ Ovviamente Hamilton considera altrettanto «volgari» i giardini all'italiana; cfr. C. Knight, *Il giardino inglese di Caserta. Un'avventura settecentesca*, Napoli, Sergio Civita, 1986, p. 23.

³⁴ A. Giannetti, *Dai Romani ai Borbone: il parco della Reggia di Caserta tra memorie e vestigia*,

in *Luigi Vanvitelli e la sua cerchia*, catalogo della mostra (Caserta, 16 dicembre 2000-16 marzo 2001), a cura di C. de Seta, Napoli, Electa Napoli, 2000, pp. 134-139: 134.

³⁵ R. De Fusco, *Vanvitelli e il moderno*, in *Luigi Vanvitelli e la sua cerchia*, cit., pp. 171-174: 173. Si veda anche il precedente contributo di R. De Fusco, *Vanvitelli nella storia e la critica nel Settecento*, cit., pp. 13-40.

³⁶ H. Bankel, *Leo von Klenze ein Bauforscher? Aphoristische Bemerkungen über Klenzes Forschungen zur Tempelbaukunst Siziliens*, in *Leo von Klenze. Architekt zwischen Kunst und Hof*, cit., pp. 84-103. Si veda anche *Ein griechischer Traum. Leo von Klenze, der Archäologe*, catalogo della mostra (München, 6 dicembre 1985-9 febbraio 1986), a cura di P. Frese, München, Staatliche Antikensammlung und Glyptothek München, 1985.

³⁷ Si vedano le considerazioni di R. De Fusco, *Vanvitelli nella storia e la critica nel Settecento*, cit., pp. 13-40: 25.

Luigi Vanvitelli 'architetto-integrale' nell'interpretazione di Francesco Fichera (1937)

Giovanni Menna

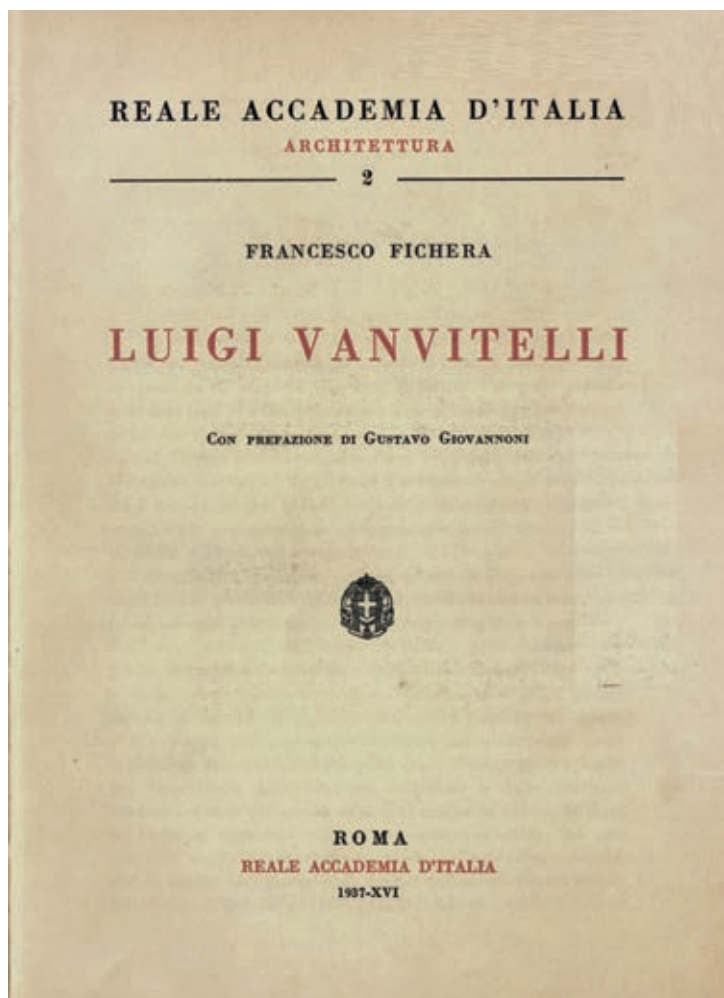
Tra gli architetti siciliani della prima metà del XX secolo Francesco Fichera (Catania 1881-ivi 1950) occupa un posto di indubbio rilievo per almeno tre ordini di ragioni. Innanzitutto per la sua produzione, che risulta significativa per quantità, continuità e soprattutto per la intrinseca qualità di molti suoi progetti¹. Dopo la laurea nel 1904 in ingegneria a Roma e il diploma di architettura all'Accademia di Belle Arti di Palermo, già a partire dalla fine degli anni Dieci si presenta come assai più di un tecnico affidabile e dalla mano sicura, ma come un autore colto, originale e aggiornato – non solo rispetto alla scena italiana –, esibendo piena padronanza dello specifico compositivo, come peraltro gli venne riconosciuto prima da Giulio Ulisse Arata, per il quale Fichera era, *tout court*, un «geniale artista»², e poi da Marcello Piacentini, il quale reiteratamente diede ampio risalto alle realizzazioni del prolifico architetto catanese³. Dopo la sua morte (1950), tuttavia, la sua figura resterà per mezzo secolo in ombra e né la pubblicazione del regesto dei suoi scritti, né la mostra catanese dei disegni del 1976 riusciranno a oltrepassare i limiti dell'ambiente etneo⁴ – come dimostra il fatto che Fichera non è citato né nel *Dizionario Architettura e Urbanistica* curato da Paolo Portoghesi né nel *Dizionario XX secolo* diretto da Carlo Olmo per Allemandi – fino a quando, con il nuovo secolo e l'aprirsi di una nuova stagione di revisionismo storiografico, ha iniziato a manifestarsi un'attenzione nel tempo crescente verso il suo *modus operandi*, da parte soprattutto di studiosi di teoria della composizione, che negli ultimi anni hanno analizzato taluni modi compositivi e offerto contributi interessanti per ricostruire la sua parabola di autore⁵.

Un secondo ordine di motivazioni attiene più direttamente a questioni storiografiche, e in particolare al posizionamento di Fichera nella linea di sviluppo della architettura nel nostro paese. Soffermarsi sulla sua opera, che si distende lungo un'arcata di quattro decenni cruciali per la cultura del progetto moderno, consente di ripercorrere in modo agevole una traiettoria che è stata la medesima tracciata da tanti architetti della sua generazione. Dopo l'iniziale formazione universitaria di impronta eclettico-storicista Fichera ha scelto prima di misurarsi con il Floreale in virtù dei suoi contatti con i circoli palermitani legati al magistero di Basile – il che ha acutizzato la sua insofferenza *versus* l'Ottocento storicista

– per poi esplorare un'architettura via via più semplificata ed essenziale, centrata sempre più sulla spazialità interna e sulla caratterizzazione espressiva della struttura, alla luce sia dei nuovi materiali e tecniche, sia dei più recenti indirizzi rispetto ai quali, tuttavia, ha mostrato interesse, ma non incondizionata adesione. Alla fine degli anni Venti l'inevitabile confronto con la modernità lo ha fiondato nel cuore del dibattito che ha segnato la scena italiana per tutti gli anni Trenta e, pure in un quadro assai più sfumato e vischioso di quello convenzionalmente restituito da fin troppo semplificati *recit* storiografici, nei quali le posizioni non sempre o non tutte erano chiaramente ascrivibili all'uno o all'altro fronte, per il suo costante e insistito richiamo alla grande e solida tradizione italiana ha finito per divenire facile bersaglio del fronte razionalista, come mostra l'inserimento del suo Palazzo delle Poste di Catania (inaugurato nel 1930) nella celebre *Tavola degli Orrori*, esposta provocatoriamente da Pietro Maria Bardi alla mostra del MIAR del 1931 presso la sua galleria romana. Fichera va inquadrato quindi come un architetto di grande talento che ha scelto di essere esponente di un più cauto e dialettico approccio a una idea di modernità fondata sulla continuità con la storia⁶, in linea con la politica culturale ufficiale di Mussolini, del quale fu convinto e anzi entusiasta *supporter*.

Tra i molti motivi che fanno di Fichera una figura di notevole interesse assume un rilievo particolare, ai fini del presente contributo, l'azione svolta nell'ambito degli studi storici – un interesse ereditato dal padre Filadelfo⁷ – che per lungo tempo furono condotti in parallelo alla sua attività di architetto, e rivolti in massima parte al Settecento italiano e in particolare a Giovanni Battista Vaccarini⁸ e, per l'appunto, Luigi Vanvitelli.

È nel quadro di questa attività di storico che si colloca la monografia sull'architetto della Reggia⁹, un maestro al quale Fichera si era avvicinato, per sua stessa ammissione, con freddezza allorquando era stato invitato al convegno alla Reggia di Caserta del 6 ottobre 1936¹⁰. Quel primo incontro ravvicinato con Vanvitelli finì per rivelarsi decisivo al punto tale da orientarlo verso studi più approfonditi che saranno quelli, appunto, che sfoceranno nella monografia, il cui manoscritto venne terminato già a novembre del 1936 a Villa San Vincenzo a Taormina, dato alle stampe l'anno successivo,



e inserito nelle prestigiose edizioni della Classe delle Arti della Reale Accademia d'Italia, nella stessa collana nella quale era apparso il suo precedente lavoro su Vaccarini.

È un lavoro che Fichera condusse in stretto contatto con l'ambiente napoletano per le ovvie necessità di studio della documentazione custodita negli archivi della Soprintendenza o nella Sezione Manoscritti della Biblioteca Nazionale, ma anche per ragioni per così dire 'operative', poiché i rilievi di edifici napoletani pubblicati in appendice vennero eseguiti a cura della neonata Facoltà di architettura napoletana sotto la direzione di Marcello Canino, mentre sarà un altro docente di composizione in forza alla scuola di Napoli, il palermitano Giuseppe Samonà, a coadiuvarlo nella raccolta del materiale documentario. Una conferma del fatto che era un tempo, quello, nel quale in Italia i confini disciplinari erano assai sfumati, e questo era vero soprattutto per Napoli, dove la relazione tra storia e progetto era stretta al punto da costituire la base dei corsi e della stessa identità della scuola partenopea, in pieno accordo con gli indirizzi fissati da Gustavo Giovannoni per le scuole italiane.

Se era stato Piacentini a scrivere la prefazione al precedente

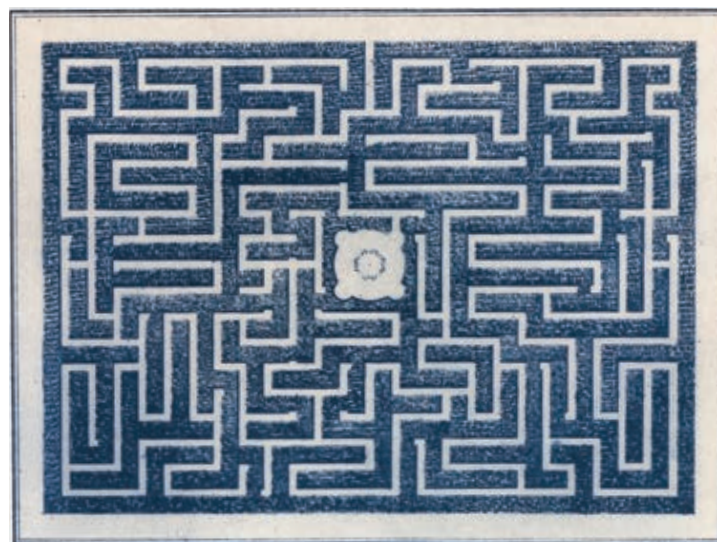
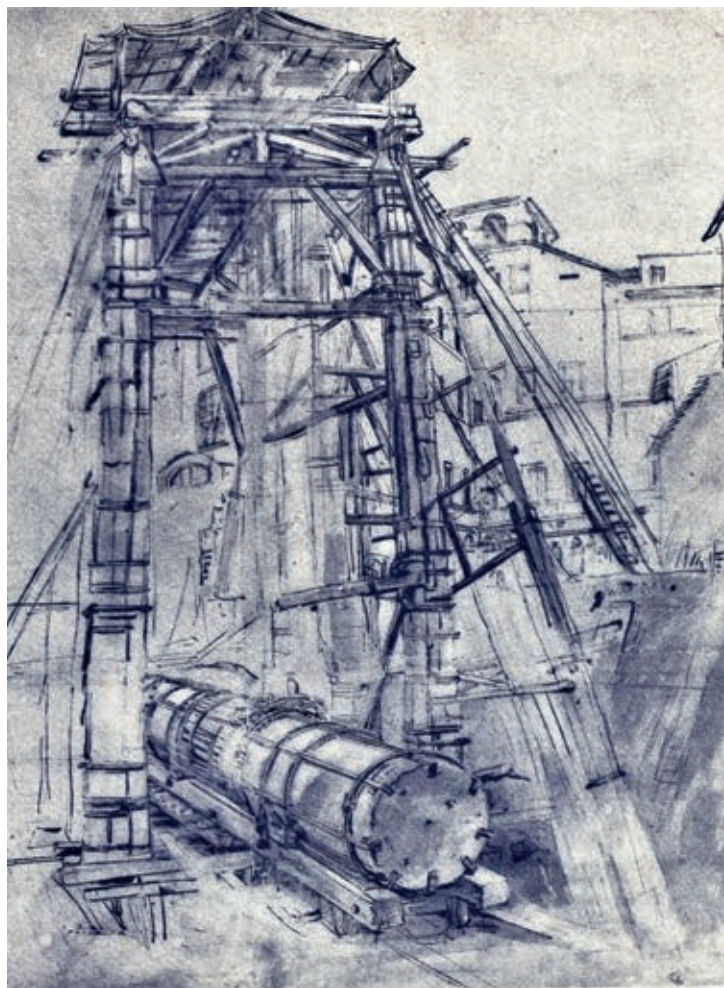


Fig. 1. F. Fichera, *Luigi Vanvitelli*, Roma, Reale Accademia d'Italia, 1937, frontespizio.

Fig. 3. L. Vanvitelli, *Disegno per il sollevamento di una colonna* [Fichera 1937, p. 13].

Fig. 2. L. Vanvitelli, *Disegno per un Laberinto per Caserta* [Fichera 1937, p. 21].

lavoro di Fichera su Vaccarini è proprio Giovannoni l'autore di quella al libro su Vanvitelli. Per Giovannoni Fichera incarna la figura di esemplare 'architetto-storico' poiché se da progettista preferisce ricercare ispirazione nello studio severo della storia e non nel capriccio della fantasia o, peggio, nella superficiale imitazione come fanno i «piccoli copiatori delle riviste di moda»¹¹, da storico conduce un'azione che – seppur animata da una profonda empatia con l'oggetto dello studio che si spinge fino all'immedesimazione – viene giudicata non solo rigorosa sul piano metodologico quanto feconda per l'avanzamento degli studi storici, tanto da costituire «un nuovo contributo portato alla sin qui negletta Storia dell'Architettura italiana»¹², un giudizio lusinghiero che naturalmente era calibrato sui parametri di valutazione vigenti in quel contesto storico-culturale. Giovannoni è esplicito: è giunto il tempo di espungere definitivamente l'Ottocento dai possibili riferimenti per la nuova architettura e, quindi, di riprendere a studiare le opere del Settecento attraverso la storia, il disegno e il rilievo, proprio come i maestri del Rinascimento a suo tempo si immerse nello studio dell'Antico per prefigurare e dare forma a una nuova architettura. Ben venga quindi il *Vanvitelli* di Fichera, nel quale la storiografia è concepita per essere indicazione, orientamento, programma, esemplare dimostrazione di una storia dell'architettura concepita come l'«insegnamento» necessario per incidere nella produzione del proprio tempo, «il che dovrebbe essere, ed è



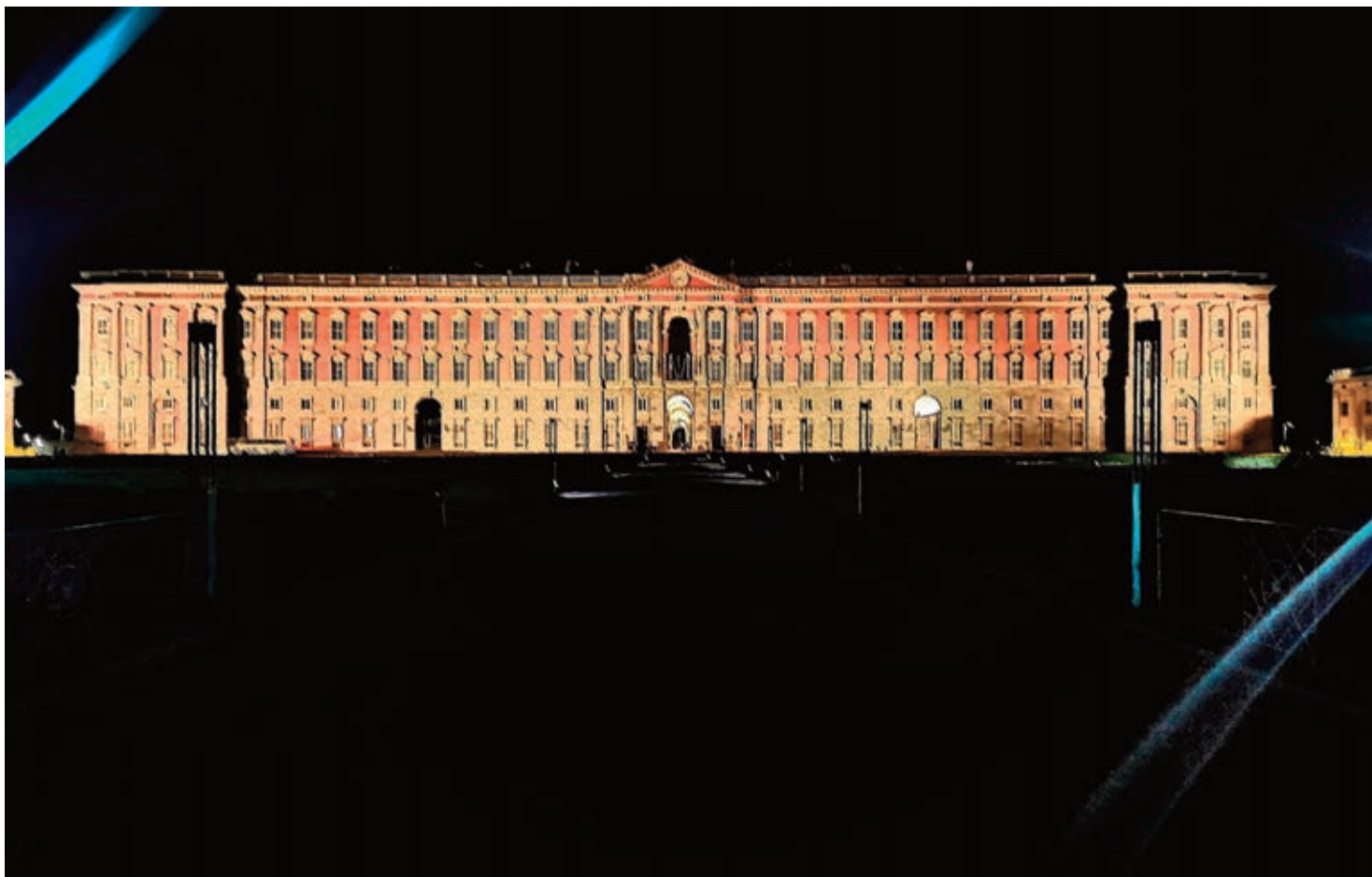
molto di rado, la finalità vera della Storia», sentenzia Giovannoni¹³.

Lo studio di Fichera è un saggio critico strutturato sostanzialmente in due parti, più una sezione di apparati con biografia, trascrizione di documenti inediti, rilievi, bibliografia. La prima parte è forse la più interessante, ed è articolata a sua volta in quattro capitoli, il primo dei quali, intitolato *I disegni*, ospita anche una appendice con riproduzioni di disegni e documenti autografi di Vanvitelli. Fichera non spiega il criterio con il quale ha selezionato i 22 disegni, ma chi scrive ritiene sia un modo sofisticato di esplicitare con immediatezza tre intenzioni: mostrare i principali riferimenti della formazione giovanile di Vanvitelli, 'spiegata' convocando ora Juvarra, ora il padre Van Wittel, ora Raffaello e quindi il Rinascimento, ora Bibbiena; di restituire l'ampiezza del ventaglio delle competenze esibite da Vanvitelli – dai disegni per un *Laberinto* a quelli per un'architettura sacra, dagli schizzi di dettagli architettonici a quelli per l'impianto di una residenza reale, fino alle bellissime vedute a una scala ancora maggiore; e ricordare, infine, come tra le plurime e notevoli abilità di Vanvitelli ci siano state anche quelle tecniche, per sottolineare

quanto sia stato anche 'uomo di cantiere e di scienza', dunque un intellettuale orientato verso una concezione moderna dell'architetto come artista-scienziato con competenze tecniche e saperi rivolti ad affrontare problematiche che vanno ben oltre le pur delicate e impegnative questioni di gusto e stile. Nel secondo capitolo, *I contemporanei*, Fichera schizza un quadro del «periodo conclusivo dell'arte classica», esemplificato dal grande concorso per San Giovanni in Laterano, vicenda che segna Vanvitelli perché il suo progetto, benché non vincitore, lo mette in luce al punto da meritare l'impegnativo incarico per il porto di Ancona, che da un lato gli offre una *chance* importante per confermarsi progettista assai affidabile e dall'altro è l'occasione di confrontarsi con altri contesti – dalle Marche all'Umbria, dalla Toscana alle Puglie – per ritornare a Roma più consapevole e più padrone della disciplina, prossimo alla definitiva maturazione.

L'opinione degli altri è un saggio breve di storia della critica dedicato alla ricezione dell'opera di Vanvitelli. Per Fichera c'è un evidente problema storiografico alla base dei giudizi formulati nei confronti di Vanvitelli, poiché la sua figura non viene correttamente considerata come parte di un processo storico, e la sua opera quasi astratta tanto dal contesto che dalle radici e dalle fonti che l'hanno alimentata. È quanto risulta dalla sintetica disamina della lettura effettuata da Fichera, che distingue tra l'atteggiamento degli studiosi tedeschi, che in genere sminuiscono, sottovalutano o criticano apertamente Vanvitelli – giudicandolo peraltro per la sola Reggia – e quello dei francesi, che invece lo esaltano. Per Paul Klopfer¹⁴, ad esempio, Vanvitelli è una figura contraddittoria, un autore barocco che è però anche il tramite attraverso cui il classicismo europeo ritorna in Italia, un architetto che per la Reggia, giudicata poco interessante, attinge a modelli e motivi da Versailles e da episodi francesi e olandesi. Così Brinckmann, Osborn o Springer, per i quali sostanzialmente la Reggia «segna il trapasso verso il classico puro»¹⁵, un trapasso che Gurlitt («più profondo») ¹⁶ ascrive invece alla politica illuminista di Tanucci, e poi a Vanvitelli «che dà la mano al Fontana e al Fuga» aprendo «un periodo di disciplina classicista»¹⁷. Quanto alla Reggia, Gurlitt mette bene in rilievo il significato simbolico, politico e culturale che si annidava nel progetto di una residenza reale della quale se ne loda la potenza dell'insieme, ma se ne critica come «altrettanto arida e fredda la facciata»¹⁸.

Di segno assai differente è la critica francese, e qui Fichera cita Guadet e poi Quatremère de Quincy, il quale parla apertamente di «incontestabile superiorità della Reggia su tutti i grandi edifici del genere»¹⁹, mentre per Raymond è, senza esitazioni, «il più bel palazzo d'Italia»²⁰. Dopo avere sorvolato sarcastico sulla critica inglese limitandosi a citare frettolosamente Briggs e Sitwell²¹ – con notazioni nazionalistiche del



tutto inutili, imbevute di livore contro la perfida Albione – Fichera passa poi alla critica italiana, a partire dal giudizio di Milizia su Vanvitelli, giudicato non sempre in totale padronanza del linguaggio classico, ma del quale si mette in luce la prodigiosa opera dell'Acquedotto²². Se nel giudizio di Melani Vanvitelli appare incerto, «sempre oscillante stilisticamente»²³, più centrate sono invece per Fichera le letture di Ojetti o del napoletano Serra²⁴, cui va il merito di aver posto nel giusto rilievo la portata storica di Vanvitelli, e anche quella di De Logu, che preferisce svicolare dal canone interpretativo centrato sull'alternativa tardobarocco *versus* pre-neoclassicismo, e parla di «auto-educazione classicista, ma vissuta e non *libresca*»²⁵. Dopo aver appena citato Gino Chierici come l'autore di «sozzanosi» sebbene «succinti» scritti su Vanvitelli²⁶, Fichera chiude questo suo *excursus* interrogandosi sulle ragioni di una fortuna critica di un autore che complessivamente si attesta molto al di sotto della portata dei suoi capolavori e produce due notazioni sganciate dalla critica stilistica. La prima è desunta dalla specificità della vicenda biografica di Vanvitelli, poiché Fichera ritiene che molto abbia pesato, già al tempo suo, una certa indifferenza nei confronti della speculazione teorica e più in generale della scrittura – veicolo

Fig. 4. Facciata della Reggia di Caserta [foto dell'autore, luglio 2021].

primo di autopromozione – preferendo egli esprimersi con il disegno e il cantiere. La seconda osservazione – qui intorbidita da una nuova gratuita ovvero insensata apologia di Mussolini – fa riferimento alla peculiarità della temperie nella quale Vanvitelli si trovò ad operare, nell'instabilità inquieta di un Settecento agitato da contrari e da contrasti, e quindi in un quadro culturale segnato da oscillazioni «tutt'altro che a temperatura e pressione costanti»²⁷. Questa notazione è funzionale al vero obiettivo di Fichera: liberare la figura di Vanvitelli da «questo diaframma opaco: la gabbia delle influenze francesi», nient'altro che una «favola il cui capo è nettamente visibile»: risale al 1665, e alla «breve permanenza a Parigi del Bernini, chiamato per il progetto del Louvre»²⁸. Qui il testo sfocia in una lettura del rapporto tra Bernini e la cultura francese che offre a Fichera il destro per rimarcare l'autonomia del progetto parigino di Bernini da modelli d'oltralpe, poiché «non è affatto corrotto da francesismi»²⁹. Fichera scrive qui di Bernini, ma in realtà sta parlando di Van-

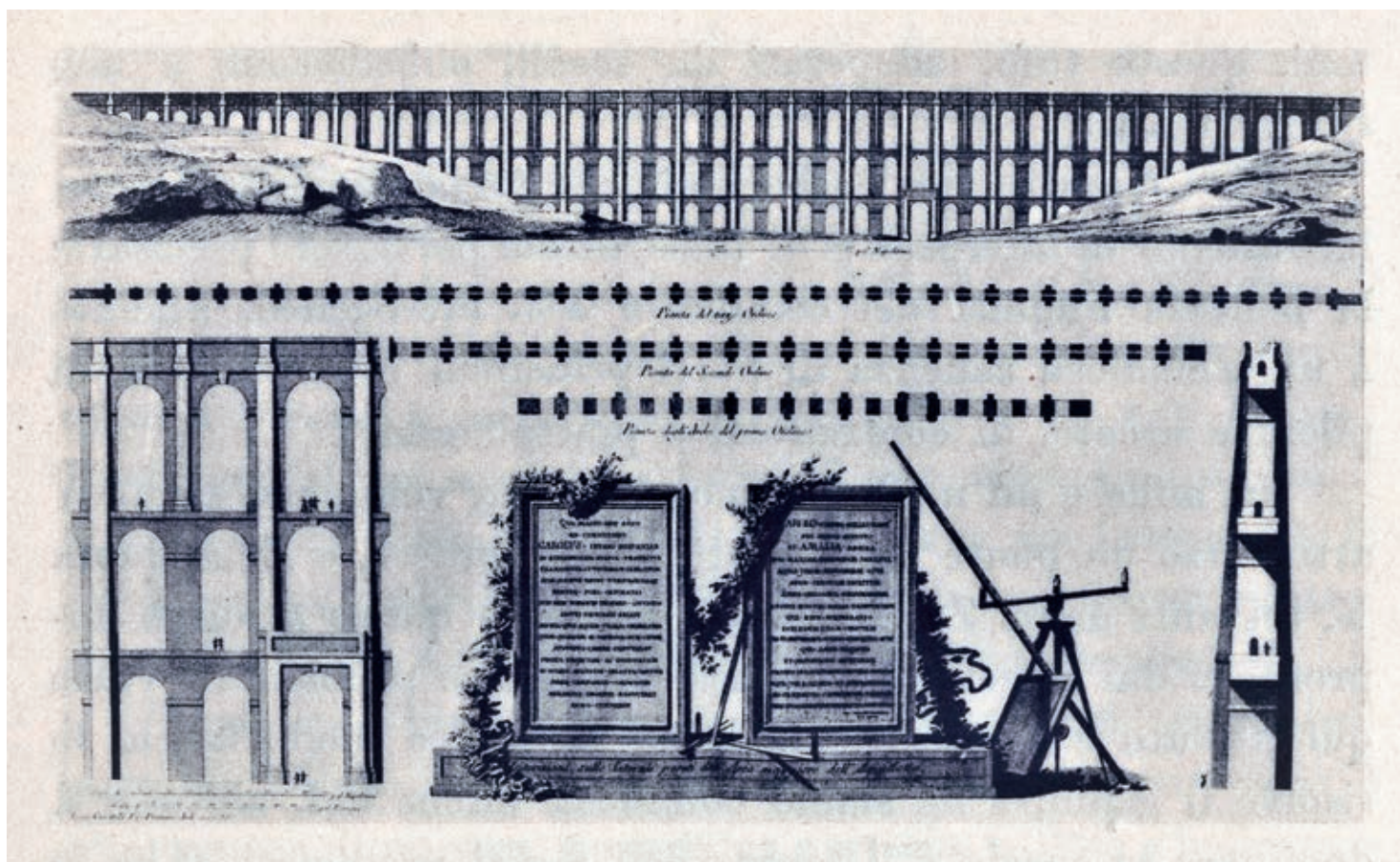
vitelli, tanto è vero che il suo discorso improvvisamente vira su Caserta e si chiude con la facciata della Reggia verso il giardino: «Questa è già eclettica, universale»³⁰.

Queste riflessioni aprono il capitolo successivo, *Le influenze francesi e italiane*, che è denso di riferimenti, preciso nei rimandi e nella scelta degli *exempla*. Fichera ridimensiona, come preannunciato, la presunta influenza di «Versaglia» sulla reggia casertana e allarga lo sguardo, mettendo in luce piuttosto le affinità con due parigini: Ange-Jacques Gabriel (1698-1782) – e qui correttamente indica il già citato Springer e soprattutto Hourticq³¹ come i primi ad aver messo in luce questo legame – e con Robert De Cotte (1656-1735), sebbene consideri insostenibile la tesi di una cappella di Caserta copiata da quella di Versailles secondo l'accusa di plagio mossa da molti – anche da Chierici, puntualizza Fichera – e, a tal proposito, convoca a sostegno Chetwode, il quale reputa quella casertana superiore, e di molto, a quella di Versailles³². Queste considerazioni alla fine consentono a Fichera di tracciare «involontariamente il diagramma dell'architettura francese di quel tempo»³³ con svelta eleganza per metterlo poi a confronto con quello italiano, che presenta invece «apici di massimo più alti e depressioni meno profonde e vaste» rispetto a Parigi, dove «l'antiquaria era diventata archeologia, e poi architettura; e il pensiero, filosofia, e poi enciclopedismo»³⁴, un ambiente oggettivamente più sensibile alle isteriche oscillazioni di un contesto culturale e politico segnato dall'irruzione del radicalismo illuminista, dai furori politici, dal disordine sociale e, in seguito, da rivoluzioni e controrivoluzioni. Il parallelo Francia-Italia è interessante, e varrebbe la pena di soffermarsi se ciò non esulerebbe dai limiti del presente scritto. A ogni modo è proprio da tale confronto che Fichera prende l'abbrivio per tratteggiare la genealogia che innerva la parabola vanvitelliana, che risale a Bernini e poi al Cinquecento attraverso Juvarra (1678-1736), Carlo Fontana (1634-1718) e soprattutto Pietro da Cortona (1596-1669). È solo con riferimenti ad autori italiani che si può parlare di «influenze dirette». Qui Fichera estrae dal regesto vanvitelliano alcuni episodi esemplificativi: la soluzione d'angolo del vestibolo casertano, che evoca la chiesa dei Santi Luca e Martina (chiesa e anche cripta) come «un ricordo cui nessuna persona colta può sottrarsi»³⁵, o il prospetto di Palazzo Chigi, o quello di Santa Maria della Pace, da cui discende il Carlo Rainaldi di Santa Maria in Campitelli e dell'abside di Santa Maria Maggiore, che ispirano Vanvitelli per quella «fusione di luci principali e secondarie incarnate nel bugnato continuo di Caserta». E «tangenze» ancora si rivelano con Carlo Fontana e con le opere minori di Antonio da Sangallo, mentre «qua e là si affaccia il Borromini»³⁶. Proprio nel momento in cui la prima sezione del libro sembra chiudersi con questa galleria di ritratti di maestri italiani, giunge

improvvisa la sortita conclusiva, e sorprendente, non foss'altro per la dichiarata intolleranza nei confronti della cultura britannica. Non solo Parigi (indirettamente) e Roma (direttamente): «se vogliamo trovare qualcosa di *spiritualmente affine* alla cristallinità della pianta di Caserta, alla sua vastità e solennità, bisogna attraversare l'Europa, passare dall'Olanda – paese di origine dei Vanvitelli – e sbarcare in Inghilterra»³⁷ in modo da incontrare il magistero di Inigo Jones; ed è significativo notare che Fichera non mostri imbarazzi a riprendere il giudizio di Milizia che indica in un londinese l'architetto più grande, «perché non vi è finora stato architetto a lui superiore», l'unico alla pari di Palladio.

Nella seconda parte del libro Fichera effettua una disamina critica della produzione di Vanvitelli che principia dall'attività anconetana (cap. V), dove ancora «non lampeggia la superba grandiosità» di Napoli e Caserta, ma è già «carica di significati e di promesse», ed è tutta impregnata di «*classicesimo*, che non ha le freddezze del neoclassico»³⁸ e prosegue con quella «imbrogliata matassa»³⁹ di Santa Maria degli Angeli (cap. VI) dove l'intervento di Vanvitelli mostra che ancora le «influenze e interferenze sono rimaste irreparabilmente vive», e giunge alle opere per il complesso romano di Sant'Agostino (cap. VII). Qui ci sembra interessante riportare il giudizio in particolare sul convento, giudicato «nobile, solenne, armonico in tutti i suoi elementi», opera bella perché da un lato c'è l'intelligente ripresa di schemi romani, e del Vignola, dall'altro appare una anticipazione del palazzo ottocentesco che non seppe, però, «conservarne quella sua immediata per quanto spoglia derivazione – accentuata dal ritmo delle luci – dei palazzi cinquecenteschi e secenteschi romani» e, quel che più conta, con quegli «accenti personalissimi – e qui Fichera adopera una originale immagine allegorica – che fanno volgere il capo e richiamano l'attenzione anche se chi parla fa un discorso qualunque»⁴⁰.

Le pagine del capitolo successivo, *L'ambiente napoletano*, sono dedicate a «quel trapasso tra Seicento e Settecento [che] avveniva in Napoli, quasi insensibilmente» attraverso l'opera di Sanfelice, Fuga, Domenico Antonio Vaccaro, Giovanni Antonio Medrano, Canevari, ma anche attraverso la pittura del Solimena che riuscì a placare «la furia tempestosa – compositiva e cromatica di Mattia Preti»⁴¹. Qui Fichera fa proprio il giudizio del Quintavalle sul Barocco a Napoli in architettura, rivolto più alla plastica, al colore, a un pittoricismo che ha fatto sopravanzare la dimensione puramente decorativa su quella tettonica, un fenomeno che non ha per nulla risentito dell'opera di Vanvitelli anche dopo la sua scomparsa, poiché «gli artisti, malgrado il suo dettato, preferirono continuare a correre dietro a quella effimera originalità, ad effetti di colore che erano tutte le loro ricerche, più che ridurre al [suo] ritmo semplice ed elegante»⁴².



«[...] Cinquanta anni di preparazione; una congerie di felici e infelici esperienze; una montagna di sudate carte; un anno di indefessa preparazione teorica; e venti anni di dedizione completa delle sue possibilità»⁴³: la Reggia racchiude la ricerca di una intera vita, sospesa tra la Roma del classicismo barocco – qui evocata dall’ellisse vaticana del Bernini – e la Francia del Le Nôtre. A Caserta «tutto è infilato e conseguente come i corollari di un teorema», grazie alla guida salda e razionale dell’architetto che sviluppa ogni passaggio in modo logico e consequenziale. Ogni cosa è al posto suo e tutto è ricondotto a un disegno generale dove Vanvitelli resiste alla tentazione della ricerca dell’episodio saliente, dell’*exploit*, e tutto è finalizzato a esprimere una *grandeur* silenziosa e suadente attraverso la forza di un impianto solenne, ma non insolente. Fichera va oltre la mera disamina formale degli impaginati e con una sensibilità affatto moderna individua come primaria la relazione con la natura, costituendo Caserta una presa di distanza tanto dal modello esemplificato da Caprarola, dove l’architettura si impone sulla natura con la bellezza e anche la forza della sua geometrica perfezione, tanto da quello opposto di Stupinigi, dove l’architettura penetra e anima l’ambiente dissolvendosi in esso, con un’azione centrifuga che fa perno nel salone centrale. La Reggia è invece una dichiara-

zione d’amore nei confronti dell’architettura pensata *in primis* come un *medium* di relazione tra i caratteri originari dell’ambiente, e quindi del potere che essa ha di ‘costruire il paesaggio’, conferendo un ordine e un senso all’intero catalogo degli elementi naturali, dalla piana dove è tracciato il viale di platani alla «precipita parete rupestre dei monti tifatini che fungono da piani di proiezione ortogonale, pronta a ricevere l’oggetto, l’edificio»⁴⁴.

Per Fichera ogni grande architettura è una «partitura musicale» che l’architetto-compositore scrive perché possa essere percepita e fruita attivando la sensibilità psicologica individuale, ma sempre in modo che la ricezione scaturisca da un’«impressione» che in massima parte si manifesta attraverso il movimento del corpo all’interno dell’architettura («mentre calchi i gradini così piani»⁴⁵). Questa impostazione, che tiene assieme i sensi e il movimento, orienta anche la sua lettura critica delle opere e, del resto, nel libro molte delle considerazioni critiche più rilevanti discendono meno dalla lettura di piante e grafici – in tutto il libro in numero assai ridotto rispetto alle fotografie – e più dall’esperienza concretamente vissuta dall’autore nello spazio. Così, per la Reggia, Fichera sceglie di restituire la propria lettura/esperienza come la descrizione di un piano sequenza in soggettiva con la virtuale

Fig. 5. L. Vanvitelli, *Progetto di Ponte-Acquedotto di Maddaloni. Proiezione ortogonale* [Fichera 1937, p. 147].

Fig. 6. L. Vanvitelli, *Schizzo dei lavori per l'Acquedotto carolino* [Fichera 1937, p. 17].

macchina da presa che muove dal punto in cui il prospetto «grandioso» appare ancora come un «rettangolino grigio-roseo appiccicato sul grigio chiaro dell'atmosfera che a grado a grado si va disegnando nei particolari, va vertebrandosi»⁴⁶. Ed è Vanvitelli in persona «che ti ha delicatamente accompagnando per mano – aggiunge Fichera – in questa *visione*, che vorrei chiamare *telescopica*»⁴⁷ e che, attraverso il portico, giunge all'atrio ottagonale con i piloni trapezoidali e la colonna isolata, vera e propria «chiave della composizione e dell'organismo» e quindi allo scalone, «il più bello del mondo»⁴⁸ e, infine, al *climax* costituito dal «vestibolo che non è più un vestibolo», ma snodo di distribuzione concepito in modo da isolare al centro una sorta di «tempietto periptero», la «cellula centrale, viva della composizione»⁴⁹. Come si evince dai passi citati, lo stile del testo è assai poco paludato e accademico, e il tono della scrittura – al netto delle sciocche proclamazioni di sudditanza fascista che rigurgitano improvise e indesiderate in alcuni punti del libro – tende scopertamente a stabilire un rapporto quasi confidenziale con il lettore. Un dialogo che, in realtà, è un colloquio con sé stesso, come se la scrittura servisse a rendere via via più chiaro il senso di una architettura innanzitutto all'autore, e il testo finisca per essere il resoconto di un disvelamento, il referto di una progressiva chiarificazione che, si badi, deve certamente alimentarsi delle conoscenze e della strumentazione culturale dello storico, ma può dirsi davvero compiuta solo nel momento in cui l'autore – e il lettore con lui – «attraversa» lo spazio di quell'architettura. Un autore che è ben consapevole di questo, come si trattasse di qualcosa che ha messo nel conto, poiché ciò che egli tiene a esprimere, prima ancora del giudizio critico, è l'innamoramento dello studioso nei confronti dell'oggetto dello studio. È un aspetto che, lungi dal costituire un problema, viene ricercato intenzionalmente da Fichera e, del resto, è dichiarato onestamente in apertura del suo libro, nelle *Premesse*, quando convoca Giovanni Papini per affermare che «il critico è l'artista il quale va in cerca dei propri fratelli: amare è il miglior modo di comprendere»⁵⁰. Un amore veemente ma non acritico, perché non impedisce a Fichera di riconoscere incertezze, obiettivi mancati o scelte infelici. Parla così di teatrino «stanco», di «atonìa» a proposito dell'infilata delle sale e, soprattutto, di «dissociazione» tra tettonica e ornamento, a proposito per esempio del reiterato uso del motivo della conchiglia, un ornamento che in Vanvitelli di rado risulta davvero organicamente connesso



alla costruzione come invece avviene in Bernini, Juvarra o Borromini, e che pare intervenire in un secondo momento, nuocendo alla forza di un impianto che, in termini strettamente architettonici, ha pochissimi paragoni in Europa. Fichera non si limita a mettere in luce questo aspetto, che del resto era stato già anticipato in un capitolo precedente, e cerca di spiegarlo come una calcolata indifferenza di Vanvitelli nei confronti dell'elemento decorativo, quasi a dimostrare che l'architettura vive e può vivere indipendentemente dall'ornamento, del quale se ne disvela la natura ineffettuale, posticcia, esornativa. La questione dell'ornato nel disegno di architettura e, più in generale, tutte quelle riferibili allo stile e al linguaggio interessano sempre meno Vanvitelli, che pare guardare ormai altrove, cioè 'in avanti'. E, del resto, dopo essersi dedicato a *La Casina del Principe di Campolieto in Resina* e a *La Chiesa dell'Annunziata* (capitoli X e XI), Fichera si sofferma molto sulle *Opere di evoluzione maggiori e minori*⁵¹ ritenute importanti perché esprimono la tensione dell'ultimo Vanvitelli, interessato meno a disimpegnarsi tra le sofisticate dispute su classicismo rinascimentale e neoclassicismo, e più a orientare il proprio lavoro «verso altri orizzonti intravisti lungo lo studio delle possenti architetture idrauliche; orizzonti a cui si accosta rapidamente attraverso opere di architettura pura ma di carattere utilitario», agendo sempre più frequentemente «col proposito di lasciare ogni elemento nella sua essenzialità, anzi di rivelarla»⁵², come accade nel complesso delle opere per l'*Acquedotto Carolino e i ponti della valle*, titolo del capitolo che conclude il saggio. È quello, per Fichera, il grande capolavoro di Vanvitelli, soprattutto se si accetta di inquadrare la sua opera nel tempo suo, un'epoca che reclamerebbe dagli architetti un'azione di più ampio respiro sia sul piano della scala dimensionale –

città, paesaggio, territorio – sia su quello dell’ampliamento delle competenze dell’architetto nella progettazione di infrastrutture di servizio alla città moderna. Questa istanza viene compresa e pienamente e operativamente accolta da Vanvitelli. Ed è qui il punto di svolta della critica di Fichera, per il quale non è più centrale la questione del posizionamento di Vanvitelli in una storia degli stili, dentro e fuori il post-barocco o il pre-neoclassico, quanto quella di verificare fino a che punto egli abbia avuto consapevolezza della necessità di ridefinire i confini e gli obiettivi di una disciplina nella quale il valore e la conoscenza della storia, l’abilità nel disegno e nella difficile arte della composizione, nonché la padronanza della dimensione costruttiva e tecnologica sono funzionali a una concezione ampia e moderna dell’architettura come parte del funzionamento complessivo della città-servizio in un quadro a scala territoriale. La ‘lezione di Roma’, allora, non è nelle architetture monumentali dei Fori o nelle ville extraurbane, ma nelle grandi opere utilitarie o infrastrutturali, proprio quelle cui si dedica sempre più Vanvitelli, dall’acquedotto alle architetture militari, dalla sistemazione delle Saline di Barletta ai ponti (di Eboli) e alle opere di ingegneria a difesa del territorio – come quelle contro le inondazioni dei fiumi Ofanto o Carapelle. Tutte costruzioni delle quali si commetterebbe gravissimo errore a negare il loro valore ‘civile’, e che restano opere di notevole qualità anche architettonica, perché non è certo l’architettura che deve attestarsi al livello delle costruzioni materiali e funzionali, ma sono queste che devono essere innalzate al livello dell’architettura. A proposito della Caserma della Maddalena – cui Fichera molto si dedica, innanzitutto per consolidare attraverso i documenti l’attribuzione a Vanvitelli – si legge che il vero obiettivo è stato «in terreno limitatissimo fare fabbrica forte, decorosa e comoda» dove «la risoluzione dei problemi utilitari porta con sé, automaticamente, *anche quella estetica*, per cui *tutto il materiale compositivo* che ha sempre accompagnato l’Artista viene decantato e spiritualizzato negli elementi essenziali»⁵³. Un altro atto di amore nei confronti di un’arte che, anche nei tempi moderni, ancora dimostra di rispondere benissimo alle istanze materiali di un territorio e di un mondo in trasformazione garantendo non un’altra ‘possibile risposta’, ma la ‘risposta migliore’, perché culturalmente fondata. Vanvitelli – forse più di ogni altro maestro della sua generazione in Europa –

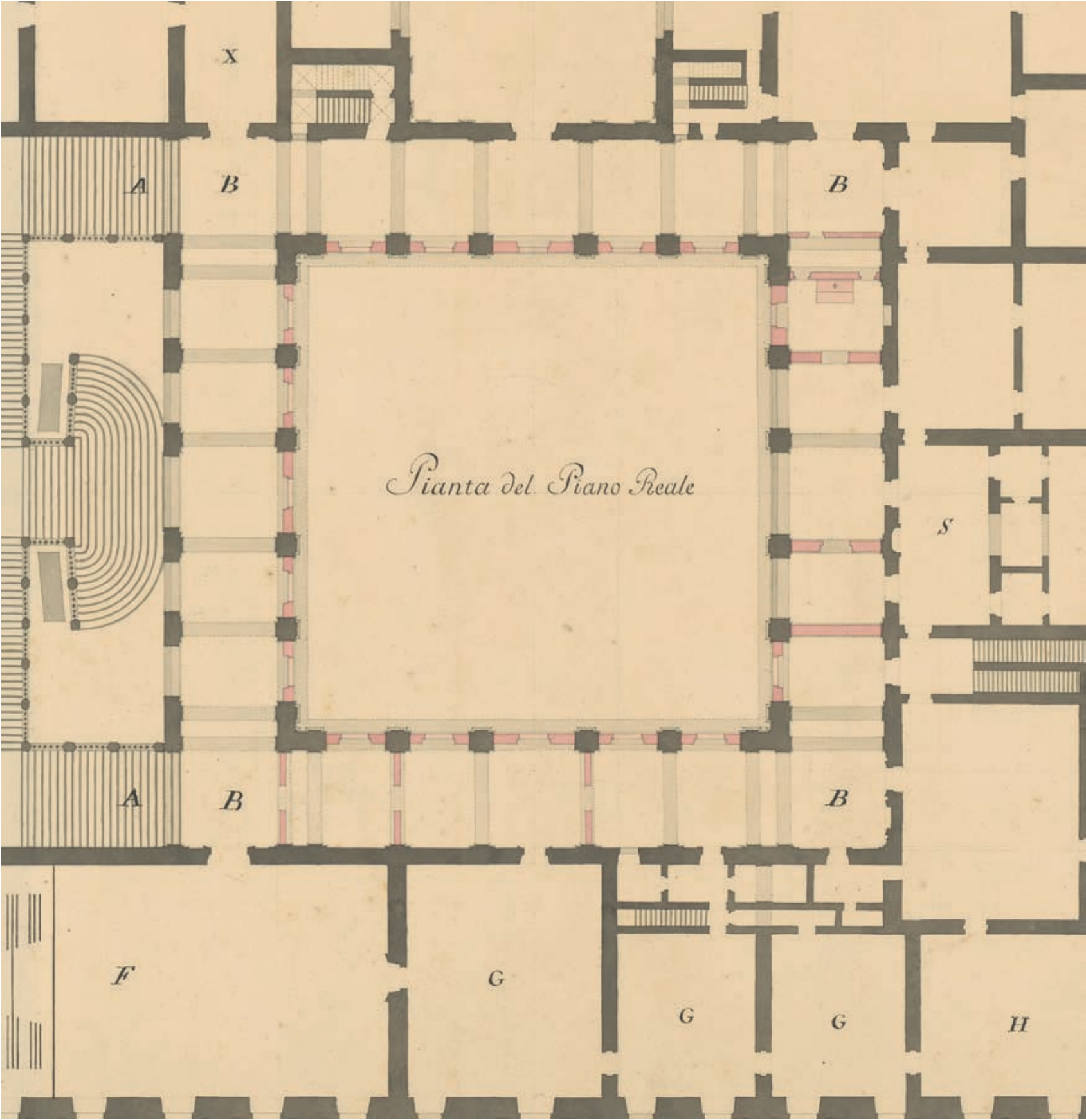
sta lavorando non sul piano teorico, ma operativo per un radicale mutamento di paradigma, non foss’altro per scongiurare il rischio che in una congiuntura in cui sono ormai maturi i tempi per la nascita di lì a poco delle scuole di ingegneria, orientate a formare tecnici di prim’ordine con competenze specifiche di alto livello, la sapienza degli architetti fosse confinata nel solo ambito dell’architettura rappresentativa, celebrativa, sacra o nella residenza di alto rango. E che tale mutamento sia l’esito dello sforzo individuale e autonomo di un autore formatosi in un mondo che è ancora quello dell’*ancien régime*, ancora legato alle vertigini e agli stupori barocchi, dà ancora più risalto a una figura che con la sua opera «meditata e geniale» e con «le sue spalle quadrate e il suo spirito alto», attraverso lo studio e l’esperienza, «passo a passo, gradino per gradino», ha voluto gettare una grande arcata attraverso la storia dell’architettura e la scienza del tempo suo, agitato dalle istanze e le sfide del futuro.

Dietro la retorica «del miracoloso equilibrio tra meccanica e poesia, tra numero e arte», agisce in modo assai concreto in Vanvitelli l’idea che spetti ancora all’architetto il compito di misurarsi con i nuovi saperi e le nuove tecniche, per affrontare il problema della città moderna con i suoi servizi e le sue infrastrutture. Questo tentativo fallisce, tuttavia. Nel secolo successivo è di nuovo frattura, questa volta scomposta. Fichera sferra un attacco durissimo all’intero Ottocento, quando «l’enciclopedia diventa generale; la creazione, fenomeno culturalista; la speculazione cede il passo alla tecnica»; in una parola: «l’universalità Vanvitelliana degenera in eclettismo» e l’arte della composizione architettonica si banalizza in una pratica sospesa tra «ricettario stilistico e formulario matematico»⁵⁴. Dunque Vanvitelli non «è l’artista che la critica sino a ieri ci ha indicato come un *conclusore*». Su questo Fichera è icasticamente perentorio: «Non è vero»⁵⁵. Piuttosto che guardare indietro, proprio come sa fare solo chi davvero sa studiare il passato, Vanvitelli aveva provato ad andare avanti, incarnando quel modello di architetto integrale proiettato nel futuro, «segnando le vie piane e utilitarie [...] attraverso le opere minori, ai limiti della sua vita»⁵⁶. Aveva dato luce all’architettura, ma l’Ottocento aveva spento quel sole. E tuttavia, se si ritorna al suo magistero, chiosa infine Fichera con altisonante enfasi retorica, «il sole ritorna, domani»⁵⁷.

- ¹ Il fondo dei progetti di Fichera è custodito presso il Museo della Rappresentazione, Dipartimento di Ingegneria Civile e Architettura, Università di Catania. Per un profilo di Fichera, con bibliografia di riferimento essenziale e informazioni sull'archivio si veda: P. Barbera, M. Giuffré, *Archivi di architetti e ingegneri in Sicilia. 1915-1945*, Palermo, Caracol, 2011, in particolare le pp. 108-113. La voce *Fichera, Francesco* nel *Dizionario Biografico degli Italiani* (vol. 47, 1997) è stata firmata da Maristella Casciato.
- ² G. U. Arata, *Un geniale artista siciliano*, in «Rassegna d'arte antica e moderna», nn. 5-6, 1918, pp. 49-62.
- ³ M. Piacentini, *Francesco Fichera architetto siciliano*, in «Architettura e Arti decorative», a. IX, fasc. X, giugno 1930, pp. 433-460; Id., *Francesco Fichera*, Ginevra, Casa editrice Maestri dell'architettura, 1931; Id., *Recenti opere di Francesco Fichera*, in «Architettura», a. XVIII, fasc. X, ottobre 1939, pp. 589-606.
- ⁴ *Francesco Fichera architetto. Mostra dei disegni 1900-1920*, a cura di G. Pagnano, Catania, IDAU, 1976. L'elenco degli scritti di Fichera è in S. Boscarino, *Vicende urbanistiche di Catania*, Catania, Raphael, 1966, pp. 176 ss.
- ⁵ G. C. Arcidiacono, *Stile di Francesco Fichera*, in *Città di Pietra. L'altra modernità*, a cura di C. D'Amato Guerrieri, Venezia, Marsilio, 2006, pp. 86-97; B. Messina, *Città e memoria in Fichera*, Siracusa, LetteraVentidue, 2020; F. Guarreza, *Francesco Fichera. La modernità nella tradizione dell'architettura*, Siracusa, LetteraVentidue, 2017; Id., *Francesco Fichera. La storia come repertorio di "forme utili". Invenzione e composizione nel progetto d'architettura*, Napoli, Clean, 2021. Sempre sui modi compositivi di Fichera in rapporto al disegno, cfr. G. D'Agostino, *La poetica progettuale di Francesco Fichera, tra rappresentazione tradizionale e comunicazione digitale*, in «FAMagazine», n. 59-60, 2022, pp. 176-186.
- ⁶ G. Pigafetta, I. Abbondandolo, M. Trisciunglio, *Giuseppe Vaccaro e Francesco Fichera*, in *Architettura Tradizionalista. Architetti, opere, teoria*, Milano, Jaca Book, 2002, pp. 239-243; P. Barbera, *Architettura in Sicilia tra le due guerre*, Palermo, Sellerio, 2002.
- ⁷ Filadelfo Fichera, professore di Disegno alla Scuola di Belle Arti di Catania, era un profondo conoscitore della storia urbana di Catania e, anche grazie al suo ruolo di vicedirettore dell'Ufficio tecnico municipale, promosse indagini archeologiche.
- ⁸ F. Fichera, G. B. Vaccarini e *L'Architettura del Settecento in Sicilia*, Roma, Reale Accademia d'Italia, 1934; Id., *Filippo Juvarra*, in *Celebrazioni piemontesi*, Urbino, Regio Istituto d'arte per il libro, 1937.
- ⁹ F. Fichera, *Luigi Vanvitelli*, Roma, Reale Accademia d'Italia, 1937.
- ¹⁰ F. Fichera, *Luigi Vanvitelli*, in *Celebrazioni campane*, atti del convegno, 2 voll., Urbino, Regio Istituto d'arte per il libro, 1937, pp. 181-223.
- ¹¹ G. Giovannoni, *Prefazione*, in F. Fichera, *Luigi Vanvitelli*, cit., pp. V-XI: X.
- ¹² Ivi, p. XI.
- ¹³ Ivi, p. VII.
- ¹⁴ P. Klopfer, *Von Palladio bis Schinkel: eine Charakteristik der Baukunst des Klassizismus*, Esslingen, P. Neff, 1911.
- ¹⁵ A. E. Brinckmann, *Baukunst des 17 und 18. Jahrhunderts*, Berlin-Neubabelsberg, Akademische verlagsgesellschaft Athenaion, 1915; M. Osborn, *Die Kunst des Rokoko*, Berlin, Propylaen-Verlag, 1929. Per quanto riguarda Springer, qui Fichera cita il giudizio su Vanvitelli presente nel manuale scritto insieme a Corrado Ricci: *Manuale di Storia dell'Arte*, Bergamo, Istituto Italiano di Arti Grafiche, 1910.
- ¹⁶ C. Gurlitt, *Geschichte des Barockstiles in Italien*, Stuttgart, Ebner & Seubert, 1887.
- ¹⁷ F. Fichera, *Luigi Vanvitelli*, cit., p. 33.
- ¹⁸ *Ibidem*.
- ¹⁹ Si tratta della traduzione italiana: A. C. Quatremère de Quincy, *Dizionario storico di architettura*, Mantova, Negretti, 1844; J. Guadet, *Elements et théorie de l'architecture*, Paris, Librairie de la construction moderne, 1909.
- ²⁰ C. Marcel-Reymond, *L'architecture et la sculpture en Italie au XVIIIe siècle*, in «Histoire de l'Art», Colin, Paris, 1909.
- ²¹ M. Shaw Briggs, *In the Heel of Italy: A Study of an Unknown City*, London, Melrose, 1911; O. Sitwell, *Discussion on Travels, Art and Life*, London, Grant Richards, 1925.
- ²² F. Milizia, *Memorie degli architetti antichi e moderni*, Venezia-Bassano, Remondini, 1785.
- ²³ A. Melani, *Manuale di architettura italiana*, Milano, Hoepli, 1884.
- ²⁴ L. Dami, U. Ojetti, *Atlante di Storia dell'Arte Italiana*, Milano, Treves, 1933; L. Serra, *Storia dell'Arte Italiana*, vol. III, Milano, Vallardi, 1907.
- ²⁵ G. De Logu, *L'architettura italiana del Seicento e del Settecento*, 2 voll., Firenze, Nuova Enciclopedia Monografica Illustrata, 1932-1933. Il corsivo è di De Logu.
- ²⁶ G. Chierici, *La Reggia di Caserta*, Roma, Libreria dello Stato, 1930; Id., *I disegni della raccolta vanvitelliana nella reggia di Caserta*, in «Rassegna di architettura», n. 5, 1936, p. 168 ssg.
- ²⁷ F. Fichera, *Luigi Vanvitelli*, cit., p. 35.
- ²⁸ Ivi, p. 36.
- ²⁹ Ivi, p. 37.
- ³⁰ *Ibidem*.
- ³¹ L. Hourticq, *Art en France*, Paris, Librairie Hachette et Cie, 1911, trad. it. *Arte in Francia*, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1911.
- ³² J. Chetwode Eustace, *A Classical Tour Through Italy*, An. MDCCCII, London, J. Mawman, 1815.
- ³³ F. Fichera, *Luigi Vanvitelli*, cit., p. 43.
- ³⁴ Ivi, p. 45.
- ³⁵ Ivi, p. 47.
- ³⁶ Ivi, p. 48.
- ³⁷ Il corsivo è nostro.
- ³⁸ Ivi, p. 52.
- ³⁹ M. e C.-M. Reymond, *Vanvitelli et Michel Ange à Sainte-Marie-des-Ange*, in «Gazette des Beaux Arts», settembre-ottobre 1922, pp. 195-217.
- ⁴⁰ F. Fichera, *Luigi Vanvitelli*, cit., p. 79.
- ⁴¹ Ivi, p. 84.
- ⁴² A. O. Quintavalle, *Luigi Vanvitelli e il suo barocchismo*, in «Il Marzocco», 1929.
- ⁴³ Ivi, p. 95.
- ⁴⁴ Ivi, p. 90.
- ⁴⁵ Ivi, p. 100.
- ⁴⁶ Ivi, p. 90.
- ⁴⁷ Ivi, p. 96.
- ⁴⁸ Ivi, p. 99.
- ⁴⁹ Ivi, p. 101.
- ⁵⁰ Ivi, p. 1.
- ⁵¹ È il titolo del capitolo XII.
- ⁵² F. Fichera, *Luigi Vanvitelli*, cit., p. 130.
- ⁵³ Ivi, p. 140. I corsivi sono nostri.
- ⁵⁴ Ivi, p. 171.
- ⁵⁵ Ivi, p. 172.
- ⁵⁶ *Ibidem*.
- ⁵⁷ Ivi, p. 173.



ARCHITETTURA TRA LINGUAGGIO E TECNICA



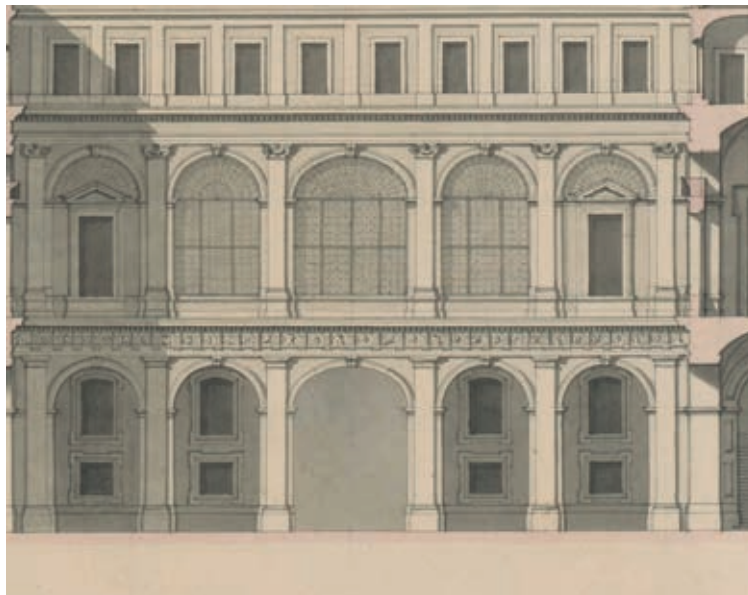
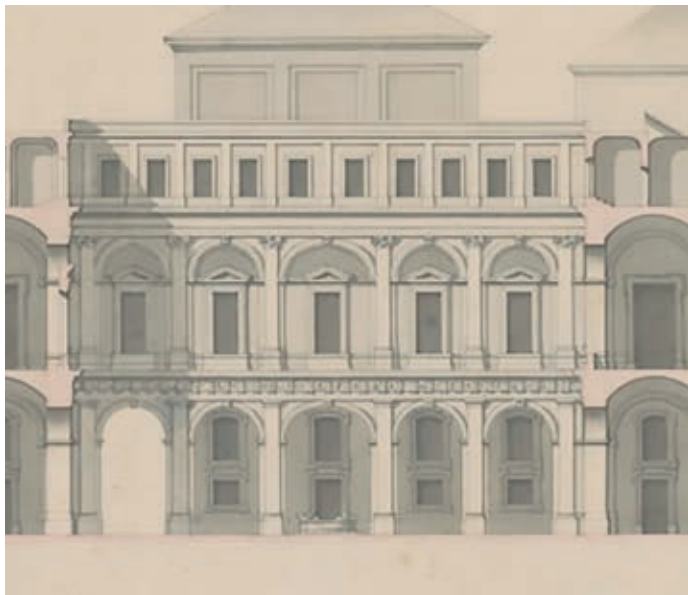
Vanvitelli a Palazzo Reale

Fabio Mangone

L'apporto di Luigi Vanvitelli alla trasformazione di Palazzo Reale, alla luce di nuove indagini, risulta più ampio di quanto fino ad adesso ritenuto, anche per quanto riguarda la fase relativa a Carlo di Borbone. Dopo lo scandalo che aveva coinvolto nel 1741 l'architetto Giovanni Antonio Medrano, i lavori di adeguamento, trasformazione e ampliamento erano stati diretti da Ferdinando Sanfelice fino alla sua morte (1748). Un impegno per Vanvitelli si profila a partire dal luglio 1753: «ho dovuto visitare tutto il Palazzo reale per trovare luogo d'accomodare gl'infanti Reali et assicurare il palazzo dalla parte della Piazza, ove si infrangono le pietre delli pilastri del portico che lo sostiene. Per altro non potrò nulla fare di proposito senza che abbia prima la pianta generale»¹. Dopo alcuni sopralluoghi a fine luglio, l'architetto acconsente a occuparsi della 'ristaurazione'², avvalendosi della collaborazione di Francesco Sabatini. Il primo impegno riguarda il ben noto urgente consolidamento, ottenuto con la chiusura alternata delle campate verso il Largo: in quelle occluse prevede nicchie coronate da catino a doppia conchiglia, nelle quali poter agevolmente collocare statue. In realtà, mentre scomparivano immediatamente con questi lavori due precedenti, grandi figure allegoriche in stucco – rispettivamente la *Giustizia* e la *Religione* – bisognerà attendere l'Unità d'Italia perché le nicchie siano effettivamente riempite da figure plastiche. L'intervento statico si sarebbe rivelato ben più complesso per la scarsa resistenza del piano fondale, che costrinse a un delicato intervento di sottofondazione. Ampiamente documentato, anche attraverso l'epistolario con il fratello Urbano³, menzionato da Arnaldo Venditti⁴ e fatto oggetto di un significativo approfondimento nell'ambito dello studio dedicato cinquant'anni fa da Roberto Di Stefano alle sue 'opere di ingegneria'⁵, il consolidamento operato da Vanvitelli va tuttavia interpretato alla luce di alcuni determinanti e finora non considerati precedenti. Infatti, già durante il Vicereame austriaco, e in particolare nel 1724 e nel 1725, si erano verificati dissesti nelle arcate, per cui erano stati rifatti ben undici pilastri⁶, senza evidentemente risolvere il problema una volta per tutte: da questo insuccesso derivava la scelta di Vanvitelli di non limitarsi alla mera 'riparazione' dei pilastri, prevedendo invece un lavoro radicale che avrebbe modificato la configurazione della facciata in maniera tanto duratura da giungere sino alla attualità. Ad ogni modo, alla felice e apprezzata ultimazione di

questo urgente consolidamento faceva immediato seguito l'intervento di carattere più funzionale, contemplato già nel primitivo incarico, ma che poteva essere attuato solo a valle della messa in sicurezza statica, in via di ultimazione nel giugno 1754: un lavoro mai individuato e descritto dalla storiografia, probabilmente – come si dirà più avanti – anche perché in larga misura cancellato da successive ristrutturazioni ottocentesche. Si tratta di un intervento certamente circoscritto, ma significativo, che si inseriva e trovava ragione in una generale dinamica che vale la pena di ripercorrere in sintesi⁷.

Con la proclamazione di un autonomo Regno nel 1734, il Palazzo divenne finalmente per davvero la residenza stabile di un sovrano, piuttosto che la dimora 'temporanea' di un suo delegato. A distanza di oltre un secolo, gli epocali cambiamenti tanto nel modo di vivere, secondo le nuove esigenze di comfort, quanto nell'etichetta si sommarono alle maggiori esigenze della corte di un vero sovrano e – come dimostrano numerosi documenti – alla necessità di situare in modo appropriato mobilia, collezioni d'arte e suppellettili di pregio provenienti dalle residenze Farnese a Roma e nel Ducato: si rese dunque necessario un piano generale di ristrutturazione e ampliamento, che tuttavia non fu affidato ad un unico regista, ma che vide alternarsi nel giro di alcuni decenni diversi progettisti. Nel Palazzo, opportunamente ingrandito, dovevano dimorare degnamente una serie di importanti personaggi, dal maggiordomo maggiore ai gentiluomini di camera, dal ciambellano al cavallerizzo; inoltre, era necessario alloggiare centinaia di guardie, con i relativi cavalli. Bisognava poi prevedere sale d'udienza per la regina e un grande appartamento per l'erede al trono, oltre che spazi adeguati per i più importanti uffici statali. Iniziati nel 1734, i lavori subirono una sorta di accelerazione in occasione delle nozze del Re con Maria Amalia di Sassonia: un'emblematica e pregevole testimonianza superstite degli abbellimenti compiuti nel 1738 è costituito dai passetti ai lati dell'alcova della Regina, affrescati da Domenico Antonio Vaccaro. Intorno alla metà del secolo si costruiva la vasta ala verso il Castel Nuovo, il cosiddetto 'braccio nuovo'; fu poi ampliato il terrazzo del belvedere, per meglio godere del panorama verso il golfo. Con tale ampliamento e con edifici utilitari secondari – come il 'cavallerizzo' o l'edificio per la porcellana – si ridusse di molto l'estensione dei giardini vicereali. Nei primi anni dopo la metà del secolo, non



fu possibile per i sovrani risiedere nel palazzo, come documentano le stesse lettere di Vanvitelli, perché compromesso dalle pericolose lesioni.

Alcuni importanti e circostanziati disegni di rilievo, parte della cospicua collezione appartenuta a John Stuart (1713-1792) – straordinaria figura di gentiluomo britannico, nonché terzo conte di Bute⁸ – e già interamente pubblicati e commentati da chi scrive⁹, dopo che in un ammirevole studio sulla villa di Poggioreale ne era stata offerta una parziale anticipazione¹⁰, non soltanto fanno luce su quella che era la generale configurazione della Reggia napoletana al 1774, quindi dopo le nozze di Ferdinando e Carolina (1768), ma anche sullo specifico intervento di Luigi Vanvitelli, scomparso da poco. Appare assolutamente convincente l'attribuzione di questi rilievi al figlio Carlo Vanvitelli, avanzata da Paola Modesti per le calzanti analogie del *ductus* grafico e dei modi della rappresentazione, ma pienamente coerente con le vicende biografiche e professionali dell'architetto, il quale dimostra peraltro un'approfondita conoscenza non solo dello stato contemporaneo e delle plurime funzioni, ma anche delle principali fasi costruttive. Ancorché manchino del tutto sia le visioni prospettiche d'assieme che i prospetti, risulta evidente che questi grafici di grande formato e di severa composizione, in particolar modo le eloquenti sezioni rispettivamente trasversale e longitudinale, eleggono a modello di riferimento le raffinate tavole della *Dichiarazione dei disegni*, relative al Real Palazzo di Caserta, ideate e composte da Luigi Vanvitelli, per essere incise e raccolte in una raffinata edizione¹¹, come era avvenuto appunto nelle tre tirature succedutesi a partire dal 1756. Proprio sul ridisegno di tali tavole, peraltro, sappiamo che si era formato il giovane Carlo¹².

Per la Reggia napoletana, non si tratta di un progetto unitario. Pertanto, nel dare un quadro esaustivo della attualità, la rap-

presentazione planimetrica si pone l'obiettivo di distinguere le principali fasi: «il colorito nero dinota la fabbrica architettata dal Cavaliere Domenico Fontana per comando del Vicerè Don Ferdinando Ruiz de Castro, 1602. Il colorito rosso dinota le fabbriche nuove aggiunte dalla Real Maestà Cattolica Carlo III regnando in Napoli dirette da varii Architetti. Il colorito giallo dinota la porzione del palazzo antico rimasto». Inoltre, si mira addirittura a illustrare i propositi progettuali non ancora eseguiti, segnalando «la fabbrica antica che dovea esser demolita».

Il confronto con altri documenti, grafici e non, precedenti e successivi, inducono a ritenere le tavole una rappresentazione dettagliata e attendibile, ancorché si riscontrino alcune circoscritte incongruenze e criticità, tra le quali si segnalano: nell'angolo sud-est del cortile di Palazzo Vecchio, verso il San Carlo, è riportata una struttura a pilastri, segnalata in rosso come elemento di fase borbonica, ma che non trova riscontro in nessuna delle altre planimetrie relative a questo ambito, né precedenti né successive, e deve forse corrispondere più a un'intenzione progettuale che a un intervento eseguito; sull'ambiente del teatrino di corte, che alla data di redazione dovrebbe essere stato completato su progetto di Ferdinando Fuga, i grafici sono piuttosto reticenti, forse per i ben noti motivi della paterna ostilità e gelosia professionale nei confronti dell'architetto toscano; il corpo del 'cavallerizzo', pur correttamente individuato come elemento di età vicereale di cui è prevista la demolizione, è idealmente regolarizzato.

I grafici permettono di riconoscere e di localizzare con esattezza – alla data del 1773-1774 – le plurime funzioni e le varie gerarchie spaziali. Gli spazi propriamente dedicati al Sovrano, divenuto nel frattempo Ferdinando, e alle attività più significative del cerimoniale restano quelli al piano nobile, articolati attorno

A pag. 70

Fig. 1. [Carlo Vanvitelli], Dettaglio del *Rilievo di Palazzo Reale per Lord Bute, pianta del Piano reale*, 1773-74 [Londra, Victoria & Albert Museum].

Fig. 2. [Carlo Vanvitelli], *Rilievo di Palazzo Reale per Lord Bute, sezione trasversale. Dettaglio con la facciata est del cortile*, 1773-74 [Londra, Victoria & Albert Museum].

Fig. 3. [Carlo Vanvitelli], Dettaglio del *Rilievo di Palazzo Reale per Lord Bute, sezione longitudinale*, 1773-74 [Londra, Victoria & Albert Museum].

Fig. 4. Luigi Vanvitelli, *Progetto di campata tipo per il cortile di palazzo Reale*, s.d. [Caserta, Biblioteca Palatina].

al cortile principale e al belvedere, come già individuati durante il Viceregno, seppure con la non trascurabile aggiunta dei nuovi ambienti realizzati con il braccio nuovo e con la sopraelevazione del 'cavallerizzo'. Rispetto alla fase vicereale, la continuità di funzione, e talvolta persino di configurazione, di alcuni dei principali spazi dell'appartamento principale – sul lato settentrionale la cappella e la sala dei viceré, sul lato meridionale la sala da ballo già trasformata in teatrino di corte da Fuga, e la sequenza di anticamere fino alla sala del baciamento, detta 'del Tosello' nel Seicento – non esclude che cambi considerevolmente il sistema distributivo. Il 'corredores', oggi ambulacro, che in fase vicereale costituiva un fluido porticato snodato attorno al cortile a definire la continuità di un percorso anulare, come peraltro si legge in un rilievo di primo Settecento¹³, risulta in questa fase chiuso con tamponature segnate in rosso e frammentato in una serie di piccoli spazi; peraltro, la presenza di una piccola cappella privata nell'ultima campata del braccio meridionale verso est interrompe ogni possibile continuità di percorso. Talché dalle due simmetriche rampe dello scalone d'onore si dipartono due diversi percorsi: sul lato est si snoda un corridoio che conduce alla grande cappella e alla sala dei Viceré o 'de lo retratos'; su quello ovest, vi sono la grande sala e la sequenza delle anticamere cerimoniali, ripartite in ambienti autonomi e che fungono da 'retrostanza'. Con tale insieme di partizioni, si tende ad isolare e in certa misura a proteggere – mediante un'articolata sequenza di spazi filtro – l'appartamento della Regina, prospiciente il fronte meridionale e collegato a quello del Re, garantendo una certa distinzione tra gli spazi cerimoniali e quelli più privati della residenza; a questi fanno capo non soltanto la scala segreta, ma anche la stanza del 'Tocador, dove Sua Maestà si pettina'. La parcellizzazione, a livello del piano nobile, del quadriportico in ambienti variamente configurati – corridoi, retrostanza, piccole anticamere, comprendenti persino la citata cappellina – comporta necessariamente la tamponatura di quasi tutte le arcate originariamente aperte, seppur prevedendo opportune bucatore; restano escluse le tre campate centrali del fronte sud, dove è presente soltanto un grandissimo infisso vetrato a chiudere l'intera superficie de-



finita dall'arcata. Opportunamente, come accade per le campate alternativemente chiuse del portico a pianterreno verso il largo di palazzo, il disegno precisa con la colorazione rossa che la tamponatura rappresenta una modificazione effettuata durante il regno di Carlo. Nel confermare quanto era stato soltanto supposto¹⁴, ovvero che in corrispondenza del piano nobile le arcate del cortile d'onore potessero essere state occluse nella fase settecentesca, le dettagliate tavole consentono innanzitutto di precisare la configurazione, e – come si vedrà – di ascriverne la trasformazione all'intervento vanvitelliano del 1753-1754. Tutti i forni risultano tamponati in muratura, con l'eccezione delle tre aperture centrali del lato meridionale, chiuse con grandi infissi a vetri, creando così una sorta di loggia-veranda. Nelle arcate tamponate, la ricorrente soluzione di alzata leggibile nella sezione contempla una finestra con timpano triangolare, il cui



vertice si va a stagliare in un'ampia lunetta vetrata che con la sua trasparenza riconnette la cornice della finestra all'arco. Si tratta di una soluzione che sarebbe divenuta piuttosto tipica nella produzione di Vanvitelli, in termini sia spaziali che figurativi: l'architetto, in una fase immediatamente successiva, la avrebbe sperimentata nel convento degli Agostiniani a Roma¹⁵, dove ancora oggi si legge la chiusura delle arcate nel livello superiore del chiostro, sebbene in modo relativamente diverso rispetto alla Reggia napoletana, perché nel chiostro capitolino furono alternati timpani rispettivamente triangolari e centinati. D'altronde, il motivo della lunetta vetrata su cui si staglia il timpano è elemento caratterizzante l'idioletto del Vanvitelli napoletano, che dopo Palazzo Reale lo avrebbe usato ancora, prefigurandolo nei grafici di progetto: ad esempio, dopo il 1756 nelle finestre interne della chiesa dei Padri della Missione e nel deambulatorio dell'annesso convento¹⁶; ancora, dopo l'incendio del 1757, nel disegno per il prospetto facciata della nuova chiesa dell'Annunziata, i cui lavori furono portati a termine dopo la sua morte proprio dal figlio Carlo.

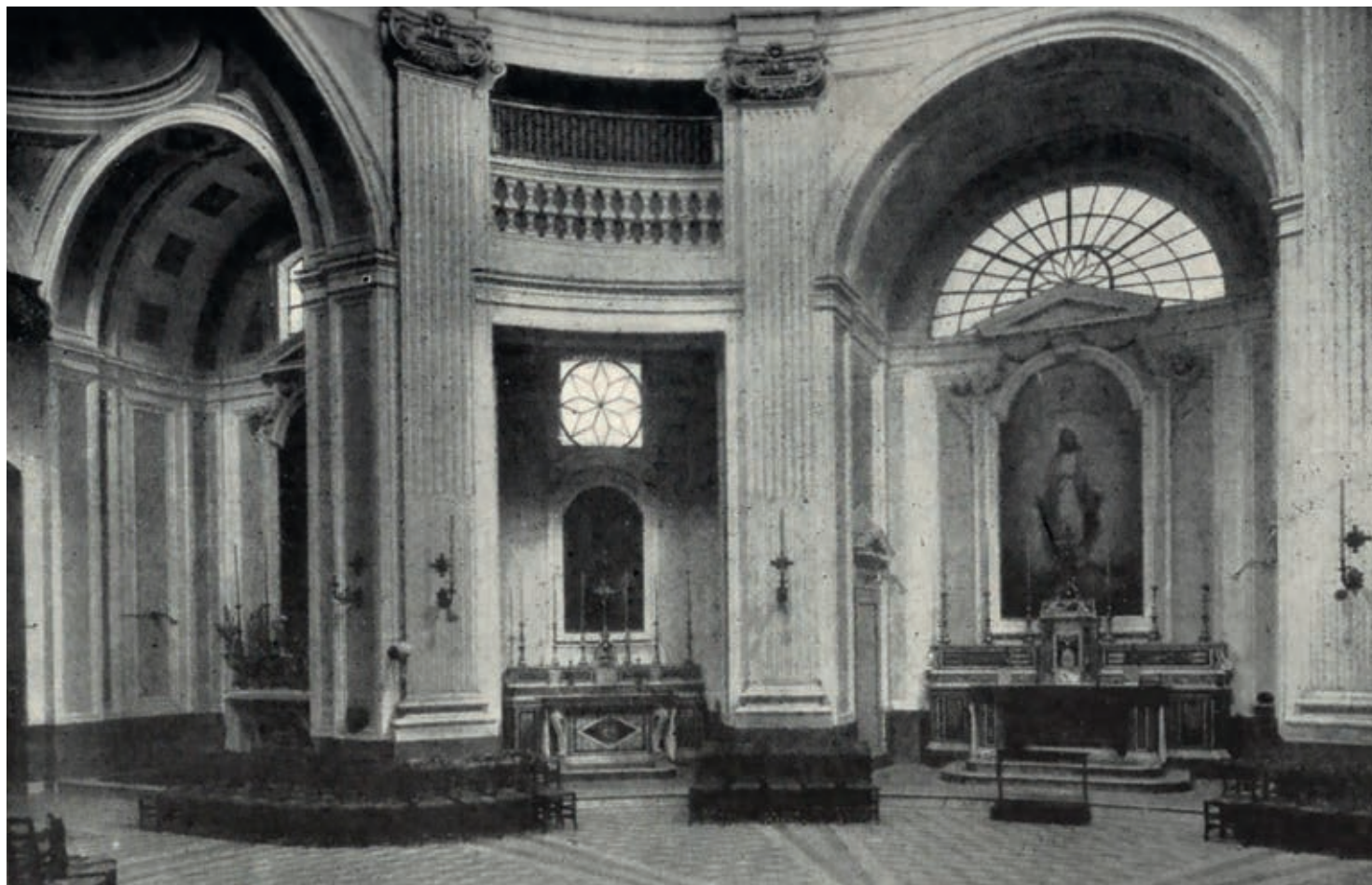
Una importante, ulteriore conferma attributiva deriva da un disegno 'in pulito' vanvitelliano custodito a Caserta nella principale collezione dei suoi disegni, già pubblicato¹⁷ ma qualificato

Fig. 5. Convento degli Agostiniani a Roma, s.d. [Napoli, Biblioteca Roberto Pane, foto di Roberto Pane].

Fig. 6. Napoli, Chiesa dei Padri della Missione, fotografia prima della manomissione delle lunette, s.d. [Pane 1939].

genericamente come studio di palazzo, e tuttavia precisamente riferibile al piano nobile del cortile d'onore di Palazzo Reale nella soluzione definitiva; come studio preliminare, invece, va interpretato un bozzetto di un alzato del cortile d'onore ancora tutto da interpretare¹⁸. Dunque, sembra legittimo ascrivere a Luigi Vanvitelli la paternità dell'interessante sistemazione del primo livello del cortile d'onore, finora quasi completamente ignota¹⁹ perché cancellata da ulteriori trasformazioni effettuate tra il finire del XVIII secolo e l'inizio del XIX²⁰.

Conviene soffermarsi sulle origini, sul senso e sul significato dell'elemento inventato per Palazzo Reale e poi assunto a cifra emblematica del linguaggio vanvitelliano. Il timpano, racchiuso e incorniciato da un sovrastante arco a tutto sesto, piuttosto che a un eventuale modello antiquario rimanda immediatamente al michelangiolesco cortile di Palazzo Farnese. È certamente significativo il riferimento del modello, ma è altrettanto rilevante la modalità con cui veniva trasformato: utilizzando



un infisso metallico a vetri, Vanvitelli rendeva diafano quanto era opaco, ottenendo non solo una chiusura che lasciava una qualche memoria del precedente porticato aperto, ma anche un effetto di luce particolarmente interessante. Il riferimento alla raffinata soluzione operata per chiudere il portico interno di Palazzo Farnese conferma la costante attenzione per Michelangelo, già abbondantemente sottolineata dalla critica, e più in generale il prevalente interesse per modelli sintattici mutuati dalla rilettura del classico effettuata nelle fasi rinascimentale e post-rinascimentale, piuttosto che desunti direttamente dai mo-

numenti antichi. Eppure, è interessante notare nello specifico del Palazzo Reale napoletano, prototipo delle analoghe soluzioni vanvitelliane a Napoli, e nel convento romano degli Agostiniani un certo valore iconologico 'dinastico' della citazione: era la Reggia del figlio di Elisabetta Farnese, dove dovevano trovare posto anche le collezioni presenti nel palazzo romano; un riferimento colto e diretto, non sappiamo se forse suggerito o imposto durante uno dei frequenti colloqui con il Re, ma che configurava una consapevole opera di risemantizzazione in chiave farnesiana del Palazzo Reale.

¹ Cfr. lettera n. 151 del 28 luglio 1753, in *Le lettere di Luigi Vanvitelli della Biblioteca Palatina di Caserta*, a cura di F. Strazzullo, 3 voll. (1976-1977), Galatina, Congedo, I, 1976, pp. 244-245.

² Ivi, lettera n. 154 del 7 agosto 1753, pp. 248-250: 249.

³ Complessivamente si fa riferimento al Palazzo Reale nelle lettere del 28 luglio (pp. 244-245, n. 151), 31 luglio (pp. 245-247, n. 152), 7 agosto

(pp. 248-250, n. 154), 11 settembre (p. 262, n. 163), 9 ottobre (pp. 269-270, n. 169), 26 ottobre (pp. 273-274, n. 175), 18 dicembre 1753 (pp. 287-289, n. 186); 1 febbraio (pp. 308-310, n. 199), 4 febbraio (pp. 310-311, n. 200), 5 marzo (pp. 312-313, n. 202), 19 marzo (pp. 317-318, n. 206), 2 aprile (pp. 323-324, n. 210), 6 aprile (pp. 324-325, n. 211), 11 giugno 1754 (pp. 329-330, n. 217).

⁴ A. Venditti, *L'opera napoletana di Luigi Vanvitelli*, in R. De Fusco, R. Pane, A. Venditti, R. Di Stefano, F. Strazzullo, C. de Seta, *Luigi Vanvitelli*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1973, pp. 97-167, in particolare pp. 131-132.

⁵ R. Di Stefano, *Luigi Vanvitelli ingegnere e restauratore*, ivi, pp. 169-246: 223.

⁶ Cfr. Napoli, Archivio di Stato, Sommatoria Consulte, vol. 175, a. 1736, p. 135, Consulta a S.M.

circa la domanda fatta da Giacomo Messina, aiutante dell'ingegnere regio Papis, per la soddisfazione delle sue fatiche fatte... in assistere in tutto quello è occorso di fabbriche ed altro per lavori nzel R.Palazzo (17 dic. 1736): «S.R.M., Signore Essendo ricorso da V.M. Giacomo Messina ed espostoli [...] ;come dal suo felice ingresso in questo Regno avea assistito da soprastante in tutte le fabbriche nuove, ed altri residij del R.Palazzo sotto la direzione dell'ing. Maggiore Medrano, e del R.Ing. Papis, e che per tal assistenza non avea ricevuto altro che quello se li era somministrato dal detto Papis dalli duc. 10 il mese che godea di soldo per il passato, quando che altri assistenti si erano da tempo in tempo fatte più liberazioni secondo le loro fatiche, e che essendo stato il detto Papis dalla M.S. dichiarato Ing. Ordinario dei suoi esercizi non avea esso supplicante più ricevuto porzione delli detti ducati il mese, ne con tutto ciò tralasciato avea di assistere a tutte le opere di fabbrica ed altro del detto R. Palazzo, e la supplicò si fusse degnata farli assegnare dal soprintendente [...] della R. Azienda un congruo mantenimento affinché avesse potuto con maggior obbligo ed attenzione assistere a tutto quello riguardava al detto Real Palazo, e rimessosi talmente [?] dalla M.S. per informo all'ing. Maggiore Medrano, da questo con relazione del 6 del passato sett. Se li rappresentò, che essendosi il modesimo in anno 1734 portato d'Aversa in Napoli per disporre l'apparentamento della R.Casa avea ritrovato che da questo tribunale si era destinato alle riparazioni del R.Palazzo l'ing. Papis, con esso Messina li quali aveano assistito sin ora a tali opere; e che avendo fatti istanza per qualche liberamento a conto di fatiche si era da esso da esso Medrano nel mese di sett. 1734 rappresentato poterseli per li mesi cinque di fatica liberare ducati 140 all'ing. Papis, e duc. 65 all'aggiutante Messina; di che domandavano la M.S. parere a questo trib. Se li era informato prorente [?] li assegnare doc. 10 il mese all'ing. Papis col peso [?] di soddisfare l'aggiutante Messina, e che messasi [?] in tal forma si era ciò nominato sino alli 5 del passato mese di febraro, nel quale sempre il detto Papis era passato all'impiego di ingegnere dell'esercizio e l'aggiutante Messina avea continuato ad esercitare con puntualità a tutte le riparazioni del R.Palazzo siccome attualmente assisteva a quella dei tetti di esso, stimava per ciò poterseli assicurare da febraro in avanti, e sino che sarebbero durate le riparazioni il soldo secondo li soprastanti delle altre fabbriche e quali

scritture essendo state dalla M.S. rimesse in questa R.camera con biglietto per segrateria di stato de 13 del passato sett. Si servi comandare d'informarli di quanto occorreva con parere; In adempimento di che si scrisvò dal trib. Commetterne relazione al rappresentante Lipari com.o che con sua del 10 del corrente ha riferito, come “*essendosi nell'anni 1724 e 1725 rifatti undeci pilastri di quelli dell'arcata, e prospetto principale del Real Palazzo, ed altre riparazioni necessarie dalli Regij Ingegneri Marinelli Schor, e Stendardo si stimò espediente per l'impegno e difficoltà dell'opera destinar persona acciò diariamete ne avesse assistito, come in fattifu destinato Giacomo Messina il quale avendo ivi accaduto mesi venti in circa li furono da questa nostra Camera precedenti...*”».

Ringrazio Adele Fiadino per avermi segnalato il documento.

⁷ Sul Palazzo Reale di Napoli nelle sue plurime fasi, gli studi di riferimento fondamentali restano: M. A. De Cunzio, A. Porzio, P. Mascilli Migliorini, C. Guarino, *Il Palazzo Reale di Napoli*, Napoli, Fausto Fiorentino, 1994; *Storia e immagini del Palazzo Reale di Napoli*, a cura di A. Buccaro, Napoli, Electa Napoli, 2001.

⁸ F. Russell, *John, 3rd Earl of Bute. Patron & Collector*, London, The Merrion Press, 2004.

⁹ F. Mangone, *Palazzo Reale, un palinsesto, Note su alcuni inediti disegni settecenteschi*, in *Il palazzo Reale di Napoli*, a cura di L. Donadono, Roma, Gangemi, 2020, pp. 27-40.

¹⁰ P. Modesti, *Le delizie ritrovate. Poggioreale e la villa del Rinascimento nella Napoli aragonese*, Firenze, Leo S. Olschki, 2014.

¹¹ A. Giannetti, *Il Real Palazzo di Caserta*, in C. de Seta, *Luigi Vanvitelli*, Napoli, Electa Napoli, 1998, pp. 57-96, in particolare pp. 87-90.

¹² O. Cirillo, *Carlo Vanvitelli. Architettura e città nella seconda metà del Settecento*, Firenze, Alina, 2008, pp. 19-20.

¹³ Pubblicato in A. Fiadino, *La fabbrica e le vicende costruttive*, in *Storia e immagini del Palazzo Reale di Napoli*, cit., pp. 41-56: 44.

¹⁴ P. Mascilli Migliorini, *Lineamenti e sviluppi architettonici*, in M. A. De Cunzio et al., *Il Palazzo Reale di Napoli*, cit., pp. 111-165: 122.

¹⁵ G. Carbonara, *La riedificazione del Convento di S. Agostino secondo il progetto di Vanvitelli. Fasi costruttive e problemi di attribuzione*, in *Luigi Vanvitelli e il '700 europeo*, atti del congresso internazionale di studi (Napoli-Caserta, 5-10 novembre 1973), 2 voll., Napoli, Arte Tipografica, I, 1979, pp. 301-318.

¹⁶ La lunetta è stata successivamente occlusa. La soluzione originaria è documentata in una fotografia degli anni Trenta del Novecento, pubblicata in R. Pane, *Architettura dell'età barocca in Napoli*, Napoli, Editrice Politecnica, 1939, p. 271. È da ritenersi che Vanvitelli subentrò quale progettista intorno al 1756, data alla quale possono ascrivere le due sezioni autografe, in un cantiere fermo da almeno un decennio. A lui si affiancò almeno dal 1759 e fino al 1764, al quale va attribuito il disegno degli altari, ed altre mansioni di coordinamento, se non di direzione del cantiere. Nel 1761 la chiesa era quasi completata, mentre proseguivano i lavori nella casa, dei quali dal 1764 assunse direttamente la direzione.

¹⁷ Caserta, Biblioteca Palatina, Fondo Vanvitelli, inv. 375, pubblicato in *Le lettere di Luigi Vanvitelli della Biblioteca Palatina di Caserta*, cit., III, tav. 85.

¹⁸ Cfr. il disegno custodito nell'Archivio della Soprintendenza per i B.A.A.A.S. di Caserta, inv. 1637/1, pubblicato in C. de Seta, *Luigi Vanvitelli*, cit., p. 272.

¹⁹ Una delle finestre con timpano, presenti nei prospetti della corte principale, al livello del piano nobile, si intravede nel dipinto di Antonio Dominici, *Lo scalone reale con il corteo nuziale delle principesse di Borbone*, 1790, attualmente esposto nella sala III (o sala neoclassica) della Reggia.

²⁰ In fase precedente al secondo decennio del XIX secolo, vengono eliminate le partizioni dell'ambulacro, che torna a essere percorribile con continuità nei quattro bracci, benché ancora chiuso da tamponature: per coerenza le tre aperture con finestrone sul fronte meridionale vengono ricondotte a semplice finestra come nelle altre campate. Il disegno del piano nobile, custodito nell'Archivio Storico della Reggia di Caserta, e forse ascrivibile allo stesso Carlo Vanvitelli, è pubblicato in M. A. De Cunzio et al., *Il Palazzo Reale di Napoli*, cit., p. 118, ipotizzandone una datazione a fine Settecento; invece, in A. Fiadino, *Architetti e artisti alla corte di Napoli in età napoleonica*, Napoli, Electa Napoli, 2009, p. 103, lo si data più correttamente al primo Ottocento. La consistenza rappresentata del settore del belvedere, dove sono stati costruiti alcuni nuovi ambienti chiusi riducendo il giardino pensile, dimostra che il disegno è successivo agli interventi murattiani.

L'atrio ottagonale della Reggia di Caserta nell'architettura europea

Augusto Roca De Amicis

Le grandi reggie dell'assolutismo sono anche un luogo di esperienze progettuali e scambi che connettono tutta l'Europa; un fenomeno favorito dalla politica di imparentamenti dinastici che ha come controparte, nel caso di estinzione di importanti casate, le guerre di successione che caratterizzano soprattutto la prima metà del Settecento. Come esito di questi scambi va anche considerato il carattere antologico delle maggiori reggie, che sembrano parlare direttamente tra loro tramite nuclei altamente rappresentativi, in una sorta di laboratorio diffuso che ci proietta da un capo all'altro del continente. È il caso di un 'tema regio' per eccellenza quale l'atrio panottico al centro di un complesso, che trova il suo culmine nella Reggia di Caserta. Così, è sembrato proficuo lo studio di questo episodio da una prospettiva allargata, sia nello spazio che nel tempo, seguendo in qualche modo quell'impostazione che Alberto Asor Rosa aveva adottato nel dare alle stampe la sua ultima grande impresa, la *Storia europea della letteratura italiana*¹.

Intricati legami dinastici avevano portato al trono di Spagna un Borbone, Filippo V, nipote di Luigi XIV. Egli assunse la carica nel 1700 ma venne riconosciuto nel consesso internazionale solo dopo la guerra di successione spagnola, con la pace di Utrecht del 1713. Circondato da una corte con figure di spicco provenienti da Versailles e orientate nettamente verso il gusto francese, Filippo V si era rivolto a Robert De Cotte, 'Premier architect du Roy' dal 1708, per riorganizzare il seicentesco sito del Buen Retiro a Madrid nelle forme di un moderno palazzo reale². De Cotte, mandato un suo assistente sul luogo, inviò da Parigi vari progetti, sottoposti e personalmente approvati da Luigi XIV. Le prime versioni sono esemplate, per la situazione paesistica, su Versailles; mentre l'impianto, con una corte aperta e un salone che sporge parzialmente sul lato opposto, appare radicato in una tradizione che partiva dal castello di Vaux-Le-Vicomte. Ma, come è stato osservato, se l'involucro è francese, la distribuzione degli ambienti denota nuovi parametri³. La rigorosa simmetria delle due ali destinate al re e alla regina con eguali scaloni, la somiglianza tra i due livelli, la razionale distinzione tra spazi pubblici, semipubblici e privati si affrancavano dal complesso cerimoniale di Versailles per adattarsi non solo alla corte di Spagna, ma a un più vasto ambito; quello cui si

rivolgeva De Cotte nel progettare anche i palazzi per l'Elettore di Baviera, con la residenza di Schlessheim, e quello di Colonia, con la residenza di Bonn. L'esportazione di modelli non era quindi diretta, ma necessitava, come atto preliminare, di un processo di internazionalizzazione.

Tuttavia, questi progetti per il Buen Retiro non vengono accolti e nel 1714-1715 troviamo una proposta, con due varianti, del tutto nuova, anche se ugualmente irrealizzata (fig. 1). Si tratta di un palazzo a pianta quadrata, con quattro appartamenti e quattro cortili separati da corridoi connessi al centro da un ottagonale che si apre, con finestroni balaustrati, anche sulle diagonali. L'impianto era omogeneo eccezion fatta per la connessione visiva tra il nucleo centrale e uno scalone reale a tre rampe che portava a un ottagonale superiore con cupola e ampia lanterna emergente. Come interpretare tale mutamento? È stata forse la presenza di Elisabetta Farnese, sposata a Filippo in seconde nozze proprio nel 1714 e decisa sostenitrice del gusto italiano? Bisogna fare attenzione a cadere in facili determinismi. In realtà, soprattutto la variante Ha 1010 (Bibliothèque Nationale de France, Fonds de Cotte) mostra l'indiscutibile derivazione da un progetto di Sebastiano Serlio, concepito proprio come palazzo reale (fig. 2). Il disegno⁴ apparteneva al *Sesto libro* (1550 circa), giunto in versioni manoscritte, ma consultabile anche attraverso prove di stampa. E a quale nazione faceva riferimento quel palazzo? La domanda è mal posta. Il cuore dell'impianto era in questo caso una cappella panottica e quindi la centralità aveva un forte accento simbolico, connesso, come Serlio afferma esplicitamente, al cattolicissimo re di Francia Enrico II di Valois (si noti che con Serlio il nucleo ottagonale assume quella qualificazione regia che per tre secoli non avrebbe più abbandonato); inoltre, come configurazione d'insieme, anche un castello reale come Chambord aveva una simile ripartizione e come evento centrale il celebre scalone. Francese, quindi, ma al tempo stesso italiano per l'idea del blocco eguale su tutti i lati, e anche in certa misura gradito al gusto spagnolo per le affinità con l'Escorial e il Palazzo Reale di Granada, il modello sembra scelto da De Cotte come una sorta di *passepourtout*: il passo indietro nel Cinquecento serve per fare un passo avanti nell'internazionalizzazione del tema della reggia.

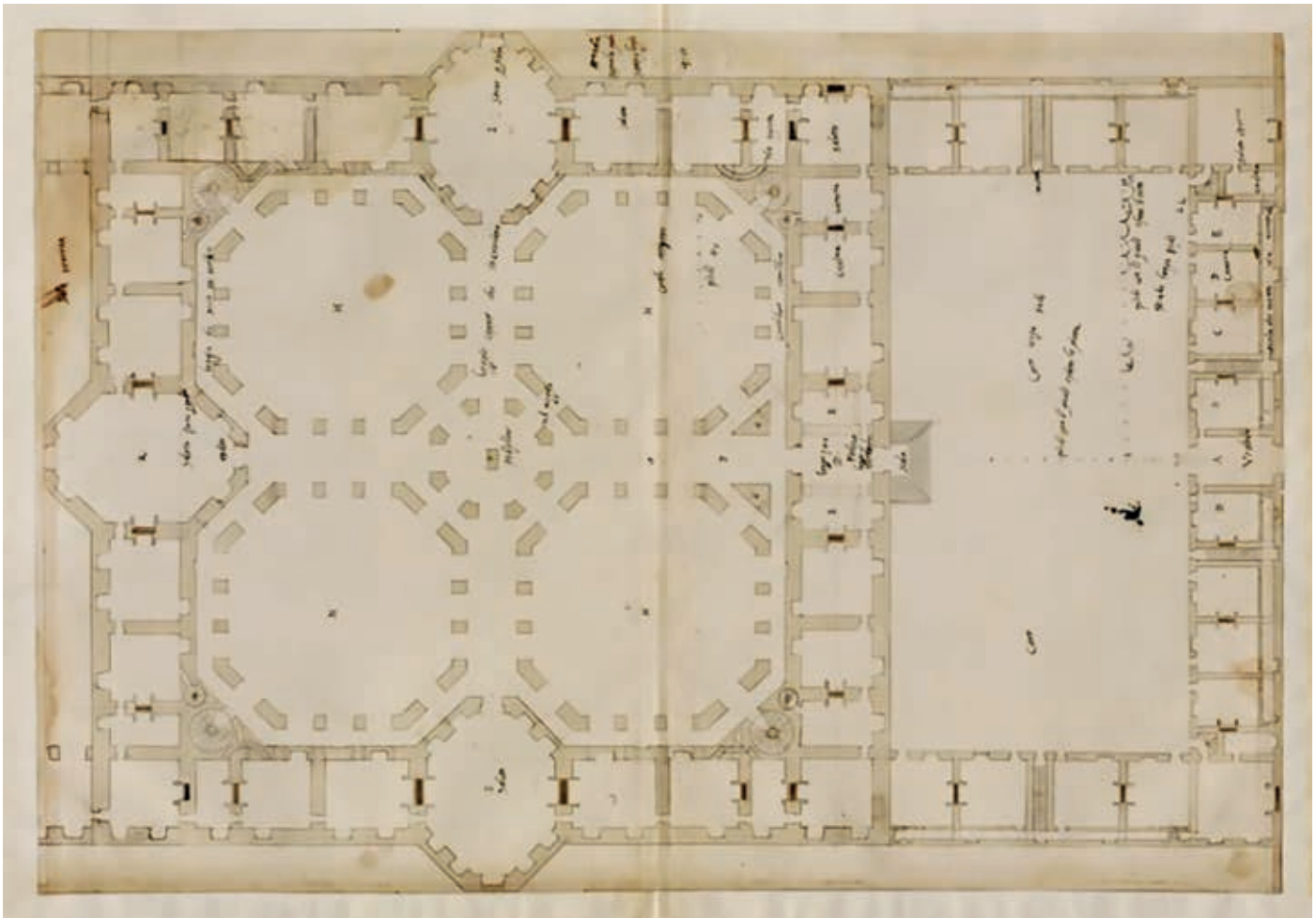
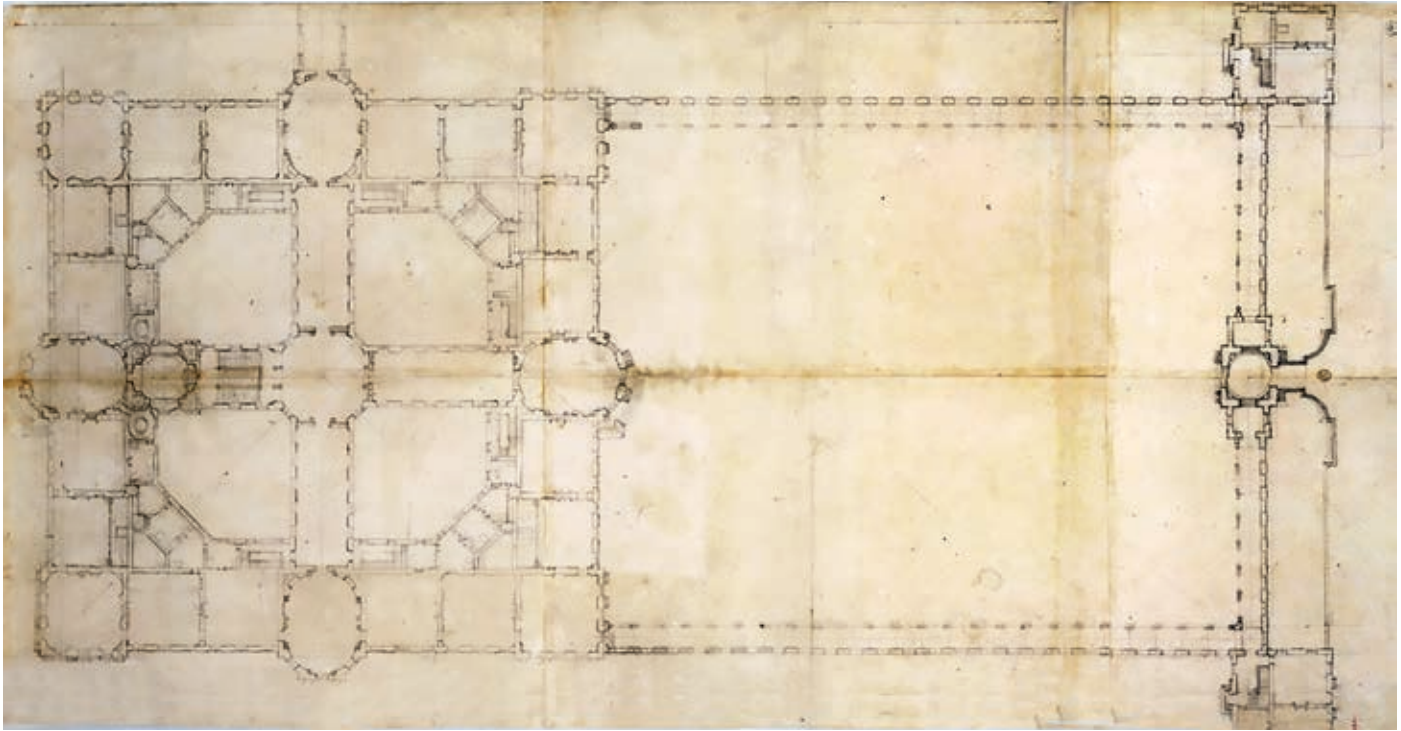
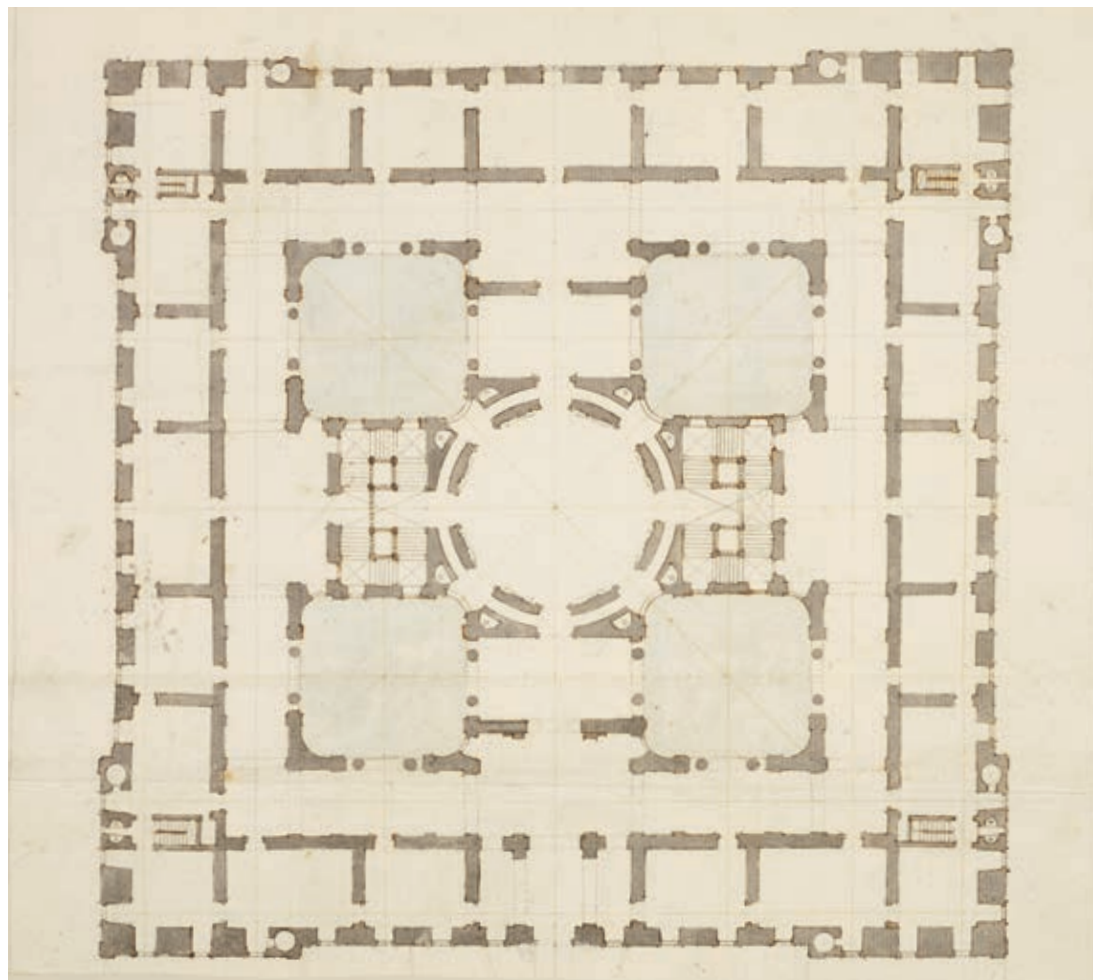


Fig. 1. Robert De Cotte, progetto per la ricostruzione del complesso del Buen Retiro a Madrid, 1714-1715 [Parigi, Bibliothèque nationale de France, Fonds de Cotte, Ha 1010].

Fig. 2. Sebastiano Serlio, progetto di residenza reale, dal *Sesto libro*, tav. 40, 1550 circa [New York, Avery Architectural & Fine Arts Library, AA520 Se619 F].

Fig. 3. Carlo Fontana, progetto per Palazzo Liechtenstein a Landskron, pianta, 1696 [Windsor Castle, Royal Collection, RCIN 909561].



Ma prima di De Cotte non possiamo ignorare un progetto che compare nel libro di Antoine Le Pautre⁵, *Desseins de plusieurs Palais* edito nel 1652, dove due ali distinte sono raccordate da un ambiente cruciforme a doppia altezza, un ‘Grand porche pour passer les carosses’ connesso a due scaloni simmetrici e con aperture sulle diagonali. Si tratta di un progetto di inusitata carica innovativa, con ricadute soprattutto in ambiente austriaco, e che indica la monumentalizzazione di un episodio, soverchiante per dimensioni rispetto alle parti residenziali, inteso come nucleo principale dell’edificio.

Non è sfuggito agli studiosi, a partire da Marcello Fagiolo⁶, che soprattutto gli ultimi progetti di De Cotte hanno avuto conseguenze proprio sulla Reggia di Caserta. La connessione appare ben giustificabile dato che Carlo di Borbone, promotore dell’impresa e primo re di Napoli, era il figlio di Filippo V ed Elisabetta Farnese e poteva aver ricevuto esatte notizie in merito. L’orientamento della committenza è indirettamente testimoniato da un primo progetto per la Reggia, ad opera di Mario Gioffredo⁷, che presenta, al centro di un impianto a nove cortili, proprio un monumentale corpo ottagonale panottico.

Ma l’architetto napoletano si produce in un’esercitazione quanto mai laboriosa, dove l’ottagono è destinato a ospitare anche quattro scale sovrapposte (conosceva Chambord?) punteggiate da colonne memori della Scala regia di Bernini nei Palazzi Vaticani, e i cui ripiani inevitabilmente riducono lo spazio per le aperture a terra. Si tratta quindi di un congegno centripeto e poco permeabile alle visuali, che sembra nutrirsi della sua stessa complessità.

Abbiamo quindi individuato una connessione lineare che per via di committenza ci porta indubbiamente all’impianto di Caserta. Riporta una fonte encomiastica che lo stesso Sovrano aveva tracciato di suo pugno uno schema con un atrio connesso a uno scalone, e forse possiamo ritenere verosimile tale episodio⁸. Ma che questa sia una sola componente che è lungi dall’esaurire il problema lo si può capire appena si consideri con un minimo di attenzione quanto realizzato. Poco interessato alla proposta di Gioffredo, Vanvitelli opera qui una vera rivoluzione copernicana. Se i progetti francesi presentano padiglioni che vengono traforati su tutti i lati, a Caserta gli assi visuali che attraversano il complesso non forano strutture prefigurate, ma ne *costituiscono* l’immagine. Il corridoio in

profondità, le visuali diagonali e le connessioni trasversali con lo scalone e la cappella plasmano gli otto sostegni del vestibolo centrale entro uno spazio che si configura a doppio involucro. È un nuovo modo di vedere, che evoca le prospettive infinite della scenografia, che Vanvitelli ben padroneggiava, assieme all'uso di un sistema puntiforme dove i pur massicci sostegni soppiantano la parete; una radicale diversità che giustifica la ricerca di ulteriori presupposti.

Nell'Accademia di San Luca, anche gli architetti di più rigorosa formazione costruttiva praticavano la scenografia, a partire da Carlo Fontana. E queste competenze sembrano incidere su una proposta singolare all'interno del *corpus* di Fontana, sulla cui importanza per la Reggia di Caserta ha giustamente insistito Cesare de Seta⁹: la serie di progetti per il palazzo del principe di Liechtenstein presso Landskron, in Boemia, ideata nel 1696. In alcuni disegni¹⁰ (fig. 3) il palazzo è ripartito in quattro cortili smussati agli angoli per entrare in assonanza con le visuali diagonali di un corpo centrale a due livelli, che emerge dal complesso. Lo spazio circolare interno ideato da Fontana – l'andito intermedio costituisce la premessa per uno spazio a doppio involucro, ma non lo è ancora percettivamente – ammortizza le differenze, quasi a costituire un *circulus aequans* e rende omogenee le aperture ortogonali e diagonali, laddove nei progetti francesi le bucatre diagonali erano differenti e gerarchicamente subordinate ai passaggi ortogonali. Fontana conosceva il progetto di Serlio? Non lo sappiamo. E a sua volta questi disegni erano noti a De Cotte? È fortemente improbabile: l'architetto francese si era recato a Roma qualche anno prima del 1696 e non si era mostrato troppo interessato a fare conoscenza con i colleghi italiani¹¹. Come spesso in quest'epoca, ci troviamo di fronte a una costellazione di eventi generati da un contesto culturale diffuso, e non a un albero genealogico.

Dopo Fontana, anche Juvarra, pur non affrontando direttamente il tema dello snodo ottagonale in un palazzo, aveva suggerito la possibilità che un nucleo in espansione sulle ortogonali e sulle diagonali si articolasse con sostegni puntiformi entro un compiuto spazio a doppio involucro, come accade – esempio fra molti, già segnalato da de Seta – in un progetto per la nuova Sagrestia di San Pietro (1715)¹². La scansione in distinti blocchi, pur coordinati visivamente, elaborata da Fontana viene emancipata dal suo più brillante allievo nel senso della trasparenza.

Omogeneità delle bucatre, e quindi degli assi visivi, e sostegni isolati sono le acquisizioni che Vanvitelli poteva trovare a Roma e non nei modelli francesi. E queste idee erano potenziate dalle illimitate fantasie scenografiche della famiglia Galli Bibiena, pervasiva presenza in tutta Europa e modello anche per il Vanvitelli scenografo.

Ma va considerato anche un altro aspetto dei progetti di Fontana, finora valutato in termini di adattabilità a situazioni

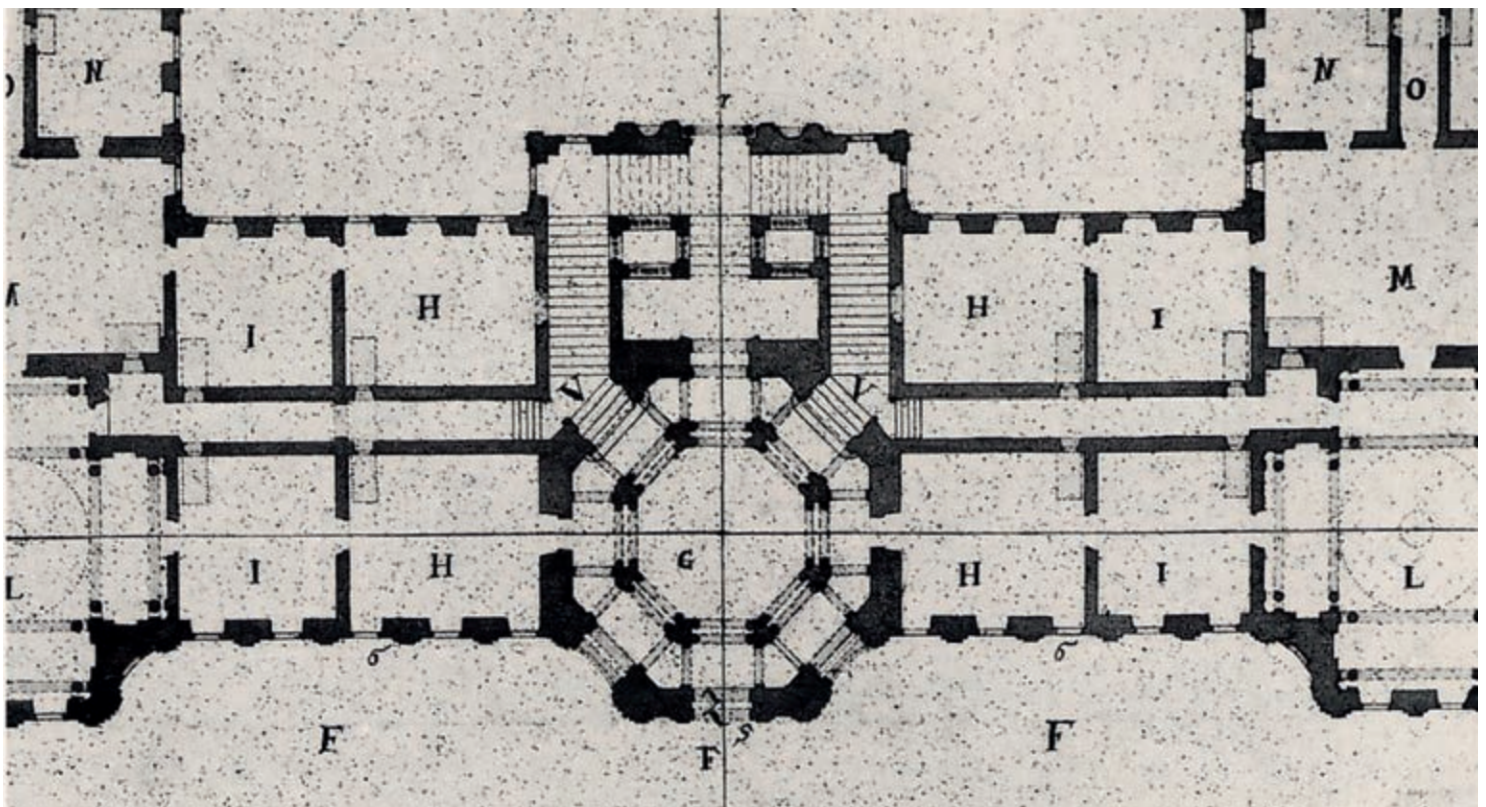
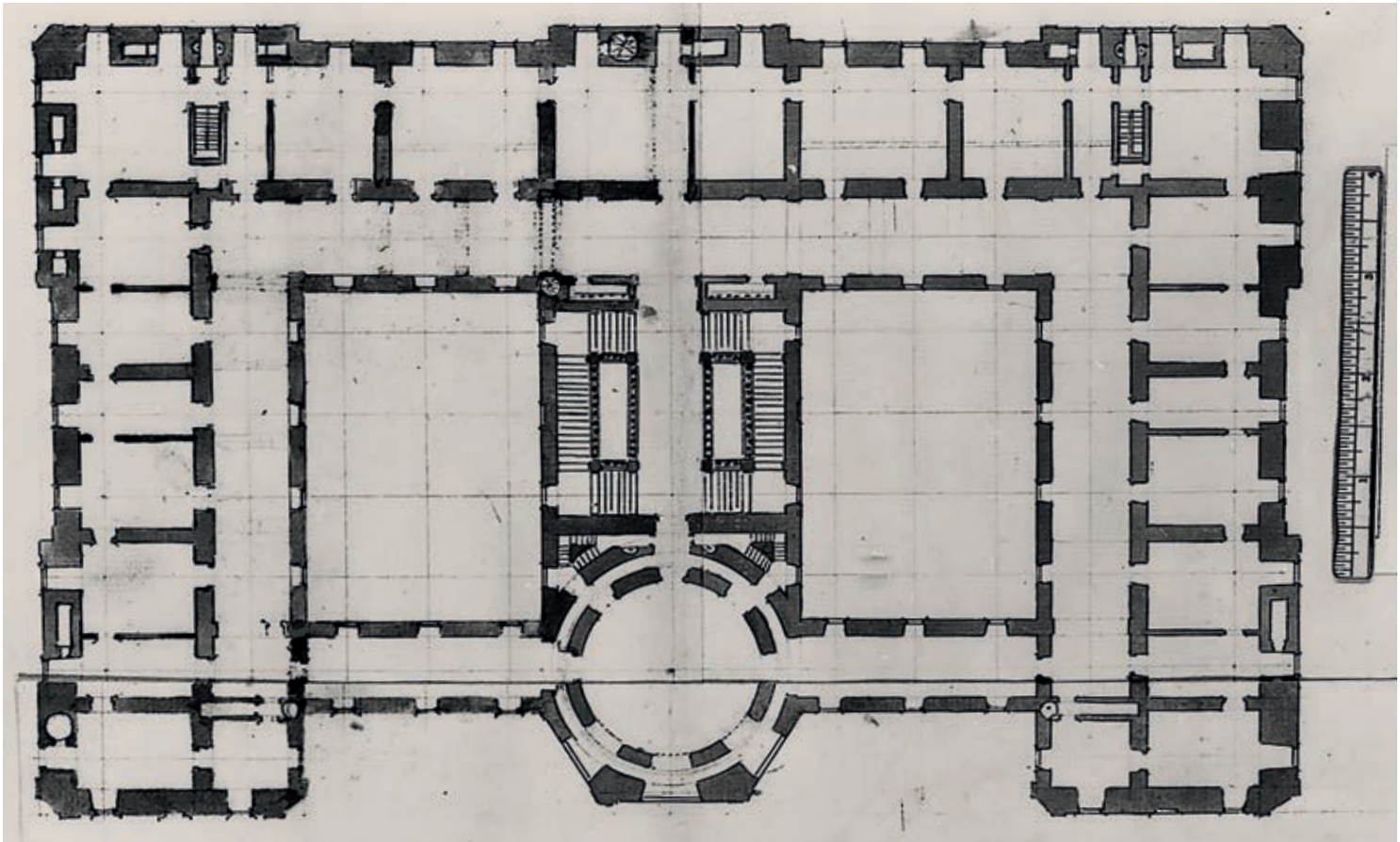
Fig. 4a-b. Confronto tra il progetto di Carlo Fontana per Palazzo Liechtenstein nella versione con due cortili [Windsor Castle, Royal Collection, RCIN 909559, dettaglio] e il progetto di

Gaetano Chiaveri di una residenza per Federico Augusto II di Sassonia [Dresda, Landesamt für Denkmalpflege Sachsen, 13/136, da C. Caraffa 2006, fig. 156, p. 252, dettaglio].

e costi. Così, troviamo un'altra soluzione senza un braccio interno e addirittura una versione dimezzata dove l'atrio viene avanzato, in sintonia con un diffuso gusto centroeuropeo. Ma ora che consideriamo con nuova attenzione il nesso tra progettazione e didattica in seno all'Accademia di San Luca¹³ possiamo anche pensare che tali variazioni, spesso su carta quadrettata, serbassero l'eco di discussioni ed esercitazioni. Restiamo su quest'ultimo esempio con il vestibolo che, ammortizzato dal circolo interno, si apre sul prospetto con finestroni, a costo di incertezze e forzature sintattiche, perché mi sembra innegabile una correlazione con un passaggio chiave sinora non considerato.

Il romano Gaetano Chiaveri si era recato alla corte di Dresda dove aveva realizzato un caposaldo del barocco internazionale come la Hofkirche, e aveva progettato una residenza per Federico Augusto II di Sassonia attorno al 1736-1737. I disegni conservati¹⁴ rappresentano una residenza suburbana che per il suo carattere esemplare, dimostrativo, denota forti assonanze con i concorsi in atto nell'Accademia di San Luca. Se l'impianto a C e una monumentale *cour d'honneur* denotano l'influenza francese, diverso è il caso dell'atrio ottagonale connesso a uno scalone, che permette di evidenziare due aspetti: la capacità di propagazione delle ricerche, presumibilmente anche didattiche, di Fontana (fig. 4); e in secondo luogo l'emancipazione in senso juvarriano dell'atrio ottagonale. E qui lo spazio a doppio involucro viene infine formalizzato nelle rigorose forme di un ottagonale interno che si raccorda a un ottagonale maggiore tramite volte a pianta rettangolare e spazi di risulta triangolari. La sezione ci fa vedere l'atrio di Chiaveri come parafrasi e superamento del modello di Fontana, con un livello superiore a doppia altezza, ferma restando l'idea della volta aperta da bucatre con luce indiretta. Ma, a differenza di Fontana e anche di De Cotte, che concludono l'atrio al piano terreno con un soffitto piano, Chiaveri qui imposta una ribassata calotta dove gli archi dei fornicati e le relative unghiate sono sottolineati da corpose modanature; ci stiamo avvicinando, e di molto, alle volte della Reggia di Caserta (fig. 5).

Ora, Chiaveri è un compagno di strada di Vanvitelli per la comune formazione accademica romana e per il ruolo di Juvarra quale nume tutelare di entrambi. Inoltre, se la datazione del progetto di Chiaveri è giusta, allora poco tempo dopo, nel 1738, la figlia di Federico Augusto II, Maria Amalia,



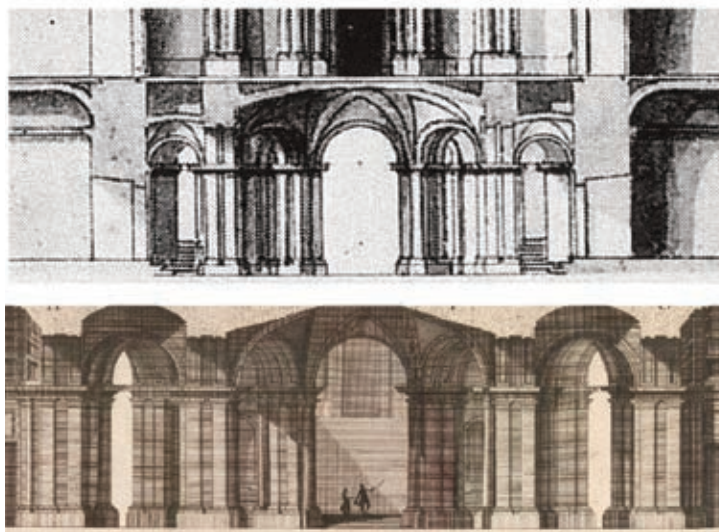


Fig. 5. Confronto tra la sezione dell'atrio della residenza progettata da Gaetano Chiaveri [Dresda, Landesamt für Denkmalpflege Sachsen, 13/132, da C. Caraffa 2006, fig. 159, p. 254, dettaglio] e quella della Reggia di Caserta [Vanvitelli 1756, tav. IX, dettaglio].

Fig. 6. Copia del 1838 dall'originale di José Costa e Silva con il progetto del Palazzo di Ajuda [Lisbona, Casa Real, Plantas, Almojarifado da Ajuda, n. 54; PT/TT/CR/007-001/00054].

parte da Dresda alla volta di Napoli per conoscere il marito, che è appunto Carlo di Borbone¹⁵. Restiamo prudenti su questo legame pur significativo, ma in ogni caso l'ottagono di Dresda ci serve a comprendere in che direzione si possa evolvere questo tema regio date comuni premesse e comuni intenzionalità formative; direzione che dopo questa prova di laboratorio ci porta dritti a Caserta.

E ancora, le osservazioni che faceva Wittkower sull'incidenza del modello di Santa Maria della Salute di Longhena sull'ottagono di Caserta¹⁶ andrebbero anticipate a questi anni data l'inevitabile somiglianza tra la pianta della chiesa veneziana con il progetto di Chiaveri. E allora, in questo nuovo contesto che non riguarda più il solo Vanvitelli, la domanda più pertinente da fare sarebbe: cosa si sapeva della chiesa veneziana in seno alla cultura accademica romana? A tale proposito va considerato che il più importante disegno con la pianta della Salute, reputato autografo, si trova proprio a Roma, nelle collezioni storiche dell'archivio dei Filippini¹⁷. E quale contingenza ha condotto il disegno proprio qui? Il campo delle ipotesi è ben ristretto poiché il possibile legame finora individuato è solo uno. Sofia Opalińska, vedova di un magnate polacco, si reca in visita a Venezia dove viene colpita dalla chiesa di Longhena e decide di prenderla a modello per realizzare in patria una chiesa, la basilica di Gostyń, iniziata nel 1677 e affidata proprio ai Filippini¹⁸. È quindi probabile che a Roma, attorno a questa data, l'Ordine abbia chiesto informazioni e materiali ai confratelli veneziani. Resta il fatto che nell'ambiente accademico romano alcuni progetti, come una chiesa da dedicare a quattro santi, tema richiesto nel concorso Clementino del 1713, appaiano mostrare spunti tratti dalla chiesa di Longhena.

Vanvitelli può quindi attingere a un laboratorio di proposte ampio; un laboratorio diffuso, privo di un centro di riferimento, dove il nucleo panottico viene collocato in contesti e percorsi sempre diversi pur se accomunato dal costante riferimento a

una rappresentatività regale o principesca. Nei progetti di Fontana per il principe di Liechtenstein, alcuni rimasti in copia a Roma e pertanto consultabili, prevale il criterio dell'attraversamento visivo, e infatti le scale simmetriche si fanno da parte per impostarsi ai due lati rispetto all'asse d'ingresso lasciato libero. De Cotte invece inserisce la scala al termine del percorso cerimoniale, mutando alla radice l'assoluta centralità del modello di Serlio; e la triplice rampa si coordina con i lati maggiori dell'ottagono irregolare segnandone le gerarchie. Chiaveri, infine, connette le due rampe dello scalone con le campate diagonali del vestibolo in una soluzione altamente personale, anche qui con qualche forzatura compositiva. Vanvitelli, che a differenza di Fontana e, in parte, di Chiaveri è stato sempre immune da ogni incertezza sintattica, portando a realizzazione quanto era sinora rimasto sulla carta potenzia tutte queste premesse. Così, il corridoio prospettico a tre navate connette il passaggio al parco retrostante senza che l'ottagono centrale si manifesti, dato che la visuale 'scivola' senza impedimenti sulle facce parallele dei sostegni del vestibolo. D'altra parte, la coordinazione con la scala, che porta all'ottagono superiore, segna l'asse trasversale con la coerenza di un teorema geometrico e un'ampiezza sinora inedita perché commisurata non a un solo lato dell'ottagono, come in De Cotte, ma all'intera dilatazione dello spazio a doppio involucro; dove la rampa centrale è la proiezione ortogonale di un lato del prisma e quelle laterali sono la proiezione delle campate triangolari.

Inoltre, rispetto alle prime idee progettuali¹⁹ – purtroppo non ci sono pervenuti disegni relativi a fasi intermedie – il corridoio si completa con due atri alle estremità, esemplati sull'ottagono centrale, per integrare la rete delle prospettive, e si contrae in rispondenza degli episodi centrici, scandendo in dilatate pulsazioni la prospettiva. Il vestibolo ottagonale si arricchisce di colonne agli angoli che centralizzano lo spazio una volta che il visitatore è catturato in questo plesso di visuali, proprio come aveva fatto Longhena all'interno della Salute, tradendo una conoscenza approfondita di quel modello.

La compiutezza della sintesi di Vanvitelli è tale che non sarà più possibile dopo Caserta elaborare ottagonali regali senza tener conto di quel precedente, in un processo che va ben oltre i limiti delle periodizzazioni storico-artistiche.



Giuseppe Piermarini, allievo di Vanvitelli, progetterà in quelle forme l'atrio della Villa reale di Monza²⁰, anche se con la variante della pianta esagonale che rafforza la percezione dei pilastri paralleli ai due lati con gli ingressi della sala, e a sua volta affiderà al suo allievo Leopoldo Pollack la Villa reale di Milano²¹, che presenta due consimili avancorpi laterali. Certo, il nuovo linguaggio improntato a unità spaziali distinte arginava quegli snodi entro precisi confini parietali; eppure il latente dinamismo di quella configurazione continua a percorrere tempi lunghi con sorprendente vitalità.

Ma almeno in un caso, sempre all'estremo del Settecento e agli albori del secolo successivo, le potenzialità di quel modello vengono esplorate per l'ultima volta col massimo dispiegamento di energie. Dopo il devastante terremoto di Lisbona del 1755 la monarchia portoghese, che aveva perduto la Reggia della Ribeira, preferì accomodarsi in una singolare struttura di ambienti in legno sulla collina di Ajuda. La 'Real Barraca'²² durò un quarantennio prima che un incendio la distruggesse nel 1794. Il Reggente, non ancora Giovanni VI, pose la prima pietra di quella che doveva essere la reggia definitiva l'anno successivo,

ma il cantiere subì continue interruzioni, aggravate dal trasferimento del Re e della corte in Brasile a causa delle guerre napoleoniche (1808-1821), per arenarsi negli anni Sessanta dell'Ottocento.

Intricato ma non irrisolvibile l'apporto degli architetti²³. Il primo progetto venne affidato a Manuel Caetano de Souza (1742-1802), ma il cantiere venne interrotto per problemi di conduzione e affidato, dopo la morte di questi, nel 1802 a due figure distinte ma accomunate dalla formazione intrapresa presso l'Accademia Clementina di Bologna: José da Costa e Silva (1747-1819) e l'emiliano Francesco Saverio Fabri (1761-1817)²⁴. Ma è il primo dei due a determinare la planimetria della Reggia (fig. 6), conservando il perimetro iniziato a differenza degli utopistici ampliamenti pensati da Fabri. Nella sua formazione italiana Costa e Silva aveva visitato la Reggia di Caserta traendone decisive impressioni. Come egli stesso scrive in uno schizzo autobiografico: «gli ha dato ampio spazio di studio, producendo nella sua mente idee magnifiche, grandiose e tutte conformi al buon gusto della vera architettura»²⁵ (parole che sottendono l'idea di



una libera rielaborazione più che di un'imitazione, come in effetti qui avverrà). Il primo progetto iniziato da de Souza prevedeva tre corti quadrate, come si può dedurre anche dall'unica veduta pittorica che lo ritraeva nel 1802; ma ora l'impianto viene trasformato in una struttura con due cortili rettangolari inserendo al centro un ampio vestibolo ottagonale; tema che Costa e Silva aveva già sperimentato progettando l'irrealizzato Palazzo dell'Erario nel 1789.

Ora, questo avvicendamento è stato da sempre interpretato come un passaggio di consegne tra un languente tardobarocco e il nuovo neoclassicismo; ma non è l'unico modo di valutare quanto è successo. Anzitutto sull'intera vicenda aleggia un'aura bibienesca: la 'Real Barraca' era stata progettata da Giovanni Carlo Sicinio Galli Bibiena (1717-1760)²⁶; il principale autore delle decorazioni pittoriche, Manuel Piolti, era allievo di Giacomo Azzolini, collaboratore di Bibiena, e aveva trasmesso nei soffitti della Reggia gli ultimi riverberi del quadraturismo bolognese; e anche i due architetti dai nuovi orientamenti avevano potuto assorbire quel linguaggio studiando presso l'Accademia

Clementina. Non dimentichiamo, quindi, queste premesse per rivolgerci al progetto.

Il grandioso blocco rettangolare previsto venne realizzato per poco più di tre lati dell'ala est. Due assi visivi attraversano l'intera struttura lungo le mediane, e gli atrii alle testate – quello principale sul lato maggiore e quelli laterali – riprendono da vicino quelli di Caserta. Lo spessore del corpo di fabbrica alle estremità induce alla scelta di giustapporre due atrii ottagonali; e se sulla carta questa soluzione poteva tradire una volontà alquanto meccanica di superare il modello, osservando la realizzazione il raddoppiamento degli involucri – leggermente dilatato quello interno, superando così una mera iterazione – libera inesplorate valenze dell'idea di partenza, rendendo pulsanti, in un movimento di diastole e sistole, i grandi spazi traforati, le cui volte sono chiaramente debitrice della tessitura degli ottagonali superiori vanvitelliani (fig. 7). L'irrealizzato vestibolo ottagonale al centro della Reggia introduce un'altra variazione, inserendo nei corridoi diagonali quattro scalinate che portano al piano nobile, inteso nel suo

Fig. 7. Palazzo Nazionale di Ajuda, Lisbona, sequenza dei due atri ottagonali [foto dell'autore].

spazio centrale come piattaforma scandita da sostegni liberi e sormontata da un'ampia cupola. La dicotomia tra atrio e scalone viene abolita creando un organismo unitario.

Quell'impostazione bibienasca che Vanvitelli aveva decantato in un rigoroso discorso architettonico qui si riaccende in una giostra di salite, discese, traguardi ottici. Certo, il linguaggio degli ordini e la compostezza degli alzati realizzati sono di altra provenienza e non senza ragione per il Palazzo di Ajuda si è speso il termine

neoclassico; ma così rischiamo di restare alla superficie di una proposta che, se pure tardiva e parzialmente realizzata, è forse l'ultima fiammata del barocco europeo. Dietro quel rigido involucro pulsa una spazialità ricca di un'altra memoria storica.

La nostra parabola si svolge così in tre fasi: la prima segnata da tentativi non omogenei che si muovono in un contesto sovranazionale. Ma è Vanvitelli che raccoglie queste trame sparse e conferisce un senso retroattivo a quella fase, ed è in grado di realizzare una soluzione così perentoria e innovativa da non poter più essere ignorata. Una soluzione che dà luogo – terza fase – sì a riprese lineari ma soprattutto a un uso creativo, non epigonico, con cui si chiude, nell'estremo occidente d'Europa, un'intera stagione dell'architettura nel segno di Vanvitelli.

¹ A. Asor Rosa, *Storia europea della letteratura italiana*, 3 voll., Torino, Einaudi, 2009.

² I riferimenti essenziali al riguardo sono: F. Fossier, *Les dessins de fond Robert de Cotte de la Bibliothèque Nationale de France. Architecture et décor*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, 1996, pp. 668-677; J. Garms, J. L. Sancho, *Los Proyectos de Robert de Cotte por el palacio del Buen Retiro*, in *El Arte en la Corte de Felipe V*, a cura di J. M. Morán Turina, Madrid, Patrimonio Nacional, 2002, pp. 223-234; M. A. Castor, A. Kurr, *Philippe V de Bourbon à Madrid – Architecture, décor et cérémonial entre changement programmatique et tradition*, in *Versailles et l'Europe. L'appartement monarchique et princier, architecture, décor, cérémonial*, Heidelberg, Université de Heidelberg, 2017, pp. 735-803; P. Cachau, *Le Buen Retiro de Robert de Cotte à Madrid, premier grand projet architectural de Philippe V (1708-1715)*, in «Cuadernos dieciochistas», n. 20, 2019, pp. 443-493.

³ Chiarimenti essenziali su questo aspetto in R. Neuman, *Robert de Cotte and the Perfection of Architecture in Eighteenth-Century France*, Chicago-London, The University of Chicago Press, 1999, pp. 42-75.

⁴ M. N. Rosenfels, *Serlio on Domestic Architecture*, New York, Dover Publications, 1978, pp. 54-55.

⁵ Si veda R. W. Berger, *Antoine Le Pautre and the Motif of the Drum-without-Dome*, in «Journal of the Society of Architectural Historians», vol. 25, n. 3, October 1966, pp. 165-180.

⁶ M. Fagiolo, *Funzioni, simboli, valori della Reggia di Caserta*, Roma, Dell'Arco, 1963.

⁷ A. Schiavo, *Progetto di Mario Gioffredo per la reggia di Caserta*, in «Palladio», II, fasc. 3-4, 1952, pp. 160-170; G. de Nitto, *I disegni di Mario Gioffredo per la Reggia di Caserta presso la Biblioteca nazionale di Napoli*, in «Napoli nobilissima», vol. XIV, 1975, pp. 183-188.

⁸ Vedi A. Venditti, *L'opera napoletana di Luigi Van-*

vitelli, in R. De Fusco, R. Pane, A. Venditti, R. Di Stefano, F. Strazzullo, C. de Seta, *Luigi Vanvitelli*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1973, pp. 99-167: 103.

⁹ C. de Seta, *I disegni di Luigi Vanvitelli per la Reggia di Caserta ed i progetti di Carlo Fontana per il palazzo del principe di Liechtenstein*, in «Storia dell'arte», n. 22, 1974, pp. 267-276, primo di una serie di interventi sull'argomento.

¹⁰ A. Braham, H. Hager, *Carlo Fontana. The drawings at Windsor Castle*, London, Zwemmer, 1977, pp. 125-129; P. Kalina, *Carlo Fontana and Bobemia: architect's vision and builder's reality around 1700*, in *Carlo Fontana 1638-1714: celebrato architetto*, a cura di G. Bonaccorso, F. Moschini, Roma, Accademia Nazionale di San Luca, 2017, pp. 233-239.

¹¹ B. Jestaz, *Le voyage en Italie de Robert de Cotte. Étude, édition et catalogue des dessins*, Paris, de Boccard, 1966.

¹² G. Gritella, *Juvarra. L'architettura*, 2 voll., Modena, Franco Cosimo Panini, I, 1992, p. 134.

¹³ Si veda ora M. Tabarrini, *Vincenzo della Greca e la didattica dell'architettura nel primo Seicento a Roma*, Roma, Gangemi, 2021.

¹⁴ C. Caraffa, *Gaetano Chiaveri (1689-1770) architetto romano della Hofkirche di Dresda*, Milano, Silvana Editoriale, 2006, pp. 251-259.

¹⁵ C. de Seta, *Carlo di Borbone, Maria Amalia di Sassonia e Luigi Vanvitelli*, in *Le vite di Carlo di Borbone*, a cura di R. Cioffi, L. Mascilli Migliorini, A. Musi, A. M. Rao, Napoli, Arte'm, 2018, pp. 33-43.

¹⁶ R. Wittkower, *Art and Architecture in Italy 1600-1750*, Harmondsworth, Penguin Books, 1958, p. 263.

¹⁷ A. Hopkins, *Baldassarre Longhena 1597-1682*, Milano, Electa, 2006, p. 78, fig. 79; Roma, Archivio della Congregazione dell'Oratorio di San Filippo Neri in Santa Maria in Vallicella, Cartella

2, VIII, disegno 170.

¹⁸ E. Bassi, *Longhena in Polonia: la chiesa dei filippini di Gostyn*, in «Arte veneta», n. 26, 1972, pp. 250-262.

¹⁹ Prima e fondamentale sistematizzazione del corpus grafico in *Disegni di Luigi Vanvitelli nelle collezioni pubbliche di Napoli e di Caserta: catalogo*, a cura di J. Garms, Napoli, AGEA, 1973.

²⁰ M. Torri, *La Villa Reale di Monza*, Venezia, Marsilio, 2015, e bibliografia precedente.

²¹ G. D'Amia, *La Villa Belgiojoso-Bonaparte: una residenza neoclassica tra ancien régime e età napoleonica*, Viterbo, BetaGamma, 2013.

²² M. I. Braga Abecasis, *A Real Barraca. A Residência na Ajuda dos Reis de Portugal após o Terramoto (1756-1794)*, Lisboa, Edição de Livros e Revistas, 2009.

²³ Fondamentale lo studio di A. De Carvalho, *Os Três Architectos da Ajuda. Do Rocaille ao Neoclássico*, Lisboa, Academia Nacional de Belas Artes, 1979.

²⁴ G. Rimondini, L. Samoggia, *Francesco Saverio Fabri architetto*, Medicina, Centro Ricerche storiche medicinesi, 1979.

²⁵ Cfr. A. De Carvalho, *L'opera portoghese di F. S. Fabri*, in G. Rimondini, L. Samoggia, *Francesco Saverio Fabri*, cit., pp. 155-189. Nella scarsa bibliografia su questa interessante figura si veda la sintesi di R. Anacleto, José da Costa e Silva. *Um arquiteto português em terras brasileiras*, in *Artistas e Artífices e a sua mobilidade no mundo de expressão portuguesa*, Actas do VII Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte, Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2005, pp. 459-468.

²⁶ P. M. Gomes Januário, *Giovanni Carlo Sicinio Galli Bibiena (1717-1760)*, in «Estudios italianos em Portugal», n.s., n. 12, 2017, pp. 213-223.

Fig. 1. Ferdinando Patturelli,
*Pianta topografica delle reali
Delizie di Caserta S. Leucio e
Sommacco con la città di
Caserta stessa, suoi casali, e
territori circonvicini fatta
espressamente su di essa il
perimetro della Real Riserva di
caccia, 1826* [Napoli,
Biblioteca della Società di
Storia Patria, dis. 12246,
6.c.5.8_01].



Igiene e salute pubblica nei progetti di Luigi Vanvitelli per Carlo di Borbone. Il cantiere di Caserta

Elena Manzo

Nella famosa *Lettera a un amico*, con cui accompagnò la sua colossale opera cartografica, Giovanni Carafa, duca di Noja, scrisse che: «Né è da credere, che l'ordine e la buona distribuzione delle abitazioni conduca soltanto alla bellezza della Città, ma anzi ella si diffonde in tanto grado sul buon costume, che giustamente si convien dire il morale della Città dipendere in gran parte dal fisico. [...] Ed io porto opinione della salubrità dell'aria e della lunga vita degli abitanti, della buona disciplina, dell'avanzamento delle manifatture, e del commercio, e finalmente dell'inclinazione, e del costume de' suoi Cittadini», sicché, «se le cose già dette sono degno oggetto delle applicazioni del Principe, lo sarà del pari il riordinare gli edifizj della Città tanto dipende la felicità del popolo, di cui è indivisibil compagna la potenza del Sovrano»¹.

Era il 1750 e, in realtà, Carlo di Borbone, che oramai governava da oltre 15 anni sul Regno di Napoli e di Sicilia, aveva già promosso numerose azioni volte a sanare questioni di igiene e salute pubblica, tanto da consentirci di collocare la sua politica urbana, anche per questo aspetto, in una dimensione proto-illuminista. Nella sola capitale, infatti, tali consapevolezza e attenzione si erano subito palesate nei primi mesi della sua ascesa al trono, quando aveva avviato interventi di bonifica del tessuto edilizio, primo fra tutti, quello della inalveazione delle acque alluvionali provenienti dal Borgo dei Vergini, attuata per opera di Ferdinando Sanfelice².

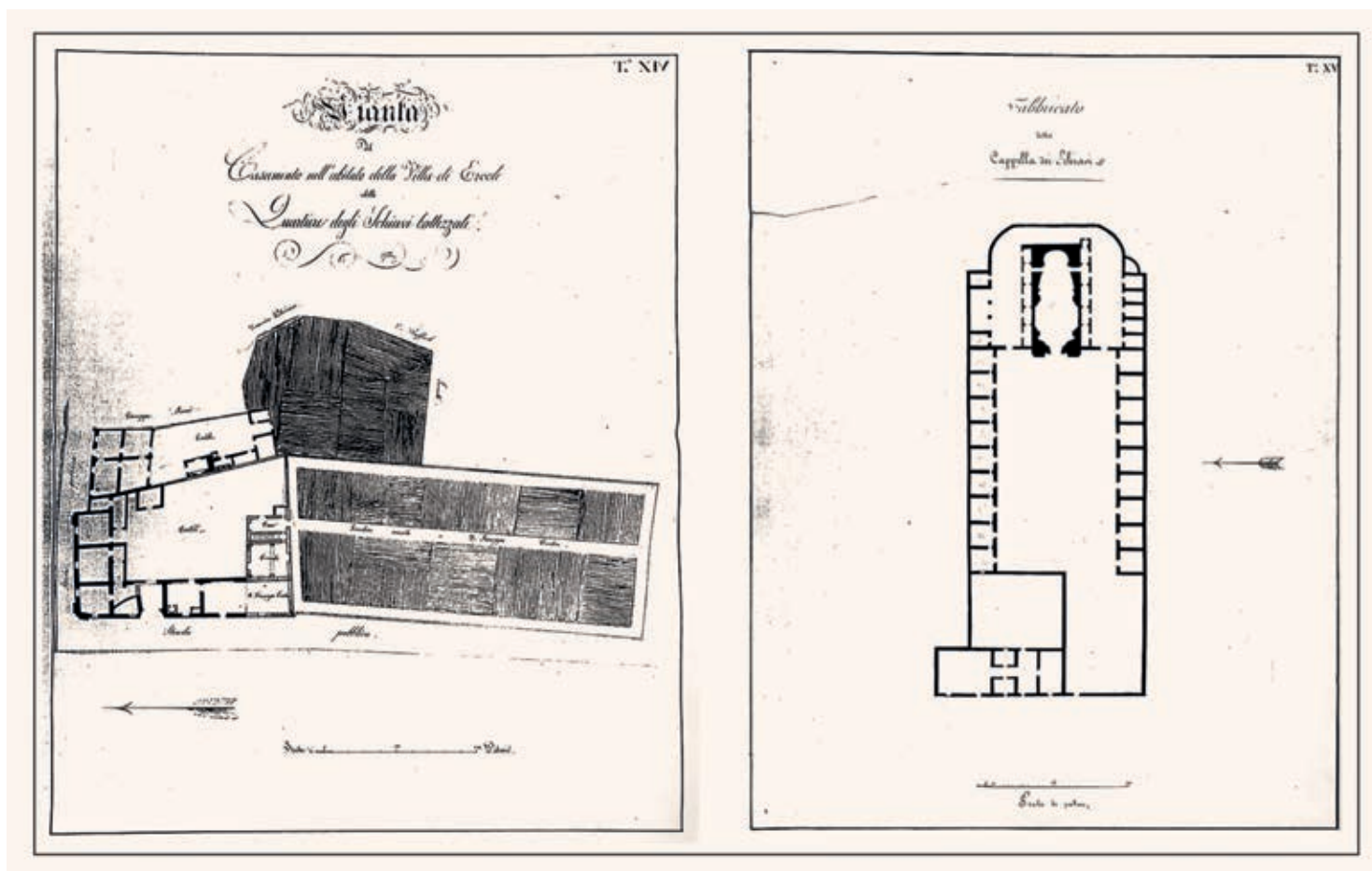
Per un altro aspetto – come si è già avuto modo di evidenziare in altra sede – la stessa Real Costituzione, emanata già nel 1738, aveva affrontato in termini riformisti e illuministi il problema della detenzione, riservando alcuni articoli alla salubrità dei luoghi di segregazione³. Con il Dispaccio del 5 novembre 1735, si era poi indicato di riammodernare o ricostruire le carceri cosiddette 'civili' e, l'8 aprile 1739, era seguita la chiusura di quelle cosiddette 'orribili', cioè, quelle sotterranee e oscure⁴. Per di più, nonostante ciò, come ricorderà Ludovico Bianchini nel 1859, poiché «nulla si eseguì di tali cose», il Re emanò due leggi – il 2 maggio 1750 e il 17 luglio 1751 – con le quali prescrisse che le celle dovessero essere «asciutte e non umide»⁵.

Al contempo, nell'ambito del miglioramento e potenziamento degli ospedali militari, provvide a incrementare soprattutto quelle strutture per la degenza e la cura degli equipaggi della

Marina e per gli infermi delle galere, così come avvenne per quello sito «nelle vicinanze di Nostra Signora di Piedigrotta», adeguato e ampliato secondo il progetto redatto da Giovanni Bompiede il 3 dicembre 1750⁶. Questo marginale episodio, programmato nella prospettiva di accrescere la capienza dell'edificio preesistente e «renderlo capace di maggior numero di dannati», al di là della assolutamente trascurabile qualità architettonica dell'intervento, è da considerare con interesse per l'attenzione riversata nella questione della «sua ventilazione necessaria», così da assicurare maggiore salubrità agli umidi e ai soffocanti ambienti, nonché per l'obiettivo preposti di dotare le 'corsee' di 'convenienti comodi'⁷. Inoltre, tre anni dopo, nel 1753, allo stesso Bompiede fu affidato l'incarico di trasformare «l'antico Ospedale della Gente di Galera», ubicato nel Tenimento della Regia Darsena, per realizzare «Ripartimenti per le Scuole, Quartiere ed Abitazione del Primo, Secondo Comandante» della Reale Accademia di Guardia Stendardi di Caserta⁸.

Insieme al decoro e alla magnificenza, medesime ragioni di igiene concorsero ad attuare ulteriori incisive azioni volte a liberare slarghi, strade o spazi a ridosso delle murazioni, sempre più affollati dalla presenza illecita di venditori di commestibili e di botteghe, come nel caso della sistemazione del Largo delle Pigne (oggi, piazza Cavour) ovvero, nel 1754, della realizzazione di negozi commerciali o artigianali e di 'casamenti' sotto il muraglione di Sant'Aniello, per trasferirvi gli ambulanti, che affollavano l'area intorno a Porta San Gennaro⁹. Ed è anche secondo questa ulteriore prospettiva interpretativa che va visto l'intervento di Luigi Vanvitelli per la realizzazione del Foro Carolino, uno dei più importanti e strategici nodi urbani della città¹⁰.

Commissionatagli alla fine degli anni Cinquanta, la nuova piazza, infatti, sostituendosi alle preesistenti 'Fosse del Grano' – cioè a quell'indefinito vuoto urbano adibito al mercato di vari generi alimentari, segnatamente, del frumento – sarebbe andata a definire un inedito spazio fortemente rappresentativo, dal carattere aulico e celebrativo. Al contempo, però, avrebbe risanato igienicamente quello spazio da sempre destinato ad ospitare, tra l'altro, depositi per derrate, grazie alla «famosa Conservazione del frumento del pubblico, capace di più di duecento mila rubei di grano», con cui, come ci ha ricordato Carlo Celano, «si ammassa il pane che si vende nelle pubbliche



piazze», secondo una prassi di discutibile igiene e salubrità¹¹. In quegli stessi anni, fu ancora Vanvitelli a farsi interprete dell'attenzione di re Carlo verso la salute pubblica, quando questi, sul piano più strettamente politico, acquistò il terreno dello Stato di Caserta dal Principe Gaetani e stabilì la costruzione della nuova reggia, aveva avviato lo strategico programma di decentramento amministrativo della Corte verso l'entroterra. L'incarico ricevuto, infatti, era stata l'occasione per l'architetto di proporre la realizzazione di una 'Città Nuova', secondo quel «disegno per [...] Caserta e le strade, perché chi vi averà da fabbricare vi fabbrichi con buona direzione, né più alto né più basso, ma tutto con ordine», secondo quel disegno espressamente richiestogli dalla regina, come egli stesso confidò alla moglie Olimpia, in una lettera del 22 maggio del 1751¹².

La Città Nuova, con le sue abitazioni di altezza contenuta, distribuite in quartieri dislocati verso Napoli, ovverosia, disposti oltre i bracci pensati a delimitare il perimetro della 'Gran' piazza ellittica, prospiciente la facciata principale del Palazzo Reale, sappiamo che avrebbe dovuto estendersi verso le aree agricole disposte ai margini e a meridione. Proseguendo, poi, ai lati del lungo asse di collegamento verso Napoli (l'attuale viale Carlo III), mediante l'iterazione di moduli edilizi a corte, organizzati in un reticolo di ampie strade ortogonali, «diritte e

Fig. 2. Antonio Sancio, *Pianta del Casamento nell'abitato della Villa di Ercole dello Quartiere degli Schiavi battezzati* (a sinistra) e *Fabbricato della cappella degli Schiavi* (a destra), 1826 [Caserta, Archivio Storico della Reggia, *Platea dello Stato di Caserta*, vol. 3558, A. SANCIO, *Platea de' fondi, beni e rendite*, Tav. XIV e Tav. VII].

Fig. 3a-b. Caserta, parco della Reggia, Quartiere dei Liparoti (già degli Schiavi Battezzati e, oggi, sede della Società di Storia Patria di Terra di Lavoro), ambienti interni adibiti a dormitori (in alto) e cappella di S. Maria Assunta (in basso) [foto dell'autrice].

larghe, che» – ricorda Luigi Vanvitelli jr nel 1823 – «variamente si tagliavano e si diramavano, in grandezza e in decorazione tutte differenti», affiancate da alberate e da giardini, avrebbe dovuto fondere in sé l'espressione più aulica della città moderna d'*ancien régime* e, al contempo, contenere in nuce le concezioni urbanistiche dell'Illuminismo¹³.

Si pensi a quanto Lione Pascoli aveva consigliato negli anni Trenta del Settecento, indicando di liberare le principali piazze di Roma dalle capanne e dalle botteghe usate per le attività mercatali, come nel caso di 'Campo di fiori', «una delle più belle [...] dove pure sarebbe, se si levassero di mezzo [...] che





di mala maniera l'imbruttiscono»¹⁴. Sicché, a fronte di una disposizione 'senza regola', aveva suggerito di riquadrarla con «fabbriche uguali, ed uniformi tutte di portici al di sotto con luminose, ampie, e vaghe botteghe con ariosi, e ben disposti appartamenti al di sopra a uso de' mercanti di drapperia [...]. Ornata poi altramente, che la fontana si fosse, e collocata in mezzo alla piazza», così da conferire 'magnificenza' e 'comodo' all'intera città¹⁵. Analoghe riflessioni, commiste di ragioni di decoro, magnificenza e, ancor più, igiene, erano state rivolte all'organizzazione della rete viaria e, segnatamente, alle strade principali, quelle che avrebbero collegato il tessuto edilizio alla residenza del principe e alle porte urbane.

È dunque nelle soluzioni proposte dall'erudito economista e studioso d'arte perugino nel suo 'Testamento politico' che ritroviamo quanto poi tratteggiato da Vanvitelli per la 'sua' città, in perfetta sintonia con lo spirito del tempo. D'altronde, ciò è stato già evidenziato da diversi studiosi, tra i quali Eugenio Battisti, che, nel lontano 1953, aveva riconosciuto una coerenza ideologica tra la struttura urbana raffigurata davanti alla Reggia e i postulati teorici formulati da Pascoli, tra l'altro, come sappiamo, amico del vedutista di origine olandese Gaspar Van

Wittel, padre di Luigi Vanvitelli¹⁶. Tali consolidate considerazioni, riprese poi da Arnaldo Venditti e Giancarlo Alisio, tuttavia, sarebbero da integrare con riflessioni sul tema dell'igiene pubblica, però, allargando la prospettiva di lettura a un arco temporale – e geografico – esteso fino alla partenza del re Carlo per Madrid e all'arrivo di Francesco Sabatini presso la Corte spagnola nel 1760¹⁷.

Fulcro della visione interpretativa resta, ovviamente, Luigi Vanvitelli, in qualità di progettista e organizzatore del monumentale cantiere dell'altra capitale, quella casertana, ma non tanto per aver impresso quei caratteri costruttivi e urbani, pensati «per dare un'aria più aperta e sfogata», così che Caserta, la 'Città nuova', «sarebbe in breve divenuta di questi Regni la più florida, e per vaghezza ed amenità di clima, per salubrità di aria, e per grandezza e regolarità di costruzione», come ricorderà il nipote Luigi Vanvitelli jr nel 1823, tra l'altro, sottolineando quanto il grande viale centrale fosse diventato «il più bello che vanti l'Europa»; piuttosto, perché, se ad esso fossero state aggiunte le previste altre 4 ampie strade e se il viale fosse stato costeggiato per lungo tratto dai «due rivi d'acqua provenienti dall'acquedotto Carolino», i quali, «quasi limpidi ruscelli [...], serpeg-

Fig. 4a-b. Caserta, parco della Reggia, ex Quartiere dei Liparoti (già degli Schiavi Battezzati), ambienti interni adibiti a dormitori (a sinistra) e cappella di S. Maria Assunta (a destra) [foto dell'autrice].

Fig. 5a-b. Caserta, via Passionisti (già, Borgo d'Ercole), ex convento dei Padri Passionisti e, oggi sede della Società di Storia Patria di Terra di Lavoro (in alto) e Caserta, parco della Reggia, quartiere dei Liparoti, locali e depositi della peschiera grande (in basso) [foto dell'autrice].

giando fra gli alberi e le boscaglie quivi bellamente con arte situate, [...] spirando freschezza e giocondità», tali interventi avrebbero reso Caserta «ai viandanti [...] oltremodo piacevole ed amena, e sarebbero stati ancora di non poco giovamento alle vicine ridenti campagne»¹⁸. Ripercorrendo tali considerazioni, ciò che qui si intende porre in evidenza è quella attenzione rivolta alla salute, alla cura e all'igiene di tutte le maestranze impegnate, anche le più umili, e dei 'forzati'. Un'attenzione, dunque, che decodifica la politica proto-illuminista del Re e si sposta da un piano di osservazione a scala urbana, a un livello di interesse, fino ad allora inedito, verso il singolo individuo. L'episodio della costruzione dell'ospedale per guarnigioni di soldati, forzati, soldati infermi e schiavi addetti alla costruzione della Reggia, come già ho avuto modo di argomentare proprio in uno degli ultimi convegni su Vanvitelli, senza dubbio, infatti, offre ancora numerosi spunti di riflessione, tra cui, per l'appunto, quello, ancora poco approfondito, di una lettura angolata sul tema dell'igiene urbana e della salubrità¹⁹.

La struttura nosocomica, definita come 'Stabilimento della Ospitalità' dallo stesso Marchese Fogliani, che ne aveva confermato l'istituzione in data 24 ottobre 1751, riconoscendola «necessaria per cura delli forzati, e soldati infermi», fu affidata alla gestione di una 'persona' secondo la «maniera, e colle stesse condizioni che si praticano negli Ospitali di Napoli fatti formare dalla Maestà Sua ed esebisce farlo per un grano meno come si degnerà vedere dall'acchiuso Progetto [...] attendo gli ordini [...] supplicandola ancora di farmi pervenire qualche istruzione di tutto ciò che si pratica in Città per farlo ancora eseguire dal Suddetto Partitaro [...] 6 ottobre 1751»²⁰.

In quell'anno, infatti, con Dispaccio dello stesso Monarca²¹, si predispose una struttura assistenziale dove trasferire – ci ricorda Antonio Sancio – gli schiavi dal fatiscante 'acquartieramento' presso la zona 'della Lampa', «in un baraccone espressamente costruito sul suolo di S. Martino»²². Più precisamente, fu individuata e acquistata un'ampia area con diverse abitazioni nella zona cosiddetta 'Villa d'Ercole', cioè, un luogo contiguo a quel territorio riservato a diventare il parco della Reggia, in modo da poter gestire il consistente numero di schiavi «presi per il Mare», separando «quelli ostinati nella Maumettana legge», da quelli – con esattezza, se ne indicano 300 di numero – che si «fesero Cristiani»²³. Vanvitelli, così, autorizzato dalla 'Real di-



sposizione' del 13 novembre 1751, predispose un 'casamento', ossia, un limitato insediamento di abitazioni da destinare ad accogliere tutti gli 'schiavi maomettani' convertiti al Cattolicesimo, in una prospettiva di integrazione sociale inedita, giacché una iniziativa del genere non era stata intrapresa né a Capodimonte, né tanto meno a Portici, sebbene anche lì, per entrambi i cantieri, fosse stato necessario un altrettanto consistente supporto di 'schiavi turchi' tra le maestranze coatte.

A Villa d'Ercole, per l'appunto, al di là della qualità dell'intervento, Vanvitelli, con un progetto unitario, realizzò – sarebbe più opportuno dire 'predispose' – un 'Ritiro' per i musulmani convertiti e, sull'area prescelta, un terreno non distante dall'attuale Peschiera grande, dove, tra l'altro, trovarono posto gli alloggi per il cappellano, il comandante, il corpo di guardia e per coloro che, poi, avrebbero avuto l'incarico di mantenere e gestire il vasto parco reale, primo fra tutti, l'Intendente²⁴.



Fig. 6. Caserta, piazza Vanvitelli, palazzo Acquaviva o Vecchio, residenza della famiglia Acquaviva,

conti e principi di Caserta, oggi, sede della Prefettura [foto di Bruno Cristillo].

In relazione alla qualità dell'intervento, sebbene essa esuli dal nostro obiettivo di analisi, tuttavia, è da precisare che, in realtà, è quanto mai plausibile ritenere che, molto difficilmente, Vanvitelli o, in sua assenza, Francesco Collecini, in qualità di «Architetto Aiutante del primo Architetto Vanvitelli»²⁵, si siano impegnati e dedicati alla qualificazione architettonica di un progetto di così minore entità ed accessorio all'intero complesso della Reggia. Ciò trova conforto nel tenore dei documenti finora rinvenuti, il cui carattere è esclusivamente amministrativo e con la firma di entrambi principalmente come 'Visto Bono', cioè, di approvazione ai lavori. D'altronde, che il magnifico architetto Luigi Vanvitelli avesse potuto dedicare il suo impegno e il suo tempo a una porzione così piccola e irrilevante rispetto alla complessità dell'articolato progetto della Reggia e del parco, ci appare troppo distante dalle consuetudini del personaggio. Al di là di tali riflessioni, però, come regista assoluto dell'intero impianto, ne dovette tracciare l'idea; cioè, con la precisione, quella di offrire una più dignitosa e salubre sistemazione anche agli 'Schiavi Battezzati'.

In ogni modo, l'anno successivo alla Real Disposizione, Vanvitelli richiese ulteriori finanziamenti e «utensili necessari» per migliorare il 'Quartiere degli Schiavi battezzati', soprattutto per far fronte a un imprevisto afflusso di degenti e di maestranza per la costruzione della Reggia e delle Reali Delizie, alle quali l'architetto rivolgeva un'attenzione per l'appunto inedita per quel tempo²⁶. Al riguardo, però, è giusto il caso di ricordare che, sebbene nei documenti si parlasse di 'schiavi Turchi', è oramai noto che fossero musulmani di origine albanese²⁷.

Sicché, già alcuni anni dopo, a completamento del corpo di fabbrica principale, furono costruiti altri edifici di ridotte dimensioni e furono acquistati ulteriori terreni limitrofi. Il Ritiro,

dunque, iniziò ad assumere la forma attualmente conservata: una struttura chiusa su due cortili interni, delimitata su due lati dalla 'strada pubblica', prospiciente due giardini a frutteto e ampia a sufficienza per ospitare «dugento individui, col-l'abitazione del Comandante e Cappellano, e con un corpo di Guardia»²⁸. In breve tempo, furono aggiunti ulteriori 'casamenti', si completò l'ospedale con stanze per impiegati nell'assistenza sanitaria, cui furono annesse una cucina con relativa dispensa e, secondo il consueto schema, all'incrocio delle corsie dei degenti, fu realizzata una piccola cappella, che fu presto insufficiente ad accogliere tutti gli 'Schiavi battezzati' impegnati nel grande cantiere della Reggia casertana²⁹. Se, infatti, è lo stesso Vanvitelli a redigere la perizia dello stato dei luoghi e la valutazione della spesa necessaria alla costruzione della piccola chiesa³⁰, poco dopo, fu proprio l'architetto a suggerire di costruirla una nuova con una spesa poco rilevante «di ducati settecento per averne riconosciuto il luogo nel quale verrebbe la Cappella troppo comoda» e di averne elaborato anche il progetto, benché alcuni lo attribuiscono a Collecini³¹. In realtà, infatti, anche per questa circostanza, oltre alcuni documenti amministrativi e contabili, non se ne sono ancora rinvenuti ulteriori di differente carattere, né tantomeno disegni autografi attestanti la paternità dell'opera. Pertanto, si ritiene preferibile limitarsi ad estendere pure a tale episodio le precedenti considerazioni, che vedono il coinvolgimento diretto di entrambi gli architetti

come circoscritto alla sola verifica e controllo della corretta esecuzione dell'opera³².

L'anno dopo, però, mentre la questione era ancora controversa e dibattuta, fu chiamato proprio Collecini a redigere una relazione per le stime di un altare in legno da erigersi nella cappella e a lui furono affiancati il «Capomastro Carlo Pattorelli» e l'ebanista Antonio Rossi³³. Intanto, a causa delle sempre più precarie condizioni statiche e strutturali delle modeste costruzioni del Ritiro d'Ercole e dell'ospedale, si predisposero continui interventi sotto la vigile guida di Vanvitelli, per garantirne l'esecuzione³⁴.

Per quanto attiene specificatamente alla documentazione grafica, ad oggi, si conoscono solo quei disegni del 'Quartiere degli Schiavi' redatti nel 1826 su commissione di Antonio Sancio, amministratore di Francesco I, in occasione della stesura della *Platea dei fondi, beni e rendite che costituiscono l'Amministrazione del Real Sito di Caserta*. Con la precisione, così come si è avuto modo di osservare altrove³⁵, le planimetrie registrano due differenti impianti, uno per gli alloggi dell'«abitato» della Villa d'Ercole, l'altro per la chiesetta, tanto da indurre a ritenere quest'ultima ubicata in un'area distante rispetto al «casamento»³⁶. In particolare, l'insolita conformazione della pianta della piccola fabbrica religiosa, impostata su uno schema longitudinale a pianta rettangolare, absidata verso il coro, presuppone che la chiesetta fosse inserita in un edificio organizzato per ospitare singoli alloggi isolati, quelli poi pensati per i cosiddetti 'Passionisti'. A fronte di ciò, invece, il Ritiro d'Ercole dovette conservare la sua originaria destinazione di ricovero per gli schiavi, mentre l'ospedale di Casanova e, con ogni probabilità, la cappella furono poi trasformati per l'accoglienza di reparti militari addetti all'assistenza del Re nelle attività venatorie e nella pesca, tra i quali i 'Liparoti', cioè il corpo di guardia di Ferdinando IV, in seguito destinati anche al controllo del parco della Reggia di Caserta. Con esattezza, tra il 1770 e il 1772, sarà realizzato per loro un insieme di 'casamenti' alle spalle della peschiera grande e parzialmente prospicienti la Strada d'Ercole³⁷. Il progetto di tale insieme di edifici, per l'appunto definito 'Quartiere dei Liparoti', di scarsa entità, si attribuisce a Francesco Collecini, allora aiutante di Vanvitelli, sulla scorta di una lettera conservata all'Archivio Storico della Reggia di Caserta³⁸. Tuttavia, da una differente prospettiva di lettura interpretativa, sembrerebbe più credibile pensare che Vanvitelli ne abbia abbozzato le linee di sviluppo planimetrico e organizzativo di massima, mentre abbia affidato l'esecuzione e il calcolo della spesa dell'opera al suo giovane collaboratore e al capomastro Carlo Patturelli, giacché, si legge: «Avendo V.E. [che credibilmente è Vanvitelli] passato nelle nostre mani [cioè, di Collecini e Patturelli, che firmano la lettera] il disegno, consegnatogli da Maestà Sua, per la sua esecuzione di quanto à circoscritta nel

medesimo [...] per quartieri de' Liparoti, incaricando sintanto che si eseguisce da noi il disegno, facciasi lo scandaglio prudenziale dela spesa, per ciò immediatamente calcolato l'occorrente, siamo a riferirle»³⁹. Quando, poi, si intraprese la costruzione della Real Colonia di San Leucio, fallito il progetto di Francesco Collecini di costruire un ospedale ex-novo, l'edificio fu in parte destinato anche all'ospitalità e all'assistenza dei Leuciani.

In definitiva, al risultato finale – analizzato nel suo complesso e, come si è detto, in una più ampia prospettiva – va soprattutto riconosciuto il suo carattere funzionale, non solo, al cantiere della Reggia, ma, per di più, proprio alla 'altra' capitale, quella casertana.

Il Ritiro d'Ercole, infatti, a dispetto delle modeste dimensioni e della irrilevante qualità architettonica delle fabbriche realizzate, se aveva l'indiscutibile caratteristica di essere organicamente integrato con l'articolato e raffinato episodio del casertano Palazzo Reale e del suo parco, esplicita, oggi, un'apertura dall'impronta illuminista verso la comprensione per problematiche, sia di coordinamento tra le differenti etnie e culture delle maestranze, sia di assistenzialismo sociale, tanto da creare, per la sua vicinanza alla Reggia, le premesse a quel progetto di integrazione tra le architetture del Re e le residenze del popolo, integrazione che, nel decennio successivo, avrebbe caratterizzato la fondazione della Colonia di San Leucio⁴⁰.

Vanvitelli non si discostò da simili principi di igiene e salute pubblica, oltre che di decoro urbano, anche quando, nel 1765, progettò la regolarizzazione dello spazio prospiciente il preesistente Palazzo dei principi di Caserta (oggi, Palazzo Acquaviva e sede della Prefettura), corrispondente all'attuale piazza Vanvitelli, tradizionalmente era dedicato al mercato, giacché prevedeva persino la costruzione di nuovo edificio mercatale e l'eliminazione dei granai, cioè di quei depositi del frumento, che, anche qui, come nel caso del napoletano Foro Carolino, erano fonte di infestazione da topi e parassiti⁴¹.

L'abbattimento delle baracche di legname, ritenute indecenti e dannose alla visuale del nuovo Palazzo Reale, e, al posto di queste, la costruzione di un fabbricato dal prospetto interamente porticato e dallo sviluppo curvilineo convesso, allineato alla strada diretta al convento del Carmine (l'attuale via Mazzini), non poterono essere attuati perché in quel momento non si avevano sufficienti mezzi economici. Dai documenti disponibili, però, è possibile dedurre una significativa analogia tra la configurazione elaborata per questa nuova piazza del mercato di Caserta e la sistemazione del napoletano Largo del Mercatello a Napoli, regolarizzato su progetto dello stesso Vanvitelli nel 1761, per realizzare la già ricordata esedra concava del Foro Carolino.

Carlo di Borbone, intanto, lasciato il Regno di Napoli e delle Due Sicilie all'infante figlio Ferdinando e alla reggenza di

Tanucci, era salito sul trono di Spagna con il nome di Carlo III e, dal 1759, stava radicalmente trasformando l'antica impostazione urbanistica di Madrid, dandole un inedito respiro illuminista, con la realizzazione della Dogana, dell'Ospedale generale, di ulteriori parchi, nonché di un nuovo impianto stradale, costituito da ampi assi di attraversamento alberati e dotati di illuminazione.

Nella capitale spagnola, è noto, non aveva fatto arrivare Vanvitelli, ma uno dei suoi più valenti allievi, l'architetto Francesco Sabatini. Sarà questi a coadiuvare il Re dal 1761 nella elaborazione di una serie di ordinanze, volte al miglioramento del tes-

suto edilizio e delle infrastrutture della città in termini di salubrità, decoro e magnificenza. Soprattutto, è a lui che si attribuiscono le *Instruccion para el nuevo Empedrado, y Limpieza de las Calles de Madrid*, con cui, peraltro, si stabiliscono norme igienico-sanitarie e interventi nei punti nodali della maglia edilizia storicamente consolidata, norme molto vicine alle linee progettuali perseguite da Luigi Vanvitelli per definire i principi cardine della sua idea di 'Città Nuova' di Caserta. È dunque lecito pensare che qui, nella capitale spagnola, si intendesse attuare concretamente e rapidamente proprio quei postulati teorici illuministi, già preannunciati a Caserta.

¹ G. Carafa duca di Noja, *Lettera ad un amico contenente alcune considerazioni sull'utilità, e gloria, che si tratterebbe da una esatta carta Topografica della Città di Napoli, e del suo contado*, Napoli, 1750, ora in *Cartografia della città di Napoli. Lineamenti dell'evoluzione urbana*, a cura di C. De Seta, 3 voll., Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, III, 1969, p. 14.

² Archivio Storico del Municipio di Napoli (d'ora in poi, ASMN), Tribunale di Fortificazioni, Bandi, ff. 32-33, 56, 63. Su Ferdinando Sanfelice resta un riferimento imprescindibile: A. Gambardella, *Note su Ferdinando Sanfelice architetto napoletano*, Istituto editoriale del Mezzogiorno, s.l., 1968.

³ E. Manzo, *Architettura sociale*, estratto anticipato da *L'architettura dei Borbone di Napoli e delle Due Sicilie*, a cura di A. Gambardella, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2003, pp. 1-45.

⁴ *Ibidem*.

⁵ L. Bianchini, *Storia delle finanze del Regno delle Due Sicilie*, (1859), a cura di L. De Rosa, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1971, p. 410.

⁶ E. Manzo, *Architettura sociale*, cit., p. 122.

⁷ Società Napoletana di Storia Patria (d'ora in poi SNSP), n. 10429, G. Bompiede, *Pianta del piano terra della Gente di Galera situato nelle vicinanze di N. Signora di Piedigrotta, con le variazioni necessarie da farsi per ingrandire il detto Ospedale, ed acciò vi siano li convenienti comodi*. Su tali temi cfr. anche M. R. Pessolano, *Interventi pubblici nella Napoli del '700. Programmi, scelte, realizzazioni*, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 2000.

⁸ Archivio di Stato di Napoli (d'ora in poi ASN), Segreteria di Azienda, n. 26 (coll. provv.).

⁹ Cfr. V. Tempone, *I mercati commestibili a Napoli tra XVIII e XIX secolo*, Napoli, Viscione, 2010.

¹⁰ Sulle vicende della piazza cfr. N. F. Faraglia,

Le Fosse del Grano, in «Napoli Nobilissima», 1892, vol. I, fasc. 1-2, pp. 39-43. G. Alisio, *L'ambiente di piazza Dante in antichi rilievi inediti*, in «Napoli Nobilissima», vol. IV, fasc. V-VI, 1965, pp. 185-192.

¹¹ C. Celano, *Notizie del Bello dell'Antico e del Curioso della Città di Napoli raccolte dal Canonico Carlo Celano. Divise dall'autore in dieci giornate per guida e comodo dei viaggiatori con aggiunta de' più notabili miglioramenti posteriori fino al presente estratti dalla storia de' Monumenti e dalle Memorie di Eruditi Scrittori Napoletani per cura di Giovan Battista Chiarini*, Napoli, stamperia A. De Pascale, 1860, vol. V, Tomo I, p. 20.

¹² Cfr. *Le lettere di Luigi Vanvitelli della Biblioteca Palatina di Caserta*, a cura di F. Strazzullo, 3 voll., Galatina, Congedo, 1976-1977, I, 1976, n. 11, p. 25.

¹³ Cfr. L. Vanvitelli jr, *Vita dell'Architetto Luigi Vanvitelli*, Napoli, co' tipi di Angelo Trani, 1823, pp. 35-38.

¹⁴ L. Pascoli, *Testamento politico d'un Accademico fiorentino*, Colonia, per gli Eredi di Cornelio d'Égmond, 1733, p. 186.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Cfr. E. Battisti, *Lione Pascoli, Luigi Vanvitelli e l'urbanistica italiana del settecento*, atti del VIII Convegno Nazionale di Storia dell'Architettura (Roma, 1953), Roma, Centro di Studi per la Storia dell'Architettura, 1956, pp. 51-64.

¹⁷ Cfr. A. Venditti, *L'opera napoletana di Luigi Vanvitelli*, in R. De Fusco, R. Pane, A. Venditti, R. Di Stefano, F. Strazzullo, C. de Seta, *Luigi Vanvitelli*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1973, pp. 97-167; G. Alisio, *Urbanistica napoletana del Settecento*, Bari, Dedalo, 1979, pp. 23-46.

¹⁸ L. Vanvitelli jr, *Vita dell'Architetto Luigi Vanvitelli*, cit., pp. 36-37.

¹⁹ Archivio Storico della Reggia di Caserta (d'ora in poi ASRCe), Dispacci e Relazioni, n. 1545,

serie 157, *Istituzione di un ospedale per i forzati e i soldati della città di Caserta*. In data 24 ottobre 1751.

²⁰ ASRCe, Dispacci e Relazioni, n. 1545, serie 157, vol. 2469, fgl. 59v.

²¹ ASRCe, Dispacci e Cautele, vol. 3462, fgl. 81, doc. p. 72.

²² ASRCe, vol. 3558, A. Sancio, *Descrizione del Casamento nell'abitato di Ercole, detto quartiere degli Schiavi battezzati*, in *Platea dello Stato di Caserta*, art. XIV, p. 99. Sull'acquartieramento a 'La Lampa', cfr. L. Nicolini, *La reggia di Caserta (1750-1755)*, Bari, Laterza, 1911, p. 42.

²³ ASRCe, vol. 3558, A. Sancio, *Descrizione del Casamento*, cit., art. XIV, p. 99.

²⁴ Cfr. F. Capano, *Caserta. La città dei Borbone oltre la reggia (1750-1860)*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2011, pp. 64-73.

²⁵ ASRCe, Dispacci e Relazioni, vol. 1567, p. 93, *Spese per la costruzione di una cappella nel quartiere di Ercole ad uso degli schiavi battezzati*; documento citato in R. Del Prete, N. Jaulain, *Schiavi a Caserta. La vita, i lavori, il contributo delle schiere di lavoratori mussulmani*, Roma, Coop. Sociale Villa Mariani di Roma, 1999, pp. 77-79.

²⁶ ASRCe, Dispacci e Relazioni, n. 1545, serie 162, *Disposizioni sull'ospedale per i forzati e i soldati da farsi a Caserta*, 13 novembre 1751. Si veda anche vol. 2469, p. 60; Ivi, *Finanziamenti per l'ospedale dei forzati formato a Casanova*, 31 gennaio 1752; Ivi, *Utensili necessari all'architetto Vanvitelli*, 2 ottobre 1752.

²⁷ Sull'interesse di Vanvitelli si legga una lettera dell'architetto, ora in *Le lettere di Luigi Vanvitelli della Biblioteca Palatina di Caserta*, cit., p. 586.

²⁸ ASRCe, A. Sancio, *Platea*, cit., p. 99. Sancio, inoltre, nel redigere la platea, descrisse con dovizia di particolari le varie proprietà acquistate; pertanto, è possibile ipotizzare una probabile conformazione del sito, peraltro rilevato in una

- tavola allegata. Cfr. Ivi, pp. 675-676 e tav. XIV.
- ²⁹ Ivi, p. 676. Una ricostruzione delle vicende è anche nel saggio a carattere socio-antropologico di R. Del Prete, N. Jaulain, *Schiavi a Caserta*, cit., pp. 76-77.
- ³⁰ ASRCe, Dispacci e Relazioni, vol. 1563, p. 221, doc. cit. in R. Del Prete, N. Jaulain, *Schiavi a Caserta*, cit., pp. 76-77.
- ³¹ Cfr. L. Nicolini, *La reggia di Caserta (1750-1755)*, cit., pp. 42-49.
- ³² Si rimanda a *Ibidem*.
- ³³ ASRCe, Dispacci e Relazioni, vol. 1567, p. 93, *Spese per la costruzione di una cappella nel quartiere di Ercole ad uso degli schiavi battezzati*; documento citato in R. Del Prete, N. Jaulain, *Schiavi a Caserta*, cit., pp. 77-79. Su Carlo Patturelli cfr. B. Marelli, *L'architetto Giovanni Patturelli e il Real sito di S. Leucio*, Marigliano (Na), Edizioni Saletta dell'Uva, 1992; M. R. Iacono, *Artefici e collaboratori (a-b-c-d-e-f)*, in *Caserta e la sua reggia. Il Museo dell'Opera*, Napoli, Electa Napoli, 1995, pp. 58-59, scheda n. 52.
- ³⁴ ASRCe, Dispacci e Relazioni, n. 1564, fasc. 83/1-7; Ivi, n. 1575, fasc. 246/2.
- ³⁵ Si permette di rimandare al saggio di E. Manzo,

L'impegno assistenziale dei Borbone. Un episodio in Terra di Lavoro: dal ritiro d'Ercole all'ospedale militare di San Francesco di Paola, in *Luigi Vanvitelli 1700-2000*, atti del convegno internazionale di studi (Caserta, 14-16 dicembre 2000), a cura di A. Gambardella, San Nicola la Strada, Saccone, 2005, pp. 519-528.

³⁶ ASRCe, A. Sancio, *Platea*, cit.

³⁷ In particolare, si tratta di un 'Corpo dei Volontari di Marina' addetti alla Real Peschiera, i quali erano soprannominati 'Liparoti' poiché provenivano principalmente dalle isole Eolie e da Lipari. Cfr. R. Majolo, *I Liparoti. Real Corpo dei Volontari di Marina*, in «Archivio Storico di Terra di Lavoro», vol. XVI, pp. 7-57; R. Del Prete, N. Jaulain, *Schiavi a Caserta*, cit., p. 43.

³⁸ F. Capano, *Caserta*, cit., pp. 68-73; nota n. 93, p. 88.

³⁹ *Ibidem*, ove è riportato il testo della lettera.

⁴⁰ Cfr. R. Serraglio, *Francesco Collecini: Architettura del secondo Settecento nell'area casertana*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2001, a cui si rimanda, sia per l'ampio apparato documentario, sia per i riferimenti bibliografici sull'architetto. Inoltre, sul programma utopico di Ferdinandopoli, la nuova città di

fondazione a San Leucio, si veda: R. De Fusco, F. Sbandi, *Un centro comunitario del Settecento in Campania*, in «Comunità», n. 86, 1961, pp. 56-65; E. Battisti, *Recupero di un'utopia. San Leucio presso Caserta*, in «Controspazio», n. 6, 1974, pp. 50-71; *San Leucio. Archeologia, storia, progetto*, Milano, Edizioni Il Formichiere, 1977; A. Schiavo, *Riflessi degli statuti Leuciani nell'urbanistica di Ferdinandopoli*, in «Gazzetta di Gaeta», n. 7, 1981, pp. 1-19; *Utopie rilette della Napoli capitale ed ex capitale*, a cura di A. Baculo, Napoli, Liguori, 1987; F. Pirozzi, *L'utopia di Ferdinandopoli*, in *Profilo storico dell'utopia nel territorio meridionale d'Italia*, a cura di M. Coletta, Lecce, Edizioni del Grifo, 1997, pp. 93-112.

⁴¹ ASRCe, Dispacci e Relazioni, vol. 1559, f. 18; Ivi, Reali Ordini e Dispacci, vol. 2484, f. 146, ora in A. Gianfrotta, *Manoscritti di Luigi Vanvitelli nell'archivio della Reggia di Caserta 1752-1773*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 2000, p. 91, commentati in: R. Serraglio, *Carlo di Borbone committente di architettura*, in *Protagonisti e luoghi delle arti euro-mediterranee*, a cura di A. Robotti, Lecce, Edizioni Grifo, 2017, pp. 97-120.

Il lavoro artistico nella Reggia di Caserta, attraverso le valutazioni di Luigi Vanvitelli

Paolo Coen

La Reggia di Caserta offre agli studiosi attenti ai nessi fra arte e società numerosi spunti di riflessione¹. Il discorso sembra particolarmente valido sui piani del lavoro artistico e della retribuzione di tale lavoro: com'è noto, il cantiere della Reggia, il cui inizio è da collocarsi nei primi anni Cinquanta del XVIII secolo, divenne nel giro di pochi mesi uno fra i più grandi d'Europa, in grado di nutrire circa 3.000 persone. Bene: molte fra le 3.000 erano pittori, scultori e specialisti nelle arti applicate. Per chiarire meglio i presupposti di questo saggio sembra opportuno fare qualche passo indietro, fino all'ultimo quarto del XVI secolo. A quell'altezza cronologica una serie di fattori concatenati e interdipendenti aveva stabilito una linea di crinale. Un prima e un dopo. Per un verso, come ricorda Luigi Spezzaferro in un saggio del 2004, si era allora verificato un improvviso e considerevole aumento della produzione globale di opere d'arte e ancor più di pitture, vuoi a fresco, vuoi mobili, cioè da cavalletto. Tale aumento, riscontrabile in varie latitudini se non addirittura a livello europeo, aveva portato con sé un ripensamento dei metodi di valutazione tradizionali, che fino allora in qualche misura dipendevano dai criteri quantitativi tipici della bottega artigiana tardo-medievale². Per l'altro verso, la progressiva crescita di valore della 'firma', cioè della reputazione di pochi e determinati artisti, in parte formalizzata attraverso le neonate accademie di Firenze e di Roma, aveva condotto, sull'onda di un collezionismo e di un mercato d'arte sempre più consapevoli, maturi e aggressivi, al profilarsi della figura del perito, o esperto specializzato solo e soltanto in arte. Erano stati alcuni di questi esperti a porre in chiaro, talvolta nero su bianco, cioè attraverso pareri o scritti specifici, quali fossero i criteri per stabilire l'esatto valore di un quadro, di una scultura o di un qualsiasi altro bene d'arte³. La sostanza resa nota da Giulio Mancini nelle *Considerazioni sulla pittura* a proposito di Roma costituisce la spia di un fenomeno molto più vasto, verificabile in qualsiasi grande centro di produzione e di scambio, da Roma e Napoli a Venezia e Bologna, come dimostrano, fra l'altro, le ricerche di Raffaella Morselli⁴. Limitando il raggio d'azione odierno alla Penisola e mettendo in questa speciale occasione da canto gli sbocchi propriamente commerciali, nella seconda metà del XVII secolo gli artisti attivi in questi centri – su Roma vengono subito in mente i nomi di Pier Francesco Mola e di Carlo Maratti – si erano or-

ganizzati attraverso un metodo di lavoro simile a quelli di una manifattura moderna. Una volta ideata una particolare composizione attraverso il disegno o un abbozzo, essi avevano organizzato l'esecuzione delle tele e in particolare delle repliche, a volte estremamente numerose, facendo massiccio ricorso ai propri allievi. Quanto al valore della firma del maestro, esso continuava a rimanere assicurato nella fase conclusiva del processo, attraverso il meccanismo del ritocco⁵. A proposito di Maratti è ormai celebre il racconto di Lione Pascoli, il quale narra il tentativo fallito di un "corriere francese" di partire da un quadro di bottega per arrivare, appunto grazie a ritocchi successivi, a ottenere un autografo del maestro.

Questa linea aveva compiuto un'ulteriore svolta durante la prima metà del XVIII secolo. Come osserva di nuovo Spezzaferro⁶, molte decorazioni su vasta scala del periodo denotano non solo e non tanto un alleggerimento dei toni cromatici – in linea con quelle istanze di gusto che siamo soliti ricondurre sotto l'ombrello del rococò – quanto la perdita progressiva del ruolo significativo attribuito alla figurazione, ai fatti narrati, a tutto vantaggio dell'apparato, o 'macchina' decorativa. Artisti e committenti, critici e pubblico gradualmente spostarono insomma il peso dal 'cosa si doveva narrare' al 'come narrarlo': l'intero campo di forze sotteso alla rappresentazione visuale si persuase che l'impatto sensitivo, sentimentale o scenografico funzionasse più e meglio del coinvolgimento razionale, logico e intellettuale. Questo spostamento, o passaggio di consegne, risultò gravido di conseguenze anche nell'ambito dei sistemi produttivi. Fra le molte, esso spiega fra l'altro la produzione, l'affitto o la vendita *en bloc* di interi apparati pittorici già pronti a clienti che nutrissero improvvise esigenze di rappresentanza. Com'è noto, situazioni e realtà del genere avevano punteggiato anche il XVI e il XVII secolo. Significativo del XVIII, fino a diventare una sorta di 'segno dei tempi', è semmai che affari del genere vedano protagonisti individui estranei o al massimo tangenti al mondo dell'arte, ma in compenso dotati di spiccate qualità imprenditoriali. È l'insegnamento che si può trarre, nella Roma di medio Settecento, dalla carriera di Giuseppe Sardi (1688-1770). Sardi, formalmente un capomastro muratore ma anche capace di ricoprire le mansioni di architetto, mise in piedi attraverso il lavoro a giornata di un congruo

numero di giovani pittori uno *stock* di oltre 1.700 quadri, appesi nella sua casa vicino a Via Giulia. Numeri così elevati lo ponevano in condizione di fornire sull'unghia, al limite nel giro di qualche ora, partite di 50 o anche più tele a clienti d'alto bordo, incluso il nobile canonico Giuseppe Garampi (1725-1792), successivamente bibliotecario della Vaticana e cardinale⁷. D'altro canto, il XVIII fu anche il secolo delle strategie di promozione e di *marketing* messe in atto nel campo delle arti applicate da un Thomas Chippendale, da un Josiah Wedgwood e, alzando il tiro fino a raggiungere il piano della teoria economica, dalla *Indagine sulla natura e le cause della ricchezza delle nazioni* di Adam Smith, uscito nel 1776 e da considerarsi il testo chiave per il pensiero capitalista ed economico moderno.

Quel che si è finora premesso sembra utile a stabilire i confini del profilo di Luigi Vanvitelli e i criteri impiegati a Caserta. Com'è noto, Vanvitelli vi giunse per la prima volta nel gennaio 1751, su invito di Carlo III di Borbone, all'espresso scopo di progettare la nuova Reggia. Il 22 novembre una mostra e una serie di fogli, usciti dai torchi della Stamperia Reale, resero pubblico il suo lavoro. Di lì a poco il progetto iniziò a prendere forma concreta. Fra il 1752 e il 1773 Luigi Vanvitelli, in quanto regio architetto e direttore dei lavori, documentò quanti ducati gli artisti avrebbero percepito e di fatto percepirono; lo fece redigendo di proprio pugno relazioni, stime peritali e altro genere di documentazione, di cui indirizzò la maggior parte al cavaliere Lorenzo Maria Neroni, intendente e amministratore generale degli Stati di Caserta, Valle e Durazano. Tali documenti sono in larga misura noti, fra l'altro grazie alle pubblicazioni di Franco Strazzullo e di Antonio Gianfrotta⁸. Le carte hanno fin qui rappresentato e ancor oggi rappresentano il riferimento d'obbligo per connettere le migliaia di manufatti della Reggia e del suo giardino a nomi di artisti e ovviamente alle date di esecuzione. In sostanza: per capire chi ha fatto cosa e quando. Ampio spazio rimane comunque per quanti vogliano ragionare con i metodi della storia sociale. Gli stessi documenti si prestano cioè alla costruzione di un diagramma dei guadagni percepiti dagli artisti e da altre figure legate a doppio filo al mondo dell'arte, come stuccatori, scalpellini o indoratori. Esiste infine la possibilità di un terzo sentiero, volto a comprendere a posteriori le scelte linguistiche proposte da Vanvitelli attraverso gli stessi artisti. Si tratta del sentiero intrapreso fra gli altri da Nicola Spinosa, Cesare de Seta e Riccardo Lattuada⁹ i quali, sia pure in modo individuale e anche con soluzioni differenti, hanno provato a capire se, quanto e come l'arrivo di Vanvitelli corrispose a un cambiamento del clima linguistico partenopeo.

Un primo caso significativo vede al centro Girolamo Starace, o Starace Franchis, un pittore citato nelle guide antiche cittadine, ma sul quale in realtà esistono ancora scarse tracce documen-

tarie¹⁰. Nato intorno al 1730 e formatosi nell'ambito di Francesco De Mura, Starace è segnalato nella Reggia nel 1757, in relazione a una serie di dipinti a chiaroscuro, salvo poi partire alla volta di Roma nel maggio 1759, allo scopo di perfezionare la propria maniera. Lungo le sponde del Tevere, dove egli poteva fruire di una pensione di 10 scudi e in aggiunta, in quanto suddito del Sovrano delle Due Sicilie, dell'abitazione gratuita in Palazzo Farnese, Starace rimase tre anni, spendendo una parte del proprio tempo nell'esecuzione di una serie di copie da Raffaello e da Annibale. Roma gli fece bene. Tornato a Napoli nel 1762, Starace sempre grazie a Vanvitelli riuscì finalmente a imporsi nella scena artistica, prendendo parte attiva alla produzione di arazzi della Real Fabbrica: suo è fra l'altro il modello pittorico per il *Ratto di Proserpina*, che servì a realizzare un arazzo di soggetto differente. Starace divenne presto uno dei pittori-decoratori preferiti di Vanvitelli, il quale nell'aprile 1768 non esitò a prenderne le difese addirittura al cospetto del Sovrano: dinanzi all'accusa di lentezza adombrata dal Re, l'architetto sostenne che «il tempo occorre per meglio perfezionare; il Pittore non travaglia a giornata; onte tutto ciò risulta a positivo vantaggio dell'opera»¹¹. Il 3 giugno 1769 Vanvitelli eseguì la ricognizione e stima di «quattro tondi sulla volta della Scala Reale, con le *Quattro stagioni*, più 'il quadro grande di figura ellittica' [*La Reggia di Apollo*] nella volta della Scala Reale. Ogni tondo vale 150 ducati, per totale 600; per il quadro grande da dipingersi ducati 1000. In totale 1600 ducati»¹². Le stime del 1769 furono ribadite tre anni dopo. Nel gennaio 1772 Vanvitelli stimò i 10 gruppi di putti dipinti da Starace accanto alla Reggia di Apollo per un totale di 600 ducati¹³.

Per tarare meglio queste retribuzioni vale la pena aprire un breve inciso sull'attribuzione delle spese vive nei cantieri pittorici di Caserta. In caso di affreschi, l'Intendenza di Caserta era pronta ad assumersi i costi dei ponteggi e della muratura. Nulla di strano: data la sua estensione, il cantiere disponeva largamente di questo genere di materiali. I costi relativi alle pitture – colori, pennelli, carta, cartoni e quant'altro – ricadevano al contrario sugli artisti. Le cose andarono esattamente in questo modo ne *La Reggia di Apollo*. Nel maggio 1770 Starace chiese e ottenne di avere presso di sé uno stuccatore per l'intonaco, due operai per l'acqua e infine 'pontaroli', le impalcature in legno: Vanvitelli in questo modo lo pose in condizione di effettuare continui ritocchi e correzioni, fra l'altro smontando e rimontando in poco tempo il ponteggio¹⁴.

Pietro Ferdecchini consente un'apertura sulle remunerazioni di un indoratore. Professionisti di questa categoria, che negli studi di storia dell'arte per vari motivi risultano tradizionalmente messi da canto o comunque subordinati ai pittori, agli scultori o agli architetti, ebbero in realtà una notevole responsabilità all'interno di cantieri come la Reggia. Trattandosi di specialisti nel dorare le superfici più varie, non importa se

in legno, muratura o stucco, essi contribuirono in modo determinante a quell'impatto complessivo di carattere scenografico messo in evidenza poche righe or sono. Di origini romane, Ferdecchini fece inizialmente ingresso nel cantiere della Reggia come lavorante a giornata, salvo poi acquisire nel 1759 un ruolo stabile, prima in società con Vito Caiazzo, più avanti con Gennaro Amodio¹⁵. A lui e ai suoi soci possono ascrivere le dorature dei modelli eseguiti dall'ebanista Antonio Ross e le altre di alcuni ambienti fra i più noti della Reggia, lo Scalone, la Cappella e il Teatro. A tutti gli effetti, la Reggia ne rappresenta dunque l'*opus magnum*. Veniamo ai dati bruti. Nel 1763 il solo Ferdecchini percepì per la pittura e la doratura dei «modelli del Ciborio e della Scala», cioè evidentemente le opere lignee di Ross, 800 ducati¹⁶. Trascorsi cinque anni, nel marzo 1768 stavolta insieme al socio Amodio ne ricevette 21 per avere dato nove mani di vernice «color ceraso giallo» alle quattro cornici rotonde agli angoli della Reale scala¹⁷. La sua storia nel cantiere si sarebbe chiusa nel 1786, ormai a tredici anni dalla scomparsa dal suo protettore Vanvitelli. L'indoratore dopo circa trent'anni di onorato servizio dichiarò di essere stato colpito da convulsioni e di non essere più in grado di lavorare; egli si rivolse all'amministrazione della Reggia per un modesto sussidio, da considerarsi lo stretto necessario per sopravvivere¹⁸.

A Lucia Bellofatto si debbono gli studi principali su Andrea Violani, uno scultore che si ritrova a diverse riprese nei conti della Reggia¹⁹. Stando alla Bellofatto, Violani si era formato nella Reggia di Portici, sotto la guida del francese Joseph Canart, spesso italianizzato Giuseppe Canard, una figura di scultore-restauratore di notevole importanza per il classicismo napoletano di medio Settecento²⁰. Violani, entrato nel cantiere della Reggia nel 1753 – e dunque in tempi assai precoci – si ritrova da quel momento in rapporto a un congruo numero di statue, per lo più d'impronta classicista. Il *Fauno* rappresenta una delle molte creazioni di Violani sottoposte alla perizia di Vanvitelli, che nel 1746 fissò il compenso in 250 ducati. Poco più tardi, fra il 1759 e il 1761, Violani fece parte della équipe responsabile di una serie di sculture in marmo di Carrara a imitazione di prototipi classici: alla sua mano spettano due statue a figura intera e cinque teste, che gli valsero un corrispettivo di 850 ducati. Una nota successiva, del novembre 1762, fa riferimento a un *Marsia appeso*. Vanvitelli stimò la statua, da considerarsi una copia con varianti da un originale di età ellenistica, 560 ducati. A titolo informativo, parecchie delle statue eseguite da Violani in origine per il Giardino della Reggia sarebbero state trasferite nel XIX secolo nella Villa Reale di Chiaia, l'attuale Villa Comunale di Napoli. Le realizzazioni più note di Violani cadono comunque ancora più avanti: fra queste rientra la copia dall'*Ercole Farnese*, eseguita tra il 1770 e il 1773 e invece rimasta all'interno

della Reggia, per l'esattezza nel vestibolo. In questo caso il suo astro avrebbe continuato a splendere anche dopo la morte di Vanvitelli. Lo testimoniano fra l'altro l'*Allegoria del Merito* del 1776, posta all'interno dello Scalone Reale, o il suo personale contributo alla *Fontana di Diana e Atteone*: a Violani spetta fra l'altro la figura di *Atalanta*, alta circa due metri e pagata 580 ducati²¹.

All'interno dei documenti il nome di Violani s'intreccia o si alterna sovente con quello di Tommaso Solari²². Nato e formatosi a Genova, Solari si era poi spostato a Roma, dove aveva avuto modo di conoscere Vanvitelli. L'arrivo a Caserta cade negli anni Cinquanta. A quest'altezza e per tutti gli anni Sessanta Solari, come rammenta sempre Lucia Bellofatto, si dedicò a una produzione limitata quasi esclusivamente all'imitazione di modelli dell'Antico²³. Tra le sue prime realizzazioni deve considerarsi la copia dall'*Antinoo Capitolino*, che, eseguita in marmo di Carrara e alta nove palmi, può ammirarsi in una nicchia del peristilio del piano terra della Reggia. Eccone la stima di Vanvitelli, nel 1759: «avendola veduta, ed esaminata, la considero ed apprezzo atteso la bella maestria ed intelligenza diligenza nel travaglio»; l'architetto la ritenne degna di 500 ducati «nel suo giusto e doveroso prezzo»²⁴. Su livelli di retribuzione ancora più elevati si colloca il *Centauro legato da Amore*: il 7 marzo 1771 Vanvitelli la ritenne degna di 700 scudi, una delle quotazioni più elevate che si registrino nei documenti per una singola opera.

Vanvitelli, come si è potuto osservare, era pronto ad assumere le difese degli artisti che aveva selezionato per il cantiere di fronte chi, come il sovrano o anche il ministro Bernardo Tanucci, avrebbe preteso ritmi di lavoro più spediti. Difficile tuttavia parlare di particolari favoritismi. I compensi economici di Starace, Ferdecchini, Violani e Solari, una volta messi in fila, lasciano pensare a retribuzioni in linea con quanto percepivano molte altre figure del cantiere. Un dato comparativo importante viene dai documenti sullo scalpellino Filippo Retrosi. Retrosi lavorò così tanto e così bene all'interno della Reggia da strappare uno stipendio di 2500 ducati al mese²⁵.

Vale adesso la pena di spingere l'indagine ancora più a fondo, e verificare, partendo dai nomi citati all'interno del cantiere della Reggia, quali fossero i criteri di Vanvitelli nella scelta degli artisti. L'architetto quando affrontò Caserta aveva alle spalle circa trent'anni di professione, parte dei quali spesi in cantieri anche di larga scala, come il Lazzaretto di Ancona. Non solo. In alcuni di questi cantieri precedenti si era già trovato dinanzi a problemi di decorazione più o meno analoghi, ovvero inerenti alla scelta degli artisti e del linguaggio. Si trattava di un tema forte, particolarmente nella Roma di Benedetto XIV e nella prospettiva del Giubileo del 1750. Un ruolo chiave in tal senso era stato svolto dal cantiere nel convento di Sant'Agostino, che Vanvitelli aveva diretto su incarico del padre

generale degli Agostiniani, Agostino Gioia²⁶. In Sant'Agostino Vanvitelli aveva messo a punto in via definitiva un modo particolare di lavorare con gli artisti, vuoi con quelli scelti di persona, vuoi con gli altri invece imposti dall'esterno e ch'egli apprezzava per nulla o solo in parte. Il discorso regge per stelle di prima fascia come lo scultore Giovanni Battista Maini o per il pittore Gregorio Guglielmi, attivo nel refettorio con la *Moltiplicazione dei pani e dei pesci*, ma anche, all'estremo opposto, con artisti assai meno qualificati, incluso l'autore del *Sant'Agostino vince l'eresia*, lo scultore Gioacchino Varlè. Nel primo caso, cioè con le 'primedonne', Vanvitelli aveva avuto scarsi problemi a impiegare il freno: come ha rivelato qualche anno addietro Edith Gabrielli, esattamente nel refettorio di Sant'Agostino Vanvitelli aveva fatto la voce grossa, cercando in ogni modo di porre in sordina gli eccessi cromatici e la vivacità compositiva di Guglielmi. Nel caso di Varlè egli aveva operato esattamente all'opposto, utilizzando lo sprone: l'architetto, che dalla sua poteva contare su una solida formazione nel campo della pittura e della scultura, ne aveva cioè sfruttato la malleabilità e la duttilità. In questo modo Vanvitelli, ergendosi a direttore artistico dell'intero complesso, aveva offerto del lessico settecentesco una versione capace di tenere uniti e in equilibrio modernità e classicismo. Per riprendere il filo di un noto discorso di Renato De Fusco, egli aveva saputo percorrere il delicato crinale che univa e unisce la teoria alla prassi, in nome della *téchne*²⁷.

Conclusioni

Chiunque scorra gli indici degli artisti attivi a Caserta con l'intento di trovarvi grandi nomi esce inevitabilmente deluso. Vanvitelli, come dimostra anche questa breve analisi, preferì lavorare con artisti di seconda fascia, ai quali risultava più facile imporre il linguaggio complessivo della Reggia. Renato De Fusco in un saggio del 2000 impiega questa lente per inquadrare la grande impresa di Caserta all'interno della concezione settecentesca di modernità: per Vanvitelli, come del resto per l'intero XVIII secolo «moderno significa scoperta archeologica, razionalizzazione del classico, revisione critica di concetti e preconcetti tradizionali, revoca in dubbio della stessa autorità vitruviana, insomma modalità nuove d'intendere il passato»²⁸. Giusto comunque tenere presenti anche motivi di ordine economico. Come sottolinea Lucia Bellofatto, Vanvitelli a Caserta lavorò durante una crisi finanziaria dell'intero Regno di Napoli. Questo fattore condizionò molto il suo lavoro, costringendolo fra l'altro a rivolgersi fin dove possibile all'interno, cioè a privilegiare le forze autoctone, in modo che i soldi percepiti ricadessero nello Stato, anziché venire esportati. Anche in questo caso egli ricercò un punto di equilibrio, una linea di crinale. Per un verso, egli declinò in termini classicisti il linguaggio di alcuni artisti e decoratori già pronti; per l'altro verso, stipendiò personalmente il soggiorno romano di quegli altri che, sia pure promettenti, giudicò non ancora maturi.

¹ L'espressione richiama intenzionalmente la voce di Enrico Castelnovo e di Ilaria Bignamini, *Arte e società*, in *Enciclopedia delle Scienze Sociali*, 6 voll., Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, I, 1991, anche online: www.treccani.it, ultima consultazione: 6 settembre 2023, cui si rimanda per l'inquadramento storico e le linee tematiche sottese a questo saggio.

² L. Spezzaferro, *Le contraddizioni del pittore: note sulla trasformazione del lavoro artistico nella prima metà del '600*, in «Quaderni Storici», vol. 39, n. 116 (2), agosto 2004, pp. 329-351.

³ P. Coen, *Il mercato dei dipinti a Roma nel diciottesimo secolo: la domanda, l'offerta e la circolazione delle opere in un grande centro artistico europeo*, 2 voll., Firenze, Leo S. Olschki, 2010. Per questi temi si rimanda in particolare al capitolo introduttivo, con un esauriente spaccato delle dinamiche alla base del mercato d'arte, non solo romano, dal Medioevo al XVII secolo. Cfr. inoltre P. Coen, *Francesco Cozza "intendente d'arte" e il programma di un ciclo a fresco*

nell'Accademia di San Luca, in *Francesco Cozza e il suo tempo*, atti del convegno (Valmontone, 2008), a cura di C. Strinati, R. Vodret, G. Leone, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2009, pp. 77-89. Il tema della valutazione delle opere è ora al centro del lavoro di Peter Burke, il quale ha fornito i primi risultati in *Esportare opere, plasmare uno stile*, convegno internazionale (Roma, 2023), a cura di P. Coen, A. De Pasquale, A. Di Castro, i cui atti sono ora in corso di pubblicazione.

⁴ Si vedano: *Painting for profit: the economic lives of seventeenth-century Italian painters*, a cura di R. E. Spear, P. Sohm, New Haven, Yale University Press, 2010; R. E. Spear, *Dipingere per profitto: le vite economiche dei pittori nella Roma del Seicento*, Roma, Campisano, 2016; R. Morselli, *Professione pittore. Il caso di Bologna tra Cinque e Seicento*, Venezia, Marsilio, 2022.

⁵ L. Spezzaferro, *Pier Francesco Mola e il mercato artistico romano: atteggiamenti e valutazioni*, in *Pier Francesco Mola (1612-1666)*, catalogo

della mostra (Lugano, 1989), a cura di M. Kahn-Rossi, Milano, Electa, 1989, pp. 40-59; P. Coen, *Maratti e la "questione" del mercato dell'arte*, in *Maratti e l'Europa*, atti del convegno (Roma, 2013), a cura di L. Barroero, S. Prosperi Valenti Rodinò, S. Schütze, Roma, Campisano, 2015, pp. 275-288.

⁶ L. Spezzaferro, *Le contraddizioni del pittore*, cit., in particolare p. 337 s.

⁷ P. Coen, *Vendere e affittare quadri: Giuseppe Sardi, capomastro muratore e mercante d'arte (Roma, XVIII sec.)*, in *Mercanti di quadri*, cit., pp. 421-448. Aggiornamenti anche biografici su Sardi si debbono a M. Borchia, *Sardi, Pietro*, in *Architetti e ingegneri a confronto. L'immagine di Roma fra Clemente XIII e Pio VII*, a cura di E. Debenedetti, Roma, Bonsignori Editore, 2008, pp. 225-227; R. Catini, *Sardi, Giuseppe*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 2017, anche online: www.treccani.it, ultima consultazione: 7 settembre 2023.

⁸ Cfr. *Le lettere di Luigi Vanvitelli della Biblioteca Palatina di Caserta*, a cura di F. Strazzullo, 3

voll., Galatina, Congedo, 1976-1977; *Manoscritti di Luigi Vanvitelli nell'archivio della Reggia di Caserta 1752-1773*, a cura di A. Gianfrotta, Roma, Ministero per i Beni e le Attività Culturali - Ufficio Centrale per i Beni Archivistici, 2000.

⁹ N. Spinosa, *Luigi Vanvitelli e le arti a Napoli alla metà del Settecento*, in *Luigi Vanvitelli e la sua cerchia*, catalogo della mostra (Caserta, 16 dicembre 2000-16 marzo 2001), a cura di C. de Seta, Napoli, Electa Napoli, 2000, pp. 91-108; G. Petrenga, *Luigi Vanvitelli e gli artisti della Reggia di Caserta nella seconda metà del XVIII secolo*, ivi, pp. 109-119. Si veda anche R. Lattuada, *La pittura napoletana nei suoi rapporti con Luigi Vanvitelli e la corte di Caserta*, in *Casa di re. Un secolo di storia alla Reggia di Caserta 1752-1860*, catalogo della mostra (Caserta, 2004-2005), a cura di R. Cioffi, Milano, Skira, 2004, pp. 84-119.

¹⁰ N. Spinosa, *Pittori napoletani del secondo Settecento: Gerolamo Starace*, in «Napoli Nobilissima», n. 3, vol. XIII, 1974, pp. 81-95; M. Siniscalco, *Documenti sui pittori Gennaro Pierri, Clemente Ruta, Luigi Restile, Fedele Fischetti, Giacomo Cestaro, Girolamo Starace, Antonio Sarnelli, Francesco Celebrano e sugli incisori Filippo Morghen e Pietro Campana; sulla Reale Arazzeria e sui Palazzi Reali di Portici e Caserta*, in *Le arti figurative a Napoli nel*

Settecento, coordinamento di N. Spinosa, Napoli, Società Editrice Napoletana, 1979, pp. 269-299; N. Spinosa, *Luigi Vanvitelli e le arti a Napoli*, cit., in particolare p. 97; *Le collezioni della Reggia di Caserta. I dipinti, vol. I*, a cura di G. O. Graziano, M. C. Masi, Reggia di Caserta, 2017, pp. 42-45, pp. 52-53.

¹¹ *Manoscritti di Luigi Vanvitelli nell'archivio della Reggia di Caserta 1752-1773*, cit., doc. n. 170.

¹² Ivi, doc. n. 217.

¹³ Ivi, doc. n. 289.

¹⁴ Ivi, doc. n. 244.

¹⁵ Ivi, pp. 56, 97, 167, 175, 185, 192, 200, 272.

¹⁶ Ivi, doc. n. 52.

¹⁷ Ivi, doc. n. 164, 177.

¹⁸ Ivi, doc. n. 97.

¹⁹ L. Bellofatto, *Luigi Vanvitelli e la scultura a Caserta nella seconda metà del XVIII secolo*, in *Luigi Vanvitelli e la sua cerchia*, cit., pp. 140-144.

²⁰ A. Porzio, *Nel regno di Flora: Giuseppe Canart (1713-1791) e il restauro della scultura a Portici*, in *Herculanense Museum: laboratorio sull'antico nella Reggia di Portici*, a cura di R. Cantilena, A. Porzio Napoli, Electa Napoli, 2000, pp. 209-245.

²¹ Napoli, Archivio di Stato, Casa Reale Antica: Siti Reali (1779-1819), fasc. 1385, 1786.

²² I. Valente, *Nelle pieghe del revival del Rinasci-*

mento. Un raro caso di simbolismo nella produzione dello scultore Tommaso Solari: gli interventi nella cappella Stella di Sorrento, in *Sorrento e i luoghi della memoria*, a cura di M. P. Briguori, Napoli, Arte'm, 2021, pp. 58-69.

²³ Cfr. L. Bellofatto, *Luigi Vanvitelli e la scultura a Caserta*, cit.

²⁴ *Manoscritti di Luigi Vanvitelli nell'archivio della Reggia di Caserta 1752-1773*, cit., doc. n. 21.

²⁵ Ivi, doc. n. 52, nota p. 56.

²⁶ A. Giannetti, *Luigi Vanvitelli, architetto romano*, in C. de Seta, *Luigi Vanvitelli*, Napoli, Electa Napoli, 1998, pp. 7-55, in particolare p. 33 s. Si vedano inoltre A. Schiavo, *L'opera di Luigi Vanvitelli nel convento e nella chiesa di S. Agostino in Roma*, in «Studi romani», n. 22, 1974, pp. 316-324; B. Tetti, *La sede dell'Avvocatura dello Stato nel complesso agostiniano in Campo Marzio*, in *Tra tutela e valorizzazione: i primi venti anni di attività della Soprintendenza per i Beni Architettonici e Paesaggistici per il Comune di Roma*, a cura di E. Cajano, G. Belardi, Roma, Palombi, 2013, pp. 41-57.

²⁷ R. De Fusco, *Vanvitelli e il moderno*, in *Luigi Vanvitelli e la sua cerchia*, cit., pp. 171-174.

²⁸ Ivi, p. 171.

Da ornamento a sostegno: il dibattito sull'ordine trabeato nell'architettura chiesastica tra Napoli e Palermo nel secondo Settecento

Stefano Piazza

Introduzione

Il recupero dei valori strutturali della colonna e del sistema trabeato, nell'ottica di un ritorno a una pura razionalità dell'architettura, costituì come è risaputo uno dei temi portanti del dibattito settecentesco rivolto alle nuove interpretazioni dell'Antico, al di là delle sue diverse declinazioni culturali, divenendo un punto di convergenza delle correnti più innovative trainanti l'avanguardia teorica e progettuale.

La storiografia ha fin oggi prodotto una letteratura praticamente sconfinata sulla 'sterzata' rigorista del Settecento in Italia, privilegiando ovviamente i protagonisti che, per primi, alimentarono il dibattito teorico (Lodoli, Maffei, Algarotti e Memmo, Winckelmann, Piranesi), le istituzioni (le accademie di Francia, di San Luca, di Parma) e i centri culturali più sensibili alle nuove istanze (Venezia e Roma).

Tuttavia, se dal piano del dibattito teorico ci spostiamo su quello dei cantieri effettivamente avviati in nome dei nuovi principi, la storia assume un altro andamento e si anima di altri protagonisti, tracciando ulteriori prospettive di approfondimento e interpretazione.

Evitando di coinvolgere le ricadute operative più diffuse e sfuggenti, sia per numero che per genealogia, come i pronai templari, i telai trabeati accostati ai prospetti palazziali, o ancora i portici e logge trabeati, in questa sede mi limiterò a ripercorrere le esperienze legate all'applicazione del sistema trilitico come strumento di ripensamento degli spazi chiesastici, da considerare il tema più impegnativo, sia dal punto di vista formale che strutturale, ma al contempo nevralgico per la messa a punto dei nuovi criteri progettuali.

In questo ambito le esperienze sul campo sono scandite, prima del dilagare del tema tra la fine del Settecento e i primi dell'Ottocento, da pochi e audaci progetti, la cui successione ed eventuale interconnessione sollecitano riflessioni e approfondimenti. Nel contesto del territorio italiano possiamo infatti, allo stato attuale degli studi, individuare quattro momenti essenziali: il progetto di Nicola Salvi del 1737 per Santa Maria in Gradi a Viterbo; le vicende progettuali napoletane tra il 1751 e il 1757 dalle quali presero avvio i cantieri della cappella Reale di Caserta e le riconfigurazioni delle chiese dello Spirito Santo e dell'Annunziata; l'avvio dei cantieri, intorno al 1763, dei progetti di Filippo Castelli per la cappella di San Giovanni Battista a To-

rino, di Giuseppe Venanzio Marvuglia per l'oratorio di San Filippo Neri a Palermo e di Tommaso Temanza per la chiesa della Maddalena a Venezia; gli anni a cavallo del 1780 che videro l'elaborazione del progetto alternativo di Giuseppe Venanzio Marvuglia per la cattedrale di Palermo e quello di Gaetano Cantoni per il Duomo di Porto Maurizio presso Imperia. Mi limiterò pertanto a delineare sinteticamente la successione di queste esperienze allo scopo di ragionare sui possibili fili rossi di connessione o piuttosto sui loro effettivi gradi di autonomia, al di là dell'appartenenza a un unico e ampio dibattito sulla moderna architettura e i suoi nuovi principi rigoristi.

1737

Il disegno di Nicola Salvi (1696-1751) per la riconfigurazione integrale dell'antica chiesa domenicana di Santa Maria in Gradi a Viterbo (fig. 1), iniziato a realizzare nel luglio del 1737, è il primo progetto settecentesco, in ambito italiano, a proporre un puro sistema trilitico come struttura interna di sostegno della volta della navata e di scansione degli spazi delle cappelle. Dalle fonti documentarie superstiti¹ sappiamo che per quanto il cantiere fu finanziato dai padri Predicatori, il committente formale, e probabilmente anche sostanziale, fu il cardinale Neri Corsini, protettore dei Domenicani dal 1730, che ne seguì l'iter di approvazione². Va precisato che il sistema colonnare proposto da Salvi ha una valenza prevalentemente visiva e in minor misura strutturale, considerando che le colonne in realtà affiancano e in parte occultano i preesistenti setti murari delle cappelle e la trabeazione si configura probabilmente come un cornicione a sbalzo. Quest'opera sollecita due considerazioni: innanzitutto, è un'opera molto precoce sia nei riguardi del progressivo concretizzarsi in forma scritta del dibattito teorico, sia, soprattutto, rispetto alle tendenze progettuali coeve rivolte alle configurazioni delle aule chiesastiche, ancora del tutto focalizzate, sulla scia delle esperienze seicentesche, sull'uso 'ornamentale' delle colonne e delle trabeazioni risaltate come elementi di qualificazione ed esaltazione plastica delle pareti, e del sistema trilitico come sintagma isolato; in secondo luogo, il progetto risulta isolato anche in riferimento alla cultura architettonica del suo autore, grande protagonista mancato del suo tempo, a causa dei noti problemi di salute, e il-



lustre testimone, con il progetto per il concorso del 1732 della facciata di San Giovanni in Laterano³ e, soprattutto, per quello della Fontana di Trevi, di quel «buon costume dell'architettura Romana» che richiedeva «ornato di colonne e maggiori aggetti» chiamato in causa da Sebastiano Conca proprio in occasione del concorso per la basilica lateranense⁴. Secondo questo orientamento, Salvi nel progetto per la facciata di San Giovanni aveva disposto il telaio degli ordini su tre distinti piani, rompendo la continuità della trabeazione con un energico doppio risalto, mentre per la quinta della Fontana, cantiere nel 1737 ancora in piena attività, aveva ponderatamente rinnegato ogni evocazione alla logica trilitica dell'ordine, non solo ponendo le quattro colonne del partito centrale su un piano avanzato rispetto alla trabeazione del prospetto, ma rompendo anche visivamente l'architrave dei partiti laterali con i timpani delle finestre.

Si può quindi essere indotti a pensare che una scelta del genere sia da ricondurre a una influenza diretta di Neri Corsini che avrebbe potuto indicare come modello di riferimento la cappella Reale di Versailles, ben nota al cardinale grazie ai suoi numerosi soggiorni parigini, e comunque nota plausibilmente anche all'architetto attraverso le incisioni di Pierre Le Pautre⁵. Se si esclude la cappella di Versailles, del resto,

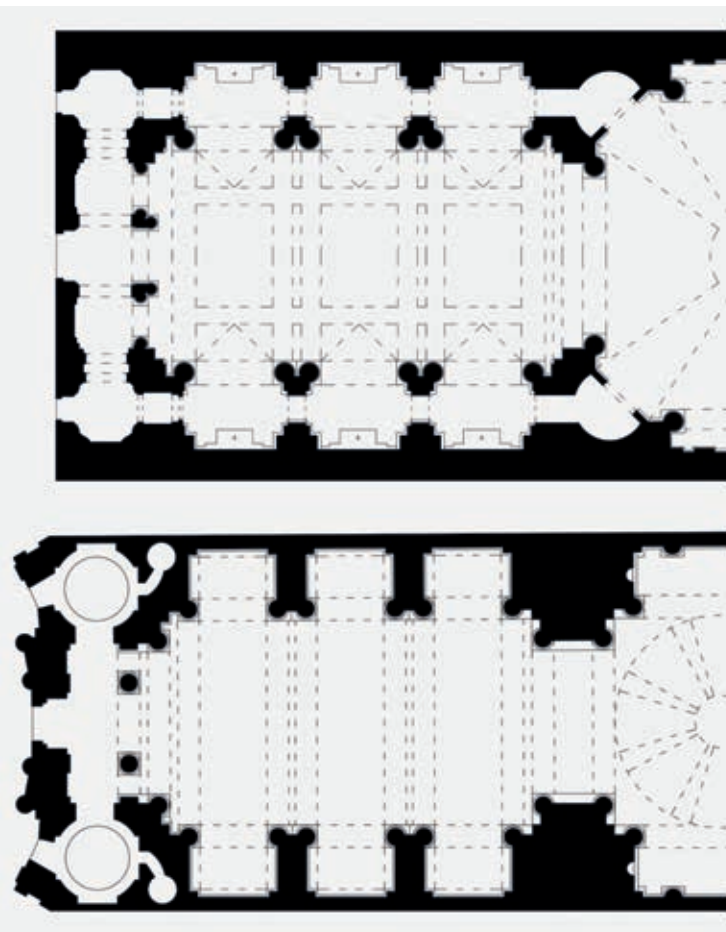


Fig. 1. Chiesa di Santa Maria in Gradi, Viterbo, veduta dell'interno prima del 1944.

Fig. 2. Sopra: particolare della pianta della chiesa di Santa Maria in Gradi a Viterbo; sotto: particolare della pianta dell'Annunziata di Napoli [disegni di Claudia Patuzzo].

per quegli anni risulta ardua l'individuazione di un'altra fonte di ispirazione. Considerando questo presunto modello, Salvi tuttavia 'romanizza' l'impianto, sia attraverso l'uso dell'ordine binato, strumento di enfattizzazione plastica e di saturazione prospettica usatissimo in ambito romano e non solo, sia per mezzo dell'innesto della navata su un corpo cupolato a pilastri diagonali con colonne angolari.

Elisabeth Kieven sostiene con decisione l'influenza del progetto di Salvi su quello di Soufflot per Sainte Genevieve, iniziata nel 1755, considerando che l'architetto francese nel 1750 soggiornò per alcune settimane proprio a Viterbo⁶. Ma forse nel caso del progetto viterbese è possibile pensare a una trasmissione di idee circolare, prima dalla Francia all'Italia e poi dall'Italia alla Francia.

L'eccezionale progetto di Salvi per la chiesa viterbese rimase comunque per lungo tempo un *unicum* in ambito italiano.

Napoli 1751-1757

Il contesto in cui invece l'influsso del modello della cappella di Versailles è praticamente documentato è quello napoletano. È risaputo infatti che Vanvitelli per il progetto della cappella di Caserta, completato entro l'ottobre 1751, suo malgrado, dovette confrontarsi, per volere di Carlo di Borbone, con la cappella di Luigi XIV⁷. Anche in questo caso l'opera francese, dichiaratamente considerata da Vanvitelli «cosa cattiva, sproporzionata in tutto»⁸, viene ampiamente modificata attraverso due interventi affini a quelli di Salvi per la chiesa di Viterbo: la modifica dell'area absidale e l'uso di colonne binate. Vanvitelli ovviamente conosceva bene il progetto di Santa Maria in Gradi, considerando i rapporti di amicizia, collaborazione e stima consolidatisi tra i due architetti già nel corso degli anni Trenta del secolo⁹. L'uso tuttavia del sistema binato, in questo specifico caso può semplicemente dipendere da una comune condivisione di principi compositivi, considerando anche l'impiego ricorrente da parte di Vanvitelli delle colonne accoppiate¹⁰. È interessante notare che questa soluzione in realtà, rispetto al modello francese, dava una risposta molto meno efficace alla dichiarata volontà del Monarca di tenere la corte durante le cerimonie «tutta sotto il suo occhio»¹¹, considerando che il binato di colonne nella sequenza prospettica, dal punto di vista della loggia centrale, avrebbe comportato delle schermature maggiori rispetto al più dilatato ritmo delle colonne singole.

Dove invece il riferimento a Santa Maria in Gradi risulta più evidente, come già sottolineato fin oggi solo da Elisabeth Kieven¹², è il progetto del 1757 di Vanvitelli della chiesa dell'Annunziata a Napoli, per il quale l'architetto affronta un tema analogo a quello viterbese, ossia il riammodernamento di una chiesa preesistente con il recupero parziale delle strutture. Confrontando i due progetti in pianta e alzato, le assonanze risultano effettivamente evidenti (fig. 2); si noti anche la corrispondenza della campata del vestibolo d'ingresso, soluzione tutt'altro che diffusa, che fu aggiunta da Vanvitelli all'impianto originario della chiesa napoletana¹³.

Tra il progetto della cappella di Caserta e quello dell'Annunziata si pone cronologicamente il progetto di Mario Gioffredo per la chiesa dello Spirito Santo (dal 1754)¹⁴, anch'esso basato sulla riconfigurazione di un impianto preesistente, e selezionato dallo stesso Vanvitelli come «il più adatto disegno di minor spesa, e di più belle simmetrie»¹⁵. La sua risposta al tema, anch'essa basata su un sistema solo parzialmente strutturale (fig. 5), risulta più ortodossa e fedele ai principi teorici, proponendo la purezza del ritmo dilatato della colonna singola. Gioffredo di certo non poteva alimentare il sospetto di emulare Vanvitelli e in più, come è noto, il suo interesse per la nuova architettura, strettamente

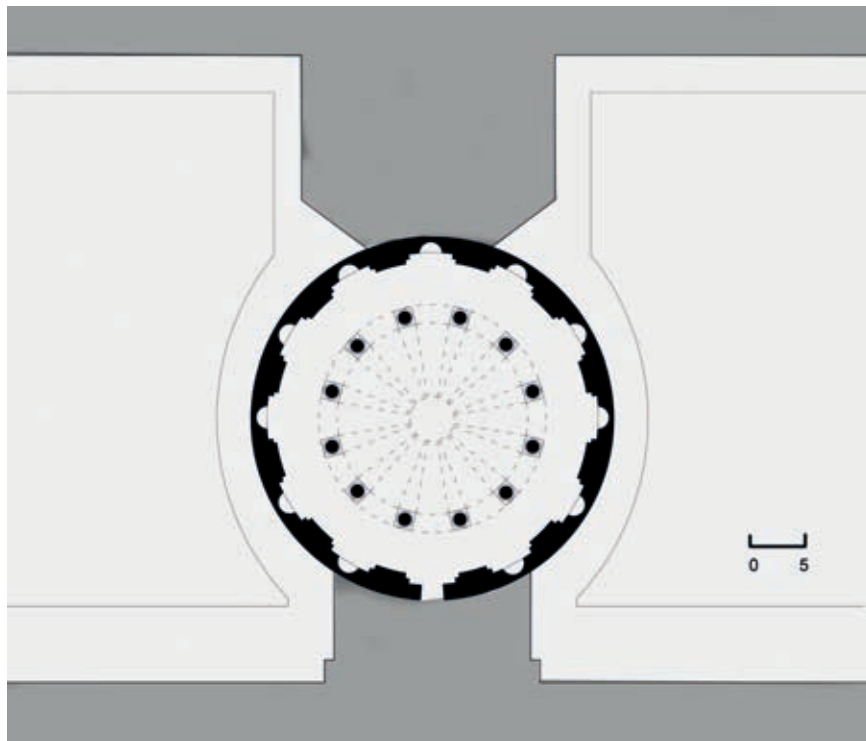
connessa a una rinnovata rilettura delle antichità romane e greche, era di certo più profonda di quanto non lo fosse in Vanvitelli¹⁶. Si può anche supporre che, considerando il frustrante rapporto con l'impresa di Caserta, strappatagli dalle mani in modo di certo traumatico, l'architetto volesse mostrare una maggiore adesione al modello francese suggerito dal regale committente.

Roma 1758

È interessante notare che il progetto per la chiesa dell'Annunziata di Napoli precede di un anno appena l'approdo nell'ambito dei concorsi Clementini degli impianti chiesastici con navate delimitate da colonnati trabeati, intesi come sistemi pienamente strutturali. In realtà, già nel 1754 il regalo accademico di Pier Louis De La Guepiere del progetto per un mausoleo¹⁷ dava ampio spazio a questa soluzione, ma nel concorso di prima classe dello stesso anno per un 'Magnifico Tempio ossia cattedrale per città metropoli ...', ne era rimasta del tutto esclusa¹⁸.

Nel concorso di seconda classe del 1758, 'Ridurre la basilica di San Paolo sulla via Ostiense a forma moderna', invece, per quanto il primo premio venisse assegnato alla soluzione di Girolamo Toma, basata sull'intreccio di un ordine maggiore di paraste e uno minore di colonne reggenti tratti trabeati e archi¹⁹, il secondo fu riconosciuto a Virginio Bracci, che ripropose il ritmo 'disteso' della colonna singola trabeata²⁰, e il terzo andò ai progetti di Francesco Demesmay, dove ricompare, nella prima delle due proposte presentate, il sistema delle colonne binate²¹.

La tradizionale inclusione di Virginio Bracci nel gruppo degli allievi di Vanvitelli potrebbe essere un appiglio per tracciare un filo rosso Napoli-Roma, ma Bracci aveva appena 14 anni quando Vanvitelli progettava la Reggia di Caserta e solo nel 1759 entrò nello studio di Francesco Murena, fedele allievo e collaboratore di Vanvitelli²². In ogni caso, bisogna ovviamente considerare che il dibattito romano in quegli anni si svolgeva autonomamente e in modo irradiante, essendo un centro culturale pienamente internazionale, alimentato anche da numerosi giovani e promettenti architetti stranieri e dalle esperienze francesi²³. Va in oltre chiamato in causa, per quegli anni, il sopraggiungere di una maggiore attenzione verso l'ortodossia dei sistemi trabeati degli *exempla* paleocristiani, nell'ambito del dibattito, sempre attivo nell'*Urbe*, sull'ammodernamento degli impianti medievali, come suggerisce il progetto dello stesso Murena per la riconfigurazione della chiesa di San Michele e Magno in Borgo Santo Spirito, dove l'architetto, già nel 1755, aveva proposto inizialmente un sistema trabeato al posto delle preesistenti arcate su colonne²⁴. Ciò comunque non esclude che i progetti napoletani, facendo riferimento soprattutto alla cappella di Caserta, grazie alla



loro effettiva messa in opera, fatto unico nell'Italia del tempo, i contatti dei loro autori con la città dei papi e la celebrità della Reggia borbonica, possano avere contribuito a incoraggiare le nuove tendenze nei giovani allievi dell'Accademia.

1763

Dalla Roma della fine degli anni Cinquanta giungiamo al terzo tempo delle esperienze sul campo. In questo clima culturale, dell'Accademia di San Luca, dei concorsi Clementini e dell'*entourage* internazionale, si formano anche due giovani architetti: il torinese Filippo Castelli (1738-1818) e il palermitano Giuseppe Venanzio Marvuglia (1729-1814)²⁵, vincitore, proprio nel 1758, del secondo premio del concorso Clementino di prima classe. Di Castelli sappiamo che nel 1759, da Roma, era in procinto di recarsi a Napoli per tentare di visitare gli scavi di Ercolano e misurare «l'anfiteatro di struttura e architettura greca, e per conseguenza eccellente»²⁶. Per Marvuglia, invece, Napoli fu quanto meno una tappa obbligata del viaggio di ritorno a Palermo nello stesso 1759. Al rientro in patria, e sincronicamente negli anni 1762-1763, i due architetti ebbero modo di mettere a frutto le loro esperienze formative in due singolari impianti chiesastici, dove la colonna assunse un ruolo pienamente strutturale. Filippo Castelli nella nuova cappella dell'Ospedale di San Giovanni Battista²⁷: una perfetta peristasi circolare trabeata coperta da una cupola (fig. 3), esteticamente irrigidita anche nei dettagli decorativi, dove convergono diverse sollecitazioni, comprendenti plausibilmente anche gli spunti desumibili dalla chiesa

Fig. 3. Pianta della cappella dell'ex ospedale di San Giovanni Battista, Torino [disegno di Claudia Patuzzo].

Fig. 4. Oratorio di San Filippo Neri, Palermo, veduta dell'interno.

di Santa Costanza e dal battistero lateranense di Roma. Anche nel caso del progetto di Marvuglia per l'Oratorio di San Filippo Neri²⁸ (fig. 4), è possibile individuare molteplici fonti di ispirazione, che potrebbero includere anche opere del Cinquecento romano, come il celebre atrio del Palazzo Farnese – soprattutto per le evidenti assonanze del congegno architettonico nel suo complesso caratterizzato dalle strette percorrenze laterali – fermo restando ovviamente i modelli francesi e vanvitelliani, noti quanto meno dalle incisioni della *Dichiarazione dei disegni del Real Palazzo di Caserta* (1756)²⁹. Nel 1763 veniva posta la prima pietra anche della celebre chiesa di Santa Maria Maddalena³⁰ progettata da Tommaso Temanza (Venezia 1705-1789), altrettanto celebre esponente del rinnovamento culturale veneto, del quale, in questa sede, vale la pena di ricordare il suo viaggio a Roma e Napoli nel 1762. Senza nulla sottrarre ai caratteri d'avanguardia della chiesa veneziana, costantemente sottolineati dalla storiografia, va tuttavia precisato che nell'ottica del ripensamento 'tettonico' del sistema trabeato il progetto di Temanza, rispetto a quelli proposti da Castelli e Marvuglia, risulta ancorato a una soluzione di derivazione palladiana (Tempietto di Maser), che aveva già avuto energiche rielaborazioni tridimensionali del sistema colonnare nella basilica di Superga di Juvarda (dal 1716) e in quella di San Domenico a Modena (dal 1707), attribuita tradizionalmente a Giuseppe Antonio Torri.

Come la storiografia ha già sottolineato, per Filippo Castelli il progetto per la cappella di San Giovanni fu una sorta di isolata fuga in avanti, non solo rispetto al contesto culturale, ma anche nei riguardi della sua successiva attività professionale³¹. Marvuglia, invece, ebbe modo, grazie anche a una committenza più attenta alle istanze del nuovo rigorismo, di proseguire le sue esperienze sull'uso dei sistemi trilitici³².

1780

In una posizione professionale ormai più che consolidata, Marvuglia viene coinvolto nella grande impresa di ricostruzione dell'interno della cattedrale normanna di Palermo, ma in una frustrante posizione subalterna rispetto a Ferdinando Fuga, autore del progetto posto in opera. Gli studi più recenti sul cantiere concordano nell'assegnare agli anni a cavallo del 1780 l'elaborazione del suo progetto alternativo, con la collaborazione di Salvatore Attinelli e l'appoggio dei commissari del cantiere. Rifiutato dalla corte di Napoli, Marvuglia e Attinelli si giocarono l'ultima *chance* per la sua approvazione, realizzandolo in forma di apparato effimero nel 1789 in oc-





casione dei funerali di Carlo di Borbone³³, che conosciamo nel dettaglio grazie alle incisioni realizzate e dedicate al figlio del monarca Ferdinando. I due architetti palermitani, in alternativa al progetto di Fuga, considerato antiquato, propongono un monumentale colonnato trabeato intervallato da tratti murari con nicchie, aventi lo scopo di occultare la struttura a pilastri e colonnine voluta da Fuga.

Questa soluzione atipica evoca, nel rapporto colonna-parete, la soluzione altrettanto originale di Gioffredo per la chiesa dello Spirito Santo (fig. 5), ponendo la questione di una possibile sollecitazione dell'opera napoletana su quella palermitana. I rapporti di Marvuglia con Napoli sono stati fin oggi del tutto trascurati dalla storiografia³⁴ anche se dal suo biografo, Agostino Gallo (1790-1872), sappiamo che l'architetto palermitano visitò di certo Napoli intorno al 1770, «ove conobbe il celebre architetto Vanvitelli ed il suo insigne scolare Francesco Sabatini palermitano, che egli riguardò come suo maestro»³⁵. Al di là dei rapporti con il più anziano e affermato concittadino, gli interessi di Marvuglia per una rilettura rigorista dell'Antico – destinati ad approdare al reimpiego del 'primordiale' ordine dorico greco³⁶ – non dovevano comunque trovare riscontri stimolanti con l'opera e il pensiero di Vanvitelli e Sabatini, mentre risultano accostabili agli orientamenti di Mario Gioffredo che tra l'altro, ricordiamo, era stato uno dei primi architetti attivamente interessati alla 'riscoperta' delle strutture templari di Paestum³⁷. È in ogni caso plausibile pensare che Marvuglia, di certo interessato ai cantieri più moderni

Fig. 5a-b. A sinistra: veduta prospettica dell'apparato effimero della Cattedrale di Palermo per le esequie di Carlo III di Borbone del 1789 [saggio ricostruttivo di Claudia Patuzzo]. A destra: chiesa dello Spirito Santo, Napoli, veduta della navata.

Fig. 6. Veduta assonometrica della soluzione per la crociera dell'apparato effimero della cattedrale di Palermo per le esequie di Carlo III di Borbone del 1789 [saggio ricostruttivo di Claudia Patuzzo].

Fig. 7. Duomo di San Maurizio, Porto Maurizio (Imperia), veduta della crociera.

del tempo, si fosse recato in quello della chiesa dello Spirito Santo, dove si stava completando la struttura della cupola. Il progetto di Marvuglia-Attinelli si spinge però dove tutti i progetti precedenti non si erano inoltrati, ossia nell'estensione del sistema trabeato della navata anche nella crociera (fig. 6), assumendo in questo una assoluta autonomia rispetto alle opere italiane fin qui citate.

Ma in quegli anni non è il solo a porsi il problema della crociera colonnata. Nel 1780, sulla sponda opposta del Tirreno, si apre il cantiere del duomo di Porto Maurizio³⁸, presso Imperia, su progetto di Gaetano Cantoni (1746-1827), fratello del più noto Simone. Marvuglia e Cantoni propongono soluzioni alternative. Marvuglia cerca la coerenza orizzontale con la navata ed estende il colonnato alla crociera riconducendolo però alla funzione di ornamento dei pilastri. È inoltre costretto ad aggiungere un secondo ordine che riduce l'efficacia monumentale. Cantoni risulta più ardito e originale:



intende la crociera come un salto di scala della struttura e prova a poggiare la grande cupola su un anello murario sostenuto da quattro colonne giganti (fig. 7), un'arditezza strutturale che in corso d'opera indurrà gli esecutori a modificare il progetto originario aggiungendo dei setti murari come rinforzo della struttura colonnare³⁹.

Possiamo in sostanza concludere che, ancora nei primi anni Ottanta del Settecento, le applicazioni sul campo dei sistemi

trabeati in ambito chiesastico restarono episodi isolati. Ma nel corso dell'ultimo ventennio del secolo il dibattito architettonico sulla nuova architettura era destinato a raggiungere una diffusione pervasiva tale da rendere ancora più insidioso, e probabilmente superfluo, il tentativo di individuare rapporti di interdipendenza o gradi autonomia, e in ogni caso la sua portata e articolazione travalica i limiti di questo contributo.

- ¹ Indagate prima da Armando Schiavo, che ebbe anche modo di realizzare nel 1955 un rilievo della chiesa quando era già in rovina, e in tempi più recenti da Salvatore Enrico Anselmi. Cfr. A. Schiavo, *La fontana di Trevi e le altre opere di Nicola Salvi*, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, 1956, in particolare pp. 173-183; S. E. Anselmi, *Nuovi contributi documentari alle vicende architettoniche di Santa Maria in Gradi a Viterbo tra il XVIII e il XIX secolo*, in «Studi romani», a. LIII, nn.1-2, gennaio-giugno 2005, pp. 161-185. Cfr. anche F. Gandolfo, *La vicenda edilizia, in Santa Maria in Gradi, Viterbo*, a cura di M. Miglio, Viterbo, Università degli Studi della Tuscia, 1997, pp. 41-88. La chiesa, gravemente danneggiata dai bombardamenti alleati del 1944, e poi dal successivo abbandono, è stata recentemente oggetto di un progetto di restauro e riuso a cura dell'arch. Stefania Cancellieri, per una sua riconversione in aula magna e sala concerti dell'Università della Tuscia.
- ² Cfr. S. E. Anselmi, *Nuovi contributi documentari*, cit., p. 162.
- ³ Ci riferiamo al progetto, più volte pubblicato, noto attraverso il disegno ASL 2172 conservato presso l'Accademia di San Luca.
- ⁴ Cfr. E. Kieven, *Il ruolo del disegno: il concorso per la facciata di S. Giovanni in Laterano*, in *In Urbe Architectus. Modelli, disegni, misure. La professione dell'architetto. Roma 1680-1750*, catalogo della mostra (Roma, Castel Sant'Angelo, 12 dicembre 1991-29 febbraio 1992), a cura di B. Contardi, G. Curcio, Roma, Àrgos, 1991, pp. 78-123, in particolare p. 107.
- ⁵ Incise tra il 1714 e il 1715. P. le Pautre, *Les Plans, Coupes, Profils et Élévations De la Chapelle du Château Royal de Versailles*, Paris, Gilles Demortain, 1716.
- ⁶ Cfr. E. Kieven, *La cultura architettonica, in Storia dell'architettura italiana. Il Settecento*, a cura di G. Curcio, E. Kieven, 2 voll., Milano, Electa, I, 2000, pp. XXXIX-LXI, in particolare pp. LI-LII.
- ⁷ La testimonianza più significativa è quella della lettera al fratello del 21 febbraio 1761. Cfr. *Le lettere di Luigi Vanvitelli della Biblioteca Palatina di Caserta*, a cura di F. Strazzullo, 3 voll., Galatina, Congedo, 1976-1977, II, 1976, pp. 666-669; C. de Seta, *Luigi Vanvitelli*, Napoli, Electa Napoli, 1998, in particolare pp. 60-65, e, per la realizzazione del modello ligneo, p. 82.
- ⁸ *Le lettere di Luigi Vanvitelli della Biblioteca Palatina di Caserta*, cit., p. 667.
- ⁹ In merito, il saggio più approfondito è: E. Kieven, *Luigi Vanvitelli e Nicola Salvi a Roma*, in *Luigi Vanvitelli e la sua cerchia*, catalogo della mostra (Caserta, 16 dicembre 2000-16 marzo 2001), a cura di C. de Seta, Napoli, Electa Napoli, 2000, pp. 53-64. La possibile influenza esercitata da Salvi sull'opera di Vanvitelli è

comunque un tema sostanzialmente trascurato dalla storiografia. Per un altro contributo a favore di tale legame cfr. J. Garms, *Luigi Vanvitelli (1700-73)*, in *Storia dell'architettura italiana. Il Settecento*, cit., II, pp. 556-579.

- ¹⁰ Le colonne binate avevano del resto caratterizzato il doppio ordine del primo progetto, così come il partito centrale del secondo progetto di Vanvitelli per la facciata di San Giovanni in Laterano.
- ¹¹ Lettera del 21 febbraio 1761. Cfr. *Le lettere di Luigi Vanvitelli della Biblioteca Palatina di Caserta*, cit., p. 667.
- ¹² E. Kieven, *Luigi Vanvitelli e Nicola Salvi a Roma*, cit., p. 62; Id., *La cultura architettonica*, cit., p. LII. Jörg Garms individua rimandi alla chiesa di Santa Maria in Grandi nelle chiese vanvitelliane del Gesù di Ancona e degli Olivetani di Perugia, ma non nell'Annunziata. J. Garms, *Luigi Vanvitelli (1700-73)*, cit. Altri studi sottolineano invece il legame della chiesa napoletana con l'opera dei maestri romani del Seicento. In merito cfr. C. de Seta, *Luigi Vanvitelli*, cit., p. 75, dove si fa esplicito riferimento, anche per le scelte planimetriche, all'opera di Carlo Fontana, pp. 128-134, 157-165; A. Venditti, *Il sincretismo nella poetica vanvitelliana: Luigi Vanvitelli e la chiesa della SS. Annunziata in Napoli*, in *Luigi Vanvitelli e la sua cerchia*, cit., pp. 84-90; T. Manfredi, *Vanvitelli, Luigi*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Treccani, vol. 98, 2020, *ad vocem*.
- ¹³ Sulla storia del cantiere dell'Annunziata si rimanda al contributo di Casimiro Martucci in questo volume.
- ¹⁴ Come è noto, il cantiere iniziò solo nel 1758 e per la realizzazione della navata perdurò fino al 1761, quando vennero saldati la maggior parte dei lavori. Nel 1771 si stipula il contratto per la decorazione in stucco dell'interno e, in particolare, per l'intradosso della cupola. Cfr. F. Strazzullo, *Il restauro settecentesco alla chiesa dello Spirito Santo a Napoli*, Milano, Beato Angelico, 1953; V. Russo, *Esperienze costruttive delle cupole napoletane nel tardo Settecento. Mario Gioffredo e il cantiere dello Spirito Santo*, in *Le cupole in Campania. Indagini conoscitive e problemi di conservazione*, a cura di S. Casiello, Napoli, Arte Tipografica, 2005, pp. 153-188.
- ¹⁵ F. Strazzullo, *Il restauro settecentesco*, cit., p. 2.
- ¹⁶ Si rimanda ai diversi contributi in *Mario Gioffredo*, a cura di B. Gravagnuolo, Napoli, Guida, 2002; in particolare, per il principale approccio storico-critico sulla chiesa dello Spirito Santo nel suo complesso, si veda R. De Fusco, *La chiesa dello Spirito Santo e il suo contesto*, ivi, pp. 63-77.
- ¹⁷ ASL.2127-2130 (Roma, Accademia Nazionale di San Luca).
- ¹⁸ Ci riferiamo ai progetti conservati presso l'Ac-

cademia Nazionale di San Luca di Roma, più volte pubblicati, di Filippo Marchionni (primo premio, ASL.495-497), di Pietro Camporese (secondo premio, ASL.500-502) e di Bernardo Ligeon (terzo premio ASL.504-506).

- ¹⁹ ASL.551-554.
- ²⁰ ASL.557-559.
- ²¹ ASL.567.
- ²² Sui rapporti tra Bracci e Francesco Murena e tra quest'ultimo e Luigi Vanvitelli ci limitiamo a segnalare il lavoro più completo: S. Carbonara Pompei, *Al crepuscolo del barocco. L'attività romana dell'architetto Carlo Murena (1713-1764)*, Roma, Viella, 2008. Su Bracci cfr. anche R. Randolfi, *Bracci Virgilio*, in *Architetti e ingegneri a confronto. L'immagine di Roma fra Clemente XIII e Pio VII*, a cura di E. Debenedetti, 3 voll., Roma, Bonsignori, 2006-2008, I, 2006, pp. 169-176.
- ²³ Sulle mutazioni del dibattito e la formazione dei giovani architetti a Roma tra il concorso del 1754 e quello del 1758, cfr. T. Manfredi, *La copia e l'invenzione. Principi didattici nell'architettura romana di metà Settecento*, in *Giuseppe Piermarini tra barocco e neoclassico. Roma, Napoli, Caserta, Foligno*, a cura di M. Fagiolo, M. Tabarrini, Perugia, Fabrizio Fabbrì Editore, 2010, pp. 127-137.
- ²⁴ Sull'individuazione e approfondimento critico di questo progetto cfr. S. Carbonara Pompei, *Al crepuscolo del barocco*, cit., in particolare pp. 84-107.
- ²⁵ In merito, anche in riferimento alle frequentazioni romane di Marvuglia, ci limitiamo a segnalare, per l'efficace inquadramento del tema, T. Manfredi, *La generazione dell'Antico. Giovani architetti d'Europa a Roma: 1750-1780*, in *Architetti e ingegneri a confronto. L'immagine di Roma fra Clemente XIII e Pio VII*, a cura di E. Debenedetti, 3 voll., Roma, Bonsignore, 2006-2008, I, 2006, pp. 33-73, e II, 2007, pp. 31-78.
- ²⁶ Brano tratto da una lettera di Castelli al padre, riportato in P. San Martino, *La Cappella dell'Ospedale di Filippo Castelli: Roma e Parigi per un moderno tempio 'all'antica'*, in «Studi Piemontesi», vol. XVI, fasc. 2, novembre 1987, pp. 301-313: p. 306. Sulla formazione e l'attività di Castelli cfr. anche Id., *L'architettura ornata di Filippo Castelli*, in «Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti», n.s., n. 45, 1993, pp. 273-290; E. Della-piana, *La formazione di Filippo Castelli. Disegni romani e progetti piemontesi di un architetto ticinese*, in *Collezionisti, disegnatori e pittori dall'Arcadia al Purismo*, II, a cura di E. Debenedetti, Roma, Bonsignore, 2010, pp. 247-261.
- ²⁷ Cfr. P. San Martino, *La Cappella dell'Ospedale di Filippo Castelli*, cit. Una pianta della cappella è pubblicata in S. Solero, *Storia dell'ospedale maggiore di San Giovanni Battista e della*

- città di Torino, Torino, O. Falciola, 1959. Una rara e recente immagine dell'interno è riportata in G. Dardanello, *Il Piemonte sabauda*, in *Storia dell'architettura italiana. Il Settecento*, cit., I, pp. 380-423, in particolare p. 417.
- ²⁸ Per quanto l'incarico venne dato a Marvuglia nel 1760, il progetto definitivo va ricondotto al 1763, anno in cui vennero acquisiti i lotti necessari alla sua edificazione, iniziata poi nel 1764. Cfr. C. D'Arpa, *Architettura e arte religiosa a Palermo: il complesso degli Oratoriani all'Olivella*, Palermo, Edizioni Caracol, 2012, pp. 148-156, p. 222.
- ²⁹ Riguardo agli studi sui possibili modelli di riferimento dell'oratorio cfr. i puntuali rimandi bibliografici in *ivi*, pp. 152-156. Il riferimento invece alla cappella della Reggia di Caserta è stato già formulato in M. Giuffrè, *Verso i neostili. Il ruolo delle avanguardie*, in *Storia dell'architettura italiana. Il Settecento*, cit., in particolare pp. 337-347: 342.
- ³⁰ La cui gestazione progettuale va ricondotta comunque agli anni 1759-60. Cfr. M. Favilla, R. Rugolo, *Un'architettura di «scientifica semplicità»: Tommaso Temanza e la chiesa della Maddalena*, in «Studi veneziani», n.s., LV, 2008, pp. 203-282.
- ³¹ Si rimanda alle note 26 e 27.
- ³² Per un inquadramento bibliografico su Marvuglia si rimanda a F. Passalacqua, *Marvuglia, Giuseppe Venazio*, in *Dizionario Bibliografico degli Italiani*, vol. 71, Roma, Treccani, 2008, *ad vocem*.
- ³³ L'apparato effimero, inteso come progetto alternativo per la ricostruzione della cattedrale, è stato studiato in G. Leone, *I funerali di Carlo III nella cattedrale di Palermo*, in «Espacio, Tiempo y Forma», serie VII, t. 13, 2000, pp. 271-292, e più di recente, con il supporto di un'efficace ricostruzione digitale, in C. Patuzzo, *L'apparato effimero allestito nella cattedrale di Palermo per le cerimonie funebri di Carlo III di Borbone (1789): storia e rappresentazione digitale*, in «Lexicon. Storie e architettura in Sicilia e nel Mediterraneo», n. 34, 2022, pp. 37-47. Si ringrazia Claudia Patuzzo per avere fornito un'immagine tratta dal modello 3d, da lei elaborato in occasione della sua tesi di laurea.
- ³⁴ Ne troviamo solo un fugace riferimento in P. Palazzotto, *La collezione di disegni d'architettura dei Marvuglia nell'archivio Palazzotto di Palermo. La formazione romana all'Accademia di San Luca (1747?-1759)*, in *Ottant'anni di un Maestro. Omaggio a Ferdinando Bologna*, a cura di F. Abbate, Napoli, Paparo Edizioni, 2006, pp. 685-706.
- ³⁵ Cfr. *Notizie di artisti Siciliani da collocarsi ne' registri secondo l'epoche rispettive, raccolte da Agostino Gallo* (Ms. XV.H.20.1-2), a cura di C. Pastena, Palermo, Regione siciliana-Assessorato dei Beni Culturali e dell'Identità Siciliana-Dipartimento dei Beni Culturali e dell'Identità Siciliana, 2014, pp. 511-520, in particolare pp. 511-512.
- ³⁶ Cfr. S. Piazza, *Dalla Real Accademia degli Studi alla Regia Università di Palermo: i progetti di Giuseppe Venanzio Marvuglia (1778-1808)*, in *L'Università di Roma "La Sapienza" e le università italiane*, a cura di B. Azzaro, Roma, Gangemi, 2008, pp. 303-311.
- ³⁷ È lo stesso Gioffredo a darne notizia. M. Gioffredo, *Dell'Architettura di Mario Gioffredo, Architetto Napoletano, Parte Prima*, Napoli, 1768, cap. II, p. 7, nota 3.
- ³⁸ Per un inquadramento sull'opera, le sue fasi costruttive e i disegni di progetto cfr. *San Maurizio. Arte e cronaca del Duomo neoclassico di Imperia (1780-1900)*, Genova, Regione Liguria, 1984.
- ³⁹ *Ivi*, pp. 14-15.



L'influenza vanvitelliana nell'architettura neoclassica dei domini spagnoli

Danila Jacazzi

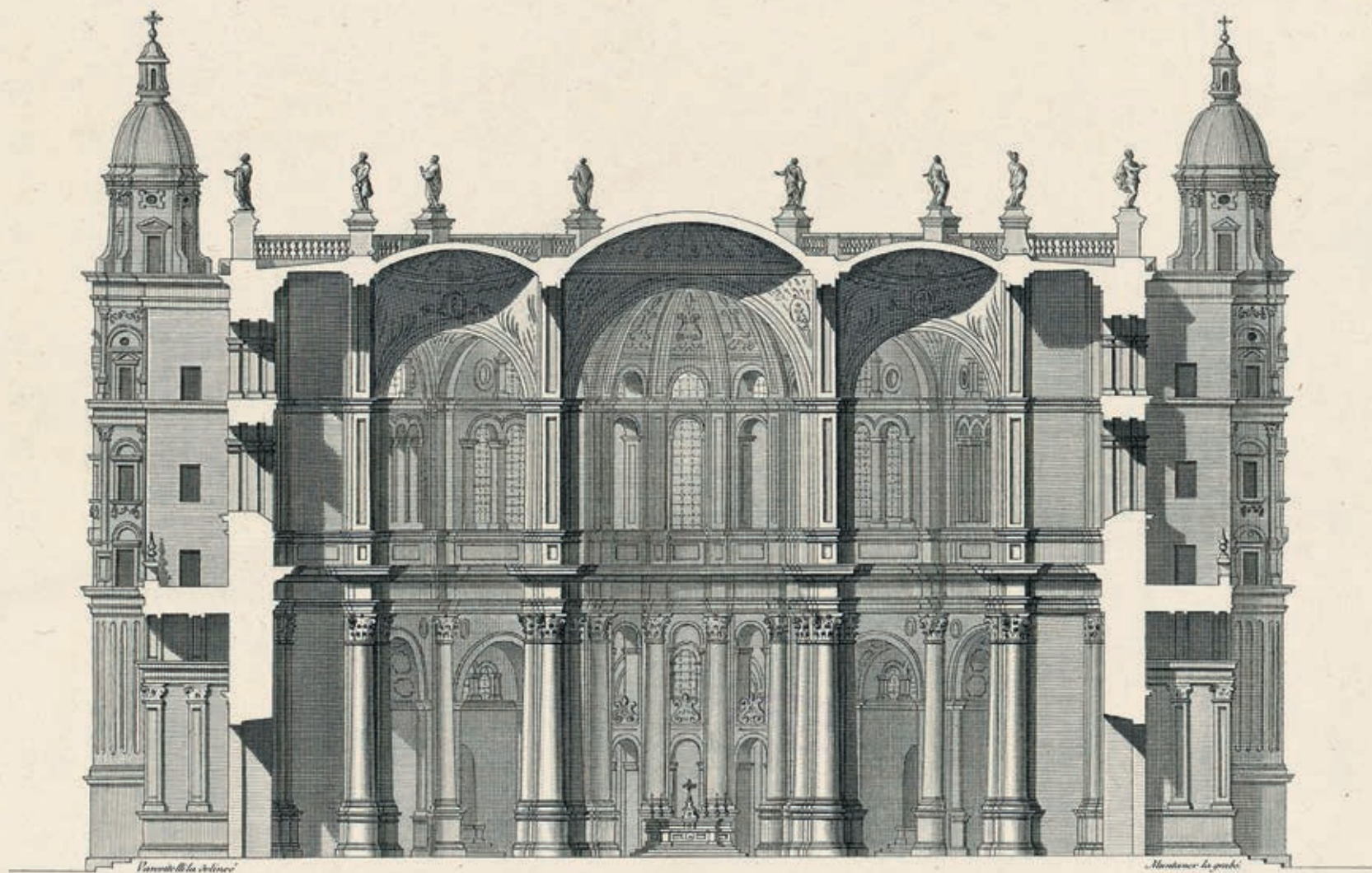
In un saggio pubblicato negli atti del convegno internazionale di studi organizzato nel 2000 e dedicato a Luigi Vanvitelli¹, il curatore Alfonso Gambardella aveva sottolineato quanto fosse necessario riprendere e approfondire, in una moderna prospettiva storiografica, una riflessione sulla figura dell'architetto nella cultura architettonica del Settecento, emersa con controverse interpretazioni critiche nei saggi redatti in occasione del secondo centenario della morte del maestro nel 1973² e nel convegno di Ancona del 1974³. In tale ottica, il convegno del 2000 ampliava l'indagine filologica alle personalità 'minori' che avevano contribuito in maniera significativa a costituire quella che si può definire la 'scuola vanvitelliana', in un'interpretazione che vedeva la compresenza di differenti fisionomie artistiche in un momento cruciale dell'architettura del XVIII secolo. A partire dalla metà del secolo, infatti, molteplici vocazioni e influenze formali arricchirono il già definito sostrato autoctono, contribuendo ad accentuare la complessità di un lessico architettonico in cui convivevano reminiscenze tardo-barocche, ravvivate dal pre-illuminismo napoletano, con nuove istanze classicistiche. L'*inventio* vanvitelliana, infatti, fuse soluzioni compositive del barocco romano e impianti scenografici riferiti alla lezione di Juvarra e dei Bibiena con schemi elaborati sulla base delle esperienze romane e napoletane, integrandone i sistemi formali con elementi di matrice classicista; tuttavia, in tale apparente assemblaggio di citazioni, nuova e originale risultò la rielaborazione, misurata e razionale, del maestro⁴.

Dopo il trasferimento a Caserta di Luigi Vanvitelli e l'incontro con Carlo di Borbone, il sodalizio instaurato con il Sovrano fu foriero di rinnovate occasioni progettuali per l'architetto. Non solo un nuovo palazzo reale, non solo una città gravitante intorno ad esso, ma un intero territorio fu ridisegnato nel tempo per costruire le infrastrutture necessarie ad una capitale e a una corte europea, offrendo a Vanvitelli l'occasione di ampliare i propri campi di azione da una scala architettonica a una visione urbanistica e territoriale. Anche a Caserta, come già era accaduto a Roma, Vanvitelli costituì uno studio formato da colleghi architetti e collaboratori, provenienti principalmente dalle fila dell'Accademia romana di San Luca, ma anche da tecnici, idraulici

e professionisti nei vari campi dell'arte e delle manifatture, mostrando rare capacità di organizzazione e direzione di un cantiere complesso come quello casertano. La Reggia rappresentò l'opera più impegnativa e ambiziosa realizzata da Vanvitelli, quella cui deve ancora oggi la sua fama, ma costituì anche un grande limite per l'architetto che ambiva seguire re Carlo in Spagna⁵. In sua vece il genere del maestro, Francesco Sabatini, fu destinato alle opere reali madrilene, ma la lezione del cavalier Vanvitelli permase, a vario titolo, a caratterizzare il lessico di un'intera generazione di architetti – allievi, continuatori, epigoni o, più semplicemente, artisti influenzati dal maestro – che costituirono la 'cerchia', per dirla con una attenta definizione introdotta da Cesare De Seta, più che una vera e propria scuola, i cui protagonisti furono attivi fino alla metà del XIX secolo nei territori della Corona spagnola⁶.

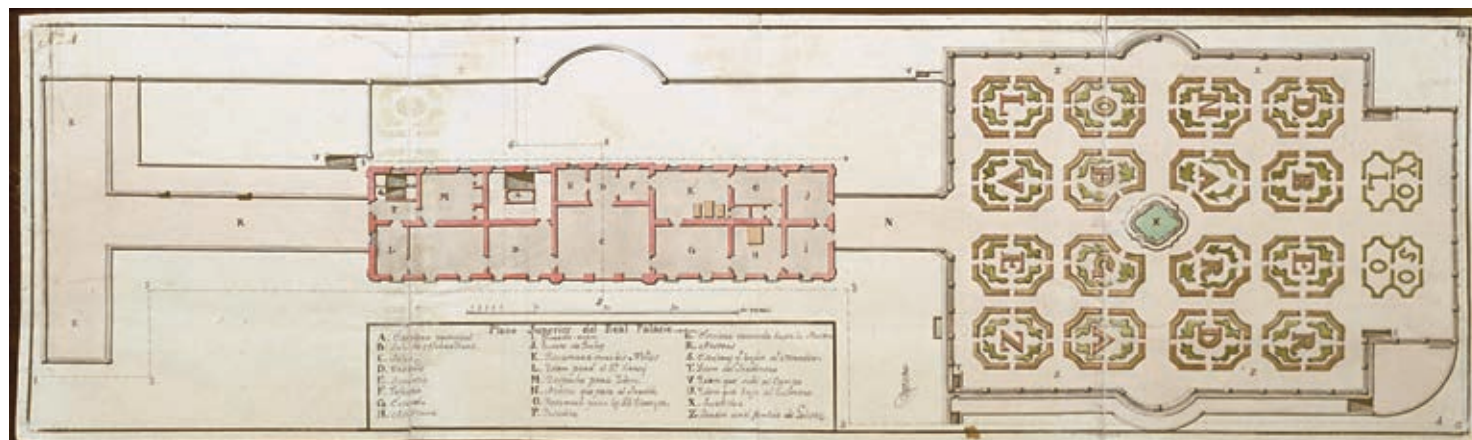
Oltre a Sabatini⁷, in Spagna operarono Marcello Fonton⁸, i figli di Luigi, Francesco e Pietro Vanvitelli, e Antonio Bernasconi – probabilmente fratello di Pietro, capomastro delle Reali Fabbriche di Caserta – che contribuì alla definizione urbanistica de La Nueva Guatemala⁹. A Madrid fu presente anche Giovan Battista Patturelli con la qualifica di capomastro delle fabbriche reali madrilene, chiamato da Carlo di Borbone con lo specifico compito di addestrare la manodopera locale¹⁰. Schiavo musulmano del cantiere casertano, poi convertito al cattolicesimo, fu, infine, Antonio de Carlos de Borbón, che il Re, suo padrino, volle portare in Spagna come architetto, affidandogli il progetto della *Real Fábrica de Porcelanas y Piedras Duras* e altri edifici del Buen Retiro, attualmente non più esistenti, nonché le scuderie reali costruite da Sabatini in quella che fu poi chiamata 'Calle Bailén' a Madrid¹¹. Ancora è ricordato come allievo del maestro Carlo Ruta, nominato il 3 gennaio 1763 socio onorario e accademico di merito nella Giunta Generale dell'Accademia di San Fernando, che conserva tre suoi disegni di un *Palacio para un jardín*, erroneamente identificati come progetto per una chiesa da Carlos Sambricio nel 1974¹². Benché poco conosciuto, Carlos Ruta venne considerato un *excelente teórico* dagli storiografi ottocenteschi dell'Accademia¹³.

Le ricerche, ancora in corso, su Pietro Vanvitelli hanno



Scala di 0 5 10 15 20 25 30 35 40 45 50 60
 Escala de 0 5 10 15 20 25 30 35 40 45 50 60
 Escala de 0 5 10 15 20 25 30 35 40 45 50 60

Corte por lo ancho de la Catedral de Malaga?



A pag. 110:

Fig. 1. Pietro Vanvitelli, *Corte por lo largo de la Catedral de Malaga*, 1785 [Madrid, Biblioteca Nacional de España, Dibujos, grabados y fotografías, n. INVENT/23175].

Fig. 2. Pietro Vanvitelli, *Corte por lo ancho de la Catedral de Malaga*, 1785 [Madrid, Biblioteca Nacional de España, Dibujos, grabados y fotografías, n. INVENT/23173].

permesso di evidenziare la sua partecipazione alle fila degli ingegneri militari spagnoli, col grado di tenente capitano¹⁴. A differenza del fratello Francesco, impegnato come ingegnere militare nelle colonie dell'America Latina, Pietro operò quasi esclusivamente nella capitale spagnola, intrecciando i propri compiti con il cognato Sabatini. La bibliografia corrente tende a riferire a Sabatini gran parte delle opere realizzate a Madrid durante la seconda metà del Settecento: in realtà, da un più attento esame delle fonti, si evince che Sabatini coordinava una serie di tecnici e archi-

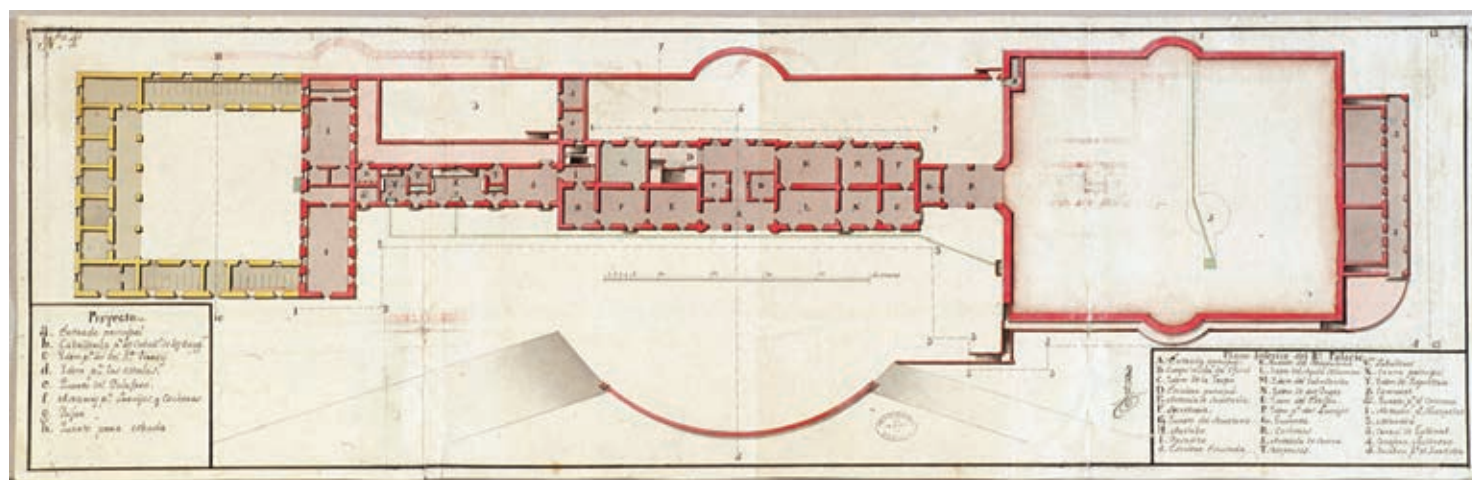
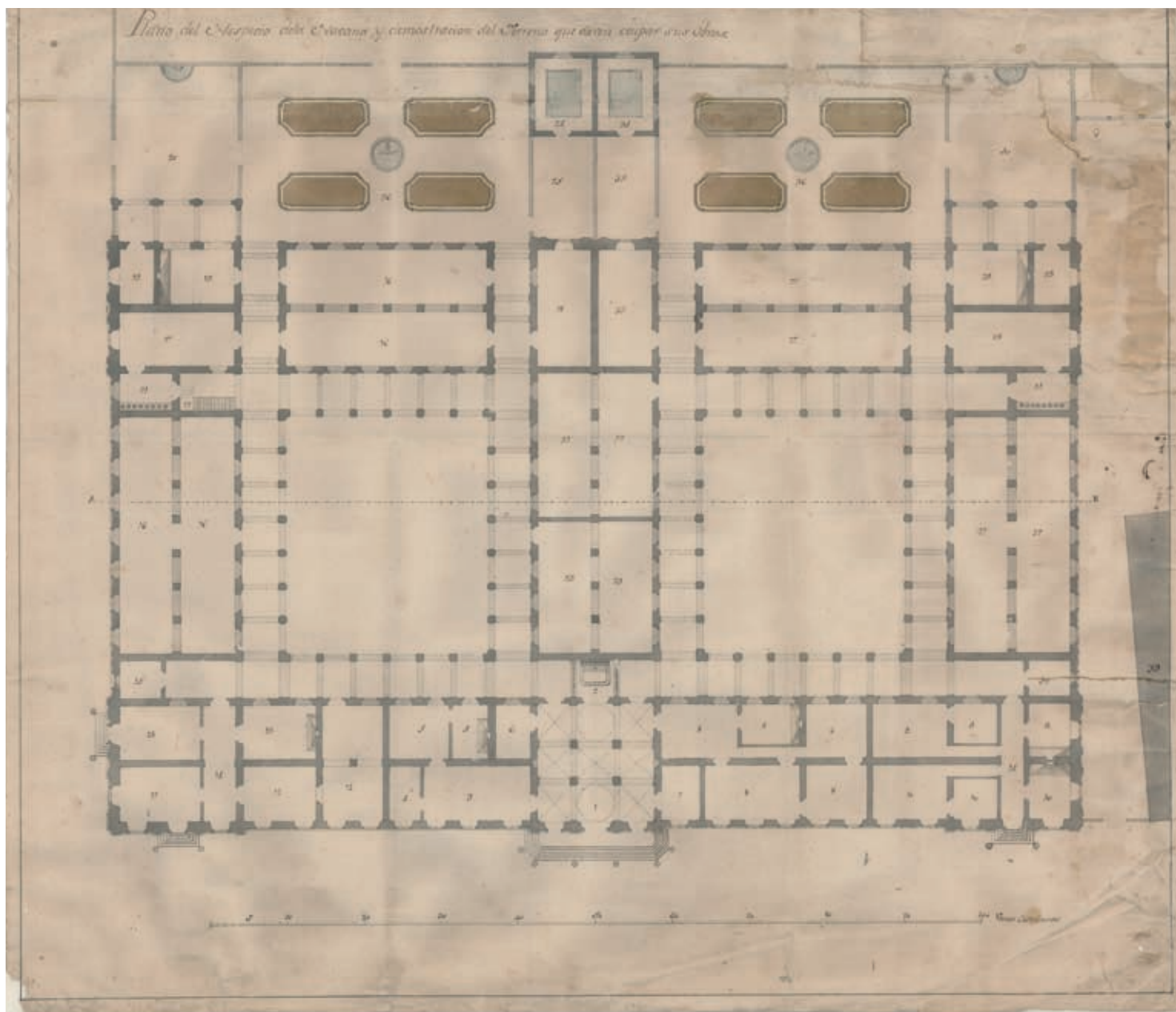


Fig. 3. *Plano superior del Real Palacio de Chapultepec*, s.d. [Siviglia, Archivo General de Indias, Mapas y Planos, MP-MEXICO f. 407].

Fig. 4. *Plano inferior del Real Palacio de Chapultepec*, s.d. [Siviglia, Archivo General de Indias, Mapas y Planos, MP-MEXICO f. 405].

tetti, cui spesso venivano assegnati compiti progettuali indipendenti, seppur sottoposti al suo controllo, nei quali è possibile riconoscere una maggiore autonomia lessicale rispetto al maestro. Come collaboratore di Sabatini, Pietro Vanvitelli, *muy perito en el arte de construir*, fu incaricato di dirigere e ispezionare i lavori nel convento di San Pedro di Alcántara ad Aranjuez¹⁵. In qualità di ingegnere militare, nel 1766 Pietro si occupò del progetto di livellazione del grande vialone nella Villa Reale di Aranjuez e di dirigere i lavori di una strada carrozzabile di collegamento con il Palazzo Reale di Madrid¹⁶. Nominato cavaliere dell'Ordine di Santiago nel 1784, Pietro faceva parte dell'élite culturale madrilenia dell'ultimo quarto del Settecento. È nota infatti la sua amicizia con Mengs, in compagnia del quale ritornò a Roma dalla Spagna nel 1777¹⁷; risulta, inoltre, impegnato nelle fasi progettuali della cattedrale di Malaga, ricostruita con la direzione dell'architetto Antonio Ramos¹⁸. La storiografia non ha fatto finora luce sugli specifici compiti svolti da Pietro Vanvitelli, ma di sicuro la sua partecipazione alle fasi progettuali è documentata dal libro *Diseños de la Catedral de Malaga*, una cartella di incisioni della cattedrale edita a Madrid nel 1785, su istanza di José de Gálvez, con



l'intenzione di investire nella conclusione dei lavori, fermi dal 1782, il ricavato dalla vendita del libro¹⁹. Due tavole furono incise su rame da Francisco Muntaner su disegno di Pietro Vanvitelli e rappresentano rispettivamente la sezione trasversale e la longitudinale della cattedrale. Una copia dei disegni è custodita presso la Biblioteca Nacional de España, che, pur datandole al 1785, nelle schede di catalogo le attribuisce erroneamente al padre Luigi Vanvitelli, morto nel 1773²⁰.

Di ben differente consistenza è la documentazione rinvenuta nel corso delle ricerche su Francesco Vanvitelli, che ha consentito di ricostruirne molti tratti biografici finora non noti, nonché l'opera prestata in Messico e a Cuba. Qui l'architetto

rivistì prestigiosi incarichi trasferendo caratteri di semplicità, decoro e solidità in sobrie architetture, in linea con le nuove istanze classicistiche che razionalizzavano e semplificavano l'allegria policromia dell'architettura coloniale spagnola.

Francesco Vanvitelli, quinto figlio di Luigi, nacque a Roma nel 1745. Destinato dal padre alla carriera ecclesiastica, Francesco preferì aderire ai ranghi militari, entrando nel 1762 come cadetto nel Real Corpo d'Artiglieria del Regno di Napoli e dedicandosi allo studio della matematica e della geometria²¹. Nel 1763 il re Carlo III gli concesse il grado di ingegnere disegnatore militare e ne dispose il trasferimento in Spagna, su richiesta dell'architetto Francesco Sabatini,

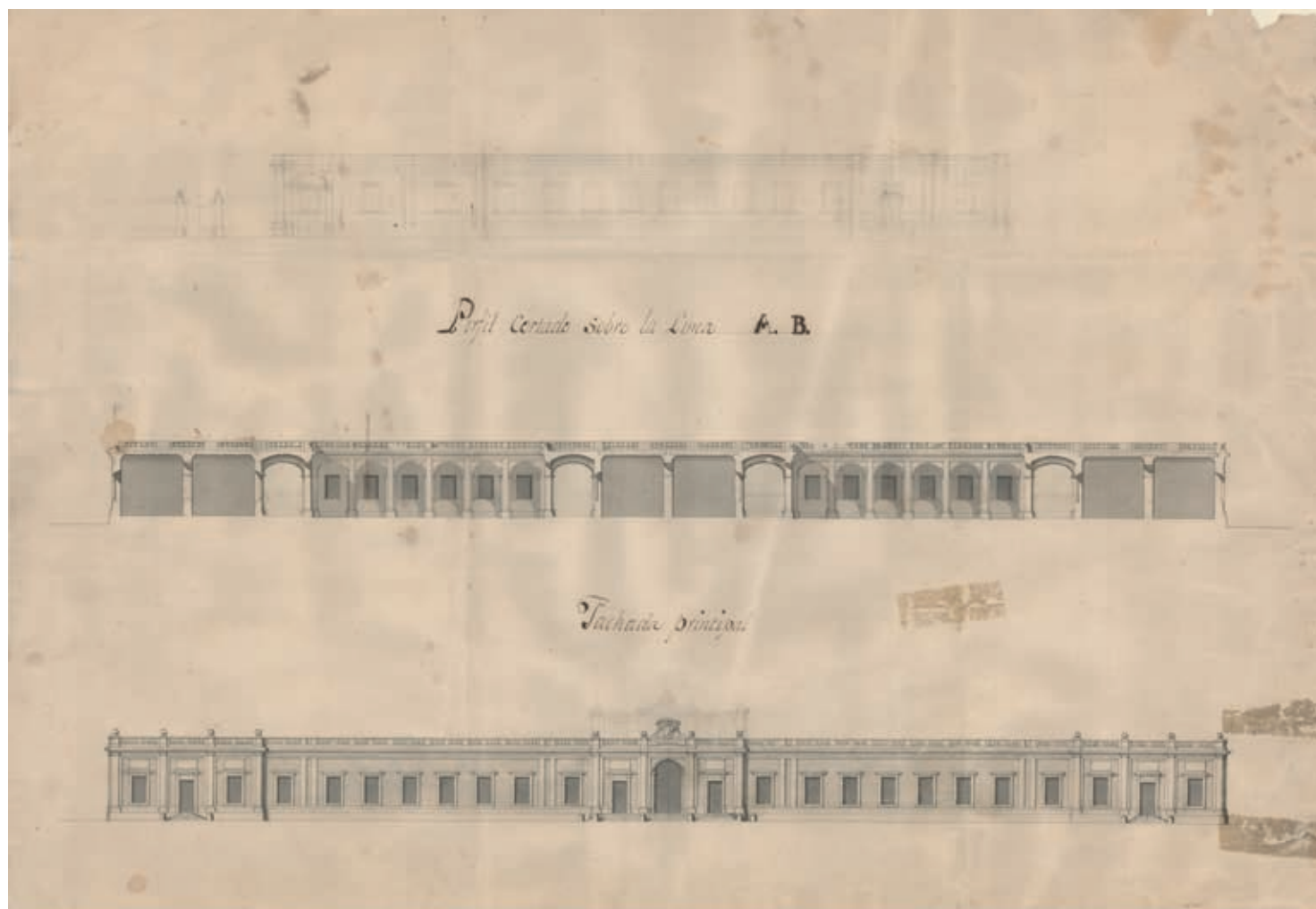


Fig. 5. Francesco Vanvitelli, *Plano del Hospicio de la Havana y demostracion del terreno que deven ocupar sus obras*, s.d. [Madrid, Archivo General Militar, CUB-199-04].

Fig. 6. Francesco Vanvitelli, *Perfil cortado sobre la linea A.B. y fachada principal*, s.d. [Madrid, Archivo General Militar, CUB-59-01].

che aveva sposato la sorella Cecilia e che a Madrid dal 1760 dirigeva le opere della Corte²². Nella capitale spagnola il giovane Vanvitelli insieme al fratello Pietro collaborò alle opere dirette da Sabatini, nel Palazzo Reale e nel real sito di Aranjuez, dove Francesco risulta impegnato almeno fino al 1776 insieme al suo allievo Juan Bautista Crouset²³. Nel 1777 divenne ingegnere ordinario del Real Corpo degli Ingegneri e nel 1784 cavaliere dell'Ordine di Santiago. Da tale anno si trasferì nella Nuova Spagna, in Messico, dove venne nominato direttore delle opere della capitale²⁴; qui, su incarico del viceré Bernardo de Gálvez, lavorò per il real sito di Chapultepec²⁵. Per l'impegno, il valore e lo zelo

dimostrato in numerose circostanze, per l'esperienza acquisita in 29 anni di servizio nel Corpo degli Ingegneri Militari e per i compiti svolti nella Campagna di Gibilterra con il grado di tenente colonnello, Francesco ottenne nel 1795 il grado di colonnello, cui era stato già proposto nel 1786, grazie al sostegno del viceré del Messico, conte Bernardo de Gálvez, del maresciallo di campo ingegnere direttore Joaquín Casaviella, che lo aveva avuto ai suoi ordini a Gibilterra e a La Havana, e del cognato Francesco Sabatini, che lo aveva diretto nell'opera prestata per il Real Palazzo di Madrid²⁶.

Dal 1785 Francesco Vanvitelli si trasferì nell'isola di Cuba, dove si trattenne fino al 1796, quando su ordine del Re fece ritorno in Spagna per sostituire il fratello Pietro, morto nel 1795, nell'opera del Real Palazzo di Madrid²⁷. Inoltre, per i meriti acquisiti durante la sua permanenza a Cuba nel 1796 gli fu riconosciuto il grado di ingegnere capo²⁸. Dopo tale data si perdono le tracce documentarie del nostro. Solo brevi notazioni permettono di aggiungere piccoli dettagli frammentari alla sua biografia. Nel 1799 insieme all'ingegner

Cayetano Paveto concluse i lavori di allestimento della batteria di Santa Clara, un'opera di difesa della costa de La Havana, ubicata sull'altura di Punta Brava²⁹. Nel 1801 risulta a capo di una compagnia militare spagnola nella campagna contro il Portogallo³⁰. Nel 1805 fu nominato ingegnere direttore della provincia di Barcellona³¹. Nel 1808, fece ingresso a Barcellona l'esercito francese, al comando del generale Duhesme, ma la popolazione non si sottomise facilmente al nuovo ordine. Francesco Vanvitelli, *Mariscal de Campo de los Reales Ejércitos* e *Sub-Inspector del Real Cuerpo de Ingenieros*, il 16 aprile 1809 fuggì via mare dalla città che si era ribellata al dominio francese insieme al tenente colonnello ingegnere D. Francisco de Martí e al colonnello ingegnere comandante D. Felipe de Paz³². I tre scapparono da Barcellona, dopo essersi nascosti per circa una settimana, per non intervenire il 12 di aprile al giuramento di fedeltà a Giuseppe Napoleone, cerimonia alla quale erano stati invitati a partecipare³³. Da tale data si perdono le tracce documentarie dell'architetto.

Come già anticipato, il 16 settembre 1784 fu rilasciato a Francesco Vanvitelli da Joseph de Galvez, su licenza del Re, un permesso per trasferirsi in Messico, in qualità di tenente colonnello di Fanteria, ingegnere ordinario e cavaliere dell'Ordine di Santiago. Si imbarcò sulla fregata chiamata San Francesco de Paula, partita da Cadice il 29 ottobre, accompagnato da due servi, Pedro Pablo San Julián di 36 anni e Manuel Antonio González Pereda di 32 anni, entrambi originari della città di Oviedo nel Principato delle Asturie³⁴. Nel 1784, quindi, giunse nella Nuova Spagna, in Messico, dove fu nominato direttore delle opere della capitale. Qui, su incarico del viceré Bernardo de Gálvez, lavorò per il real sito di Chapultepec. Il palazzo, dove già nel XVI secolo era stata costruita una fortezza destinata alla residenza estiva dei viceré, sorgeva in una posizione dominante spettacolare e strategica anche dal punto di vista militare, in quanto consentiva di dominare e controllare la Valle de Mexico e la città sottostante.

Gli interventi urbanistici nella Spagna del XVIII secolo si inquadrano in un più ampio disegno politico attraverso il quale, nel momento in cui si affievolì l'impulso edilizio della Controriforma con i suoi splendidi esiti barocchi, la monarchia spagnola cercò di confrontarsi con le trasformazioni in atto nelle maggiori capitali europee, soprattutto dopo il ritorno sul trono spagnolo di Carlo III di Borbone dal Regno di Napoli nel 1759. I programmi di rinnovamento sperimentati nella Spagna dell'illuminismo vennero esportati con successo anche nelle altre province dominate dalla Corona borbonica. Ad esempio, il sistema delle residenze reali, i *Reales Sitios*, strettamente legati alle esigenze della vita di corte, ma al contempo esperimento di gestione produttiva

all'avanguardia, nacquero su principi comuni sia nella madrepatria spagnola, sia nei territori controllati dai Borbone nel Regno di Napoli, sia nelle colonie dell'America Latina. Nelle colonie del Nuovo Mondo l'obiettivo della Corona borbonica fu, infatti, quello di applicare un unico modello di politica urbana e territoriale in grado di organizzare sistematicamente gli insediamenti già esistenti e di dare omogeneità formale e strutturale ai nuovi³⁵. Durante il XVIII secolo il Messico fu interessato da un grande fervore costruttivo, incentivato anche dalla crescita demografica registrata sul finire del secolo, che impose di adeguare sia le strutture che le infrastrutture urbane alla nuova situazione demografica. Nella maggior parte dei casi furono gli ingegneri militari a realizzare le opere che definirono il nuovo volto della città. Con la politica riformista di Carlo III, attuata a partire dalla seconda metà del XVIII secolo, venne infatti incrementato il numero degli ingegneri destinati alla Nueva España, cui vennero affidati anche incarichi non strettamente legati alle opere militari. Il Real Corpo degli Ingegneri, nato per rispondere alle esigenze di difesa delle colonie, finì per svolgere compiti sempre più ampi, occupandosi di opere stradali e idrauliche e di architetture civili. Le autorità vicereali, infatti, ricorsero agli ingegneri militari per qualsiasi tipo di edifici pubblici e per sviluppare alcuni dei più importanti lavori cartografici³⁶. A Città del Messico vennero realizzati grandi viali alberati che collegavano i punti strategici della città come il *Paseo de Bucareli*, inaugurato nel 1778 per ordine del viceré Antonio María de Bucareli, in relazione ad un più ampio piano di modernizzazione per arricchire la città di nuove infrastrutture urbane, come nei piani urbanistici delle contemporanee capitali europee ispirati al riformismo neoclassico. Nelle intenzioni del Viceré il nuovo *Paseo*, disegnato su un tratto stradale già esistente nella zona occidentale della città, doveva attraversarla da nord a sud, collegando la città con il Real Sito di Chapultepec³⁷. Nel ridisegno della città il castello di Chapultepec divenne, quindi, uno dei nodi urbani più significativi, intorno al quale si andava riorganizzando la scenografica residenza vicereale, espressione di una concezione territoriale ampia e integrata, disposta come perno di un sistema di arterie stradali aperte a tridente verso la città. Fu, tuttavia, con il viceré Matías de Gálvez (1783-1784) e il successore Bernardo de Gálvez (1785-1786) che il sito di Chapultepec, ormai abbandonato, conobbe una nuova stagione. Fu dapprima Matías de Gálvez ad interessarsi al sito di Chapultepec: il Viceré per conservare la memoria dell'antico *palazo de Campo*, dove avevano risieduto gli antichi sovrani aztechi, decise nel 1784 di ricostruire l'edificio e l'annesso bosco³⁸. Dopo la sua morte, Bernardo de Gálvez attuò il progetto paterno. Nel luglio del 1785 decise di co-

struire una semplice *casa de campo* e incaricò della formazione del progetto Francesco Vanvitelli con la raccomandazione di non perdere di vista il decoro, la solidità e l'estensione appropriata alla destinazione d'uso, e di evitare ornati superflui ed opere che non fossero indispensabili. I disegni per Chapultepec giunti fino a noi sono espressione proprio di questo tipo di scelta e, per quanto non sappiamo se e quanto corrispondano all'originario progetto di Francesco Vanvitelli, rivelano nell'articolazione delle strutture e nella configurazione architettonica dei prospetti quel rigore e quella semplicità richiesta da Bernardo de Galvez, il cui nome, insieme al motto 'Yo Solo' che accompagnava lo stemma del Viceré, è riportato nelle aiuole del giardino nel disegno del *Plano Superior*, a omaggio dell'illuminato committente³⁹. Nel *Plano inferior del Real Palacio de Chapultepec* è individuabile l'area di progetto e lo stato di fatto dell'opera⁴⁰: il primo corpo, di colore rosso, rappresenta la parte centrale del Palazzo e ospita i locali per l'amministrazione; il secondo, di colore giallo, delinea l'ampliamento di progetto ed ospita le stalle per i cavalli e i depositi per le carrozze. Il nuovo volume, planimetricamente, riequilibra l'intera composizione creando a monte uno spazio simmetrico al cortile già esistente a valle, nel quale sono allogati gli impianti idrici per la fontana del livello superiore. Non conosciamo l'originale progetto di Francesco, ma è probabile che le espresse richieste del committente di semplicità, decoro e solidità avessero trovato proprio nell'architetto italiano un interprete delle nuove istanze neoclassiche che si andavano affermando nelle colonie spagnole negli ultimi decenni del secolo. Già il 23 dicembre 1785 si svolse la cerimonia della posa della prima pietra, ma Francesco Vanvitelli nel frattempo aveva lasciato la città per recarsi a La Havana, trasferendo il compito di proseguire il cantiere all'ingegnere Manuel Agustín Mascaró e al suo allievo Juan Bautista Crouset che lo aveva accompagnato in Messico⁴¹. A La Havana, in qualità di ingegnere capo delle reali opere di fortificazione, eseguì il progetto della Casa Consular e della Real Casa de Beneficencia, a lui affidato da Don Luis de La Casas, governatore dell'isola di Cuba. Il programma urbano de La Havana, attuato durante il governo di Luis de la Casas, era improntato ad uno spiccato carattere illuminato, in linea con i dettami del 'riformismo borbonico', ispirato a principi di igiene sociale e di educazione pubblica⁴². Proprio per rispondere a tali esigenze, il 17 marzo 1792 fu presentata da Don Luis de Peñalver e da un gruppo di notabili una richiesta di autorizzazione per fondare un istituto di beneficenza a proprie spese. Furono inizialmente raccolti 36.000 pesos per finanziare l'opera, il cui progetto fu commissionato a Francesco Vanvitelli⁴³. Dopo soli due anni venne completata la costruzione della *Real Casa de*

Beneficencia, un edificio «sencillo y magestuoso que anuncie desde afuera el objeto santo á que está destinado»⁴⁴ che si estendeva su quattro fronti in piano per 30.000 *varas cubanas* nell'area *extramuros*, eretto per iniziativa di don Luis de la Casas y Aragoz⁴⁵. La Real Casa de Beneficencia doveva raccogliere e ricoverare i mendicanti in un unico edificio fuori le mura della città al termine occidentale della calzada de San Lázaro, dove le educande, inizialmente in numero di 34, furono trasferite in processione l'8 dicembre 1794⁴⁶. L'istituzione della Casa venne accompagnata da un regolamento la cui redazione, affidata ad esperti membri della Società Economica, prese a modello analoghi ordinamenti già adottati nelle principali città d'Europa. La Casa accoglieva ragazze povere o abbandonate e donne indigenti che, insieme a un gruppo di schiavi, venivano impiegate in attività manifatturiere e produttive per contribuire al proprio sostentamento⁴⁷. Tra le molte opere eseguite durante il soggiorno a La Havana da Vanvitelli l'unica finora documentata da grafici di progetto è la Casa de Beneficencia, i cui disegni – il *Plano del Hospicio dela Havana y demostracion del terreno que deven ocupar sus obras* e il *Perfil cortado sobre la linea A.B. y fachada principal* – sono attualmente conservati presso l'Archivo General Militar de Madrid⁴⁸. Le due tavole sono state pubblicate nel 2014 e nel 2015 senza una adeguata esegesi dei documenti e una correlata ricostruzione del contesto artistico-culturale e dell'opera di Francesco Vanvitelli⁴⁹. Il progetto è stato inizialmente attribuito ad Agustín Ibarra, un ingegnere militare che divenne direttore della Società Economica nel 1813⁵⁰, ma l'esame delle fonti non lascia dubbi sulla paternità dell'opera. Ibarra risulta, infatti, direttore del cantiere della Real Casa de Beneficencia, mentre autore del progetto fu Francesco Vanvitelli, socio della Sociedad Patriótica dal 1793 al 1795⁵¹. La progettazione fu, quindi, affidata da Luis de Las Casas a Vanvitelli comandante degli ingegneri della Piazza di Cuba e Capitano del Real Corpo di Artiglieria, che ideò un edificio «cuya sencillez no estaba exenta de elegancia», dal carattere semplice ed elegante⁵². Il nuovo Istituto, animato da uno scopo di miglioramento sociale, fu concepito da Vanvitelli in un linguaggio formale rigoroso, privo delle dinamiche decorazioni tardo-barocche diffuse negli edifici coevi, incline alla semplicità razionale dell'architettura neoclassica: «alto, ñierte y de hermosa sencillez» fu giudicato dai contemporanei⁵³. Nella *Junta General* del giorno 11 dicembre 1794 vennero elogiati i servizi prestati da Francesco Vanvitelli per la costruzione della Casa: «el Ilmo Sr. Director hizo presentes los importantes servicios que la Casa de Beneficencia debia á la notoria pericia y zelo del Sr. Don Francisco Vanviteli»⁵⁴. L'imponente edificio a pianta rettangolare fu ideato da Francesco Vanvitelli par-

tendo da un corpo che si disponeva su un asse longitudinale centrale, ai lati del quale erano simmetricamente disposti due cortili rettangolari che ospitavano i dormitori; la cappella era posizionata all'ingresso. Intorno ai due cortili erano disposte le officine, le sale comuni, le cucine e il refettorio. Due bracci trasversali chiudevano simmetricamente gli spazi aperti dei cortili e introducevano ai due giardini a pianta rettangolare con parterre e fontana centrale. Nel prospetto predomina nettamente la massa volumetrica e la semplicità ornamentale con un prolungato sviluppo orizzontale. Il portale ad arco dalle linee classicheggianti si ispira al tema degli archi di trionfo romani, comune agli schemi rinascimentali. Nel disegno della facciata si nota con lieve tratto a matita un corpo centrale più alto con timpano di coronamento. Il modulo centrale avanzato, preceduto da una breve scalinata, presenta un arco per l'ingresso alla cappella e due semplici aperture rettangolari per i due ingressi laterali; tale modulo si ripete negli angoli del prospetto con l'unica variante dei tre ingressi, che qui sono tutti rettangolari. Le finestre ai lati del modulo centrale e di quelli angolari sono inquadrare da lesene. Per il resto, l'intero prospetto appare come un succedersi continuo di semplici finestre con coronamento e balaustra, un organismo chiaramente ritmato e leggibile. La rigorosa caratte-

rizzazione dell'edificio, definita da precisi rapporti spaziali, il geometrico classicismo dei prospetti, la mancanza di elementi decorativi sono espressione della congruità funzionale e formale dell'architettura.

In conclusione, attraverso l'esame delle fonti bibliografiche e archivistiche, in gran parte inedite, è stato possibile chiarire il ruolo degli allievi di Luigi Vanvitelli al servizio della corte madrilenas. Nella nuova generazione di architetti 'vanvitelliani' si registra un progressivo affrancamento dall'architettura tardo-barocca: in linea con la lezione del maestro, i suoi allievi assumono una posizione culturale affine al classicismo europeo e accademico, adottando una estetica del gusto volta al recupero di un equilibrio compositivo classicista, reinterpretato alla luce delle moderne istanze della cultura settecentesca. Naturalmente le componenti che portarono alla definizione linguistica dell'architettura della fine del secolo sono complesse e articolate, soprattutto se l'analisi si sposta dalla capitale spagnola alle colonie me-soamericane. Ad ogni modo, nell'opera degli allievi nei domini spagnoli si manifesta l'aspetto più incisivo della lezione vanvitelliana, non solamente in termini di lessico compositivo, quanto in un'indubbia capacità tecnica di operare in diversi ambiti, trasferendo le istanze neoclassiche di matrice italiana ed europea nella cultura architettonica coloniale.

¹ A. Gambardella, *Luigi Vanvitelli e la cultura architettonica del Settecento*, in *Luigi Vanvitelli 1700-2000*, a cura di A. Gambardella, San Nicola la Strada, Saccone, 2005, pp. 13-17.

² R. De Fusco, R. Pane, A. Venditti, R. Di Stefano, F. Strazzullo, C. de Seta, *Luigi Vanvitelli*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1973; *Luigi Vanvitelli e il Settecento europeo*, atti del congresso internazionale di studi (Napoli-Caserta, 5-10 novembre 1973), 2 voll., Napoli, Arte Tipografica, 1979.

³ *L'attività architettonica di Luigi Vanvitelli nelle Marche e i suoi epigoni*, convegno vanvitelliano (Ancona, 27-28 aprile 1974), Ancona, Deputazione di Storia Patria per le Marche, 1975.

⁴ D. Jacazzi, *Sulle tracce dell'architettura italiana a Cuba. Francesco Vanvitelli Ingegnere Capo de la Habana*, in G. Cioffi, O. Cirillo, D. Jacazzi, R. Serraglio, *Ricerche di Architettura dalla città al territorio*, Napoli, La Scuola di Pitagora Editrice, 2019, pp. 51-76.

⁵ D. Jacazzi, *Dalla Curia romana alla Corte borbonica*, in G. De Nitto, *Luigi Vanvitelli, l'uomo, l'artista*, Caserta, Luigi Pacifico Editore, 2020, pp. 11-18.

⁶ Cfr. *Luigi Vanvitelli e la sua cerchia*, catalogo della mostra (Caserta, 16 dicembre 2000-16 marzo 2001), a cura di C. De Seta, Napoli, Electa Napoli, 2000.

⁷ Sull'opera di Sabatini in Spagna si veda *Francisco Sabatini 1721-1797. La arquitectura como metáfora del poder*, catalogo della mostra (Madrid, ottobre-dicembre 1993), Madrid, Electa, 1993.

⁸ Cfr. G. P. Spinelli, *L'architetto Marcello Fonton in Spagna*, Capua, tip. Boccia, 1992.

⁹ Sull'attività di Antonio Bernasconi in Guatemala si veda R. Gutierrez, *Arquitectura y urbanismo en Iberoamerica*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1997. Inoltre, l'argomento è stato discusso dalla stessa autrice Danila Jacazzi e da Giada Luiso durante il 10° convegno internazionale AISU Torino 2022 *Adaptive cities through the postpandemic lens* – i cui atti sono in corso di pubblicazione – con una relazione dal titolo *Il contributo di Antonio Bernasconi alla fondazione de la Nueva Guatemala de la Asunción*.

¹⁰ *Della vita e delle opere di Giovanni Patturelli, architetto il più antico tra quelli della Real*

Casa, Napoli, Stamperia del Fibreno, 1849.

¹¹ A. Mohorte Medina, *España y Valencia en 1800*: www.museoliber.org/documentos/ (agosto 2023); C. Mañueco Santurtún, *La porcelana del Buen Retiro. Investigaciones recientes*, in «Boletín de la Sociedad Española de Cerámica y Vidrio», vol. 38, n. 4, Julio-Agosto 1999, pp. 335-344.

¹² S. Arbaiza Blanco, S. y C. Heras Casas, *Inventario de los Dibujos de Arquitectura (de los siglos XVII y XIX) en el Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, in «Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando», nn. 102-103, 2006, pp. 151-321; C. Sambricio, *En torno a Sabatini*, in «Goya», n. 121, 1974, pp. 14-21.

¹³ E. Llaguno y Amirola, *Noticias de los Arquitectos y Arquitectura de España desde su Restauración*, 4 voll., Madrid, en la Imprenta Real, IV, 1829, pp. 283-284; J. Caveda, *Memorias para la Historia de la Real Academia de S. Fernando*, 2 voll., Madrid, Imprenta de Manuel Tello, I, 1867, p. 287.

¹⁴ *Le lettere di Luigi Vanvitelli della Biblioteca*

- Palatina di Caserta*, a cura di F. Strazzullo, 3 voll. (1976-1977), Galatina, Congedo, III, 1977, pp. 412-414, lettera n. 1348 del 20 giugno 1767.
- ¹⁵ S. M. Soto, *Sabatini. Estudio biográfico por el coronel de ingenieros*, Valladolid, J. Pastor, 1903.
- ¹⁶ *Le lettere di Luigi Vanvitelli*, cit., III, pp. 311-313, lettera n. 1268 del 12 luglio 1766; pp. 399-401, lettera n. 1336 del 16 maggio 1766.
- ¹⁷ Madrid, Archivo Histórico Nacional, OM-Expedientillos, n. 18254; G. L. Bianconi, *Biographie des Ritters Anton Raphael Mengs*, Wien, bey Rudolph Grässer, 1781; *Des Ritters Anton Raphael Mengs, ersten Mahlers Karl III. Königs in Spanien [et]c. [et]c. hinterlassene Werke: nach den Originalhandschriften übersetzt, und mit ungedruckten Aufsätzen und Anmerkungen vermehrt*, 3 voll., Halle, in J. C. Hendel Verlage, I, 1786; H. W. Singer, *Stories of the German Artists*, London, Chatto and Windus, 1911.
- ¹⁸ C. De Medina Comde, *Descripción de la Santa Iglesia Catedral de Málaga desde 1487 de su erección hasta el presente de 1785*, Málaga, Imp. del Correo de Andalucía, 1878.
- ¹⁹ R. Camacho Martínez, *Grabados de la Catedral de Málaga*, in «Boletín de arte», n. 17, 1996, pp. 471-480; Id., *Diseños de la Catedral de Málaga en el Archivo General de Simancas*, in «Boletín de arte», n. 25, 2004, pp. 761-768; M. Forteza Oliver, *Francisco Muntaner Moner y su participación en algunas de las empresas ilustradas más importantes del siglo XVIII*, in «Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando», nn. 108-109, 2009, pp. 79-91.
- ²⁰ Madrid, Biblioteca Nacional de España, Dibujos, grabados y fotografías, IN-VENT/23175, INVENT/23173.
- ²¹ *Le lettere di Luigi Vanvitelli*, cit., II, pp. 790-791, lettera n. 934 del 20 marzo 1762; ivi, III, pp. 53-54, lettera n. 1064 del 24 maggio 1763.
- ²² Ivi, II, pp. 790-791, lettera n. 934 del 20 marzo 1762; ivi, III, pp. 92-94, lettera n. 1107 del 17 dicembre 1763; H. Capel, J. E. Sánchez, O. J. Moncada, *De Palas a Minerva- La formación científica y la estructura institucional de los ingenieros militares en el siglo XVIII*, Madrid, CSIC, 1988.
- ²³ E. Tovar Esquivel, A. Garza Luna, *Juan Bautista Crouset, Mastro mayor de obras de Monterrey*, in «Boletín de Monumentos Históricos», n. 8, settembre-dicembre 2006, pp. 81-97.
- ²⁴ S. M. Soto, *Sabatini. Estudio biográfico*, cit.
- ²⁵ D. Jacazzi, G. Luiso, *Francesco Vanvitelli's work for the Reales Sitios of Chapultepec in Mexico*, in *Development and preservation in large cities: an international perspective*, a cura di C. Gambardella, D. Listokin, Napoli, La Scuola di Pitagora, 2018, pp. 173-183; G. Luiso, *L'attività spagnola e mesoamericana degli allievi del Vanvitelli*, tesi di Dottorato (XXVIII ciclo), a.a. 2014-2015, Dipartimento di Architettura e Disegno Industriale-DADI, Seconda Università degli Studi di Napoli 'Luigi Vanvitelli'.
- ²⁶ Simancas, Archivo General de Simancas (d'ora in poi AGS), SGU, LEG, 7242, 2, ff. 7-21.
- ²⁷ AGS, SGU, EG, 7243, 9; SGU, LEG, 7242, 37.
- ²⁸ AGS, SGU, LEG, 7242, 35.
- ²⁹ T. Blanes Martín, *Un acercamiento hacia las principales fortificaciones coloniales de Cuba*, in «Revista de Historia Militar», a. L, n. 99, 2006, pp. 161-192.
- ³⁰ *Apuntamientos de Historia Universal Moderna*, 2 voll., Madrid, Imprenta que fue de Fuentenebro, II, 1832.
- ³¹ H. Capel, L. García, O. J. Moncada, F. Olivé, S. Quesada, A. Rodríguez, J. E. Sánchez, R. Tello, *Los Ingenieros Militares en España. Siglo XVIII. Repertorio biográfico e inventario de su labor científica y espacial*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1983.
- ³² R. Ferrer, *Barcelona Cautiva ó sea Diario Exacto de lo ocurrido en la misma ciudad*, 3 voll., Barcelona, En la Oficina de Antonio Brusi, III, 1816.
- ³³ *Diario de Barcelona*, n. 105, 15 aprile 1809.
- ³⁴ Sevilla, Archivo General de Indias (d'ora in poi AGI), Contratacion, 5527, n. 4, R. 25, ff. 1-3.
- ³⁵ D. Jacazzi, G. Luiso, *Francesco Vanvitelli's work*, cit.
- ³⁶ J. O. Moncada Maya, *Influencia Militar en el Desarrollo Urbano. Los Ingenieros Militares en la América colonial*, in «Revista do Departamento de Historia, Arte e Xeografía», n. 19, 2011, pp. 79-101.
- ³⁷ S. Novo, *Lo paseos de la Ciudad de México*, México, Fondo de Cultura Económica, 2000.
- ³⁸ A. Cavo, *Los tres siglos de Mejico durante el gobierno Espanol hasta la entrada del Ejercito Trigarante*, México, imprenta de J. R. Navarro, 1852.
- ³⁹ AGI, *Plano Superior del Real Palacio de Chapultepec*, Mapas y Planos, MP-MEXICO f.407.
- ⁴⁰ AGI, *Plano inferior del Real Palacio de Chapultepec*, Mapas y Planos, MP-MEXICO f.405.
- ⁴¹ E. Tovar Esquivel, A. Garza Luna, *Juan Bautista Crouset*, cit., pp. 81-97: 81.
- ⁴² C. Venegas Fornias, *La Habana y su Región: un proyecto de organización espacial de la plantación esclavista*, in «Revista de Indias», vol. LVI, n. 207, 1996, pp. 231-248; C. Naranjo Orovio, M.D. Gonzalez-Ripoll, *Perfiles del crecimiento de una ciudad: La Habana a finales del siglo XVIII*, in «Tebeto. Anuario del Archivo Histórico Insular de Fuerteventura», 1992, pp. 229-248.



Un'opera perduta di Luigi Vanvitelli. Il casino di Squillace a Caserta

Maria Gabriella Pezone

Premessa

Il casino di Squillace a Caserta, oggi conosciuto come Palazzo de Gregorio, è situato all'angolo tra via Santorio e piazzetta Aldifreda, alle spalle del parco della Reggia (fig. 1). L'osservazione delle strutture, degli ambienti e della loro distribuzione nei diversi livelli dell'immobile attuale rivela una complessa stratificazione con trasformazioni effettuate nel corso di oltre due secoli a partire dal 1796, quando Ferdinando IV lo acquistò per insediarvi «l'industria delle Fiandre»¹. Questa iniziativa fu stroncata dagli eventi che travolsero di lì a poco il Regno, ma la vocazione industriale era ormai segnata e l'immobile fu utilizzato dai francesi per impiantare a Caserta una fabbrica di cotone, gestita nel tempo da diversi imprenditori, accompagnando la storia dell'industria meridionale nell'Ottocento, nel Decennio e poi con la Restaurazione borbonica². Divenuto padiglione militare con Ferdinando II nel 1851, il casino passò ai privati nel 1898, ma le alterazioni peggiori furono inferte nel secondo Dopoguerra del Novecento quando, dopo la concessione ai senzatetto, gli appartamenti furono frammentati in cellule più piccole, con la conseguente perdita di molti elementi di rilievo³. In questa sede non ripercorrerò la storia dell'edificio, cui ho dedicato un saggio di recente pubblicazione⁴, ma proverò ad approfondire, attraverso la consultazione di nuove fonti, le origini del primitivo casino e ad affrontare i molti nodi critici che permangono, anche al fine di individuare quel poco che resta dell'opera vanvitelliana nella oltraggiata fabbrica attuale⁵.

Gli alloggi per la corte a Caserta nel Settecento

Come ben noto, con l'apertura del cantiere della Reggia, l'intendente dello Stato di Caserta Lorenzo Maria Neroni resse le fila di una complessa macchina burocratica per dare alloggio nel territorio a impiegati, architetti, maestranze, operai e soprattutto al Sovrano e alla sua Corte nelle loro trasferte. Il palazzo vecchio degli Acquaviva fu ristrutturato per accogliere la famiglia reale, mentre per il suo seguito furono, in alcuni casi, riadattati palazzi preesistenti, in altri costruiti edifici nuovi, quasi tutti situati in un raggio compreso tra il vecchio centro e il nuovo polo della Reggia⁶. Tra queste dimore rientra anche l'edificio costruito per Leopoldo de Gregorio, l'unico situato però al di fuori di quest'area nella 'villa di Aldifreda'. La sua posizione eccentrica ne contrassegna la specificità di 'casino',

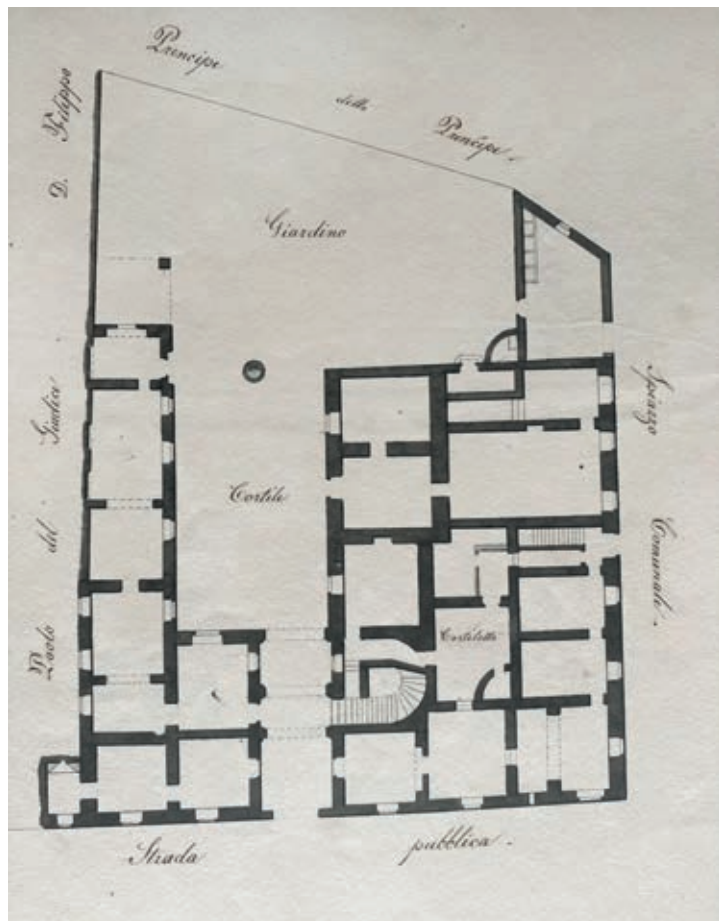
come non a caso viene ricordato nelle fonti; una dimora per la villeggiatura, che aveva la caratteristica dominante nel rapporto con la campagna.

Il committente

Leopoldo de Gregorio, marchese di Vallesantoro e poi dal 1750 di Squillace, fu uno dei personaggi più rilevanti della Corte carolina. L'approfondita monografia di Strazzullo⁷ ha consentito di scrollargli di dosso quel *cliché* di «siciliano di oscure origini» con cui lo aveva bollato Michelangelo Schipa⁸, continuamente riproposto nella bibliografia successiva. Appartenente al patriziato messinese, de Gregorio si trasferì negli anni Quaranta a Napoli dove iniziò una rapida ascesa a corte. La partecipazione alla guerra di successione austriaca come Provveditore degli eserciti ne fece conoscere le abilità manageriali, tanto che nel 1748 fu nominato Soprintendente delle Dogane. Fu presto affiancato a Brancaccio nella direzione della Segreteria d'Azienda, subentrandogli poi definitivamente dal 1753 con l'ampio favore di Carlo di Borbone; dal 1755 avrebbe ricoperto anche altri importanti Ministeri: la Guerra, la Marina, l'ufficio di Corriere maggiore e il Fondo dei lucri. A riprova della stima di Carlo, il marchese di Squillace fu tra i pochi italiani a seguirlo in Spagna nel 1759, ricoprendo anche lì incarichi di prestigio sino al ritorno in patria nel 1766, prima a Napoli e poi a Messina. Solo nel settembre 1772 Carlo III lo nominò ambasciatore a Venezia, il suo ultimo mandato, svolto sino alla morte sopraggiunta nel 1785 nella città lagunare, dove è sepolto nella chiesa degli Scalzi⁹.

La paternità del casino e i rapporti tra Vanvitelli e de Gregorio dall'Epistolario

L'attribuzione del casino de Gregorio traspare con palmare evidenza dalle affermazioni inequivocabili di Luigi Vanvitelli in diverse lettere. Il 5 ottobre del 1754, infatti, scrive al fratello Urbano: «giovedì andiedi con il marchese Gregori che venne con la moglie a vedere il casino che a spese del re io gli fabbrico a Caserta. Vidde la fabbrica della quale ne restò sorpreso»¹⁰. Al casino fa riferimento anche Tanucci in una lettera al conte Finocchietti del 21 gennaio 1755 dove – per sottolineare la potenza del marchese – ricorda: «per Gregorio si fabbrica un palazzo a Caserta ed egli è, nell'anno 1755, il solo potente pri-



A pag. 120:

Fig. 1. Caserta, Palazzo de Gregorio, prospetto su via Santorio, 2021 [foto dell'autrice].

Francesco I, re del Regno delle Due Sicilie dall'amministratore cav. Sancio, vol. I: *Stato di Caserta*, 1826 [Caserta, Archivio Storico della Reggia].

Fig. 2. Platea de' fondi, beni e rendite che costituiscono l'Amministrazione del real Sito di Caserta formata per ordine di S.M.

Fig. 3. Schema del fronte principale del casino de Gregorio, ipotesi sul prospetto attuale [elaborazione grafica dell'autrice].

vato»¹¹. Dopo molti anni, l'architetto si soffermerà sulle fabbriche finanziate dalla Corte a Caserta in una lettera scritta nel 1766 a Lorenzo Maria Neroni con le seguenti parole: «io come Architetto del Re Unico in Caserta co' miei aiutanti, ne ho dato il disegno, così nelle Fornaci, così nella Vaccaria, così nel Casino di Squillace»¹².

A due anni dalla posa della prima pietra, con l'impegno frenetico di Vanvitelli nei cantieri della Reggia e dell'Acquedotto, il finanziamento da parte di Carlo di Borbone e la concessione del suo architetto, di per sé, rivela l'enorme credito a Corte di de Gregorio, come non manca di annotare lo stesso Vanvitelli in un'altra lettera del 19 novembre 1753 al fratello Urbano: «è il Padrone della borsa Regia et è molto in grazia con il Re»¹³. Come Ministro delle Finanze, infatti, fu proprio lui ad autorizzare il primo pagamento di 1300 ducati ricevuto per i disegni della Reggia nel 1751¹⁴.

Le lettere al fratello Urbano consentono di entrare nella sfera intima e familiare dell'architetto, rivelandone le fragilità private e alcuni aspetti del carattere, come quel suo cinico opportunismo nell'intrecciare con de Gregorio un rapporto intenso e interessato¹⁵. Al marchese, infatti, egli si rivolse per tutelare i suoi figliuoli, cercando di ottenere per loro 'uffici' e pensioni, richiesti a più riprese sino alla partenza di Squillace per Madrid¹⁶. I loro

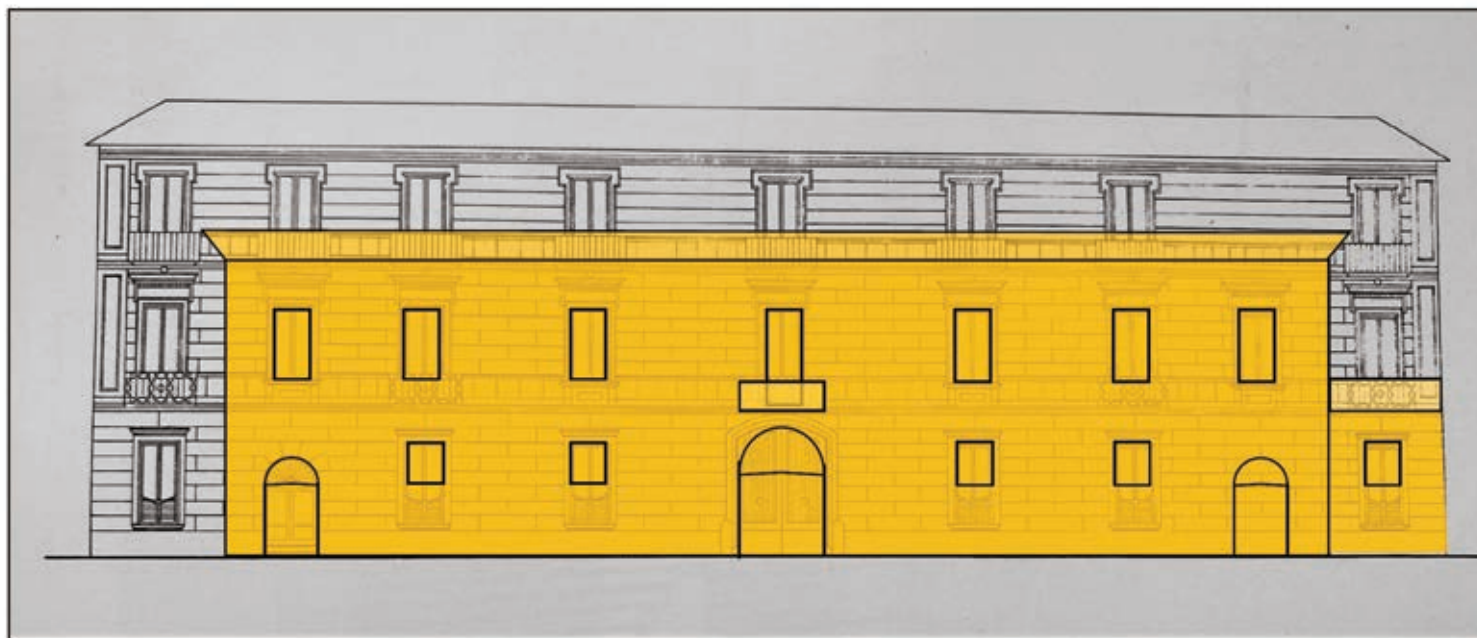
rapporti si incrinarono proprio in quel periodo, perché – secondo la percezione di Vanvitelli – il marchese non aveva favorito la sua partenza per la Spagna come architetto reale, carica toccata al più giovane Francesco Sabatini¹⁷.

Si può forse affermare che Leopoldo de Gregorio svolse per Vanvitelli lo stesso ruolo giocato dal toscano Bernardo Tanucci per il conterraneo Fuga nel favorire una benevola mediazione nelle richieste al Re. La lettura dell'epistolario, infatti, sembrerebbe suggerire l'intercessione del marchese di Squillace anche in altri incarichi di architettura, come la costruzione della caserma di cavalleria a Napoli¹⁸, il progetto del piedistallo per una statua di Carlo di Borbone a Messina¹⁹ e molti altri interventi tecnici²⁰.

Il casino nella Platea e nelle nuove fonti d'archivio

Nella Platea di Sancio risalente al 1826 è inserita la prima descrizione del palazzo con la pianta del solo pian terreno (fig. 2)²¹. A quest'epoca il palazzo, concesso alla ditta De Sivo-Verde-Jappelli, era stato destinato solo parzialmente alla filatura, mentre in larga parte era utilizzato come deposito²². Tuttavia, la pianta restituisce un edificio già molto modificato per adattarlo alla nuova funzione, soprattutto dopo il passaggio della gestione a Luigi Vallin, promotore tra il 1802 e il 1803 di importanti lavori²³. Proprio per questo motivo, pur riconoscendone l'importanza come base su cui ipotizzare la configurazione dell'impianto primitivo, va evitato l'errore, più volte ripetuto in passato, di leggerla pensando che rifletta *in toto* il casino settecentesco. Altre piante riportate nella Platea fotografano una situazione ulteriormente trasformata dai lavori cui fu obbligato Raffaele Sava, dopo aver ottenuto nel 1844 l'immobile in enfiteusi perpetua²⁴; pur essendo molto schematiche, risultano interessanti perché restituiscono graficamente tutti i livelli della fabbrica²⁵.

Per riuscire a ripercorrere le vicende costruttive dell'edificio settecentesco e avere elementi nuovi su cui poggiare un'ipotesi plausibile della originaria configurazione vanvitelliana, è stato indispensabile consultare nuove fonti archivistiche²⁶. La lettura dell'ultimo testamento di Leopoldo de Gregorio, rogato a Venezia e aperto dopo la sua morte nel 1785²⁷, ha rivelato che il casino casertano fu lasciato in eredità alla seconda moglie Giu-



seppa Verdugo, poiché – come il marchese annota – «fu in buona parte dennaro di mia moglie quello che s'erogò per la compra, e fabrica della casina nella Real villa di Caserta»²⁸. Grazie a questo dato è stato possibile individuare presso l'Archivio di Stato di Caserta i contratti inediti di acquisto della marchesa. Le case e i terreni utilizzati per costruire la villa furono comprati, infatti, da Nicola Jasimone, «Razionale dell'Intendenza di Caserta» in veste di procuratore di Giuseppa Verdugo, e pagati con cedole bancarie a lei intestate²⁹. Nella causale dei pagamenti la marchesa sottolineava di aver costruito il casino «per poterci abitare [...] in tempo che qui verrà in villeggiatura la maestà del Re nostro Signore»³⁰. Si trattava cioè di una dimora utilizzata durante la permanenza del Sovrano a Caserta, mentre va ricordato che la residenza ufficiale dei de Gregorio a Napoli a quei tempi era nel Palazzo Cellamare³¹. Per costruire l'edificio casertano fu necessario comprare una serie di proprietà della famiglia Mazzarella, con contratti rogati tra il 1754 e il 1756³². Alcune case furono abbattute, anche per formare il cortile e il giardino retrostante; altre furono riutilizzate per ricavare l'appartamento di servizio a nord, come sembrerebbe confermare l'irregolarità delle murature in questa ala. Quando il casino era stato praticamente quasi completato, si rese necessario l'ultimo acquisto di suolo solamente «per equalare le stanze» e per regolarizzarne il prospetto principale³³. La lettura dei documenti chiarisce, dunque, che l'edificazione non avvenne in maniera ordinata come esito di un progetto unitario, ma fu il risultato di una serie di successivi aggiustamenti in corso d'opera per «semetrizzare et equalare» il suo disegno³⁴. Nel 1756, infatti, la marchesa richiese e ottenne di poter costruire una stanza aggiuntiva al piano nobile su suolo dei Mazzarella «dalla parte di occidente del suo casino novellamente

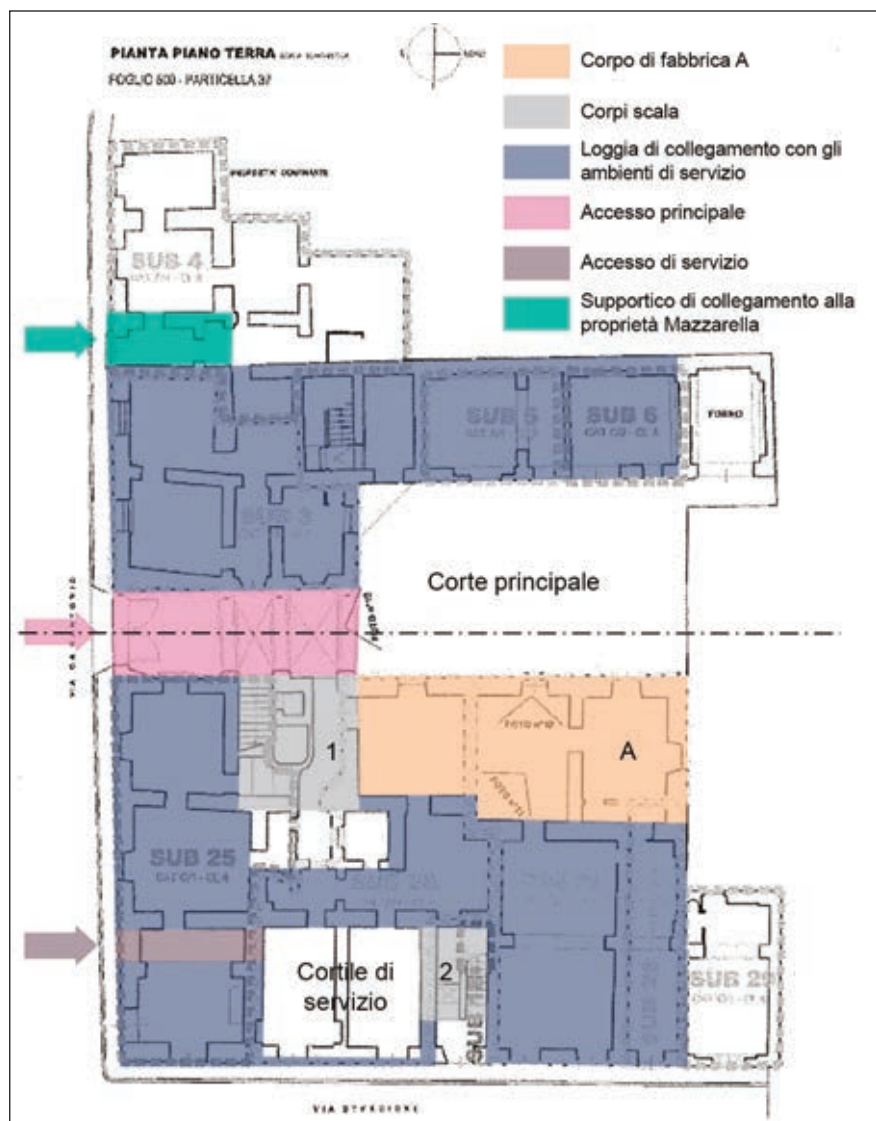
eretto per equalare e semetrizzare [la facciata] così il quarto superiore di detto casino dalla parte della strada pubblica come per farvi sotto detta stanza un altro portone che sarà il terzo dello stesso casino»³⁵.

Ipotesi di configurazione dell'originario casino di Squillace

La lettura dell'ultimo documento citato ha consentito di ipotizzare un possibile schema delle bucatore del primitivo fronte principale (fig. 3) e di comprendere come l'inserimento della stanza aggiuntiva non fu dettato da motivi funzionali – rimanendo il passaggio sottostante a uso esclusivo della proprietà Mazzarella – ma fu un espediente di tipo compositivo per risolvere il disegno del prospetto lungo la strada, permettendo di posizionare l'accesso principale sull'asse centrale e di distribuire le bucatore simmetricamente ai lati.

In quegli anni la Reggia era un cantiere caratterizzato dalla febbrile attività di più squadre di artefici in contemporanea, orchestrate dalle ineguagliabili doti organizzative di Luigi Vanvitelli. Si può pensare che la costruzione del casino di Squillace, così come delle altre opere 'minori' realizzate dall'architetto a Caserta, sia stata gestita come una derivazione del cantiere *maior*, dove Vanvitelli utilizzò gli stessi materiali, vi convogliò i collaboratori più fidati e le maestranze, impiegate nei tempi morti delle squadre nella reggia. In questa direzione, i documenti consultati hanno rivelato, infatti, il coinvolgimento di Pietro Bernasconi come direttore dei lavori³⁶ e di Francesco Siano come capomastro fabbricatore³⁷, ma è probabile l'impegno anche di altri artefici della Reggia nella esecuzione degli apparati ornamentali, sebbene di queste lavorazioni non rimanga più alcuna traccia neppure nella documentazione.

Per poter formulare un'ipotesi sulla primitiva configurazione



planimetrica, insieme alle fonti scritte, il documento principale da interrogare rimane il manufatto stesso, che ha suggerito un'impostazione planimetrica e una consistenza volumetrica nel Settecento differente non solo da quanto vediamo oggi, ma anche rispetto alla pianta del 1826. Leggendo le carte d'archivio, appare chiaro quanto la simmetria fosse ricercata come un elemento irrinunciabile della sua composizione architettonica: non sorprende affatto per un architetto come Luigi Vanvitelli, educato artisticamente a Roma attraverso la conoscenza e la copia dei classici antichi, rinascimentali e barocchi, secondo quel metodo di apprendimento applicato e affinato all'interno dell'Accademia di San Luca. Nel progettare il casino per de Gregorio si può pensare che l'architetto si sia ispirato ai modelli delle ville palladiane, sempre rigorosamente simmetriche, o ai tanti casini del Cinquecento e del Seicento allora ancora esistenti nella cintura appena fuori le mura della città di Roma.

Fig. 4. Pian terreno del casino de Gregorio, ipotesi sull'impianto attuale [elaborazione grafica dell'autrice].

Fig. 5. Primo piano del casino de Gregorio, ipotesi sull'impianto attuale [elaborazione grafica dell'autrice].

Se si osserva la pianta del 1826 (fig. 3), si coglie con immediatezza l'assenza di simmetria, con l'androne decentrato rispetto al cortile interno e i due corpi di fabbrica ai lati di diversa spessore. Poiché la documentazione settecentesca tramanda, invece, una ricerca quasi spasmodica di simmetria, è possibile che questa sia andata perduta quando, per ampliare il casino e trasformarlo in una fabbrica, fu inserito il nuovo blocco murario indicato in pianta con la lettera A (fig. 4). È facile pensare a questo nucleo come a un'aggiunta ottocentesca con il solo scopo funzionale di ricavare nuovi ambienti che, del tutto incurante della sua *venustas*, andò a negare la simmetria planimetrica e a rendere quasi totalmente cieca la scala principale di accesso al piano nobile. Si può allora supporre che il casino di Squillace avesse, invece, in origine un impianto a C simmetrico con ambienti di servizio al pian terreno e due appartamenti al piano nobile, uno nell'ala occidentale e quello padronale disposto lungo l'ala meridionale, con una galleria aperta verso il parco della Reggia, mentre a nord fu ricavato il blocco dei servizi trasformando edifici preesistenti (fig. 5). Come si legge dalla Platea, l'intero palazzo era ancora coperto nel 1826 da un tetto a terrazza mentre il secondo livello, che vediamo oggi sul fronte meridionale, risale alla prima metà del Novecento³⁸. Una terrazza aperta a perdita d'occhio sulle colline circostanti, un panorama un tempo straordinario, oggi negato dalla cementificazione selvaggia che ha caratterizzato anche l'evoluzione della città di Caserta.

Lacerti di architettura vanvitelliana

Purtroppo, le trasformazioni, le distruzioni e l'abbandono dell'edificio hanno comportato la perdita non solo della fabbrica settecentesca, ma anche di ogni altro elemento di valore successivo. In un contesto di forte degrado, quale è quello attuale, gli unici elementi ancora leggibili dell'originario casino vanvitelliano sono forse quel che resta dei due corpi scala nell'ala orientale. Lo scalone principale di collegamento al piano nobile, situato a destra dell'androne, presenta un impianto a ferro di cavallo con gradini in pietra di Bellona che salgono dolcemente verso l'alto con un andamento avvolgente (fig. 6). Qui Vanvitelli seppe rielaborare un modello di scala ovale presente in molti casini romani del Cinquecento e del Seicento – penso a episodi di Ottaviano Mascarino, ma senza l'ordine di colonne – conferendole una maggiore monumentalità attraverso la modifica a 'ferro di cavallo', forma a lui cara e adottata in molte altre opere (fig. 7). Tale scala appare oggi mortificata dalla perdita degli elementi decorativi e dalla scarsa illuminazione affidata ormai alla solitaria

finestra aperta sull'angusta 'vanella', elemento residuale di un cortile di servizio cui accennano le fonti ottocentesche.

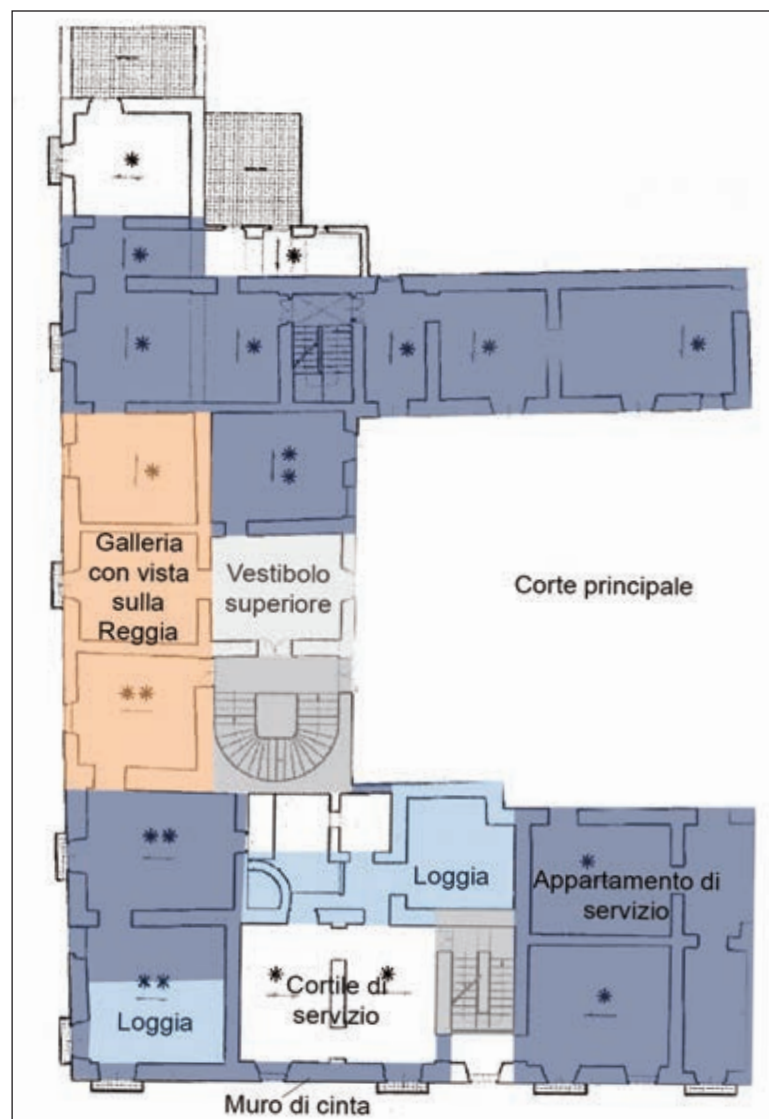
L'impianto riflesso sul soffitto riproduce in scala ridotta la copertura di un teatro, qui realizzata negli stessi anni in cui l'architetto lavorava creativamente al progetto del teatro della Reggia. Mi piace allora pensare a un rapporto osmotico tra il cantiere *maior* e la villa, nella quale, in un'ottica di scambi e di 'riciclo progettuale', Vanvitelli potesse riproporre quanto andava elaborando nel cantiere principale, facendone nel contempo un campo di sperimentazione in scala ridotta di nuove soluzioni.

La scala dell'appartamento di servizio è situata al centro dell'ala orientale, a risolvere l'asse di simmetria sul prospetto secondario. L'ingabbiamento all'interno dell'attuale facciata è riferibile al successivo rifacimento dei prospetti nel Novecento; in origine doveva presentarsi come una scala aperta sul largo Aldifreda e sul cortile secondario, forse collegata all'ala padronale a sud attraverso un corpo basso loggiato.

La perdita dell'antica configurazione dell'edificio e soprattutto degli elementi del *decor* vitruviano rende fantasioso ogni raffronto con episodi coevi del Maestro. Peraltro, va ricordato come proprio la lettura degli elementi compositivi di palazzi e ville vanvitelliane risulti particolarmente complessa, poiché si tratta di architetture non attribuibili *in toto* alla sua progettazione. Nella villa Campolieto a Resina, ad esempio, Vanvitelli, come noto, subentrò a Gioffredo³⁹. L'impostazione progettuale di massima va, infatti, assegnata all'architetto napoletano, cui è riconducibile anche l'idea di aggregare al corpo principale un portico circolare con arcate su colonne tuscaniche a sorreggere la terrazza aperta sulla campagna, che rielabora modelli antichi e rinascimentali, sulla scia di quanto fatto dalla fine del Seicento in diverse regge europee⁴⁰. A Vanvitelli, subentratogli nel 1763, si può invece riconoscere la risoluzione di alcuni problemi statici e di diversi aspetti progettuali espressivi del suo personale linguaggio, come nelle facciate, caratterizzate dal motivo a serliana, o nella scala a pianta ellittica del giardino, o ancora nella modifica dell'impianto del belvedere da circolare a 'ferro di cavallo' e, infine, nella scala principale, riproposizione in misure ridotte della scala della Reggia. Se nessun raffronto appare possibile, essendo ormai l'edificio casertano ridotto al suo scheletro strutturale – avendo perduto anche le forme ottocentesche – gli elementi decorativi della villa Campolieto, sebbene ricollegabili a una fase più tarda dell'attività vanvitelliana, possono comunque suggerire alla nostra immaginazione le forme che forse dovevano caratterizzare un tempo il casino di Squillace.

L'alienazione del casino nel 1796

Il 14 marzo del 1796 la vedova del marchese Giuseppe Verdugo, «commorante nella città di Roma»⁴¹, vendette attraverso il suo procuratore il casino casertano per 4500 ducati



a don Nicola Giorgio, un prestanome che agì «in nome e parte dell'Emin.o Sig.r D. Fabrizio Cardinal Ruffo Intend.e di questo sereniss.o Stato di Caserta e per uso di S. M. N.o Sig.re», come si apprende da un altro rogito del giorno seguente⁴². Nell'atto di compravendita è di grande interesse la descrizione dell'immobile che, seppur sommaria, restituisce la consistenza precedente agli importanti lavori effettuati nell'Ottocento per trasformarlo in fabbrica. Per questo motivo, vale la pena di trascriverla integralmente: «un palazzo consistente in membri cinquantacinque, cioè num.o ventidue inferiori ed a pian terreno col cortile dal quale si entra in un piccolo giardino, num.o ventisei che compongono l'appartamento Nobile e numero sette che compongono un quartino superiore confinante colla strada pubblica da mezzo giorno, col giardino del mag.co Pietro Mazzarella da Occidente, colle case e suolo [...] delli eredi del fu D. Francesco Gaglione di Marcianisii da sett.e, e col suolo commune così a



Fig. 6. Caserta, Palazzo de Gregorio, scalone principale, 2021 [fotografia dell'autrice].

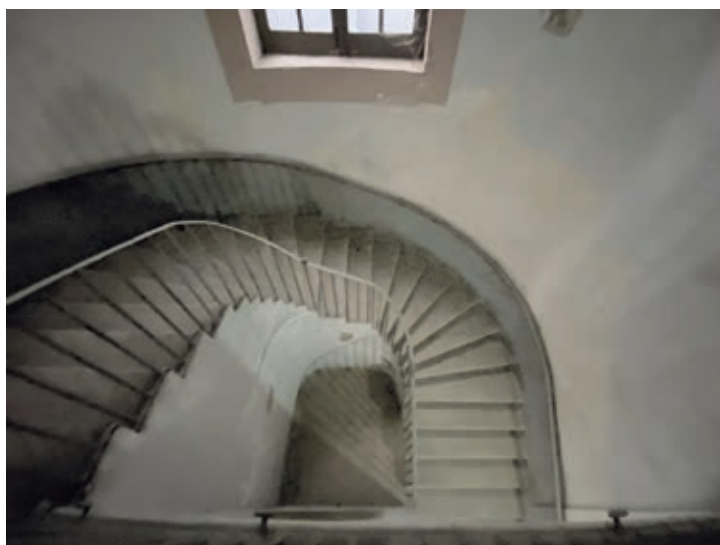


Fig. 7. Caserta, Palazzo de Gregorio, scalone principale, 2021 [fotografia dell'autrice].

detta sig.a Marchesa come agli eredi del d.o fù D. Francesco Gaglione da ponente»⁴³.

Forse per la partenza tempestiva del marchese nel 1759 l'edificio non fu del tutto completato, e alcuni materiali rimasero a piè d'opera. Nel contratto, infatti, insieme all'immobile vengono ceduti anche «n. 99 telari di vetrate di finestre di d.e balconate con loro ferri con porzione di vetri, quali telari non sono posti

in opera, sistenti nelle stanze di detto palazzo, colli tre pezzi di travertino per uso di camino sistenti nel cortile, ed ogni altro che compone d.o palazzo posto e non posto in opera, niuna cosa eccettuata»⁴⁴. Allo stesso modo sono menzionate tutte le lavorazioni in ferro presenti: «le due balconate [...] levate in opera, consistente in quattro tese di ferro lunghe e quattro corte, sei capogattoni di ferro ad angolo, e quattro bastoni corti, e più altri sei bastoni lunghi con loro arcate di ferro ad uso di dette balconate»⁴⁵. Tali aspetti lasciano pensare a un immobile forse mai portato a termine, poco vissuto e lasciato poi in uno stato di abbandono, tanto da incoraggiarne il cambio di destinazione d'uso. Come anticipato in premessa, infatti, la vendita aprì un'altra storia dell'edificio, indissolubilmente legata alla nascita dell'industria meridionale.

Conclusioni

Nel vedere ciò che è diventato oggi Palazzo de Gregorio, non resta che fare quell'«atto di contrizione» cui invitava Roberto Pane nell'intervento introduttivo al convegno vanvitelliano del 1973, passando in rassegna le opere di Vanvitelli scomparse in un catalogo provvisorio, nel quale infatti non era incluso il casino casertano. Scrive Pane: «non mi pare essere stata rivolta alcuna attenzione a quanto è andato perduto delle sue fabbriche. Ma, sia per lui che per ogni altro artista del passato dovremmo chiederci se la conoscenza della perdita o estraniamento delle opere costituisce una condizione indispensabile allo svolgimento dei nostri studi»⁴⁶.

A distanza di cinquant'anni si può affermare che poco sia cambiato e che molto sia addirittura peggiorato. Provare allora a comprendere un episodio perduto del *corpus* vanvitelliano, ricostruendone la storia, può essere un modo per fornire un piccolissimo tassello alla conoscenza di questo straordinario e multiforme protagonista dell'architettura del Settecento meridionale.

- ¹ La notizia è riportata nella Platea di Sancio. Cfr. Caserta, Archivio Storico della Reggia (d'ora in poi ASRCe), Platee, 3558, *Platea de' fondi, beni e rendite che costituiscono l'Amministrazione del real Sito di Caserta formata per ordine di S.M. Francesco I, re del Regno delle Due Sicilie dall'amministratore cav. Sancio*, vol. I: *Stato di Caserta*, 1826, p. 183.
- ² Cfr. M. G. Pezone, *Un edificio, molte storie. Palazzo de Gregorio a Caserta dal Settecento ai giorni nostri*, in «ArchHistoR», a. IX, n. 18, 2022, pp. 39-73 e la bibliografia ivi citata.
- ³ *Ibidem*.
- ⁴ *Ibidem*.
- ⁵ Nell'ampia bibliografia sull'opera vanvitelliana, la villa non era stata sinora oggetto di uno studio monografico, se si esclude un primo inquadramento in G. De Nitto, *Il palazzo de Gregorio in Aldifreda*, in «La riflessione», a. III, n. 1, 2006, p. 33; per la storia attraverso i secoli si veda M. G. Pezone, *Un edificio, molte storie*, cit.
- ⁶ Cfr. F. Capano, *Caserta. La città dei Borbone oltre la Reggia 1750-1860*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2011, pp. 58-63, 74-78, oltre alla bibliografia ivi citata.
- ⁷ F. Strazzullo, *Il marchese di Squillace Leopoldo de Gregorio ministro di Carlo di Borbone*, Napoli, Liguori, 1997.
- ⁸ M. Schipa, *Il Regno di Napoli al tempo di Carlo di Borbone*, 2 voll., Milano-Roma-Napoli, Società editrice Dante Alighieri di Albrighi, 1923, II, pp. 15, 60, 107, 118-121.
- ⁹ Oltre a Schipa e Strazzullo, si veda per ultima E. Papagna, *Squillace Leopoldo de Gregorio marchese di Vallesantoro e di Squillace*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Treccani, vol. 93, 2018, *ad vocem*.
- ¹⁰ *Le lettere di Luigi Vanvitelli della Biblioteca Palatina di Caserta*, a cura di F. Strazzullo, 3 voll. (1976-1977), Galatina, Congedo, I, 1976, pp. 380-381, lettera n. 257 del 5 ottobre 1754.
- ¹¹ B. Tanucci, *Epistolario*, a cura di A. V. Migliorini, 20 voll. (1980-2003), Roma, Edizioni di storia e letteratura, III (1752-1756), 1982, p. 201.
- ¹² *Manoscritti di Luigi Vanvitelli nell'Archivio della Reggia di Caserta 1752-1773*, a cura di A. Gianfrotta, Roma, Ministero per i Beni e le Attività Culturali, 2000, p. 111, n. 100.
- ¹³ *Le lettere di Luigi Vanvitelli della Biblioteca Palatina di Caserta*, cit., I, pp. 277-278, lettera n. 179 del 19 novembre 1753. In un'altra lettera del 12 gennaio 1754 scrive: «il marchese de Gregorio è uno che puole presentemente e gode assai la grazia del re», ivi, I, pp. 302-304, lettera n. 195.
- ¹⁴ Napoli, Archivio Storico del Banco di Napoli, Banco di San Giacomo, gc, m. 1165, 19 luglio 1751, 1300 ducati: «a Leopoldo de Gregorio ducati milletrecento e per esso alla Regia Corte per ess'alla Cassa della Tesoreria Generale di questo regno valore di zecchini 500 fiorentini, per tanti che con real dispaccio di S.M. per Se- greteria di Stato di Azienda, de 6 luglio c.a., viene ordinato [...] in essa per quanto pagarsi all'Architetto D. Luigi Vanvitelli, per li disegni che hà fatti e presentati del palazzo, che deve edificarsi nella città di Caserta, e per le fatiche e costi fatti, e l'istessa causa così dal viaggio da Roma in questa città, che da qui in Caserta». Il documento è menzionato da D. Demarco, *Bricciole d'archivio: per la biografia di Luigi Vanvitelli*, in *Luigi Vanvitelli e il '700 europeo*, atti del congresso internazionale di studi (Napoli-Caserta, 5-10 novembre 1973), 2 voll., Napoli, Arte Tipografica, 1979, I, pp. 103-116: 108.
- ¹⁵ Sui rapporti cfr. F. Strazzullo, *Il marchese di Squillace Leopoldo de Gregorio*, cit., pp. 121-137.
- ¹⁶ «Ieri parlai col marchese Gregorio per i miei figli e mi disse che io stia di buon animo, chè saranno accomodati», *Le lettere di Luigi Vanvitelli*, cit., I, pp. 331-332, lettera n. 220 del 17 giugno 1754). «Giovedì [...] baciai la mano al Re e alla Regina, per aver assegnato 400 d. di pensione secolare ad un figlio che nominarò e d. 300 ad un altro di beni della Chiesa. Così mi disse il Marchese Gregorio», ivi, pp. 371-373: 371, lettera n. 251 del 21 settembre 1754. «Il Marchese Gregorii mi ha detto che in breve sarò consolato per Carlo», ivi, pp. 485-486: 486, lettera n. 333 del 13 novembre 1755. «Il Marchese Gregorii [...] mi ha dato il biglietto che Sua Maestà ha conferito l'ufficio di Vicesegretario della Dogana del Ferro di Cosenza per scudi 200 annui a Carlo», ivi, pp. 535-536: 536, lettera n. 368 del 14 aprile 1756. «Di ricordare al Gregorio la mia pensione, che già sono 3 anni passati senza conseguirla», ivi, II, pp. 104-106, lettera n. 489 del 23 agosto 1757. «Il Marchese Gregorii mi à detto che spera [...] sbrigare l'affare della pensione per Carlo», ivi, pp. 119-120: 119, lettera n. 499 del 27 settembre 1757. «Ho ritrovato in Napoli a casa il dispaccio del Marchese Gregorio coll'assegnamento a Carlo a conto della pensione», ivi, pp. 126-128: 127, n. 506, lettera del 25 ottobre 1757. «Il Segretario del Marchese Squillace mi ha detto avere egli scritto il Dispaccio per la grazia a me di una pensione secolare di d. 300 sopra officio vendibile», ivi, pp. 336-340: 338, lettera n. 634 del 21 aprile 1759.
- ¹⁷ F. Strazzullo, *Il marchese di Squillace Leopoldo de Gregorio*, cit., pp. 132-137.
- ¹⁸ *Le lettere di Luigi Vanvitelli della Biblioteca Palatina di Caserta*, cit., I, p. 345, lettera n. 234 del 30 luglio 1754; pp. 580-581, lettera n. 394 del 17 agosto 1756. Su questo incarico si veda il contributo di G. Pignatelli.
- ¹⁹ Ivi, p. 365, n. 247, lettera del 7 settembre 1754.
- ²⁰ Il marchese gli affidò anche molti altri incarichi minori come pareri e perizie su interventi di altri come la rifazione della torre di Salino maggiore. Cfr. Napoli, Biblioteca Nazionale 'Vittorio Emanuele III' (d'ora in poi BNN), Sezione Manoscritti e Rari, MS XV A 8 bis, b. 2, c. 59.
- ²¹ ASRCe, Platee, 3558, *Platea de' fondi, beni e rendite*, cit., I, pp. 183-185.
- ²² Per approfondimenti cfr. M. G. Pezone, *Un edificio, molte storie*, cit., pp. 39-73: 54-55.
- ²³ Ivi, pp. 39-73: 52-54.
- ²⁴ Ivi, pp. 39-73: 58-60.
- ²⁵ Cfr. ASRCe, Planimetrie, 3561, Planimetrie di possedimenti della Reale Amministrazione di Caserta nelle sue adiacenze, n. 13, *Palazzo De Gregorio in Aldifreda affittato a d. Raffaele Sava per fabbrica di cotonerie (pianterreno)*; n. 14, *Palazzo De Gregorio in Aldifreda (primo piano e secondo piano)*.
- ²⁶ Insieme ai documenti d'archivio riportati di seguito, ho consultato, senza risultati, gli autografi vanvitelliani in BNN, Sezione Manoscritti e Rari, MS XV A 8-9 bis. Cfr. anche F. Strazzullo, *Autografi vanvitelliani della Biblioteca Nazionale di Napoli*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1973.
- ²⁷ Venezia, Archivio di Stato (d'ora in poi ASVe), Fondo Notarile, Giovanni Leonardo Tassini, *Testamenti*, b. 945, n. 33, 20 aprile 1781, cc. 1-22. Questo fu l'ultimo testamento del Marchese, nel quale sono menzionati tre testamenti precedenti (c. 1): il primo «fatto in Napoli nel di 8 Novembre 1756 chiuso e sigillato, e dato a conservare a Notar D. Giovanni Ranucci di Napoli [...]»; altro fatto in Spagna a primo aprile dell'anno 1765 chiuso e sigillato, e dato a conservare a Notar Mugnos Salazar e l'altro fatto in Messina li 22 agosto 1772 chiuso e sigillato, e dato a conservare a Notar D. Litterio Zanghi». Non è stato possibile individuare le redazioni italiane precedenti poiché tra i protocolli di Ranucci all'archivio di Stato di Napoli non ve n'è traccia, mentre i protocolli del notaio messinese risultano andati distrutti.
- ²⁸ Ivi, c. 15.
- ²⁹ Caserta, Archivio di Stato (d'ora in poi ASCe), Fondo Notarile, Vito Pezzella, 77/35, c. 93v, 25 maggio 1754. All'atto è allegata (c. 94v) la procura di G. Verdugo a Jasimone rogata dal Notaio Carlo Rega.
- ³⁰ *Ibidem*. Allo stesso atto è allegata anche una cedula del Banco dello Spirito Santo del 21 maggio 1754 per un importo di d. 192 g. 58 ½.
- ³¹ *Le lettere di Luigi Vanvitelli della Biblioteca Palatina di Caserta*, cit., I, pp. 400-402, lettera n. 273 del 26 novembre 1754.
- ³² Le proprietà, ereditate dal padre Vincenzo, appartenevano a Domenico, al sacerdote Antonio e a Nicola Mazzarella. La casa con stallone a sud sull'attuale via Santorio, nucleo principale del futuro casino, apparteneva a Domenico, mentre gli altri due fratelli possedevano *in solidum* un'altra casa a settentrione con cortile, pozzo, forno e cisterna. Un grande giardino comune era stato suddiviso invece nel 1741. Il primo acquisto della Marchesa (24 maggio 1754) riguardò «una porzione di giardino posto dalla parte di Settentrione di passi 5 e passitelli 6» e

«una porzione di suolo dalla parte di oriente» dal reverendo D. Antonio Mazzarella e dalla chiesa di S. Pietro Apostolo. Tra settembre e ottobre del 1754 G. Verdugo comprò la parte della proprietà passata, dopo la morte di Nicola, ai tre figli (2 settembre 1754), la casa di Domenico Mazzarella «situata dalla parte della strada in faccia a Mezzogiorno» e la parte del cortile di «passi 2 e passitelli 14 con stallone, e pozzo» (19 ottobre 1754). L'11 gennaio 1755 acquisì dal parroco di S. Pietro «un comprensorio di case di 4 membri 2 superiori e 2 inferiori con passi 3 e passitelli 3 di suolo, pozzo comunale, forno, 2 lavatorj e altre comodità» per 300 d. e infine il 12 febbraio del 1756 da D. Antonio e Pietro Mazzarella una piccola porzione di suolo. Per ricostruire queste vicende ho consultato i seguenti contratti: ASCe, Fondo Notarile, Vito Pezzella, 77/35, cc. 91r-93r, 24 maggio 1754; cc. 93v-94v, 25 maggio 1754; *ibidem*, 2 settembre 1754; cc. 239r-241v, 11 ottobre 1754; *ibidem*, 17 ottobre 1754; cc. 261v-266r, 19 ottobre 1754; *ivi*, 77/36, cc. 7v-12r, 11 gennaio 1755; *ivi*, 77/37, cc. 46r-47v, 16 febbraio 1756.

³³ *Ivi*, 77/37, cc. 46r-47v, 16 febbraio 1756.

³⁴ *Ivi*, c. 46v.

³⁵ *Ibidem*. Cfr. la procura allegata all'atto.

³⁶ ASCe, Fondo Notarile, Vito Pezzella, 77/35, 22 settembre 1754. All'atto è allegata una dichiarazione datata 3 settembre 1754 di Pietro Bernasconi nella quale afferma «che da me si è accaduto alla direzione del nuovo casino, che si sta formando nella villa dell'Aldifreda per uso di S. E. la signora marchesa de Gregorio».

³⁷ *Ibidem*. Allo stesso atto è allegata anche la dichiarazione (3 settembre 1754) di «Mastro Francesco Siano della città di Napoli al presente in questo Reale sito di Caserta coll'esercizio di Capomastro Fabbrikatore» dove si legge «con tale occasione ho assistito alla direzione del nuovo casino, che si sta edificando» ad Aldifreda.

³⁸ M. G. Pezone, *Un edificio, molte storie*, cit., pp. 39-73: 64-67.

³⁹ Sulla villa cfr. P. Di Monda, *Da Resina a Torre Annunziata*, in R. Pane, G. Alisio, P. Di Monda, L. Santoro, A. Venditti, *Ville vesuviane del Settecento*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1959, pp. 237-316: 258-266; A. Blunt, *Neapolitan Baroque & Rococo Architecture*, London, Zwemmer, 1975, p. 175; G. Fiengo, *Gioffredo e Vanvitelli nei palazzi Casacalenda*, Napoli, Editoriale scientifica, 1976; scheda di L. Di Mauro

in C. de Seta, L. Di Mauro, M. Perone, *Ville vesuviane*, Milano, Rizzoli, 1980, pp. 152-155; C. Robotti, F. Starace, *Il disegno di architettura*, Cavallino di Lecce, Capone, 1993, pp. 61-91; Mario Gioffredo, a cura di B. Gravagnuolo, Napoli, Guida, 2002; scheda di A. Sauro in *Campania barocca*, a cura di G. Cantone, Milano, Jaca Book, 2003, pp. 305-306; V. Cazzato, *Il "sistema" delle ville vesuviane*, in *Ville e giardini medicei in Toscana e la loro influenza nell'arte dei giardini*, a cura di L. Zangheri, Firenze, Leo S. Olsckhi, 2017, pp. 125-139.

⁴⁰ Penso alla *Colonnade* di Versailles o al portico semicircolare fatto realizzare dal re di Prussia Federico II nei giardini di Sanssouci a Potsdam.

⁴¹ ASCe, Fondo Notarile, Salvatore Pezzella, 543/19, cc. 77v-84r, 14 marzo 1796.

⁴² *Ivi*, cc. 84r-86r, 15 marzo 1796.

⁴³ *Ivi*, cc. 78v-79r.

⁴⁴ *Ivi*, cc. 81r-81v.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ R. Pane, *Luigi Vanvitelli e la parabola dell'Illuminismo. Discorso introduttivo*, in *Luigi Vanvitelli e il '700 europeo*, cit., I, pp. 3-19: 5.

«Di meno foco, ma di più ordine». Le residenze patrizie napoletane di Luigi Vanvitelli

Francesca Capano

Introduzione

La vasta produzione architettonica di Luigi Vanvitelli è stata affrontata più volte; fondamentali restano i convegni del 1953¹, 1973² e 2000³. In particolare, nel 1973 il lavoro di Luigi Vanvitelli fu rapportato con quello dei cosiddetti architetti minori, che possono considerarsi il risultato della sua scuola⁴; una scuola di cantiere e di bottega rivolta a formare, forse anche inconsapevolmente, architetti in grado di accontentare le richieste di una esigente committenza nobiliare, ecclesiastica e chiaramente reale⁵. Nella sua cospicua produzione forse proprio i palazzi aristocratici napoletani, sempre trasformazioni di preesistenze, continuazioni e perfezionamenti di progetti non finiti, rimangono di difficile interpretazione, poiché sono edifici utilizzati ininterrottamente dalla metà del Settecento ad oggi, che hanno quindi subito continui rimaneggiamenti e nei quali è più difficile riconoscere la mano dell'architetto romano.

Luigi Vanvitelli mantenne durante il lungo periodo napoletano (1750/51-1773) un solido legame con Roma, contribuendo con Ferdinando Fuga a una nuova scuola napoletana, caratterizzata da echi romani; ciò ha enfatizzato il ruolo artistico di entrambi, marginalizzando figure del calibro di Ferdinando Sanfelice e Domenico Antonio Vaccaro. Tuttavia, si trattò anche di un cambio generazionale: Vaccaro morì nel 1745 e Sanfelice nel 1748. Non si può considerare casuale la data del 1750, quando si registrano i primi contatti tra la Corte napoletana e Vanvitelli.

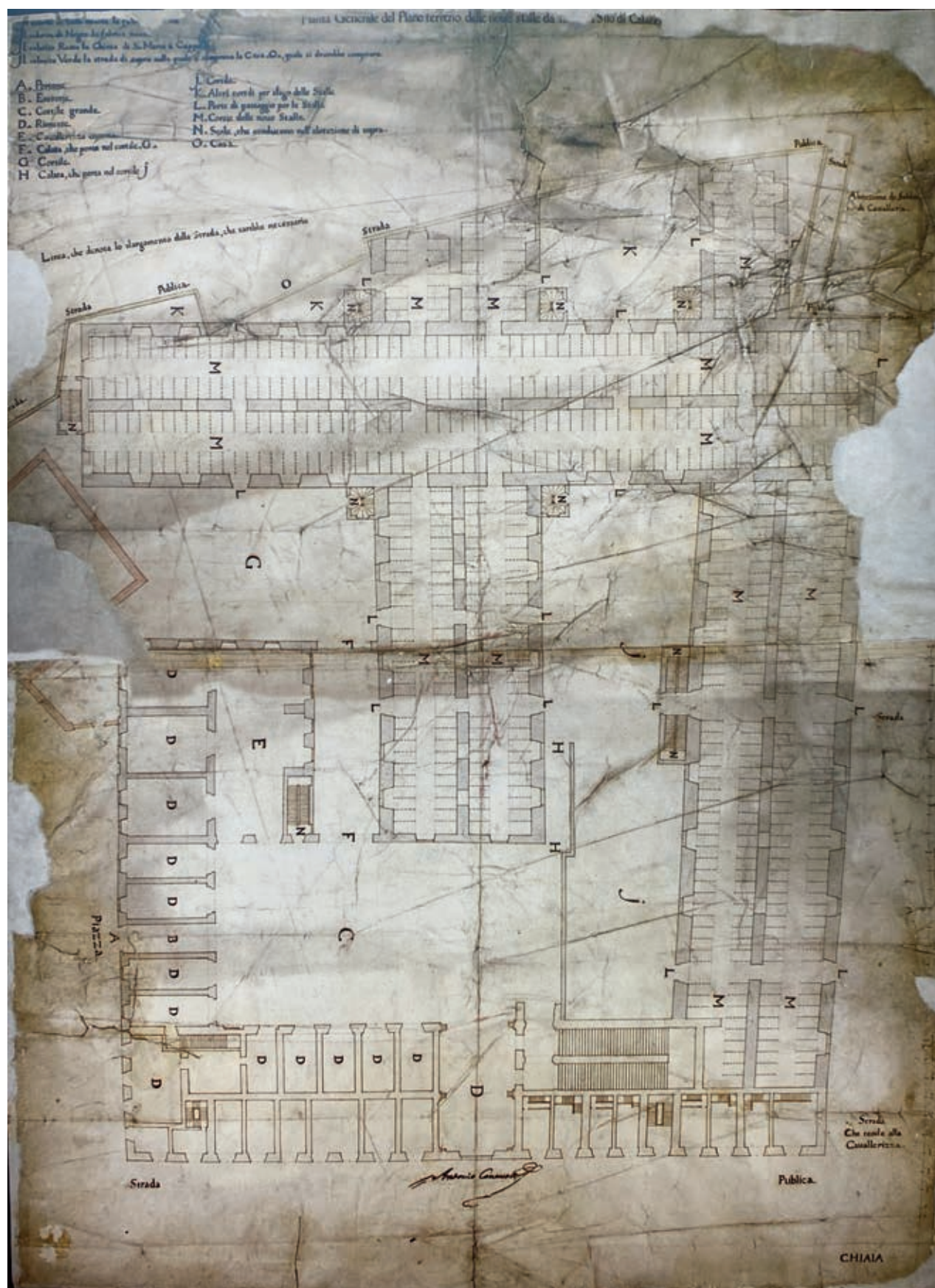
Il trionfo barocco di Gian Lorenzo Bernini e Pietro Berrettini da Cortona giungeva a Napoli, mitigato dal *milieu* culturale del Settecento, che di lì a poco anche nel Regno di Napoli avrebbe aperto le porte al neoclassicismo. Questa moderazione del linguaggio artistico seicentesco di stampo romano non va intesa come un termine diminutivo e può essere sintetizzata dalle parole che Luigi Vanvitelli utilizzò per descrivere se stesso in uno sfogo privato al fratello Urbano: «sono architetto ancor io, di meno foco, ma di più ordine»⁶. Dimostrativa del «meno foco» vanvitelliano è la piazza reale di Caserta, *incipit* degli incarichi ricevuti da Carlo di Borbone e Maria Amalia Wettin. Il progetto è una chiara derivazione berniniana, semplificazione di piazza San Pietro; a Caserta il primo spazio trapezoidale diventa

un lungo rettangolo poco profondo e l'ellissoide di Bernini un'ellisse geometricamente disegnata, interrotta dalle strade di penetrazione verso i territori limitrofi⁷.

Il «meno foco» si riscontra soprattutto nei palazzi nobili napoletani, dove Vanvitelli si barcamenò in lavori mai autonomi e tra esigenti richieste dei committenti. Per compilare l'elenco delle residenze rileggiamo la memoria alquanto sintetica che scrisse tra il 1764 e il 1765: tra gli incarichi di questo tipo cita solo «Palazzo Sangro delli Signori duca e duchessa di Casa Calenda»⁸. Francesco Milizia pochi anni dopo (1785) assegnava a Vanvitelli anche il Palazzo Genzano a Porta Medina e il Palazzo Calabritto a Chiaia⁹, a cui già Vanvitelli stesso aveva accennato in una lettera a Urbano nel 1756¹⁰. Si deve al suo primo biografo, il nipote Luigi Vanvitelli junior, l'attribuzione del progetto di Palazzo Doria d'Angri¹¹, realizzato dopo la morte del maestro dal figlio Carlo, che dovette adattare anche con apporti personali l'idea progettuale di anni prima. Sempre dall'epistolario emergono anche pareri, suggerimenti che gli furono richiesti per la Nunziatura e per il Palazzo Alvito¹². Si conclude così l'elenco delle residenze patrizie napoletane di Luigi Vanvitelli.

Palazzo Calabritto, residenza nobiliare fuori le mura

Palazzo Calabritto a Chiaia è un importante edificio di grandi dimensioni, sorto durante il Viceregno austriaco in una posizione di valore paesistico, in relazione con la strada di Chiaia, la Riviera e il mare; il sito, inoltre, offriva interessanti scorci prospettici verso il panorama. La prima notizia dell'incarico ricevuto per terminare Palazzo Calabritto è proprio di Vanvitelli, che il 24 aprile 1756 scriveva al fratello Urbano di essere stato contattato da Francesco Tuttavilla, duca di Calabritto, su segnalazione del cardinale Sciarra, suo protettore romano: «perché si è posto nelle mani di un architetto che si impiccia molto per fare la scala»¹³. Dallo scavo archivistico è emersa anche una polizza di pagamento del 1769 sottoscritta dalla duchessa di Calabritto, a saldo dei lavori apprezzati da Luigi Vanvitelli¹⁴, che attesta un coinvolgimento che durò diversi anni. La scarsa documentazione archivistica circa i lavori di Vanvitelli non è cosa inusuale, ma il suo nome continua a ricorrere ne *I palazzi di Napoli* di Luigi Catalani (1845)¹⁵ e nella riedizione di Giovanni Battista Chiarini



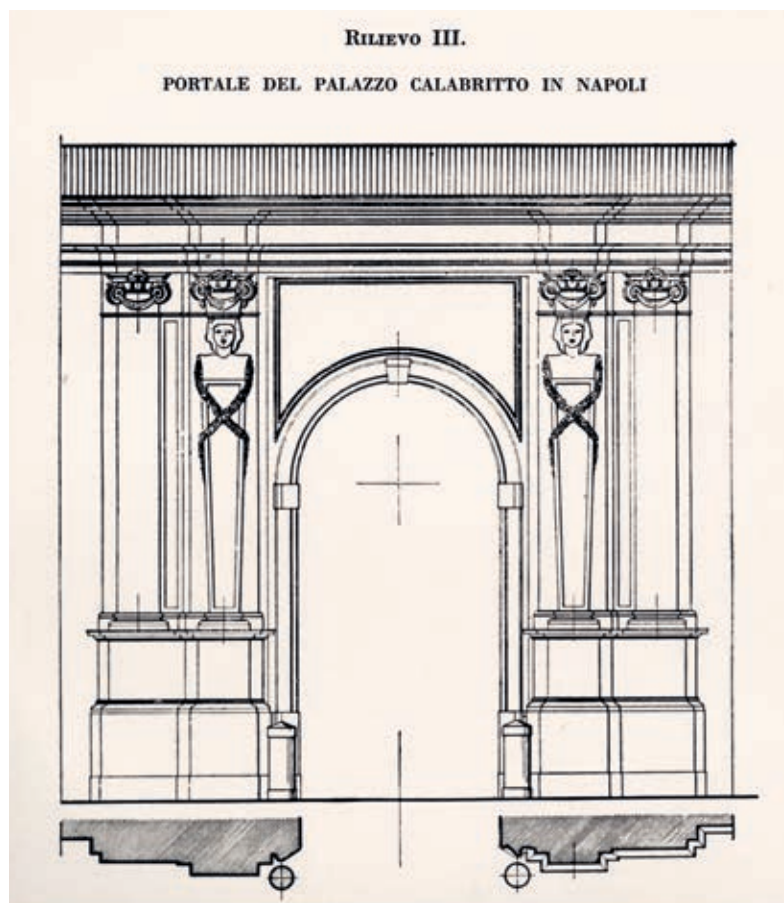


Fig. 1. Giacomo Antonio Canevari, *Pianta Generale del Pianterreno delle nove stalle da farsi nel sito di Calabritto*, s.d., ma 1740 ca. [Napoli, Archivio di Stato, *Piante e Disegni*, cart. XII, n. 42].

Fig. 2. *Rilievo III. Portale del Palazzo Calabritto in Napoli*, rilievi eseguiti dalla Facoltà di architettura della Regia Università di Napoli sotto la direzione del prof. arch. Marcello Canino, s.d. [Fichera 1937, p. 195].



Fig. 3. Vestibolo dello scalone d'onore di via Calabritto oggi.

Fig. 4a-c. Confronto dei prospetti di Palazzo Genzano: particolare del rilievo di Lucas Antonio Natale, 1692; prospetto del palazzo da Petrini, 1718; particolare della tavola *Via Medina da Rua Catalana a piazza Municipio*, 1961 [Cocchia 1961].



della guida di Carlo Celano (1856-1860)¹⁶; inoltre nonostante le trasformazioni che ha subito il palazzo, rimangono evidenti elementi riconducibili al linguaggio vanvitelliano.

Il Palazzo Calabritto prima dell'arrivo di Vanvitelli non era completato. La costruzione era iniziata dopo l'acquisto da parte di Vincenzo Tuttavilla dei terreni dai Padri di Santa Maria a Cappella, confinanti con la loro chiesa; la notizia è di Celano, quindi anteriore al 1692¹⁷. I lavori, però, iniziarono solo nel 1722 e terminarono nel 1731, alla morte del duca¹⁸. Durante il Viceregno austriaco Napoli si espanse nei borghi, grazie all'emanazione nel 1718 del provvedimento che aboliva le restrizioni all'edificazione fuori le mura¹⁹, accompagnando quel fenomeno che, nonostante i



divieti, non si era mai fermato. Chiaia si confermò borgo preferito dalla nobiltà, e di lì a poco sarebbe diventato anche amministrativamente un quartiere, prevalentemente destinato a residenze aristocratiche.

Prima di mettere mano al palazzo, Vincenzo Tuttavilla fece costruire la strada, che avrebbe diviso la sua proprietà da quella confinante dei Ravaschieri; si realizzava così il naturale prolungamento di via Chiaia – oggi via Calabritto – collegando Santa Maria a Cappella con Santa Maria della Vittoria e la Riviera di Chiaia²⁰. Si conoscono i nomi di molti artefici ingaggiati da Vincenzo Tuttavilla: oltre il capomastro, Gennaro Vecchione, nei documenti sono citati i fornitori di calce e di legname, delle porte di alabastro, il piperniere, il falegname, il marmolaro, lo scultore e lo stuccatore²¹. Tuttavia, nonostante la notizia della realizzazione di un modello in legno per il palazzo e di uno per lo scalone, mai ritrovati, non è stato possibile risalire al progettista di questi anni²². Alla morte di Vincenzo Tuttavilla il palazzo non era del tutto completato anche se, come si può notare dall'elenco delle maestranze, la residenza era in parte abitabile; non conosciamo neanche l'andamento dei lavori dopo la morte del duca e i passaggi ereditari²³.

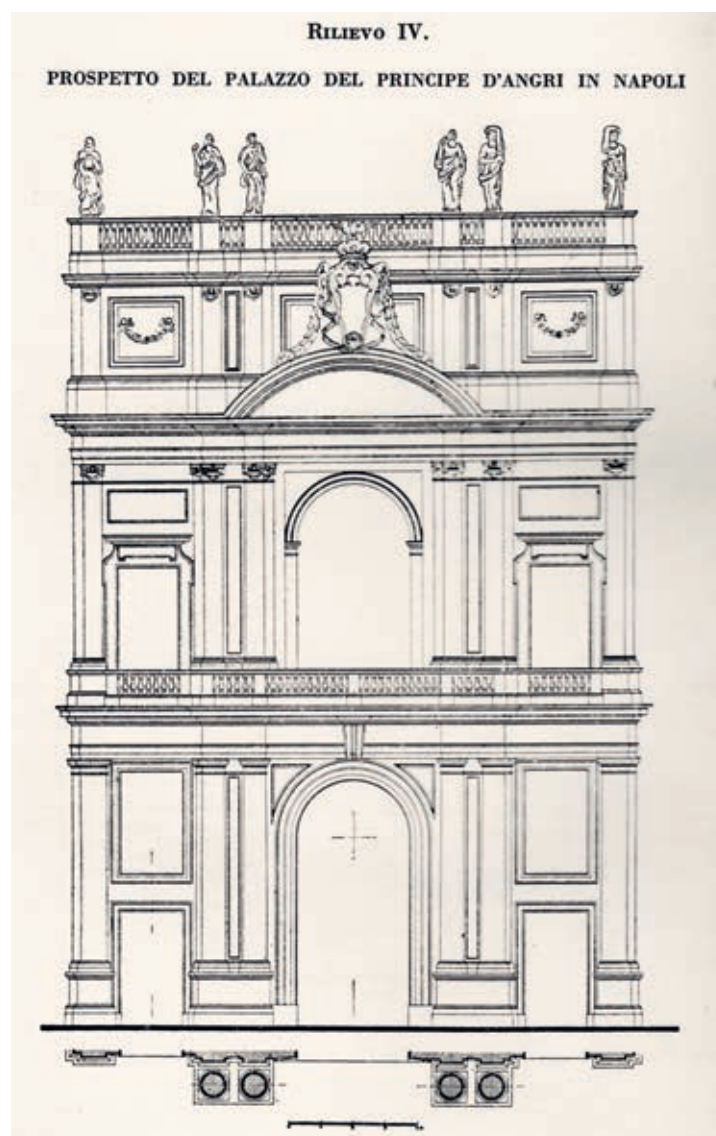
Diventato re di Napoli Carlo di Borbone, nel 1737 il Sovrano decise di acquistare il palazzo e riconvertirlo in residenza e cavallerizza reale. La Casa Reale incaricò Domenico Antonio Vaccaro di stimare il palazzo; l'architetto fu affiancato da Antonio Alinei, perito del duca²⁴. Accantonata l'idea del Re, si decise di trasformare il palazzo solo in cavallerizza; il progetto fu affidato a Giacomo Antonio Canevari, come dimostra il disegno autografo²⁵. Anche quest'ultimo progetto rimase su carta e l'edificio fu utilizzato come cavallerizza, realizzando solo interventi minimi. Pochi anni dopo, nel 1754, il fabbricato fu nuovamente rivenduto a Francesco Tuttavilla per la stessa somma che gli era stata corrisposta anni prima²⁶, altra conferma che non erano stati eseguiti grandi lavori.

Il disegno di Canevari e la stima di Vaccaro permettono una sommaria descrizione dell'edificio prima del coinvolgimento di Vanvitelli. Il progetto di Canevari prevedeva il riutilizzo delle parti terminate con funzioni differenti; la realizzazione delle stalle a sud e a est, completando il complesso come un edificio a corte; la suddivisione degli spazi aperti in aree funzionali alle scuderie e la creazione di nuovi varchi d'accesso. Le stalle non furono mai realizzate, ma dalla lettura della documentazione si può ipotizzare la struttura effettivamente

Fig. 5. Étienne Giraud, *Vue du palais du Duc de Casa Calenda vis-à-vis S.t Dominique le Grand*, 1771.

Fig. 6. *Rilievo IV. Prospetto del Palazzo del principe di Napoli*, rilievi eseguiti dalla Facoltà di architettura della Regia Università di Napoli sotto la direzione del prof. arch. Marcello Canino, s.d. [Fichera 1937, p. 196].

costruita. La cavallerizza si componeva di due grandi bracci settentrionale e occidentale, che definivano i fronti sulle strade pubbliche. Dal disegno risulta che il blocco settentrionale era composto da tredici aperture, di cui quella centrale era un varco; l'ala occidentale presentava nove aperture a nord, un grande atrio con portale e altre nove aperture a sud. Le facciate ancora oggi presentano lo stesso numero di campate. A destra del vano d'ingresso si trovava lo scalone d'onore. Immaginandoci il sito prima della demolizione ottocentesca della chiesa, si capisce la necessità di Vincenzo Tuttavilla di realizzare la strada, oggi Calabritto, per ottenere, oltre i collegamenti già detti, un lungo fronte senza la servitù della chiesa di Santa Maria a Cappella, che ostruiva visivamente la facciata settentrionale. Non conosciamo precisamente i lavori condotti da Vanvitelli, ma Milizia scrive che eseguì «il Portone, la Scala, e il proseguimento»²⁷. Possiamo quindi supporre che l'architetto terminò il prospetto settentrionale, utilizzando e armonizzando quanto già realizzato; costruì il vestibolo e la scala su questo fronte, che non è disegnata nel manoscritto di Canevari; concluse e regolarizzò il prospetto su via Calabritto e il portale con le erme egizie²⁸. Vanvitelli diede al palazzo un'unità formale da residenza patrizia; fu responsabile dell'apparato decorativo che mostra evidenti temi ricorrenti nei propri lavori, ad esempio per il vestibolo di via Calabritto la stella a otto punte, motivo importato dalla Reggia di Caserta. Un'aurea monumentale e di stampo romano definisce il palazzo che è il più maestoso tra quelli nobiliari ristrutturati da lui in città, malgrado i vincoli del lotto; infatti la posizione invidiabile era al tempo di Vanvitelli ancora in parte ostruita dalla chiesa e presentava il prospetto principale in pendenza verso la Riviera. La circostanza potrebbe spiegare la scelta di un portale molto decorato e il ricorso alle erme per qualificare la monotona veduta tangenziale. La documentazione archivistica attesta che i lavori al palazzo durarono senza soluzione di continuità fino al 1775, sia con Francesco Tuttavilla sia dopo la sua morte – quando la moglie Petronilla di Ligneville gli successe – che dal 1770 con il duca Vincenzo junior. Riferendoci al testamento e alle volontà di Francesco, i lavori rispettarono il «disegno, e metodo da me intrapreso»²⁹; a nostro avviso, il citato disegno fu quello di Luigi Vanvitelli, che il duca aveva contattato nel lontano 1756.



Il palazzo può essere considerato terminato solo all'inizio dell'Ottocento. La descrizione del cosiddetto Catasto francese, relativa all'anno 1814, documenta che il fabbricato era di quattro piani, con due ingressi principali corrispondenti alle ali settentrionale e occidentale, identificate rispettivamente come strada di Santa Caterina numero 30 – oggi piazza dei Martiri – e strada di via Santa Caterina numero 38 – oggi via Calabritto. L'appartamento principale, composto da undici stanze, sala, cucina e loggia dell'ala settentrionale, era al primo piano. Gli appartamenti del secondo piano, tutti con ingresso dall'atrio settentrionale, si estendevano anche sull'ala occidentale. Un appartamento di dieci stanze, sala e 'dietrostanza' era tra il primo piano nobile e il secondo; seguiva al secondo piano nobile un appartamento di trentatré stanze, sala e due stanzini. Al terzo piano vi erano quattordici stanze, quasi tutte con affaccio interno; al quarto piano un lungo ballatoio disimpegnava una serie di stanze e tre 'sopranstanze',

utilizzate come cucine. A quest'ultima unità apparteneva il giardino «di un moggio e 200 passi». L'ala occidentale aveva al primo piano un appartamento di sei stanze, sala e 'dietrostanza'. L'appartamento del terzo piano era di quattordici stanze e due stanzini³⁰.

Le cospicue somme necessarie a completare la residenza aristocratica minarono gravemente il patrimonio dei Tuttavilla; nel 1827 il palazzo fu espropriato e smembrato. Il piano nobile dell'ala settentrionale rimase alla famiglia, acquistato da Maria Imara Caracciolo duchessa di Calabritto³¹. Il fenomeno della trasformazione di palazzi nobiliari in residenze per appartamenti – diffuso a Napoli in quegli anni – per Palazzo Calabritto fu forzato dalle difficoltà economiche appena descritte e non si trattò quindi di una speculazione immobiliare condotta dai proprietari.

Le assonanze stilistiche alla 'maniera' vanvitelliana permangono, nonostante aggiunte, completamenti e trasformazioni per la suddivisione in appartamenti³², e le fonti bibliografiche assecondano l'ipotesi verosimile di Vanvitelli progettista, come ci ricorda l'attribuzione già citata di Milizia, ripresa in ambiente napoletano prima da Vanvitelli junior, poi da Luigi Catalani nel 1845: «questo edilizio che già da tempo esisteva incompiuto fu proseguito con disegno del Cav. Arch. Luigi Vanvitelli, che vi fe' a nuovo la facciata, il gran portone e la nobile scala. La sua architettura è semplice, e l'interno comodamente ripartito. Se le forme e i particolari delle decorazioni architettoniche non sono belle, è colpa del secolo non ancora spoglio dalla goffaggine e dalle stravaganze. Esso è vastissimo, ha belle logge, e gode la veduta del vicino mare»³³. La citazione è riproposta identica da Chiarini nel 1860³⁴, nonostante in anni più vicini ai lavori vanvitelliani Giuseppe Sigismondo, nel 1788³⁵, e Salvatore Palermo, nella riedizione di Celano del 1792³⁶, non avevano dedicato al palazzo nessuna descrizione.

I palazzi al centro di città: Genzano, Casacalenda e Doria d'Angri
 Agli stessi anni risalirebbe l'incarico di ristrutturare Palazzo Genzano³⁷, che gli attribuisce prima Milizia³⁸ e poi Vanvitelli junior³⁹. L'edificio era posto nei pressi di Castel Nuovo, nella parte meridionale della strada dell'Incoronata, che oggi è via Medina, l'asse più ampio della Napoli *intra moenia* rispetto alla murazione vicereale. Alla fine del Seicento l'edificio era residenza del marchese di San Marzo; nonostante la posizione di rilievo – davanti vi era la fontana Medina – e la volumetria che raggiungeva praticamente quella attuale, non presentava elementi di pregio nella definizione del prospetto principale. Si evince dai disegni eseguiti dall'ingegnere Lucas Antonio Natale per l'incarico ricevuto nel 1692 dal viceré Francisco de Benavides, conte di Santisteban, di terminare la costruzione del nuovo Seggio della piazza del Porto⁴⁰. L'edificio fu

poi acquistato da Gian Giacomo de Marinis, marchese di Genzano, che lo ristrutturò dotando il palazzo di un fronte tipicamente barocco e incaricando dell'apparato decorativo Giacomo del Pò. I lavori, che diedero alla facciata un aspetto tipicamente barocco, dovettero avere una tale eco in ambiente napoletano, che il prospetto fu pubblicato nel 1718 da Paolo Petrini con una breve nota descrittiva⁴¹. Il coinvolgimento più tardo di Vanvitelli, per moderare gli eccessi barocchi, si può riscontrare nel portale e nella decorazione dello scalone, che mostra ancora temi vanvitelliani. Il portale rimane elemento di un certo pregio sul fronte nuovamente rimaneggiato nella prima metà dell'Ottocento, quando Maria Costanza de Marinis e il marito Giuseppe Sansevero di Sangro, principe di Fondi, ammodernarono la loro residenza secondo i canoni più severi del neoclassicismo.

Il portale ripropone quello di Palazzo Chigi-Odescalchi. Vanvitelli e Nicola Salvi si erano cimentati nel palazzo romano quando fu acquistato da Baldassarre Odescalchi, riproponendo però il progetto berniniano. Da menzionare è la corte che, anche se di ridotte dimensioni, è caratterizzata da un elegante porticato, posto sulla parete di fondo e risolto con una serliana. Il motivo classicista era preesistente ma di sicuro gradimento di Vanvitelli; una serliana semplificata è riproposta in controfacciata. Il porticato termina con un terrazzo che domina la corte, su cui campeggia una loggia di archi su colonne. Si può concludere con le parole di Arnaldo Venditti, che definisce il coinvolgimento di Vanvitelli «soltanto un'eco del maestro»⁴².

Palazzo Casacalenda rappresenta una pagina abbastanza oscura dell'architettura napoletana del secondo Settecento. Nonostante sia l'unico palazzo nobile napoletano che Vanvitelli si assegna nella già citata nota autografa⁴³, si trattò prevalentemente di un lavoro da restauratore – come ha dimostrato Giuseppe Fiengo⁴⁴ – per risolvere i gravi problemi statici dell'edificio insorti per il progetto di ristrutturazione di Mario Gioffredo, incaricato nel 1754. Ai lavori, che riguardarono anche l'aggiunta degli ultimi piani, presero parte Michelangelo Giustiniani e Giuseppe Astarita. «Ho ristrutturato il Palazzo Sangro delli Signori Duca e Duchessa di Casa Calenda, qual palazzo nuovo e non ancora finito, ora cadente, a rovinare per opera dell'imprudente architetto napoletano Mario Gioffredo» scriveva Vanvitelli, soprattutto per screditare il collega nonché rivale Gioffredo. Fiengo basa le sue argomentazioni su un'attenta ricerca archivistica, leggendo e interpretando i tanti documenti giudiziari, redatti in occasione delle cause intentate tra l'appaltatore, Donato Cosentino, la duchessa e Gioffredo. Vanvitelli sostituì Gioffredo e nel 1766 produsse una relazione tecnica sull'attigua chiesa di Santa Maria della Rotonda. Lo scopo della relazione era quello di ottenere un risarcimento dai Casacalenda per il

consolidamento della chiesa, da lui condotto, sostenuto dal parroco e causato dai lavori al palazzo⁴⁵. Se il progetto vanvitelliano della chiesa è di grande interesse, soprattutto per il riuso di materiali di spoglio, meno lo è quello per il palazzo, ad eccetto degli aspetti rivolti alle indubbie capacità ingegneristiche di Vanvitelli restauratore. Infatti, l'interessante impaginato della facciata su piazza San Domenico Maggiore e l'invito allo scalone d'onore sono invenzioni classiciste di Gioffredo.

L'ultimo palazzo napoletano di Luigi Vanvitelli è quello dei Doria d'Angri a Toledo, i cui lavori iniziarono solo nel 1778, affidati al figlio Carlo. In questo caso l'interessante soluzione, adottata per unire in un solo palazzo due 'case palazziate' preesistenti, è da ascrivere all'opera di Luigi Vanvitelli, per la sensibilità dimostrata nella difficile soluzione dei vincoli della preesistenza. Tra il 1752 e il 1755 il principe Marcantonio Doria acquistò due case vicine, separate da un vicolo e poste alla confluenza di due importanti strade, via Monteliveto – oggi Sant'Anna dei Lombardi – e via Toledo; il fronte principale del fabbricato piccolo di forma trapezoidale, nonostante la dimensione ridotta, godeva di uno slargo, pregio alquanto insolito nella congestionata Napoli.

Secondo il nipote biografo, Luigi Vanvitelli fu contattato al rientro da Milano, quindi dopo il 1769⁴⁶; il volume monografico di Maria Raffaella Pessolano chiarisce tutte le fasi della costruzione del palazzo⁴⁷. Nel documento di indennizzo a Carlo Vanvitelli, il principe Doria scrive «del fu D. Luigi di lui padre, in formare le piante, e i disegni per la rifazione del mio Palazzo»⁴⁸. Anche in questo caso, come a Palazzo Calabritto, i lavori per realizzare da due 'case palazziate' un palazzo nobiliare furono praticamente continui ma parziali. I documenti restituiscono i nomi dei responsabili dei lavori prima del progetto vanvitelliano, tra i quali Gaetano Buoncore e Ferdinando Fuga, quest'ultimo documentato tra il 1762 e il 1771. Nello stesso anno, uscito dal cantiere Fuga, si suppone che abbia inizio il primo coinvolgimento, esclusivamente in fase progettuale, di Luigi Vanvitelli. Egli creò un lotto trapezoidale, alquanto regolare, conferendo al prospetto principale, più piccolo ma verso il Foro Carolino, una quinta monumentale. La nuova pianta, che inglobava e ridisegnava le corti preesistenti, era attraversata da un asse prospettico, che, adattandosi sempre alle preesistenze, tratteggiava una linea spezzata. L'asse prospettico percorreva il primo atrio

esagonale – ricavato dalla corte del palazzo piccolo – poi un lungo vestibolo per raggiungere diagonalmente la corte quasi quadrata, che ricalcava quella del palazzo grande, e guadagnare la simmetria nel vestibolo posteriore, quasi in asse con il prospiciente Palazzo Maddaloni. La posizione eccentrica della scala era necessaria per non interrompere la prospettiva; tale soluzione era già stata adottata con il medesimo scopo in altri progetti; il primo esempio campano è chiaramente la Reggia di Caserta. Lo scalone, però, ha anche una insolita postura, parallela ai muri della corte quadrata; tale soluzione spuria, rispetto al rigore vanvitelliano, potrebbe essere spiegata sia dal bisogno di riutilizzare elementi della 'casa palazzata', sia dalla necessaria reinterpretazione dell'idea progettuale di Luigi da parte di Carlo. Oltre alla pianta appena descritta, ai saloni, le cui decorazioni furono dirette da Carlo⁴⁹, l'elemento di maggiore pregio di Luigi è la facciata principale, citazione – come è noto – di un arco di trionfo. Richiamando la formazione romana di Luigi, la monumentale facciata, di marmo e travertino potrebbe essere vista come la materializzazione di un capriccio architettonico inserito però in un paesaggio urbano.

Conclusioni

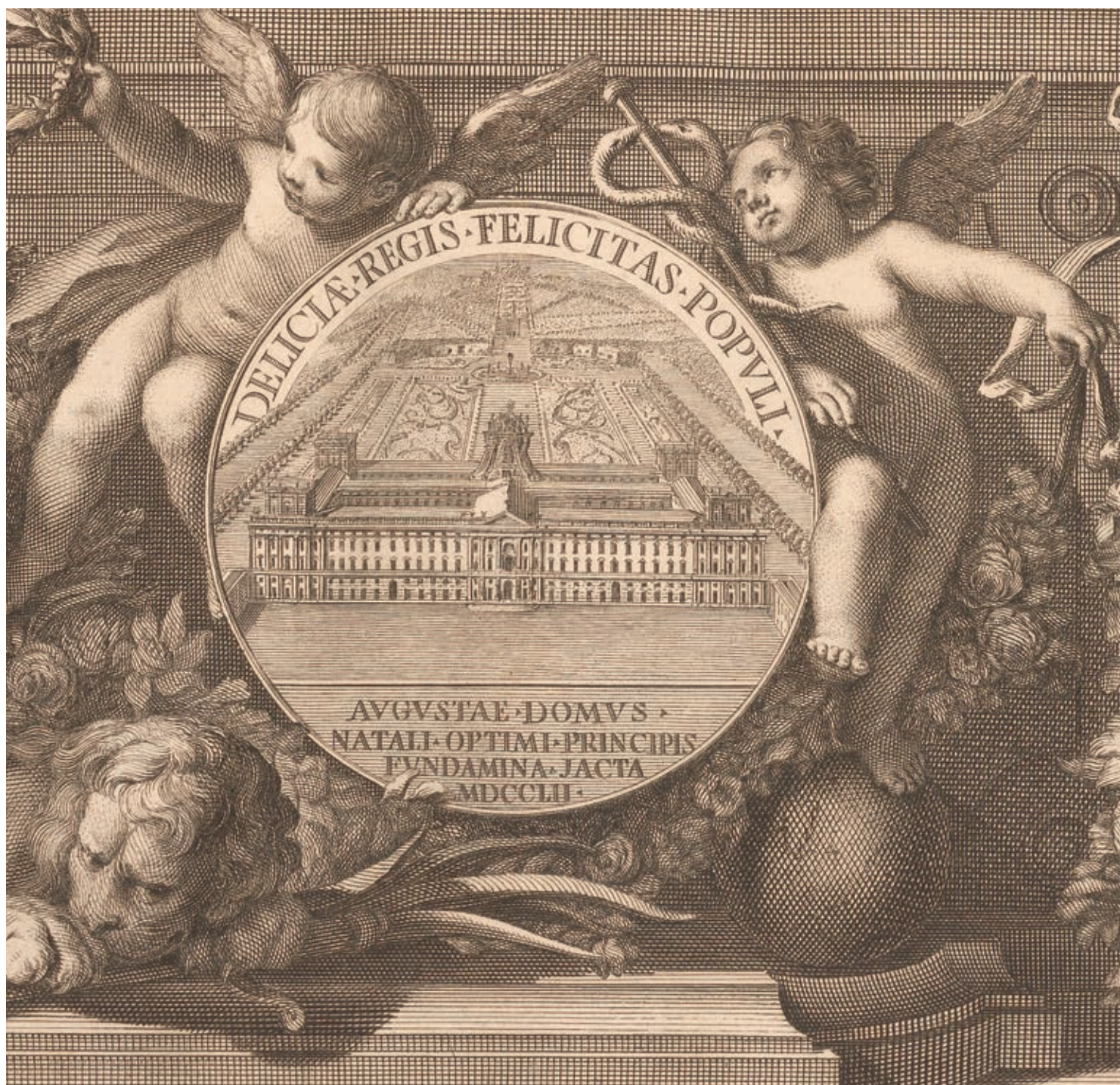
Negli incarichi minori emerge la figura di Luigi Vanvitelli, architetto del suo tempo, impegnato a risolvere le difficoltà di una generazione di artisti di passaggio, che attraversarono il secolo dei lumi e intravidero quello della borghesia. La prefazione di Gustavo Giovannoni al volume monografico di Francesco Fichera illustra con chiarezza l'artista: «in un vasto crogiuolo unico vi si fondono i principii dell'ordine austero e della fantasia sbrigliata, del metodo scientifico e della frivolezza, dell'erudizione e della poesia, della tradizione accademica e della vivace ricerca di novità. Il pensiero del secolo precedente matura e si sviluppa per regolare evoluzione, ma accanto gli sorge il pensiero moderno, che zampilla come fresca e chiara fonte poi intorbidita dalle ideologie artificiali e dalle oscillanti tendenze d'arte del secolo XIX. [...] Il Vanvitelli non fu un precoce, né fu un artista immaginoso librato sulle ali della fantasia, ma un lavoratore tenace e onesto, non un istintivo, ma un ragionatore ordinato, munito di una preparazione ampia e completa in tutti i campi direttamente o indirettamente attinenti all'Architettura»⁵⁰.

- ¹ *Atti dell'VIII convegno nazionale di storia dell'architettura* (Caserta, 12-15 ottobre 1953), Roma, Centro di studi per la storia dell'architettura, 1956.
- ² R. De Fusco, R. Pane, A. Venditti, R. Di Stefano, F. Strazzullo, C. de Seta, *Luigi Vanvitelli*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1973; *Luigi Vanvitelli e il '700 europeo*, atti del congresso internazionale di studi (Napoli-Caserta 5-10 novembre 1973), 2 voll., Napoli, Arte Tipografica, 1979.
- ³ *Luigi Vanvitelli e la sua cerchia*, catalogo della mostra (Caserta, 16 dicembre 2000-16 marzo 2001), a cura di C. de Seta, Napoli, Electa Napoli, 2000; *Luigi Vanvitelli 1700-2000*, atti del convegno internazionale di studi (Caserta, 14-16 dicembre 2000), a cura di A. Gambardella, San Nicola la Strada, Saccone, 2005.
- ⁴ *Luigi Vanvitelli e il '700 europeo*, cit.
- ⁵ F. Capano, *Architetture del lavoro in area casertana tra Sette e Ottocento: 'architetti-ingegneri' alla scuola di cantiere di Luigi Vanvitelli*, in *Storia dell'Ingegneria*, atti del 3° convegno Nazionale (Napoli, 19-20-21 aprile 2010), a cura di S. D'Agostino, 2 voll., Napoli, Cuzzolin, 2010, II, pp. 857-868.
- ⁶ *Le lettere di Luigi Vanvitelli della Biblioteca Palatina di Caserta*, a cura di F. Strazzullo, 3. voll. (1976-1977), Galatina, Congedo, II, 1976, pp. 496-498; 498, lettera n. 733 dell'8 aprile 1760.
- ⁷ F. Capano, *La Piazza Reale di Caserta: progetti, realizzazione e diffusione dell'immagine di una 'città reale' tra Sette e Ottocento*, in «Città & Storia», nn. 1-2, 2019, pp. 129-151.
- ⁸ C. Minieri Riccio, *Recensione a D. Salazar. «Poche parole dette sul sepolcro di Luigi Vanvitelli»*, in «Archivio storico per le provincie napoletane», a. V, 1880, pp. 195-198.
- ⁹ F. Milizia, *Memorie degli architetti Antichi e moderni*, 2 voll., Bassano, A spese di Remondini di Venezia, II, 1785 (IV ed. accresciuta dall'autore), p. 267: «La Facciata del Palazzo di Genzano a Fontana Medina; il Portone, la Scala, e il proseguimento del Palazzo Calabritto a Chiaja».
- ¹⁰ *Le lettere di Luigi Vanvitelli della Biblioteca Palatina di Caserta*, cit., I, 1976, pp. 539-541: 541, lettera n. 371 del 24 aprile 1756.
- ¹¹ L. Vanvitelli jr, *Vita dell'architetto Luigi Vanvitelli*, Napoli, co' tipi di Angelo Trani, 1823, p. 41.
- ¹² *Le lettere di Luigi Vanvitelli della Biblioteca Palatina di Caserta*, cit., II, 1976, pp. 462-463, lettera n. 710; pp. 465-466, lettera n. 712 del 29 gennaio 1760; III, pp. 165-168, lettera n. 1161 del 27 novembre 1764 per la Nunziatura; III, p. 74, lettera n. 1089 del 6 settembre 1763 per Palazzo Alvito.
- ¹³ Ivi, II, pp. 48-49, lettera n. 455 del 12 aprile 1757.
- ¹⁴ Napoli, Archivio Storico del Banco di Napoli (d'ora in poi ASBN), Banco di San Giacomo, Giornale di cassa, 18 gennaio 1769; ne dà notizia V. Tempone, *Note sulla genesi e trasformazione di palazzo Calabritto in Napoli*, in «Napoli nobilissima», s. V, vol. IX, 2008, pp. 64-75: 64, 73. Il saggio è corredato da un'attenta ricerca archivistica; tuttavia, le conclusioni cui giunge l'autrice sono in parte differenti da quelle che si propongono in questo contributo.
- ¹⁵ L. Catalani, *I palazzi di Napoli*, Napoli, Tipografia fu Migliaccio, 1845, p. 43.
- ¹⁶ C. Celano, *Notizie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli raccolte dal can.° Carlo Celano divise dall'autore in dieci giornate per guida e comodo de' viaggiatori con aggiunte de' più notabili miglioramenti posteriori fino al presente estratti dalla storia de' monumenti e dalle memorie di eruditi scrittori napoletani*, a cura di G. B. Chiarini, 5 voll. (1856-1860), Napoli, Stamperia Floriana, V, 1860, p. 547.
- ¹⁷ C. Celano, *Notizie del bello, dell'antico, e del curioso della città di Napoli*, 10 voll., Napoli, nella stamperia di Giacomo Raillard, 1692, IX, p. 252.
- ¹⁸ A. Venditti, *L'opera napoletana di Luigi Vanvitelli*, in R. De Fusco *et al.*, *Luigi Vanvitelli*, cit., pp. 97-167; V. Tempone, *Note sulla genesi e trasformazione di palazzo Calabritto*, cit., pp. 64-75: 66, 74; Napoli, Archivio di Stato (d'ora in poi ASNa), Processi antichi, pandetta nuova quarta, b. 314.
- ¹⁹ Cfr. F. Strazzullo, *Edilizia e urbanistica a Napoli dal '500 al '700*, Napoli, Berisio, 1968, p. 235; M. R. Pessolano, *Palazzi ed appartamenti a Napoli: costruzioni, ricostruzioni, adeguamenti*, in *L'uso dello spazio privato nell'età dell'illuminismo*, 2 voll., a cura di G. Simoncini, Firenze, Leo S. Olschki, II, 1995, pp. 429-453.
- ²⁰ Napoli, Archivio storico municipale, Tribunale di Fortificazioni. Conclusioni, vol. IX, aa. 1722-1731, f. 34; la notizia archivistica è in A. Buccaro, *Modelli funzionali della residenza nobiliare napoletana: le fonti catastali*, in *L'uso dello spazio privato*, cit., I, pp. 455-497: 460.
- ²¹ V. Tempone, *Note sulla genesi e trasformazione di palazzo Calabritto*, cit., pp. 64-75: 66, 75. Si rimanda ai documenti dell'ASBN e alla pianta di Michelangelo de Blasio, *Descrizione della Pianta della Palude di S.M. a Cappella*, 30 maggio 1732, conservata presso l'ASNa, Notai del '600, sch. 1347, prot. 26, f. 274t.
- ²² V. Tempone, *Note sulla genesi e trasformazione di palazzo Calabritto*, cit., pp. 64-75: 74. Presso l'ASNa, *Processi antichi, pandetta nuova quarta*, b. 314, fasc. 26, si conserva un inventario dei beni redatto nel 1732, che dà notizia dei plastici e della precisa consistenza dell'edificio dopo la morte del duca. A quella data era costruita l'ala su via Calabritto e almeno in parte quella sul largo di Santa Maria a Cap-
- ²³ V. Tempone, *Note sulla genesi e trasformazione di palazzo Calabritto*, cit., pp. 64-75: 67, 74; ASNa, Processi antichi, pandetta nuova quarta, b. 144, contiene i documenti dell'esecuzione testamentaria.
- ²⁴ *Ibidem*. Cfr. G. Labrot, *Palazzi napoletani, Storie di nobili e cortigiani. 1520-1750*, Napoli, Electa Napoli, 1993, p. 92, 94, 134, in cui si dà notizia della vendita del palazzo; ASNa, Notai della Regia Corte, protocolli, fasc. 3; A. Buccaro, *Modelli funzionali della residenza nobiliare napoletana*, cit., pp. 455-497: 462; ASNa, Notai '600, notaio G.C. De Sanctis, sch. 666, prot. 45, che contiene la descrizione della fabbrica agli anni Quaranta del Settecento.
- ²⁵ G. A. Canevari, *Pianta generale del Piano terreno delle nove stalle [...] Sito Calabritto*, senza data [ma 1740 ca.], presso l'ASNa, *Piante e Disegni*, cart. XII, n. 42; ne dà notizia A. Buccaro, *Modelli funzionali della residenza nobiliare napoletana*, cit., p. 461.
- ²⁶ C. Celano, *Notizie del bello*, a cura di G. B. Chiarini, cit., V, p. 547; V. Tempone, *Note sulla genesi e trasformazione di palazzo Calabritto*, cit., pp. 64-75: 66, 68, 74; ASNa, Processi antichi, pandetta nuovissima, b. 33211, fasc. 85045, lavori di manutenzione eseguiti nel 1751 e apprezzati nel 1752 da Giuseppe Astarita; ASNa, Notai della Regia corte, protocolli, b. 31, f. 97, atto tra la Regia Corte e Francesco Tuttavilla.
- ²⁷ F. Milizia, *Memorie degli architetti antichi e moderni*, cit., II, p. 267.
- ²⁸ Simili figure muliebri si ritrovano nei disegni di Vanvitelli per l'allestimento di Palazzo Mirrelli di Teora, residenza dell'ambasciatore austriaco a Napoli, Anton Wenzel, conte di Kaunitz-Rietberg; a riguardo, si rimanda al contributo di Pierluigi Ciapparelli. Vanvitelli utilizza erme muliebri anche nel teatro provvisorio di Palazzo Perrelli Berio. Cfr. F. Capano, *Palazzo Berio a Napoli: origine ed evoluzione*, Napoli, Paparo, 2012.
- ²⁹ V. Tempone, *Note sulla genesi e trasformazione di palazzo Calabritto*, cit., pp. 64-75: 64, 68-69, 74-75. Dal testamento di Francesco Tuttavilla, redatto nel 1761, quattro anni prima della sua morte, si evince che il fronte sul largo di Santa Maria a Cappella era terminato almeno fino al piano nobile e a sinistra vi era un «appartamento piccolo»; l'appartamento del duca restava a sinistra del vestibolo di via Calabritto. Il palazzo però non era completato: i lavori dovevano continuare, secondo le vo-

- lontà testamentarie del duca, «a tenore del disegno, e metodo da me intrapreso». Cfr. ASNa, Processi antichi, pandetta nuova seconda, b. 205, fasc. 2. Inoltre, dall'ASNa, Processi antichi, pandetta nuova seconda, b. 573, fasc. 14, emergono i nomi degli artefici impiegati nei lavori del 1761; si tratta di rifiniture, acquisto di vasi, pitture e dorature. Presso ASBNa, Banco di San Giacomo, giornale di cassa, 18 gennaio 1769, è consultabile la polizza di pagamento al capomastro per i lavori apprezzati da Luigi Vanvitelli. In ASNa, Processi antichi, pandetta corrente, b. 1300, fasc. 8420, è conservata la perizia dell'ingegnere Pasquale Mons per quantificare le spese che Vincenzo junior avrebbe dovuto sostenere per terminare il palazzo. Il duca per terminare il palazzo si indebitò. Da ASNa, Processi antichi, pandetta nuova quarta, fs. 244, f. lo 14, si evince che nel 1780 Vincenzo Tuttavilla mise mano alla realizzazione del giardino sul versante orientale del lotto. Infine, tramite la documentazione conservata in ASNa, Processi antichi, pandetta corrente, b. 859, fasc. 4764, si attestano i lavori per costruire una stalla nel 1803.
- ³⁰ ASNa, Catasto provvisorio della città di Napoli. Stati di Sezione, a. 1814, fasc. 245, ff. 573-575, in A. Buccaro, *Modelli funzionali della residenza nobiliare napoletana*, cit., pp. 455-497: 472.
- ³¹ V. Tempone, *Note sulla genesi e trasformazione di palazzo Calabritto*, cit., pp. 64-75: 70, 75; ASNa, Tribunale civile di Napoli, espropriazioni, b. 470 bis. Alla nuova proprietà erano annesse gran parte del giardino, le botteghe a sinistra dell'androne e alcuni ambienti di servizio al piano matto, cantine e stalle.
- ³² C. Celano, *Notizie del bello*, a cura di G. B. Chiarini, cit., V, p. 547: «il palazzo, un tempo del Duca di Calabritto di cui porta ancora il nome, e che oggi si possiede in piccola parte da uno degli eredi di questa casa, e nel resto dal Marchese D. Antonio di casa Piscicelli, dal Principe di Castagneto, e da varii altri proprietari ... Il suddetto Marchese Piscicelli ha affittata una parte del primo piano al Clero Inglese che vi tiene la cappella e tutt'altro necessario per l'ecclesiastiche cerimonie Anglicane».
- ³³ L. Catalani, *I palazzi di Napoli*, cit., p. 43.
- ³⁴ C. Celano, *Notizie del bello*, a cura di G. B. Chiarini, cit., V, p. 547.
- ³⁵ G. Sigismondo, *Descrizione della città di Napoli e suoi borghi*, 3 voll., Napoli, presso i fratelli Terres, III, 1789, p. 83.
- ³⁶ C. Celano, *Delle notizie del bello dell'antico e del curioso della città di Napoli per gli signori forastieri, divise in dieci giornate in ogni una delle quali si assegnano le strade per dove assi a camminare*, 10 voll., Napoli, Salvatore Palermo, IX, 1792, p. 232.
- ³⁷ Secondo M. Fagiolo, *Vanvitelli Luigi*, in *Dizionario Enciclopedico di Architettura e Urbanistica*, Roma, Istituto editoriale romano, 1969, *ad vocem*, l'incarico risalirebbe al 1756; invece in A. Blunt, *Architettura barocca e rococò a Napoli*, a cura di F. Lenzo, Milano, Electa, 2006, è posticipato alla fine del settimo decennio del Settecento.
- ³⁸ F. Milizia, *Memorie degli architetti antichi e moderni*, cit., II, p. 267: nel «catalogo» delle opere vanvitelliane cita «la Facciata del Palazzo di Genzano a Fontana Medina».
- ³⁹ L. Vanvitelli jr, *Vita dell'architetto Luigi Vanvitelli*, cit., p. 41. In L. Catalani, *I palazzi di Napoli*, cit., p. 43, l'attribuzione è confermata; l'autore descrive così il palazzo: «costruito dopo la metà del secolo passato con disegno del Cavalier Luigi Vanvitelli. Il portone è tutto di marmo decorato da due colonne di ordine jonico, e le finestre del piano nobile sono formate a tabernacoli con pilastri dello stesso ordine».
- ⁴⁰ Simancas, Archivio General, *Mapas, Planos y Dibujos*, 08,022, Lucas Antonio Natale, *Planta de un Castillo de Napoles que había de hacer el ingeniero teniente general D. Lucas Antonio Natale*. Rilievo della strada dell'Incoronata in pianta e in alzato da Castel Nuovo al convento di Santa Maria la Nova, in P. Rossi, *Un brano di città tra antico e contemporaneo. Immagini a Napoli: da largo delle Corregge a via Medina, in Delli Aspetti de Paesi. Vecchi e nuovi Media per l'Immagine del Paesaggio. Rappresentazione, memoria, conservazione*, 2 voll., a cura di F. Capano, M. I. Pascariello, M. Visone, Napoli, FedOA press, II, 2018, pp. 701-711; già in C. de Seta, *Napoli*, Roma-Bari, Laterza, 1981, pp. 99-101. Ringrazio Pasquale Rossi per avermi fornito i disegni di Natale.
- ⁴¹ *Facciate delli palazzi più cospicui della Città di Napoli: con le breui descrizioni delle cose più magnifiche, che in essi si osservano per curiosità, e soddisfazione de forastieri*, Napoli, Paolo Petrini, 1718, conservato presso Napoli, Biblioteca Nazionale 'Vittorio Emanuele III' (d'ora in poi BNN), Sezione Manoscritti e Rari, Rari Doria 62: «facciata del Palazzo del Marchese di Genzano Marini. Questo Palazzo è fatto tutto alla moderna assai maraviglioso di belle stanze e vi sono due gallerie dipinte dal celebre pittore Giacomo del Pò come anche altre stanze e loggia dipinta dal Medesimo Giacomo del Pò».
- ⁴² A. Venditti, *L'opera napoletana di Luigi Vanvitelli*, cit. pp. 97-167: 139. Cfr. anche D. Stroffolino, *L'opera di Vanvitelli a Napoli, opere pubbliche, restauri, chiese, conventi e residenze signorili*, in C. de Seta, *Luigi Vanvitelli*, Napoli, Electa Napoli, 1998, pp. 117-155: 138. L'autrice rimanda a V. Tempone, *Vanvitelli a Napoli*, tesi di Dottorato (IX ciclo), a.a. 1997-1998, Dipartimento di Storia dell'Architettura e dell'Urbanistica, Università degli Studi di Firenze.
- ⁴³ Si rimanda alla nota 8.
- ⁴⁴ G. Fiengo, *Gioffredo e Vanvitelli nei palazzi dei Casacalenda*, Napoli, Editoriale scientifica, 1976: la documentazione della Sezione Giustizia dell'ASNa è trascritta da p. 213 in poi.
- ⁴⁵ BNN, Sezione Manoscritti e Rari, MS XV A 8, bb. 2-3, riportate in F. Strazzullo, *L'intervento di Luigi Vanvitelli per la chiesa della Rotonda a Napoli*, in *Luigi Vanvitelli e il '700 europeo*, cit., pp. 311-330.
- ⁴⁶ L. Vanvitelli jr, *Vita dell'architetto Luigi Vanvitelli*, cit., p. 41.
- ⁴⁷ M. R. Pessolano, *Il palazzo d'Angri. Un'opera napoletana tra Tardobarocco e Neoclassicismo*, Napoli, Società editrice napoletana, 1980.
- ⁴⁸ ASNa, Archivio Doria, b. 886, f. 302; G. Garzya, *Interni neoclassici a Napoli*, Napoli, Società editrice napoletana, 1978, p. 51.
- ⁴⁹ O. Cirillo, *Carlo Vanvitelli. Architettura e città nella seconda metà del Settecento*, Firenze, Alina, 2009, pp. 183-189.
- ⁵⁰ G. Giovannoni, *Prefazione*, in F. Fichera, *Luigi Vanvitelli*, Roma, Reale Accademia d'Italia, 1937, pp. V-VIII.



CITTÀ, TERRITORIO E PAESAGGIO



Costruire un giardino regale: Luigi Vanvitelli a Caserta

Anna Giannetti

La grandiosa impresa casertana, avviata il 20 gennaio 1752, può essere considerata il paesaggio ideale posto al concludersi del rapporto tra Napoli e il Re della tanto agognata monarchia nazionale e come tale speculare alla creazione del Real Bosco di Capodimonte, con cui il regno di Carlo di Borbone era iniziato alla fine del 1735.

Secondo sito reale in ordine di tempo, dopo Procida, Capodimonte appariva «fitto e intrigato di piante, che non dava alcun luogo a passaggio»¹, melanconicamente silenzioso quando non vi andava in scena il grande spettacolo reale della caccia, nobile rito e antico privilegio, che mescolava passione venatoria e politica. Si era iniziato dall'acquisizione dei terreni necessari a realizzarlo incrociando le regole della caccia con quelle del giardino trasformando la foresta in una studiata sequenza di chiusure, slarghi, poste, dove ogni animale aveva il proprio habitat. Tra gennaio e febbraio del 1736 furono messe a dimora 51.984 piante tra alberi da frutto, siepi di alloro e filari di faggi, così da attirare gli uccelli di passo e controllare cinghiali e altri animali da pelo introdotti nella riserva². Solo nel 1738 si era pensato di far realizzare il casino che l'anno dopo aveva mutato destinazione per accogliere le collezioni farnesiane, rimanendo incompiuto alla partenza del Re per la Spagna nel 1759³. Tralasciando le vicende successive, quel che preme sottolineare è che erano stati due episodi distinti, nettamente separati anche fisicamente dalla strada che «conduce a Miano» come si legge nella nota, anonima *Pianta topografica del Real Bosco di Capodimonte*⁴ oltre che dai tempi e dai modi di acquisizione delle relative preesistenze. Allo stesso modo anche a Portici, tre anni più tardi, si era iniziato con il giardino il cui impianto aveva interessato i sovrani prima e ben più della reale residenza.

Il giardino della Reggia di Caserta aveva concluso quanto il sovrano aveva iniziato venti anni prima con Capodimonte. Il grande impianto casertano, collegato alla creazione di un nuovo centro politico, aveva posto la parola fine ad un'avventura, avviata nei dintorni della vecchia capitale, già nel ribaltare l'ordine delle priorità: si era iniziato con la Reggia e nel 1759 al giardino non si era ancora messo mano, men che mai alla grande via d'acqua.

Pur nelle differenze compositive tra la realizzazione di un bosco e di un *jardin de plaisance*, quale era il giardino caser-

tano, è difficile resistere alla suggestione di ricondurre il primo al quasi naturale incrociarsi delle regole della caccia con una sensibilità e un gusto barocco, e il secondo al ritorno a un più rigoroso classicismo e a una netta presa di distanza dal giardino napoletano non troppo apprezzato a corte e già vicino alle suggestioni e alla libertà di quello *paysager* o *à l'anglaise*.

Se la sovrana era nata nel Palazzo dello Zwinger di Dresda – i cui magnifici parterre si considerano esemplari del gusto tardo barocco, ma di fatto sono 'a la Francese', in sintonia con un secolo che *parlait français*, per usare la bella espressione di Marc Fumaroli – il padre del sovrano, Filippo V di Spagna, non solo era vissuto a Versailles in quanto nipote di Louis XIV, ma nel 1721 aveva fatto costruire la amatissima Granja di Sant'Idelfonso. In un primo momento, aveva pensato di farne un *Real Sitio* dove ritirarsi dopo l'abdicazione, lasciando le altre grandi residenze al figlio Luis, ma nonostante il tono sobrio del palazzo, aveva voluto che i giardini fossero fastosi come quelli a lui cari di Marly⁵, l'anti-Versailles, concepita e voluta dal *Roi Soleil* come una più confortevole residenza di campagna, libera dai laccioli dell'etichetta, e che tante repliche aveva conosciuto nei regni del Nord Europa.

I giardini, regolati da una scala più ridotta – *du petit* come lo definiva Saint-Simon – e da una studiata ricerca della solitudine, erano organizzati intono a due assi che distribuivano boschetti, bacini e fontane celebrando la ricchezza di acqua della Senna, sollevata dalla nota *machine de Marly* che alimentava in sequenza i tre grandi *parterre d'eau* che ne erano il cuore e il senso.

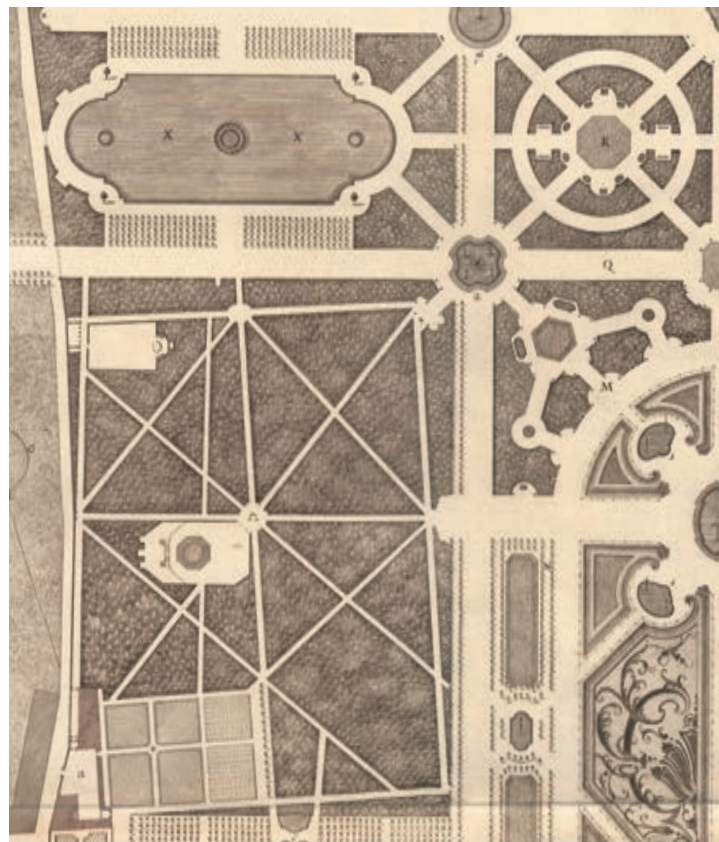
Se questo era il modello compositivo e formale, San Idelfonso offriva la stessa ricchezza di acqua cui si aggiungeva un clima meno torrido di quello di Madrid e una serie di magnifiche foreste perfette per la caccia. La tenuta era un grande rettangolo di 120 ettari chiuso da un muro di 6 chilometri di lunghezza: partendo dalle montagne di Valsain, «el recinto està dividido en tres sectores: en la parte mas elevada hay un extenso bosque» di alberi di alto fusto e conifere, dove si trovava il grande lago artificiale chiamato *el mar*; «la parte intermedia es un jardin de estilo francés, de casi 80 hectàres de superficie», e nella parte bassa sorgeva «el Palacio Real,

que marca el limite entro el espacio del parque y el espacio destinado a construir alojamientos y servicio»⁶.

I giardinieri René Carlier e Étienne Bougelou avevano realizzato una ordinata sequenza di stanze e parterre, ai margini della riserva di caccia che si estendeva sulla Sierra di Guadarrana. Dinnanzi alla facciata posteriore del palazzo si apriva una doppia serie di cascate e fontane incastrata tra labirinti, parterre à l'angloise o à l'anglaise, boschetti e giardini di fiori: come sarebbe avvenuto a Caserta, come era a Marly, dove sul retro della residenza erano disposti i tre bacini e i padiglioni per gli ospiti e sul davanti si apriva l'asse rettilineo della grande via. A San Idelfonso non sarebbe andata in scena la vita di corte con giochi e balli, ma la caccia, passione dei Borbone di Spagna.

I giovani sovrani, quindi, nella tradizione delle rispettive famiglie e dei gusti delle corti europee avevano preteso a Portici un «Parterra a la Francesa»⁷ con 60 *grillages* di agrumi a formare gallerie. Una soluzione particolarmente adatta alla calda e ferace zona vesuviana, lontana da quegli impianti artificiosi fatti con «de fleurs de porcelaine, de magots, du sable de toutes couleurs, et de beaux vases plein de rien»⁸ che Jean-Jacques Rousseau un trentennio più tardi avrebbe combattuto strenuamente. A Napoli, ad onor del vero, Domenico Antonio Vaccaro ne aveva dato una splendida interpretazione prima a Palazzo Tarsia e poi nel chiostro del convento di Santa Chiara. Qui le monache, attraverso la loro badessa Ippolita Carmignano, avevano raccolto «gli autorevolissimi cenni» della regina Maria Amalia e dal 1739 avevano avviato il «lavoro di Parterra, con i suoi Viali ad Uso Forestiero»⁹. Quasi ovvio che a Capodimonte il capo giardiniere fosse un parigino, Martin Biancour; vi era rimasto fino a che nel 1751 era stato trasferito a Caserta¹⁰: a corte godeva di un certo prestigio¹¹ e aveva un pessimo rapporto con Vanvitelli da cui dipendeva.

Dal 1738 – anno in cui i giardini di Portici avevano attirato gli interessi reali – molto era cambiato, e la vecchia tesi di Dezailler d'Argenville, in base alla quale «les ornements champêtres ne sont pas un habit qui s'use bientôt, ou qu'on peut changer d'un coup de ciseaux, mais ce ne sont point aussi un code de loix civiles qu'on craint même de corriger»¹², era entrata in crisi. Mai avrebbe potuto immaginare che tra il 1774-1775 si sarebbe cercato, con risultati disastrosi, di trasformare anche i giardini di Versailles à l'angloise, né che la scelta stilistica si sarebbe trasformata in una precisa scelta di campo, anche se nessun dubbio esisteva sulla natura pubblica del giardino 'a la Francesa' destinato a mettere in scena lo spettacolo mondano della corte, inseguendo il mutare della moda, e su quella privata del suo nemico con la sua ambigua 'naturezza'. La grandiosa impresa casertana ne sarebbe stata il noto campo di battaglia, spostando lo scontro sul fronte della tecnica e della moderna agronomia, delle



quali il giardino à l'angloise era il manifesto e il miglior prodotto¹³, ma lasciando incerto l'esito dell'opera vanvitelliana, portata a termine dal figlio Carlo e con troppo anticipo valutata vecchia a causa del rigoroso impianto formale, sbrigativamente liquidato 'a la Francesa' e molto più fragile della scena paesaggistica adorata da Philipp Hackert¹⁴.

L'«ampio Giardino, che ai più rinomati non ceda», per usare le parole di Luigi Vanvitelli nella dedica ai sovrani che accompagnava le magnifiche tavole della *Dichiarazione dei disegni del Real Palazzo di Caserta*¹⁵, di fatto aveva contraddetto fin da subito le aspettative del suo architetto, visto che, mentre ancora lo si completava, nel 1786 si dava avvio al giardino all'inglese. L'architetto per circa un ventennio se ne era occupato, dal 1753 alla morte avvenuta nel 1773, riuscendo, però, a realizzare solo la parte 'in piano', ossia quella in cui erano più imponenti la vestigia del magnifico giardino degli Acquaviva d'Aragona, puntualmente riportate sulla tavola I della *Dichiarazione*. La pianta che vi era incisa affidava al differente stile delle lettere in legenda la distinzione tra gli elementi del nuovo giardino e quelli del vecchio che entravano silenziosamente a farne parte.

La delizia casertana era stata un giardino famoso, diverso da quelli delle altre grandi dimore nobiliari che lo circondavano, e sul quale conviene soffermarsi non solo per il respiro internazionale della corte tenuta dai suoi proprietari, ma perché

A pag. 140:

Fig. 1. Luigi Vanvitelli, Incisione della medaglia commemorativa, 1756 [Vanvitelli 1756, p. 1].

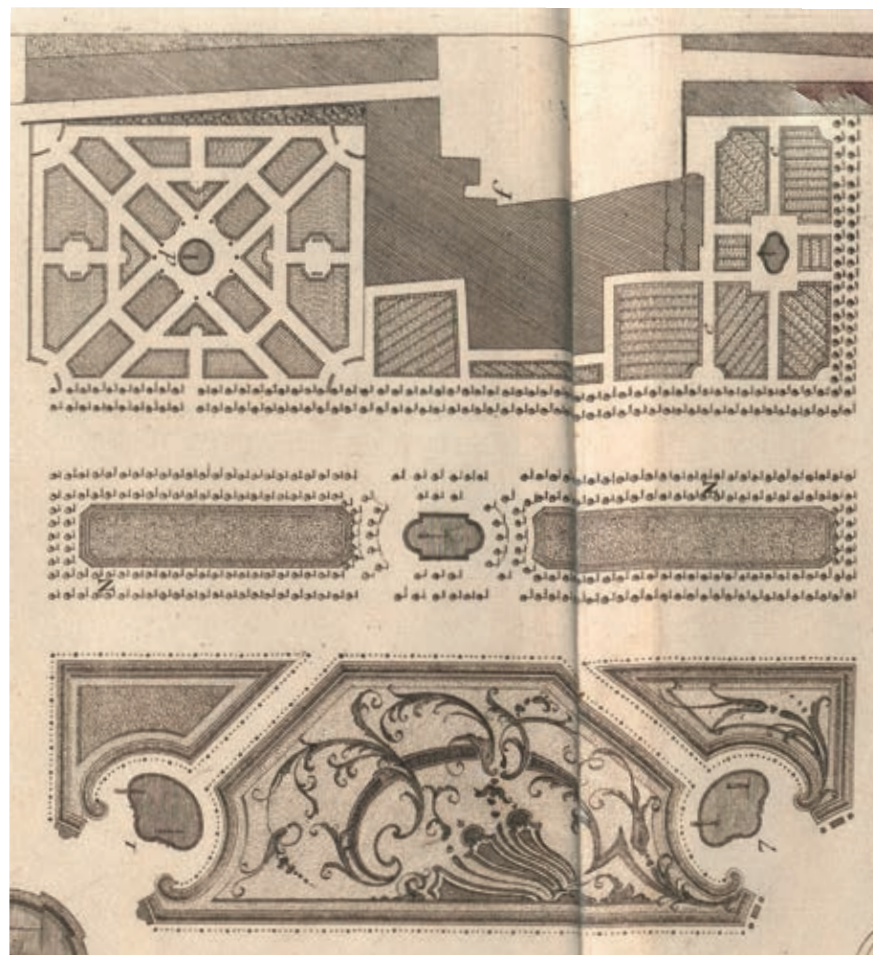
Fig. 2. Luigi Vanvitelli, *Pianta Generale del Reale Palazzo di Caserta*, 1756, particolare [Vanvitelli 1756, tav. I].

Fig. 3 Luigi Vanvitelli, *Pianta Generale del Reale Palazzo di Caserta*, 1756, particolare [Vanvitelli 1756, tav. I].

il progetto vanvitelliano ne aveva dovuto tener conto. Gli Acquaviva d'Aragona erano una delle più antiche famiglie nobili della Penisola che – come non perdevano occasione di ricordare – aveva puntato su Caserta per mantenersi lontano dalla metropoli vicereale e al tempo stesso vicina ad essa. Nel 1521 Giulio Antonio aveva sposato Anna Gambacorta, pronipote della contessa di Caserta, grazie all'oculata regia del nonno Andrea Matteo III signore d'Atri e di Conversano, celebre collezionista, fine letterato, accademico pontaniano oltre che condottiero. Da lui aveva ereditato in mancanza di eredi diretti lo Stato di Caserta, che si poteva annoverare tra le 'grandi signorie' visto che era sempre superiore ai 1000 fuochi, oltre allo spirito ribelle e alla fatale attrazione per la monarchia francese. Alla discesa di Lautrec nel 1528 il conte si era schierato con quest'ultimo, così da essere esiliato assieme al figlio primogenito.

Era stata la contessa Anna a riscattare i beni di famiglia per il secondogenito Baldassarre e avviare con lui la rinascita del casato sotto l'ala protettrice dell'aquila asburgica. Il nonno ribelle, costretto per tale motivo a lasciare Atri e a vivere nel famoso palazzo napoletano, era stato il primo a promuovere iniziative di ammodernamento dell'area casertana e di recupero della vocazione produttiva dell'antico *ager campanus*; il nuovo conte aveva proseguito sulla linea di una più moderna gestione e completato l'ampliamento del palazzo comitale dei della Ratta, trasferendo, prima della morte avvenuta nel 1577, il titolo al figlio Giulio Antonio, da non confondersi con il nonno in esilio in Francia, che risultava conte fin dal 1562¹⁶. Se a Baldassarre vanno ascritti i lavori degli anni 1554-56, è a quest'ultimo che si devono gli interventi sui «belli giardini» chiusi da un muro.

Fedele alla paterna scelta imperiale e con un'accorta politica matrimoniale, Giulio Antonio aveva ampliato il patrimonio familiare e le prerogative giurisdizionali del feudo, elevato a rango di principato il 18 maggio 1579, rafforzato la sua posizione a corte con il matrimonio con Vittoria de Lannoy dei principi di Sulmona. Con lui iniziano i fasti del ramo casertano degli Acquaviva e a lui dobbiamo la scelta di fare della dimora baronale il centro della politica familiare, sfruttandone la posizione strategica tra la metropoli vicereale e le terre asburgiche del Nord; un ritorno all'autonomia che il feudo



garantiva, oltre che l'atto conclusivo del processo di rifeudalizzazione che la nascente civiltà della villa portava con sé.

Era stato sempre Giulio Antonio ad aver ingrandito e abbellito i giardini di quello che nella legenda della tavola vanvitelliana era definito il Palazzo Vecchio: uno era un giardino pensile a cui si accedeva dalla galleria dell'Appartamento Grande «di fiori murato con i suoi finestroni et archi, piantato compartito con due quadri e guide intorno, con piedi d'agrumi piccoli et con diverse sorte di fiori dentro con partimento di mattoni e due spalliere nelle mura»¹⁷, il più antico quindi per ubicazione e disposizione; gli altri due si trovavano alla destra del cortile e ad una quota inferiore, uno «compartito con 4 strade, nel mezzo vi è una fontana a forma di ottangolo» e verso l'ingresso al parco aveva «una cisterna con due nicchie e statue con altra fontana con due statue di marmo sopra la porta che corrisponde con il giardino di fiori con loggia piantata e coverta», l'altro era un giardino «di fiori»¹⁸.

La presenza di giardini di fiori è particolarmente interessante perché più vicini al gusto fiammingo, quello che gli Acquaviva prediligevano, e indica una disponibilità di materia vegetale che sinteticamente si trasformerà nella «varietate florum»¹⁹ per cui era famosa la delizia degli Acquaviva, ma che, vista la



data dell'apprezzo a cui appartiene la descrizione, possiamo immaginare si riferisse all'uso di tulipani, i fiori più richiesti e più lussuosi dell'epoca. Difficile dire dove fossero state collocate le fontane che Giovanni Antonio Nigrone 'ingegnere e fontanaro de aqua' dichiarava di aver realizzato nel 1587 per il principe²⁰.

Nella pianta della già ricordata tavola I, il Palazzo Vecchio presentava sul lato posteriore tre aree verdi, due quadrate e una rettangolare, quindi da un lato erano riportati quelli che erano definiti gli 'Orti di coltura colla fonte di Vertunno', sei letti disposti attorno alla fonte, ai quali dall'altro corrispondeva un 'Pomario colla fonte di Pomona', omaggio a quanto narrato da Ovidio nelle *Metamorfosi*: il silvestre dio Vertumno era stato l'unico ad amare veramente la bella Pomona. Sappiamo che un giardino di Pomona era presente tra quelli che Andrea Matteo, figlio ed erede del principe, aveva fatto realizzare per completare la trasformazione della dimora comitale in lussuoso teatro delle grandi strategie familiari. Espressione compiuta dell'aristocratico partecipe del grande circuito di onori e delle relazioni che ruotava attorno dalla corona, egli aveva fatto degli Acquaviva «un modello di piena integrazione nobiliare nella rete gestita dalla corte ispanica»²¹: Madrid, Praga, la corte gonzaghesca del ramo di Castiglione, erano tutti diventati i punti di riferimento della sua geografia matrimoniale e delle sue attività. Caserta si era trasformata nel cuore di un'intensa vita culturale e politica tesa a tra-

guardare i confini dello Stato e del Viceregno. Alla magnificenza della corte aveva contribuito la costruzione del Palazzo al Boschetto, il cui progetto si attribuisce a Giovanni Antonio Dosio, attivo a Caserta dal 1601 al 1610²².

Il Casino aveva più giardini, almeno tre oltre a quello collegato al boschetto, autentico *nemus*, che conduceva al molto apprezzato belvedere di San Leucio²³, e sempre nella tavola 1 ne risultavano ancora presenti due che si raccordavano con il disegno vanvitelliano: il primo sul lato del palazzo era collegato al grande parterre da due nuovi boschetti in 'quincie' dove passeggiare all'ombra per raggiungere le due sale con le rispettive fontane; il secondo, davanti ad esso, era più ampio e regolato dalle sghembe geometrie del bosco che spostavano l'asse della composizione verso la torre della Pernesta, la peschiera e il belvedere.

Un mondo, appena descritto, che nel 1634 la figlia Anna era riuscita a salvare dal dissesto finanziario. Sposata con Francesco Gaetani di Sermoneta, il cui nome è legato a quello che due secoli più tardi sarebbe diventato il giardino di Ninfa, insieme avevano eletto Caserta a residenza familiare e l'erede Filippo lo aveva gestito in maniera ancora attenta e presente²⁴. Non a caso Celestino Guicciardini l'aveva ammirato nel 1667, trovando l'intero complesso degno di essere paragonato alle ville tuscolane²⁵, riferimento retorico²⁶ ma che ben indica come l'insieme esibisse una concezione e un apparato decorativo volontariamente diversi da quelli napo-

Fig. 4. Antonio Joli, *Festa per l'inaugurazione dell'acquedotto carolino*, 1762 ca. [Caserta, Palazzo Reale].

Fig. 5. *Fioriera, Manifattura napoletana secolo XIX secondo quarto* [Napoli, Museo di Capodimonte, già in Ambrosio 1998, pp. 117-122: 121].

letani. Se insomma si voleva trovare un luogo vicino Napoli che voltasse sdegnosamente le spalle alla città e alla sua cultura, quello era la delizia degli Acquaviva che mai si erano sentiti legati all'antica capitale.

In tale maniera, si configura il sito meno napoletano dei dintorni della capitale, le cui condizioni dopo la morte nel 1659 della principessa e le alterne fortune dei Caetani – sempre speranzosi di ritornare nel feudo avito di Sermoneta – non sono ben chiare, essendo per così dire ‘al ribasso’ l'apprezzo stilato dal tavolario Costantino Manni²⁷ in previsione dell'acquisto dello Stato di Caserta da parte del Re. Così era stato presentato un gesto di solidarietà nei confronti dei Caetani in difficoltà; di fatto un vero esproprio, avvenuto con atto del 29 agosto 1750. Carlo di Borbone, rappresentato dal marchese Giovanni Fogliani d'Aragona, aveva acquistato lo Stato dal principe Michelangelo per una cifra irrisoria, regolando i conti con una famiglia dichiaratamente filoasburgica e a lui avversa anche in occasione della conquista del Regno. Il bene entrava nel «dominio privato de Re», e il Sovrano, subentrando in qualità di feudatario, si garantiva una maggior libertà di manovra²⁸.

Qualunque fosse la situazione dei giardini di certo non rientravano nel gusto dei Sovrani e del loro architetto, anche se il notevole patrimonio arboreo che li componeva – essenzialmente querce, lecci, pioppi, carpini – non necessitando di una particolare manutenzione doveva essere ancora ben presente, mentre le viti erano in pessime condizioni, anche se nel 1716 erano state ripiantate²⁹.

In ogni caso, la disposizione generale era orientata in maniera contraria a quella voluta dai Borbone, incentrata sul fronte posteriore della Reggia. I giardini degli Acquaviva si estendevano fino ad Aldifreda ed Ercole, ed erano articolati in due sistemi distinti: il primo collocato tra le due residenze, sul quale si sarebbe sovrapposto il cuore del nuovo impianto, spingendo i palazzi comitali ai margini esterni con i loro «Giardinetti», come erano definiti in legenda; il secondo, collegato al casino del Boschetto e a quello «imperiale del Belvedere» al monte di S. Leucio, circondato da giardini e vigneti, che aveva un andamento parallelo al grande asse vanvitelliano e inglobava il Boschetto con la sua complessa articolazione interna.

Nella tavola XIII della *Dichiarazione* quello che era ormai diventato il Bosco Vecchio era una presenza forte con la sua estensione, la massa compatta della vegetazione sempreverde



e il gioco dei viali che lo attraversavano. In fondo, anche l'obiettivo dell'architetto era quello di avere «il Giardino sempre verde in tutte le stagioni, con spesa leggerissima»³⁰, vale a dire un giardino formale il cui impianto era, però, vincolato da un lato dal suo ridursi al solo viale centrale, con la prevista serie di fontane e vasche alimentate dalla cascata, a causa della presenza del casale d'Ercole e di quello di Aldifreda che limitavano l'estensione del raccordo tra il monte e il palazzo; dall'altro, dalla scelta, condizionata dall'orografia del sito, di avere vasche e cascate, come a San Idelfonso, invece che *parterre d'eau* come a Marly

All'acqua si era immediatamente provveduto riattivando il formale dei principi di Caserta che incanalava la sorgente di Casolla, controllando la qualità e la quantità dei «tubi di ferro»³¹. Rimesso in funzione il Condotto Vecchio, Vanvitelli ne aveva aumentato la portata, e nel febbraio del 1753 si era assicurata la fornitura al cantiere³². Solo allora si era avviata la prima piantumazione. Tra novembre 1754 e febbraio 1755 si erano piantati 20.000 'carpinelli' provenienti dai monti di Arienzo³³ e messi a dimora lecci, pioppi, tigli, castagni d'India, così che nel 1768 l'architetto poteva definire quanto andava fatto: diradare «li licini dello Boschetto» piantato attorno alla vecchia peschiera, che l'anno seguente sarebbe stata sostituita da una più grande; recidere con attenzione «nelli boschetti, già piantati e cresciuti ne passati tempi, le querce, e lasciare li licini»³⁴; dall'altro lato del Gran Parterre, «nella grande sala destinata alle fontane di Amore e Psiche» piegare i rami «per darle forma ad arco» il più presto possibile, così da realizzare anche il portico e preparare il «Parterre all'Inglese»³⁵; seminare con ghiande di lecci i boschetti «in testa al Parterre» che «formar devono il folto interiore, si dovrebbero ponere ordinatamente a spalliera immediatamente dietro li carpani del Circondario, affinché crescendo li licini questi, e non quello formassero la spalliera, come si è

praticato intorno alla Peschiera»³⁶. A dominare erano i lecci con le loro masse compatte, gli 'ornetelli', ossia gli ornielli per le siepi, i castagni d'India per i viali ombrosi.

Contrariamente alle regole del giardino 'a la Francese', tra i boschetti con le loro stanze rinfrescanti e la facciata della reggia non vi era prossimità, ma la vasta spianata del *Grand Parterre en broderie* era fiancheggiata da viali alberati e da due giardini di fiori. Nella prospettiva della tavola XIII si leggeva chiaramente l'enorme vuoto, disegnato da arabeschi di materiali inorganici, luogo comune per qualunque giardino reale, che interrompeva la tessitura fitta del Bosco vecchio, dei boschetti, dei viali alberati che risalivano verso la collina. L'effetto era quello ripreso da gouache e ceramiche ottocentesche: visto di sfuggita, l'enorme edificio con la cascata alle spalle, immerso in un ambiente montano coperto di boschi³⁷, poteva sembrare San Idelfonso.

Anche Goethe nel marzo del 1787 aveva notato «posizione di una bellezza straordinaria, nella pianura più fertile del mondo, in cui il parco si stende fino al piede delle montagne» e quindi l'acquedotto e la cascata «meravigliosa. I giardini del parco sono stupendi in perfetta armonia con un lembo di terra che è tutto un giardino»³⁸, la perfetta sintonia con il *genius loci* e con il naturale splendore di una Natura ferace non era esattamente quanto previsto dalle regole del giardino 'a la Francese'.

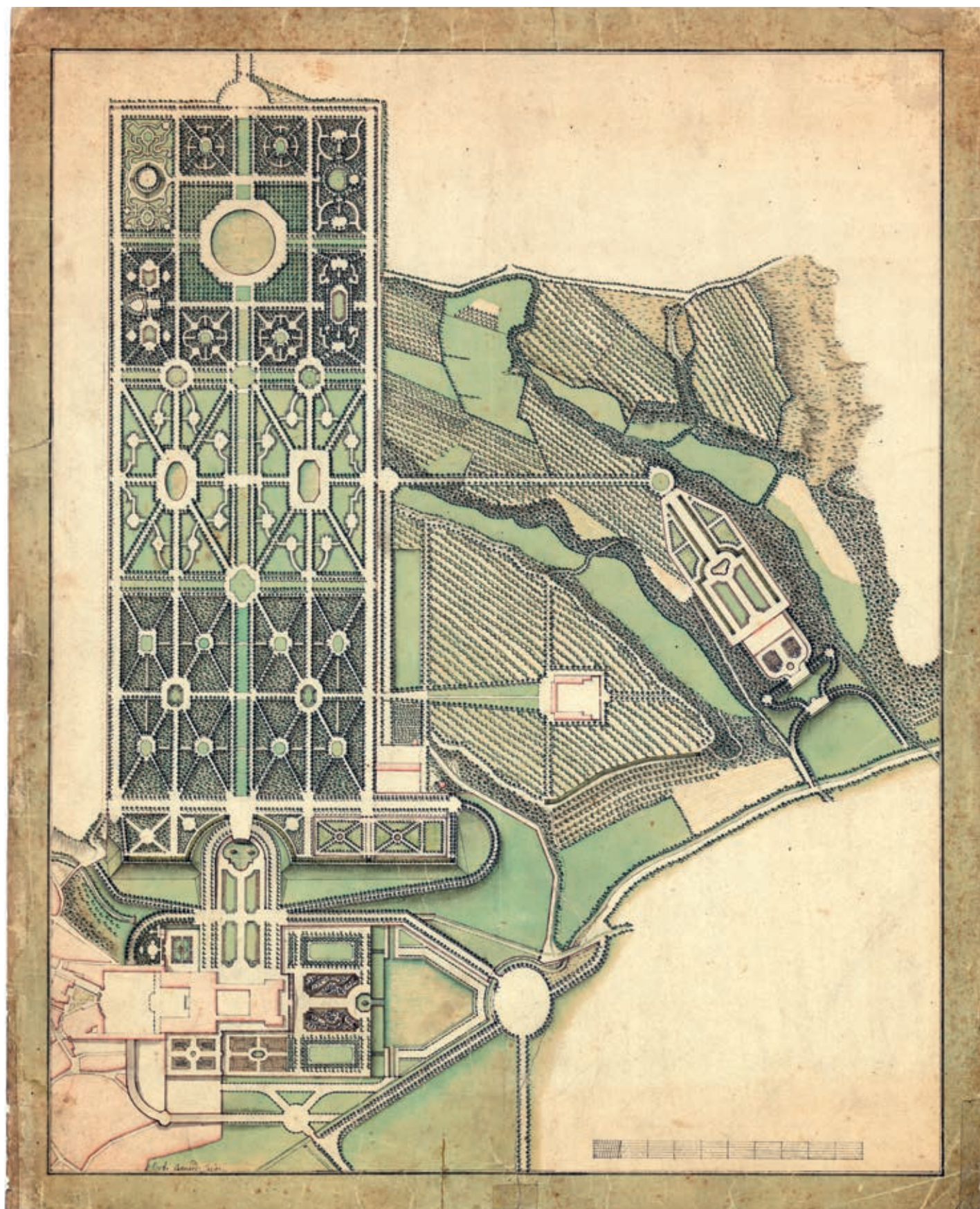
Certo, la scelta di riproporre le stesse essenze presenti sulle montagne vicine aveva reso meno onerosa l'impresa e più rapidi i tempi di esecuzione, visto che la vegetazione, come nella tradizione del giardino formale, non era che una cornice più o meno elaborata per l'andata in scena del grande gioco di cascate e fontane, condensatrici di significati e meraviglie tecniche, orgoglio di ogni sovrano. Si era, quindi, usato il sistema di «seminare le sementi degli allori che abbondano nell'antico boschetto prossimamente in faccia alle spalliere

dei carpini, che vanno diradandosi o si otterrà il sempre verde desiderato giardino, recidendo i carpini in appresso»³⁹, ossia siepi di lauro regio, carpini che da giovani crescono rapidamente e ancora si usano per colmare i vuoti delle più lente querce e dei lecci: le tecniche della selvicoltura non sono mutate di molto nel tempo. Stessa scelta degli Acquaviva, in fin dei conti: lasciare spazio al bosco e puntare al Belvedere sulle colline, il *genius loci* trova sempre il modo di imporsi, e di soluzioni simili Vanvitelli nei giardini romani ne aveva certo viste, dominate per mancanza di spazio da cascate e giochi d'acqua.

Il confronto con Versailles era un luogo comune, e lo è stato ancora a lungo fino ai giorni nostri, ma sarebbe stato difficile immaginare due realtà più diverse, cosa che ai viaggiatori d'Oltralpe balzava subito agli occhi. Le osservazioni di Louis-Eustache Audot, editore, giornalista e autore di libri di giardinaggio, sono in tal senso argute e precise. Scriveva, infatti, che nonostante la grandiosità dell'edificio, sulla quale tutti i viaggiatori erano concordi, l'insieme offriva «des effets monotones» e, invece delle «scènes les plus grandioses et les plus variées» di Versailles, presentava «une longue allée de Chênes verts au feuillage sombre», un viale principale troppo lungo e monotono, nient'altro che «une longue avenue d'arbres que l'on met une heure entière à parcourir»⁴⁰.

Non certo ai *promeneurs* si era pensato nel progettare il nuovo giardino, anzi le figurine sparse nei viali della grandiosa impresa casertana raffigurate nella tavola XIII avrebbero avuto difficoltà a muoversi anche nel Gran Parterre e nei giardini di fiori, la stessa misura grandiosa dell'architettura riportata nel giardino creava una di quelle scene magnifiche da ammirare dal piano nobile, spettacolo che il Re poteva godere dal suo punto di osservazione privilegiato, ma non da vivere, né tanto meno nelle quali passeggiare come a Versailles, e pure tanto care alla tradizione del giardino all'italiana.

- ¹ C. Celano, *Notizie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli raccolte dal can. ° Carlo Celano divise dall'autore in dieci giornate per guida e comodo de' viaggiatori con aggiunzioni de' più notabili miglioramenti posteriori fino al presente estratti dalla storia de' monumenti e dalle memorie di eruditi scrittori napoletani*, a cura di G. B. Chiarini, 5 voll. (1856-1860), Napoli, Stamperia Floriana, V, 1860, p. 300.
- ² M. C. Migliaccio, *Il parco di Capodimonte tra Illuminismo e Neoclassico*, in *Il Mezzogiorno e il Decennio. Architettura, città, territorio*, atti del IV seminario di studi sul Decennio francese (Napoli-Caserta, 16-17 maggio 2008), a cura di A. Buccaro, C. Lenza, P. Mascilli Migliorini, Napoli, Giannini, 2012, pp. 353-376.
- ³ Cfr. F. Capano, *Il Sito Reale di Capodimonte: il primo bosco, parco e palazzo dei Borbone di Napoli*, Napoli, fedOA press, 2017, pp. 35-37.
- ⁴ Napoli, Museo e Real Bosco di Capodimonte, Gabinetto Disegni e Stampe, Ignoto, *Piano topografico del Real Bosco di Capodimonte*, 1790 c., neg. N. AFS BAS 4377M (42).
- ⁵ Cfr. L. Urteaga, C. Camarero, *Planos del siglo XIX pera un Real Sitio del sigli XVIII: El Real Sitio de San Idelfonso y su anexo el Real Bosque de Ríofrío* (1868-1869), in *Siti Reali in Europa. Una storia del territorio tra Madrid e Napoli*, a cura di L. D'Alessandro, F. Labrador Arroyo, P. Rossi, Napoli, Università degli Studi Suor Orsola Benincasa, 2014, pp. 119-146: 124.
- ⁶ *Ibidem*.
- ⁷ Napoli, Archivio di Stato, Casa Reale, fasc. 1015, il marchese di Salas con lettera del 29 dicembre 1738, cit. in S. Mazzoleni, D. Mazzoleni, *L'orto botanico di Portici*, Napoli, Sincino, 1990, p. 19.
- ⁸ J.-J. Rousseau, *La Nouvelle Héloïse*, (1761), Paris, Gallimard, 1993, p. 98.
- ⁹ "Conto di Amministrazione", Badessa Ippolita Carmignano, *Archivio Storico del Monastero di Santa Chiara*, 1739-1742, f. 27v, come riportato in T. M. Gallino, *Il complesso monumentale di Santa Chiara in Napoli*, Napoli, Pontificio Istituto di Scienze e Lettere "S. Chiara", 1963, p. 137; cfr. A. Giannetti, *Il giardino napoletano. Dal Quattrocento al Settecento*, Napoli, Electa Napoli, 1994, pp. 83-84.
- ¹⁰ Cfr. M. R. Iacono, *Botanici e giardinieri alla Reggia di Caserta*, in *La festa delle arti. Scritti in onore di Marcello Fagiolo per cinquant'anni di studi*, 2 voll., a cura di V. Cazzato, S. Roberto, M. Bevilacqua Roma, Gangemi, II, 2004, pp. 734-741: 736.
- ¹¹ *Ibidem*.
- ¹² A. J. Dezailler d'Argenville, *La Théorie et la pratique du jardinage, où l'on traite à fond de beaux jardins appelés communément les jardins de plaisance et de la propreté, avec les pratiques de géométrie nécessaires pour tracer sur le terrain toutes sortes de figure. Et un traité d'hydraulique convenables aux jardins*, Paris, Pierre-Jean Mariette, 1709, p. 2.
- ¹³ Cfr. A. Giannetti, *Place-makers. Costruttori di paesaggi tra Napoli e Wörlitz*, in *L'architettura del giardino in Europa. Evoluzione storica e nuove prospettive*, a cura di F. Zecchino, Napoli, Arte'm, 2015, pp. 34-39: 39.
- ¹⁴ Cfr. A. Giannetti, *Tra "amoenitas" e "naturalness": Jacob Philipp Hackert e il paesaggio napoletano in Europa Arkadien. Jakob Philipp Hackert und die Imagination Europas um 1800*, a cura di A. Beyer, L. Burkart, A. von Müller, G. Vogt-Spira, Göttingen, Wallstein Verlag, 2008, pp. 124-146.
- ¹⁵ L. Vanvitelli, *Dichiarazione dei disegni del Real Palazzo di Caserta alle sacre maestà*, (1756), Napoli, Stamperia Reale, terza tiratura 1758, tavv. I, XIII-XIV; riedita poi in ristampa anastatica come *La reggia di Caserta. Dichiarazione dei disegni del Reale palazzo di Caserta* (1756), a cura di C. de Seta, Milano, Il Polifilo, 1997.
- ¹⁶ M. A. Noto, *Caserta dagli Acquaviva ai Borbone: città e ceti sociali*, in *Caserta e l'utopia di S. Leucio. La costruzione dei siti reali borbonici*, a cura di I. Ascione, G. Cirillo, G. M. Piccinelli, Roma, Ministero per i beni e le attività culturali-Direzione generale per gli Archivi, 2012, pp. 75-119: 85.
- ¹⁷ Caserta, Archivio Storico della Reggia (d'ora in poi ASRC), Catasto di Caserta, vol. 403, P. de Marino, *Apprezzo dello stato di Caserta*, 1635.
- ¹⁸ *Ibidem*.
- ¹⁹ Cfr. A. Giannetti, *Il giardino napoletano*, cit. p. 76; L. Giorgi, *Caserta e gli Acquaviva Storia di una Corte dal 1509 al 1634*, Caserta, Spring Edizioni, 2004, p. 57.
- ²⁰ A. Giannetti, *Il giardino napoletano*, cit., pp. 75-76.
- ²¹ M. A. Noto, *Caserta dagli Acquaviva ai Borbone*, cit., pp. 75-119: 86.
- ²² F. Capano, *Caserta. La città dei Borbone oltre la Reggia 1750-1860*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2011, p. 29.
- ²³ Ivi, p. 38.
- ²⁴ M. A. Noto, *Caserta dagli Acquaviva ai Borbone*, cit., pp. 75-119: 97.
- ²⁵ Cfr. C. Marinelli, *A Caserta aspettando i Borbone*, in «Art e Dossier», n. 76, 1993, pp. 32-38: 33.
- ²⁶ In F. Capano, *Caserta*, cit., p. 38 è verificato puntualmente.
- ²⁷ C. Manni, *Rapporto del reg. Tavolario D. Costantino Manni contenente l'apprezzo dello Stato di Caserta, che servì di base al contratto di compra fattane da S.a M.a il Re Carlo di Borbone*, Caserta 1749; il manoscritto è trascritto in A. Sancio, *Platea de fondi beni e rendite che costituiscono lo Stato di Caserta formata per ordine di S.a M.a Francesco I mo Re del Regno delle Due Sicilie P.F.A. dall'Amministratore cavalier Sancio*, Caserta 1826. La platea è conservata nell'ASRC, vol. 3558, pp. 751-963: 751.
- ²⁸ M. A. Noto, *Caserta dagli Acquaviva ai Borbone*, cit., pp. 75-119: 101-102.
- ²⁹ Ivi, p. 98.
- ³⁰ *Manoscritti di Luigi Vanvitelli nell'Archivio della Reggia di Caserta 1752-1773*, a cura di A. Gianfrotta, Roma, Ministero per i Beni e le Attività Culturali, 2000, p. 208 (28 ottobre 1768).
- ³¹ *Manoscritti di Luigi Vanvitelli*, cit., p. 49 (17 aprile 1763).
- ³² A. Giannetti, *Dai Romani ai Borbone: il parco delle Reggia tra memorie e vestigia*, in *Luigi Vanvitelli e la sua cerchia*, catalogo della mostra (Caserta, 16 dicembre 2000-16 marzo 2001), a cura di C. De Seta, Napoli, Electa Napoli, 2000, pp. 134-139: 138.
- ³³ ASRC, serie *Conti e cautele*, vol. 99, cc. 11 e seguenti, riportato anche in M. R. Iacono, *Botanici e giardinieri alla Reggia di Caserta*, cit.
- ³⁴ *Manoscritti di Luigi Vanvitelli*, cit., p. 207 (28 ottobre 1768).
- ³⁵ *Ibidem*.
- ³⁶ *Ibidem*.
- ³⁷ L. Ambrosio, *Il parco di Capodimonte*, in *Giardini Regali. Fascino e immagini del verde nelle grandi dinastie: dai Medici agli Asburgo*, catalogo della mostra (Codroipo, 19 giugno-8 novembre 1998), a cura di M. Amari, Milano, Electa, 1998, pp. 117-122: 121 (fig. *Manifattura napoletana del secolo XIX secondo quarto, coppia di fioriere con vedute del lago di Fusaro, dell'isola d'Ischia, del real palazzo di Portici, del real palazzo di Caserta, Napoli, Museo di Capodimonte*).
- ³⁸ J. W. Goethe, *Viaggio in Italia*, (1816-1817), trad. it. Firenze, Sansoni, 1980, p. 212.
- ³⁹ *Manoscritti di Luigi Vanvitelli*, cit., p. 207 (28 ottobre 1768).
- ⁴⁰ L. E. Audot, *Notes sur les jardins d'une partie de l'Italie. Recueilles pendant un voyage fait en 1839-40*, Paris, par M. Audot, 1840, p. 13.



Tra Ibero e Vistola, tra Kassel e Versailles. Il progetto per il giardino di Caserta «alquanto vario da quello che si eseguisce» nella *Dichiarazione* di Luigi Vanvitelli

Paolo Cornaglia

Sul giardino della Reggia di Caserta un'abbondante letteratura¹ ha già individuato consonanze, modelli, riferimenti, vicende costruttive, e ha inquadrato il giardino effettivamente realizzato. La strada che percorre questo saggio in primo luogo perimetra il tema al giardino presentato nelle tavole della *Dichiarazione*, già descritto da Vanvitelli stesso assai diverso da quello in corso d'opera, quindi esplora le possibili fonti di riferimento e l'approccio dell'architetto grazie, tra l'altro, all'impareggiabile risorsa 'in presa diretta' delle lettere al fratello, pubblicate in tre volumi tra il 1976 e il 1977².

Le relazioni internazionali: la circolazione degli architetti, la diffusione delle incisioni, i palazzi reali europei come modelli

Vanvitelli a Torino

L'11 settembre 1769 si svolge una visita di Vanvitelli al cantiere del castello e del giardino di Agliè, a 40 km da Torino, proprietà del duca del Chiabrese, figlio di Carlo Emanuele III ed Elisabetta di Lorena. Erano in corso i lavori di trasformazione del castello su progetto dell'architetto Ignazio Renato Birago di Borgaro e del parco su progetto del Direttore dei Reali Giardini, il francese Michel Benard (fig. 1). È possibile che i due fossero al cantiere e che Vanvitelli abbia potuto discutere con loro; i pagamenti parlano della presenza di altre due persone. Vanvitelli era al nord per l'incarico relativo alla Loggia di Brescia. Peraltro, già nel 2005 Tommaso Manfredi aveva rimesso in luce³, sulla base di una lettera di Vanvitelli stesso datata al 6 novembre 1770 e resa nota nel 1975, i rapporti dell'architetto col Piemonte e i contatti con il sovrano, Carlo Emanuele III: «più volte ammesso alla sua real presenza ad osservare ed ammirare le rarità del suo Real Palazzo, e delle Reali Ville, delle quali serberò eterna memoria». La biografia del nipote omonimo⁴ è chiara: «si portò quindi a Torino per osservare quanto offriva di più considerabile quella capitale, particolarmente in genere di architettura. Quivi ottenne la più lusinghiera accoglienza di quel Monarca, e fu da tutti, e singolarmente da quelli che delle arti prendevano con intelligenza maggior piacere, tenuto in gran pregio ed opinione; che per la sua fama e per le sue opere era già di gran tempo conosciuto e desiderato in ogni parte d'Italia. Ma obbligato a restituirsi prontamente a Napoli egli dovette presto abban-

donar quella città, lasciandovi il più gran desiderio delle sue opere». Ora nuovi documenti del 1769 confermano questi dati: non tanto i registri dei *Cerimoniali*, occupati a documentare visite ben più importanti come quella dell'imperatore Giuseppe II⁵, quanto la corrispondenza legata all'inviato sabaudo alla corte napoletana, il conte Giuseppe Lascaris di Ventimiglia (1729-1793), citato in effetti nelle lettere di Vanvitelli⁶. Nelle lettere inviate da Torino dal cavalier Raiberti al conte residente in Napoli emerge una precisa traccia della presenza di Vanvitelli – è il 13 settembre 1769. Raiberti è chiaro: «M. l'architecte Vanvitelli est ici depuis quelques jours. Il a été présenté au Roi qui l'a beaucoup gracié. Il a visité toutes les Maisons Royales et a été [...] à Stupinis ce matin, ou le Roi lui a de nouveau marqué l'estime qu'il fait de son mérite»⁷. Il conte Lascaris risponde allo stesso Raiberti il 26 settembre: «Je viens de recevoir une lettre de M. l'Architecte Vanvitelli qui étoit de retour à Milan. Il n'est pas possible de vous dire à quel point il a été pénétré de toutes les bontés don't le Roy a daigné l'honneur, parlant en meme tems avec une veritable admiration du bon gout et de la magnificence des maisons Royales et en general de la Ville de Turin»⁸.

Il regno di Sardegna

Le residenze della corte sabauda sono oggetto di attenzione da parte delle corti europee. Nel 1773 l'ambasciatore di Spagna intende inviare a Madrid un disegno raffigurante la cappella di Venaria Reale⁹. Le vedute incise della Palazzina di Caccia di Stupinigi vengono date ai Conti del Nord¹⁰ di passaggio a Torino nel 1782¹¹, ma – in preziose cornici – verranno anche inviate¹² alla corte di Napoli, su richiesta del Sovrano, insieme a un rilievo del parco di Venaria Reale e a un album con piante, sezioni e prospetti del Palazzo, appositamente realizzato in due copie, una presente a Torino e l'altra ancor oggi conservata a Napoli, alla Biblioteca della Facoltà di Ingegneria¹³. Dalle lettere di Vanvitelli emerge frequentemente il riferimento alle incisioni delle opere di Juvarra: l'architetto napoletano – al di là dei noti giudizi sulle opere del collega – richiede i piani e i prospetti di San Filippo, della chiesa di Superga e della facciata di Palazzo Madama. Su Stupinigi si ingenera una immotivata accusa di plagio che però, come chiarito¹⁴, si deve invece riferire al progetto di Juvarra per il Palazzo del Conclave.

La Francia

In questo quadro di relazioni fra architetti, corti e rapporti internazionali le lettere di Vanvitelli ci mostrano da un lato i giudizi sulle più famose architetture contemporanee, dall'altro l'importanza che certe realizzazioni hanno avuto, le discussioni che hanno innescato. L'ineludibile rapporto con la Francia emerge in alcune lettere del 1760: «ho procurato di avere un libro in foglio, ove sono espresse le fabbriche del Louvre e le Tuiglierie di Parigi, il pensiero di Bernino per il Louvre, che non fu posto in opera, il Palazzo di Versaglies in tutte le sue parti. Oh Dio che robba è questa! [...] In Versaglies non vi è niente, e nel resto vi è poco; il disegno del Bernini à delle cose belle, ma vi sono delle altre non imitabili; per altro il tutt'insieme è cosa degna del Bernino, benché l'Autor Francese ne faccia una critica massima, per lodare la facciata del Louvre di Monsieur Pierault»¹⁵. E ancora: «si stampa ora, ovvero è già stampato, il Libro in Parigi di Trianon, e della Menageria ed Orangeria, in seguito di quello che ò avuto di Versaglies e del Louvre e delle Tuilleries [...] e poi basta di questa bella robba, da che conosco chiaro che li Francesi in Architettura non faranno mai niente di bono»¹⁶. Jacques Rigaud realizza entro il 1750 una serie di 130 vedute delle Maisons Royales, tra cui il Louvre di Perrault: è quindi possibile che si tratti del materiale visionato da Vanvitelli. In ogni caso, come ricorda Hersey¹⁷, la biblioteca di Vanvitelli era corredata di opere di Perrault, Blondel e, tra gli altri, dalle *Ville di Delizia* di Dal Re (1727-1743).

I palazzi reali di Copenhagen, Stoccolma, Berlino e Rivoli. In due lettere del 1753 e del 1756 emerge con chiarezza come progettare un nuovo palazzo reale significhi mettersi a confronto con le più recenti realizzazioni delle altre corti europee: «ho veduto li bruttissimi disegni del Palazzo di Copenaghen, ma non li voglio mostrare al Re, perché pur pure nel mezzo vi è un frontespizio a due risalti nelli cantoni che, se bene siano di pessima proporzione, non voglio che si prenda io abbia fatta cosa simile ad un'altra»¹⁸. E ancora: «ieri mattina il Re e la Regina vollero vedere in mia presenza le stampe del Nuovo Palazzo di Stokolm che gli ha mandate il Re di Svezia, il quale vorrebbe le altre di questo. Vi è qualcosa di bono in una facciata, la quale è fatta totalmente a copia del Palazzo Spinelli a S. Apostoli, col portone preciso come quello di Caprarola. Poco le piacque a loro, e dissero: *Il nostro Palazzo è molto meglio, né vi è paragono*»¹⁹. La competizione neanche troppo implicita con le altre corti, la consapevolezza del progetto di Vanvitelli da parte dei sovrani, la fiducia dell'architetto in sé stesso appaiono evidenti. In recenti studi sul progetto di Juvarra per il castello di Rivoli, probabile nuova sede permanente del potere regio sabaudo, voluto da Vittorio Amedeo II, sono emersi stretti legami con i palazzi di Berlino e Stoccolma²⁰. Il rapporto evidente tra la facciata di Palazzo Madama e lo Schloss di Berlino è già stato sot-

A pag. 148:

Fig. 1. Michel Benard, Progetto per i giardini e il parco di Agliè, disegno di Michele Andrea Benard, s.d., ma 1765 [AST, Riunite, Carte topografiche e disegni, Duchi di Genova, Agliè, n. 3].

Fig. 2. Luigi Vanvitelli, *Veduta del Palazzo Reale dalla parte della gran Piazza, con Giardino in lontano alquanto vario da quello che si eseguisce*, 1756 [Vanvitelli 1756, tav. XIII].

tolineato da Wittkower²¹, ma appaiono chiari legami formali e funzionali tra le due regge – entrambi hanno come piano principale il secondo, così come a Rivoli. Rivoli e Berlino condividono la stessa tipologia di scalone e la decorazione delle volte di Rivoli segue le indicazioni del trattato di Paul Decker²². L'intreccio più interessante, però, è quello che lega il progetto di Rivoli a quello di Domenico Martinelli per il castello Liechtenstein a Landskron, realizzato nel 1698, oggi in gran parte distrutto. Le due vedute incise²³ mostrano consistenti somiglianze fra le due residenze. Come ha già focalizzato Tommaso Manfredi nei suoi studi sul periodo romano di Juvarra, i due architetti condividono alcuni anni di insegnamento all'Accademia di San Luca, e non è azzardato ipotizzare una qualche osmosi, anche se Martinelli era molto corrucciato per la commessa avuta da Juvarra per il Palazzo Pubblico di Lucca²⁴. I progetti per i Liechtenstein, però, ci riportano a Caserta. Nelle collezioni reali inglesi sono presenti progetti di Carlo Fontana – dati al 1696 – per la famiglia, studiati da Cesare de Seta nel 1974²⁵ e da Braham e Hager nel 1977²⁶. Nel Royal Trust i disegni riguardano due versioni di un grande palazzo da costruirsi in Landskron; nella collezione Liechtenstein, invece, è presente una sola versione, indicata come progetto per un palazzo a Rossau, presso Vienna. La versione del Royal Trust, a quattro cortili, è comunemente ritenuta una base per la progettazione di Vanvitelli per Caserta.

I modelli per il giardino di Caserta: confronti

Nell'ampissima letteratura su Caserta, l'elenco dei modelli a cui far riferimento per leggere il suo impianto e/o assegnabili come possibili riferimenti per Vanvitelli è fin troppo nutrito; vorrei quindi restringere questa lista a pochi casi, ritenuti rilevanti per importanza o per stringente affinità. Anche qui vengono in soccorso le lettere di Vanvitelli. Un dato evidente è la centralità, per l'architetto, dei giardini delle grandi ville italiane del Cinquecento, e la loro superiorità su Versailles. Il giudizio è chiaro: «quantunque io mi ricordi benissimo il bellissimo Maestro Giardino di Bagnaja, tutta volta averò piacere che il Signore Carlo me ne mandi uno schizzetto. Questo giardino, quel di Tivoli e quello di Frascati Aldobrandini e Lodovisi sono li Maestri Giardini di Versaglies *et reliquis*»²⁷. Il giardino di Caserta in corso di realizzazione vince il confronto, inoltre, con un complesso importante e recente come quello de La



Granja di San Ildefonso, che Maria Amalia di Sassonia, passata dal Regno di Napoli a quello spagnolo insieme al marito Carlo III, sembra non apprezzare del tutto: «mi mandò a chiamare il marchese Tanucci per dirmi che la regina cattolica, dopo averli fatto relazione del Giardino di S. Ildefonso, gli aveva comandato che dicesse a me che quello di Caserta era meglio diviso e sarebbe stato infinitamente più bello»²⁸. Vanvitelli non si esime da una perfidia, nel ricordare, in una lettera successiva, che «alla Villa di San Ildefonso fa freddo ora quanto nel maggior Inverno in Napoli, ed in vece di daini per il Giardino vi sono de lupi»²⁹.

In molte delle letture operate sullo schema dei giardini di Caserta il complesso di Versailles viene preso in considerazione, per una serie di ovvie ragioni: il reale ruolo di modello giocato da Versailles in tutta Europa, se non dal punto di vista funzionale almeno di scala; la necessità o la volontà dei Borboni a Napoli di eguagliare o superare il modello di un secolo prima. Tutto ciò pur nella consapevolezza delle critiche di Vanvitelli all'architettura francese e delle accuse di plagio, in primo luogo per la cappella, e del fatto che Versailles è comunque un conti-

nuo termine di paragone, come dimostrano alcune lettere scritte tra 1753 e 1761. Vanvitelli stigmatizza più volte Versailles: «giardini e fontane belle sono quelle di Meuli³⁰, quelle di Versaglies sono meno belle, ma in genere di fabbriche sono cose vergognose»³¹. «La Cappella mia di Caserta certamente sarà il miglior pezzo e quella di Veresaglies è così cattiva, sproporzionata in tutto [...] che assolutamente è una pessima cosa»³². Ciò che si sta facendo a Caserta è comunque più grande, più ampio: «questa mattina mi ha detto il Re e la Regina che assai presto vogliono finire il Palazzo, al quale vedono che vi sarà della spesa, ma non ostante lo vogliono finire, con tutte le fabbriche della piazza fra 8 o 10 anni. Il riflettere che questa piazza è maggiore di quella di san Pietro, che vi è una conduzione d'acqua, un giardino che è grande come quello di Versaglies, secondo la pianta che io tengo e ho misurato, mi fa molta specie e spero che questo si eseguirà»³³. «Il Giardino di Versaglies è lungo incontro al palazzo col Canale e Parco tese numero 1550, che sono palmi romani 13150, cioè palmi numero 183 meno di due miglia. Il giardino di Caserta fino alla cima della Collina, ove è il casino, è lungo due miglia e 340 palmi, fino al fine del



parco dietro al Casino circa un 3° di miglio bono bono, onde il discorso è breve; ogni volta che siano giuste la pianta che ho nel libercolo a voi noto, e l'altra che mi ha dato il Marchese Fogliani. Per la larghezza del Parco ancora non è destinata, ma si puol fare assai più di quello; la larghezza e longhezza del Giardino delle Delizie, cioè fontane e boschetti, il nostro è di pochi palmi maggiore, questo è quanto»³⁴.

In ogni caso, i punti reali di contatto tra Caserta e Versailles sono numerosi, pur non costituendo l'unica chiave di lettura. Nella versione realizzata del parco di Caserta non si può non sottolineare la via d'acqua che ricalca il Grand Canal, pur essendo strutturalmente diversa. Considerando la tavola I della *Dichiarazione*³⁵ le assonanze sono numerose: il sistema delle quattro fontane – a Napoli dedicate a Perseo, Atalanta, Bacco, Ippocrene, a Versailles dedicate a Cerere, Flora, Saturno e Bacco; i due giardini a fianco del palazzo con fontane di Flora e Zefiro, eco dei due parterre laterali, che però Vanvitelli chiama «giardini pensili secreti»³⁶, all'italiana; la citroniera con il suo giardino d'agrumi e bacino, a lato della Reggia. Come a Versailles una fontana è posta in testa alla via d'acqua, Nettuno si

Fig. 3. Giovanni Guerniero, *PROSPECTVS MONTIS VENTORVM, QVI DICTVR CAROLINVS PROPE VRBEM CASSEL, AQVAVM DECIDENTIVM LVSIBVS, FONTIVM, ARBORVM, AC STATVARVM DISPOSITIONE VARIA EXORNATI, VT ICHNOGRAPHICA DESCRIPTIO INDICAT.*, 1706 [Guerniero 1706, f. 18].

Fig. 4a-b-c. Giovanni Guerniero, *Particolare del PROSPECTVS MONTIS VENTORVM [...]*, 1706 [Guerniero 1706, f. 18]; Luigi Vanvitelli, *Particolare della Veduta del Palazzo Reale dalla parte della gran Piazza [...]*, 1756 [Vanvitelli 1756, tav. XIII].

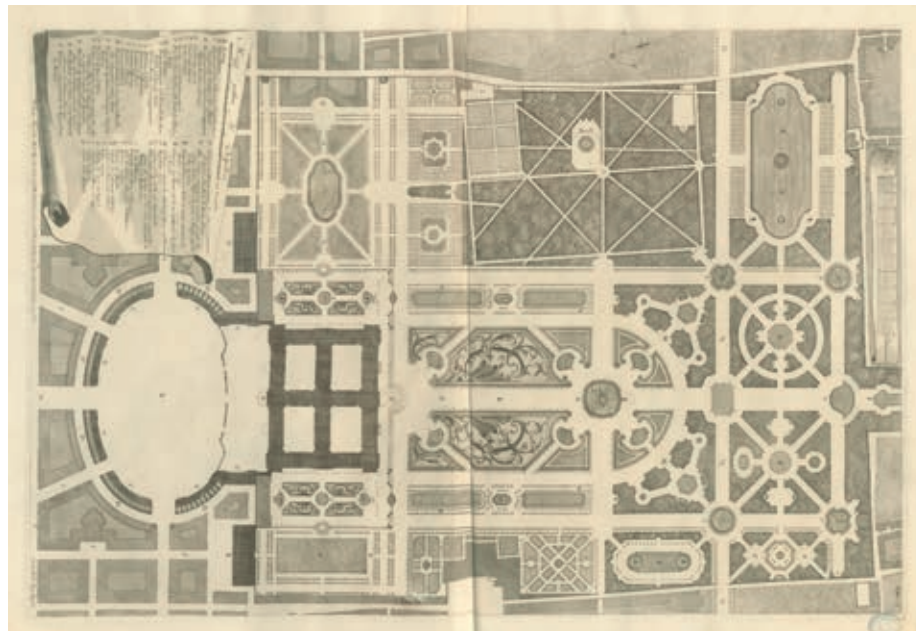
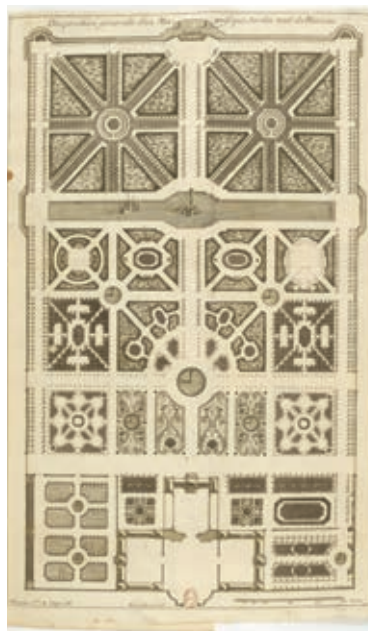
sostituisce ad Apollo, e l'impianto dell'essedra a Caserta è di fatto una inversione rispetto alla fontana di Latona. Se a Versailles i fiumi di Francia sono posti a contorno dei due compartimenti del grande *parterre d'eau*, immediatamente di fronte al palazzo a Caserta i fiumi delle tre nazioni – l'Ibero per la Spagna, la Vistola per la Sassonia/Polonia e l'antico Sebeto per il Regno di Napoli – ornano invece la fontana maggiore al termine del grande *parterre de broderie*, secondo uno schema al tempo simile



e diverso. Al di là delle ovvie raffigurazioni fluviali, canoniche nei giardini, atte alla raffigurazione del potere sul territorio, per l'impianto simbolico-allegorico di matrice ovidiana del complesso era stato coinvolto Porzio Leonardi³⁷ («favole poetiche allusive per le fontane dei Giardini»³⁸) e per il corredo statuario del giardino si era inizialmente pensato all'acquisto di statue della collezione di Villa d'Este: «ieri le loro Maestà mi diedero la nota di tutte le statue della Villa d'Este a Tivoli, affine che io vi faccia la riflessione per collocarle, in caso se ne effettuasse la compra. Io ho osservato che non vi sono statue di gran portata, onde il prezzo essere dovrebbe limitato»³⁹.

Al di là dei confronti con Versailles e dei noti agganci con i grandi giardini italiani del Cinquecento, un riferimento possibile per Vanvitelli a Caserta può essere il complesso di Kassel (figg. 2, 3), da tempo al centro di relazioni che evidenziano

le reti di committenze e di confronti europei. Dopo un viaggio in Italia nel 1699-1700 Carlo I, langravio di Assia Kassel, affida a Giovanni Francesco Guerniero la progettazione di un grande complesso sul Karlsberg⁴⁰. Si tratta di una iperbole a scala territoriale francese di un dispositivo tutto italiano – la catena d'acqua – con una parafrasi di Caprarola in alto e colonne memori di Frascati nel punto intermedio. I lavori durano dal 1701 al 1713, quando viene collocato l'Ercole Farnese, che diviene un *trait d'union* tra due concezioni: da Vaux all'Italia. Langravio affida la pubblicazione del progetto all'incisore Alessandro Specchi: il volume è stampato a Roma nel 1705 e a Kassel nel 1706⁴¹. Com'è noto, anche Juvarra abbozza un'idea per un palazzo a Kassel⁴². Kassel e il suo langravio, Gulielmo VIII, compaiono anche in una lettera di Vanvitelli del 1757, a dimostrazione del rilievo nel panorama



internazionale e del fatto che l'architetto riteneva importante inviare a Kassel una copia della sua *Dichiarazione*: «richiesi al Re degli esemplari del libro, due per il Landgravio di Cassel»⁴³. La copia inviata a Kassel vede associata una lettera per l'architetto del Landgravio in quel momento, Ludwig Dury: «la lettera che va a Cassel, a Monsieur Durij, Architetto di quel Principe, la darete o farete portare al Gioja Banchiere che è il corrispondente [...] acciò non vada in perdizione»⁴⁴. Se osserviamo in dettaglio (fig. 4) le vedute della *Delineatio Montis* e della *Dichiarazione*, oltre alla complessiva affinità di sequenze, e al carattere rustico poi assunto nel progettare la cascata per la Reggia, ad attirare l'attenzione sono le piccole esedre in carpino di Caserta – si veda la tavola XIII – che ripetono una serie di semicerchi presenti nelle incisioni di Kassel, più in basso come siepi, più in alto come trattamento topiario delle chiome di alberi. A Kassel, prima di Vanvitelli, Guerniero aveva reinterpretato aspetti nodali delle grandi ville laziali ammirate dall'architetto di Caserta: è possibile che in ragione della disponibilità delle incisioni queste siano servite come ulteriore stimolo per Vanvitelli a proseguire lungo una strada simile. La grande cascata prevista da Vanvitelli a Caserta, nella prima versione, è costituita da un sistema complesso articolato in 6 livelli. Da un belvedere sommitale le rampe conducono a una quota con una fontana, da cui si origina una grande 'catena d'acqua' affiancata da getti che giunge a una lunga vasca, sempre ornata da getti, conclusa dalla fontana di Nettuno. Un impianto complessivo con viali radiali, come a Kassel, che riprende lo spirito di quell'opera, ovvero la rilettura della catena d'acqua dei giardini cinquecenteschi italiani, di cui un primo esempio era stato, in realtà, la Grande Rivière di Marly.

La storiografia ha inoltre puntato da tempo sui debiti tra il progetto della *Dichiarazione* e la 'bibbia' del giardino francese, ovvero il trattato di Dezallier d'Argenville⁴⁵. Già George Hersey⁴⁶ ha chiarito nel 1981 quale sia la fonte – non una semplice assomiglianza – per il piano generale. Una comparazione con Dezallier è utile, perché, come vedremo, Vanvitelli agisce all'antica – o all'italiana – non affidando il progetto del giardino a un professionista, ma avocando a sé la competenza, e appoggiandosi a un giardiniere per gli aspetti più tecnici. La comparazione tra le tavole di Dezallier e Caserta porta ad alcune considerazioni (fig. 5). La tavola 1⁴⁷ è quella individuata da Hersey come modello per l'impianto per l'esedra dei boschetti, ma va ricordato che la tavola 2, con cascata centrale, è quasi più pertinente della precedente, anche se la cascata si sviluppa dentro l'esedra e non c'è un parterre semicircolare. Nella tavola 12, che presenta vari tipi di parterre, si può identificare in quello *d'orangerie* la fonte del disegno del parterre nella sala all'interno del boschetto a destra di quelli disposti a esedra nella tavola X della *Dichiarazione*. La tavola 20 presenta proposte di boschetti rettangolari comparabili con il superiore destro. La tavola 25 con altri boschetti presenta un *Cloître en galerie*..., che è un riferimento per l'interno della sala all'interno del boschetto a destra di quelli a esedra. La tavola 24, che presenta il *Bois planté en quinconce*..., è di fatto il modello per i boschetti dove passeggiare con le fontane di Adone ed Endimione. Infine, la tavola 28 presenta vari tipi di *boulingrin*, e nelle vedute XIII e XIV della *Dichiarazione* si comprende come alcune soluzioni siano in forma di *boulingrin*, ovvero con un ribassamento gestito da *talus* in bordura (fig. 6). Tuttavia, non solo a Caserta Dezallier detta legge. Sergey Gorbatenko⁴⁸ pubblica nel 2003 un progetto per il parco di Tsarskoje Selo, datato al 1716, dove il confronto è stringente

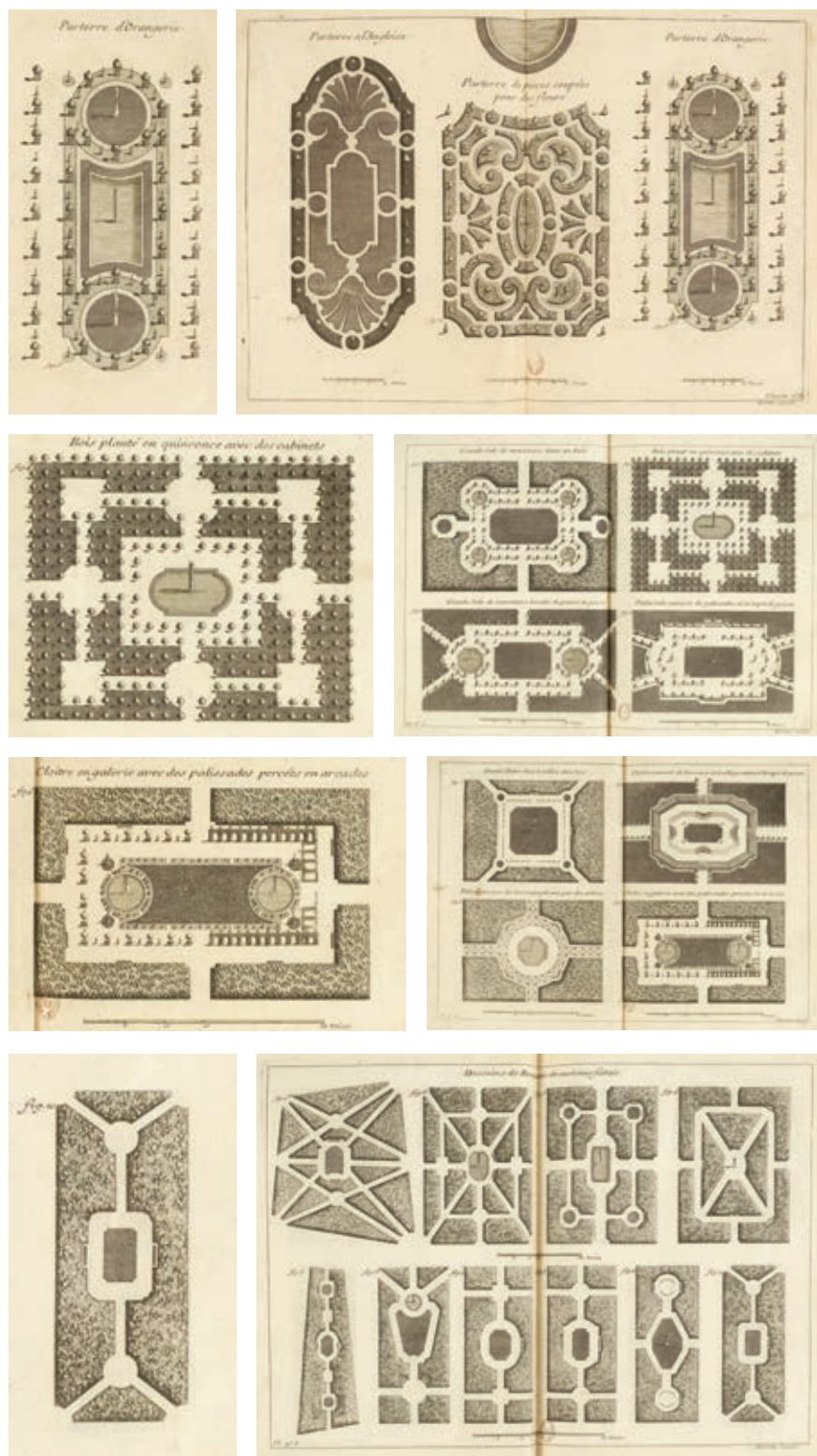
Fig. 5. Antoine Joseph Dezallier d'Argenville, *La Théorie et la pratique di jardinage*, tavv. 1-2, 1713 [Dezallier d'Argenville 1713]; Luigi Vanvitelli, *Pianta generale del Reale Palazzo di Caserta*, 1756 [Vanvitelli 1756, tav. I].

Fig. 6. Antoine Joseph Dezallier d'Argenville, *La Théorie et la pratique di jardinage*, dettagli delle tavv. 12, 20, 24, 25, 1713 [Dezallier d'Argenville 1713].

con la tavola 2 già prima considerata. Occorre tenere conto che a San Pietroburgo opera Alexandre le Blond, autore con Dezallier del trattato, per ciò che riguarda le tavole e la parte 'architettonica'.

*Il ruolo dell'architetto e del giardiniere:
il dibattito francese, il modus operandi di Vanvitelli*

Lo schema operativo di Caserta è evidente: tutto è nelle mani dell'architetto, che governa il piano del giardino, l'adduzione delle acque, senza delegare nulla a un altro professionista. Ciò è all'opposto di quanto si vede fare in Piemonte, dove i parchi delle residenze sono progettati e gestiti da un francese, Michel Benard, il direttore dei Reali Giardini; forse per una tradizione centro-italiana, area che ha visto nascere il giardino formale, la sua fortuna, con una forza della tradizione che il Nord non ha. In realtà in Francia il dibattito, proprio nel terzo quarto del Settecento sembra avvicinarsi alle posizioni di Vanvitelli. Il dibattito sulle competenze degli architetti in merito al progetto dei giardini e alla necessità, o meno, di un professionista dedicato, sembra emergere nei trattati pubblicati lungo tutto il Settecento. Charles Augustin D'Aviler nel suo *Cours d'Architecture* del 1710 esprime un pensiero molto netto: «la Science de l'Architecture, embrassant toutes les connoissances qui servent tant à la Construction qu'à la Décoration des Edifices, comme les Jardins en sont inséparables & contribuent notablement à leur embellissement, j'ay crû qu'il estoit utile [...] de traiter en général de la manière de les décorer»⁴⁹. D'Aviler, quindi, ritiene che la progettazione dei giardini sia compito dell'architetto. Nel 1737 Blondel pubblica *De la distribution des maisons de plaisance*. Nelle riflessioni preliminari è molto chiaro: «je dirai seulement ici que cette partie de l'Architecture demande un génie particulier, & que souvent un Architecte habile d'ailleurs, n'en a qu'une médiocre intelligence: c'est pour cela que dans tous les tems nous ayons vu des personnes s'y adonner entiere-ment, & en faire leur principale étude»⁵⁰. Nel 1752 è la volta di *Architecture Française*: anche qui Blondel tratta il tema dei giardini⁵¹, sottolineando come la progettazione di un giardino sia parte dell'architettura. La cosa migliore per il progresso di questa scienza, secondo Blondel, consiste nel pubblicare nel volume piante tratte direttamente dalle opere eseguite da Le Nôtre. La riflessione di Blondel si conclude nel suo *Cours d'Architecture*, il cui volume riguardante i giar-



dini è pubblicato nel 1773⁵². Non intende proporre un *esprit de système* nell'arte di distribuire i giardini, dato che occorre seguire le realizzazioni di Le Nôtre e i principi espressi nel *Traité* di Leblond e Dezallier d'Argenville. Nel quarto volume cita anche i grandi risultati ottenuti da Jules Hardouin Man-

sart a Marly. Ricorda che, seguendo l'esempio di Desgots, il quale riuniva il talento di Le Nôtre e quello di Mansart, molti architetti hanno cercato di riunire lo studio dell'architettura propriamente detta a quello relativo alla progettazione dei giardini. La rivalità tra Le Nôtre e Mansart aveva portato a esiti che, per quanto belli, non dialogavano; perciò Blondel desidera che i giovani architetti progettino insieme l'edificio e il giardino. Dal cantiere di Caserta si capisce che il tutto è saldamente nelle mani di Vanvitelli, che progetta il giardino e ne dirige la messa in opera, pur con l'aiuto di un giardiniere. Di fatto Vanvitelli segue la prassi italiana, che vedeva nel Cinquecento un'unica figura a 'comporre' palazzo e giardino, secondo un approccio che è poi quello a cui ritorna, negli stessi anni, Jacques François Blondel.

Il giardiniere di Caserta: sulle tracce di Martin Biancour(t)

Il giardiniere è francese, ma non è un progettista, forse è addirittura un etilista, come appare da una lettera di Vanvitelli del 1759⁵³: «questa mattina Monsieur Biancour, Giardiniere di Caserta, mi à mandate alcune puche verdi di persiche per mandarvele in Roma, con la condizione che non si facciano seccare. Questa testa ubriaca, più la mattina della sera, tenta un impossibile. Perché è mese di Agosto, fa caldo a morire [...] mi informerò meglio da gente che non ànno la testa piena di vino, come l'ha costui». Su Biancour ha già scritto Maria Rosaria Iacono⁵⁴, ricordando che – arrivato col fratello Giovanni da Parigi, attivo a Capodimonte e poi dal 1751 a Caserta con la paga di 500 ducati – in realtà era dotato di una singolare preparazione, aveva comunque un buon credito a corte, godeva di una uniforme e di una abitazione a Caserta. A volte è indicato come Blancour o Biancourt. I

Blancour/Biancour/Biancourt non compaiono nei registri degli stipendiati della corona attivi nelle residenze e nei giardini della corte francesi nel corso del Seicento⁵⁵, né, per esempio, a Saint Germain-en-Laye tra Seicento e Settecento⁵⁶. Gli archivi parigini offrono qualche dato: non tanto gli archivi del Municipio, dove compare qualche Biancourt di cui non emerge la professione⁵⁷, quanto gli archivi notarili⁵⁸. Un atto del 21 novembre 1723, relativo al matrimonio di tale Marthe Biancourt e Jean Baptiste Sarcelle, regolato da Nicole Doublet, madre di Marthe e dalla madre di Jean Baptiste, ci fornisce alcune informazioni. Le famiglie Sarcelle e Biancourt sono famiglie di giardinieri, secondo la tradizione francese irrobustiscono la loro corporazione unendosi in matrimonio. I Sarcelles abitano a Bougival, tra Versailles, Marly, Saint Germain, i Biancourt – probabilmente – a Chaillot. Queste posizioni sono abbastanza compatibili con le localizzazioni di attività di questo genere, ma Marthe Biancourt, ventenne, è figlia di Martin Biancourt, *jardinier*. Se non ci fosse quest'ultimo dettaglio, Martin Biancourt morto a Caserta nel 1793 più che novantenne potrebbe essere costui. Nel 1723, però, non poteva avere 20 anni, avendo già una figlia in età da marito. Il documento non chiarisce se madame Doublet è *femme* o *veuve* di Martin. In ogni caso, con buona probabilità, l'ambito individuato è quello da cui proviene il giardiniere Biancour(t) attivo a Caserta, l'ultimo grande giardino 'francese' italiano, pur con tutte gli aspetti 'italiani' evidenziati nelle righe precedenti, un giardino francese praticamente postumo, dove l'addetto parigino non eccelle né per ruolo né per comportamento. Il figlio Carlo gli succede nel 1770, ma la 'dinastia' alla fine si arresta: un'epoca si era davvero chiusa.

¹ M. Fagiolo, *Funzioni, simboli, valori della Reggia di Caserta*, Roma, Dell'arco, 1963; R. De Fusco, R. Pane, A. Venditti, R. di Stefano, F. Strazzullo, C. de Seta, *Luigi Vanvitelli*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1973; L. Vanvitelli jr, *Vita di Luigi Vanvitelli*, (1823), a cura di M. Rotili, Napoli, Società Editrice Napoletana, 1975; *Luigi Vanvitelli e il '700 europeo*, atti del congresso internazionale di studi (Napoli-Caserta 5-10 novembre 1973), Napoli, Arte Tipografica, 1979; G. L. Hersey, *Carlo di Borbone a Napoli e Caserta*, in *Storia dell'Arte Italiana*, p. III, vol. V: *Momenti di Architettura*, Torino, Einaudi, 1983, pp. 213-264; C. de Seta, *Il giardino della reggia di Caserta*, in *L'architettura dei giardini d'Occidente*, a cura di M. Mosser, G. Teyssot, Milano, Electa, 1990, pp. 323-325; C. de Seta, *Il Real Palazzo di Caserta*,

Napoli, Guida, 1991; C. de Seta, *Luigi Vanvitelli*, Napoli, Electa-Napoli, 1998; *Luigi Vanvitelli e la sua cerchia*, catalogo della mostra (Caserta 16 dicembre 2000-16 marzo 2001) a cura di C. de Seta, Napoli, Electa Napoli, 2000; *Luigi Vanvitelli 1700-2000*, atti del convegno internazionale di studi (Caserta, 14-16 dicembre 2000), a cura di A. Gambardella, San Nicola la Strada, Saccone, 2005; A. Giannetti, *Vanvitelli Luigi*, in *Atlante del giardino italiano 1750-1940*, a cura di V. Cazzato, 2 voll., Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, II, 2009, pp. 874-876; T. Manfredi, *Vanvitelli, Luigi*, in *Dizionario Biografico degli italiani*, Roma, Treccani, vol. 98, 2020, *ad vocem* (www.treccani.it, agosto 2023).

² *Le lettere di Luigi Vanvitelli della Biblioteca Palatina di Caserta*, a cura di F. Strazzullo, 3

voll., Galatina, Congedo, 1976-1977. A quest'opera e al suo repertorio numerato si fa in seguito riferimento per ogni lettera di Vanvitelli.

³ T. Manfredi, *Filippo Juvarra e il giovane Vanvitelli*, in *Luigi Vanvitelli 1700-2000*, cit., pp. 233-242: 242, nota 33, sulla scorta di L. Vanvitelli jr, *Vita di Luigi Vanvitelli*, cit., p. 50 (nota 11).

⁴ Ivi, pp. 35-36; P. Cornaglia, *Il giardino francese alla corte di Torino. Da André Le Nôtre a Michel Benard, 1650-1773*, Firenze, Leo S. Olschki, 2021, p. 192.

⁵ Torino, Biblioteca Reale, Storia Patria 726, Etichetta 1632-1848, a. 1769.

⁶ *Le lettere di Luigi Vanvitelli della Biblioteca Palatina di Caserta*, cit., II, pp. 284-285, lettera n. 602 del 17 ottobre 1758.

- ⁷ Torino, Archivio di Stato (d'ora in poi AST), Corte, Lettere Ministri, Due Sicilie, m. 21, fasc. 2.
- ⁸ Ivi, fasc. 1.
- ⁹ AST, Riunite, Fabbriche e Fortificazioni, Relazioni a S.M., rg. 24, 1772, 20 marzo; P. Cornaglia, *Giardini di marmo ritrovati. La geografia del gusto in un secolo di cantiere a Venaria Reale 1699-1798*, Torino, Lindau, 1994, pp. 63-64.
- ¹⁰ Eredi al trono di Russia, in incognito sotto il nome di Conti del Nord.
- ¹¹ P. Cornaglia, *L'Europa dei giardini a fine Settecento: i viaggi dei "Conti del Nord" e del principe de Ligne*, in *L'architettura del giardino in Europa. Evoluzione storica e nuove prospettive*, a cura di F. Zecchino, Napoli, Arte'm, 2020, pp. 24-28: 26.
- ¹² AST, Riunite, Azienda generale di fabbriche e fortificazioni, Relazioni a S.M., rg. 45, 1785, 1 agosto, cfr. P. Cornaglia, *Giardini di marmo*, cit., p. 64.
- ¹³ A. Buccaro, *Modelli juvarriani nella Napoli borbonica: un album grafico di Venaria Reale nella Biblioteca Storica della Scuola di Ingegneria*, in *Filippo Juvarra 1678-1736, architetto dei Savoia, architetto in Europa*, 2 voll., a cura di P. Cornaglia, A. Merlotti, C. Roggero, I, Roma, Campisano, 2014, I, pp. 179-188.
- ¹⁴ T. Manfredi, *Filippo Juvarra e il giovane Vanvitelli*, cit., pp. 233-242: 238.
- ¹⁵ *Le lettere di Luigi Vanvitelli della Biblioteca Palatina di Caserta*, cit., II, pp. 511-512, lettera n. 744 del 13 maggio 1760.
- ¹⁶ Ivi, pp. 514-518, lettera n. 746 del 2 maggio 1760.
- ¹⁷ G. L. Hersey, *Carlo di Borbone a Napoli e Caserta*, cit., pp. 213-264: 213 (nota 2).
- ¹⁸ *Le lettere di Luigi Vanvitelli della Biblioteca Palatina di Caserta*, cit., I, pp. 287-289, lettera n. 186 del 18 dicembre 1753.
- ¹⁹ Ivi, pp. 530-531, lettera n. 365 del 3 aprile 1756.
- ²⁰ P. Cornaglia, *Filippo Juvarra tra Stoccolma e Berlino. I progetti per le nuove sedi del potere regio: Palazzo Madama e il Castello di Rivoli*, in *Maria Giovanna Battista di Savoia-Nemours. Stato, Capitale, Architettura*, a cura di C. Devoti, Firenze, Leo S. Olshki, 2021, pp. 449-473.
- ²¹ R. Wittkower, *Arte e architettura in Italia 1600-1750*, Torino, Einaudi, 1972, p. 363.
- ²² P. Decker, *Fürstliche Baumeister, Oder Architectura Civilis*, Augsburg, Jeremias Wolff, 1711.
- ²³ Vaduz-Wien, Collezioni Liechtenstein, DW 9221.40, J.A. Deselbach, *Das Schloss zu Landskron in Böhmen, 1722; GR71, Maison de plaisance du Prince de Lichtenstein, à Landskron* [...], 1720-1733.
- ²⁴ T. Manfredi, *Filippo Juvarra e gli anni giovanili*, Argos, Roma, 2010, pp. 186-187.
- ²⁵ C. de Seta, *I disegni di Luigi Vanvitelli per la reggia di Caserta e i progetti di Carlo Fontana*, in «Storia dell'Arte», n. 22, settembre-dicembre 1974, pp. 267-276.
- ²⁶ A. Braham, H. Hager, *Carlo Fontana. The drawings at Windsor Castle*, London, Zwemmer, 1977, pp. 125-129.
- ²⁷ *Le lettere di Luigi Vanvitelli della Biblioteca Palatina di Caserta*, cit., I, pp. 313-314, lettera n. 203 del 9 marzo 1754.
- ²⁸ Ivi, II, pp. 579-580, lettera n. 782 del 23 agosto 1760.
- ²⁹ Ivi, pp. 580-582, lettera n. 783 del 26 agosto 1760.
- ³⁰ Marly?
- ³¹ R. De Fusco et al., *Luigi Vanvitelli*, cit., p. 27.
- ³² *Le lettere di Luigi Vanvitelli della Biblioteca Palatina di Caserta*, cit., II, pp. 666-669, lettera n. 839 del 21 febbraio 1761.
- ³³ Ivi, I, pp. 290-291, lettera n. 188 del 25 dicembre 1753.
- ³⁴ Ivi, pp. 297-298, lettera n. 191 del 1 gennaio 1754.
- ³⁵ L. Vanvitelli, *Dichiarazione dei disegni del Reale Palazzo di Caserta alle sacre maestà*, Napoli, Stamperia Reale, 1756, pp. VII-VIII, tav. I. Si veda anche la riedizione L. Vanvitelli, *Il Palazzo Reale di Caserta*, a cura di M. Nocca, Roma, Dino Audino, 1995.
- ³⁶ Affaccio di Segreteria di Stato, ma raggiungibili dagli appartamenti reali con apposite scale nelle testate dei padiglioni angolari.
- ³⁷ M. Fagiolo, *Funzioni, simboli, valori*, cit.
- ³⁸ *Le lettere di Luigi Vanvitelli della Biblioteca Palatina di Caserta*, cit., I, pp. 174-176, lettera n. 97 del 17 giugno 1752.
- ³⁹ Ivi, pp. 68-69, lettera n. 62 del 19 febbraio 1762.
- ⁴⁰ H. C. Dittscheid, *Il parco di Wilbemsboebe: dalla "Delineatio Monti" barocca al paesaggio eroico*, in M. Mosser, G. Teyssot, *L'architettura dei giardini d'Occidente dal Rinascimento al Novecento*, Milano, Electa, 1990, pp. 313-315.
- ⁴¹ G. F. Guerniero, *Delineatio montis a metropoli Hasso-Castellana uno circiter milliari distantis* [...], Kassel, Typis Henrici Harmes, 1706.
- ⁴² T. Manfredi, *Filippo Juvarra e gli anni giovanili*, cit. pp. 232-236.
- ⁴³ *Le lettere di Luigi Vanvitelli della Biblioteca Palatina di Caserta*, cit., II, pp. 122-124, lettera n. 502 dell'8 ottobre 1757.
- ⁴⁴ Ivi, pp. 157-158, lettera n. 524 del 31 dicembre 1757.
- ⁴⁵ A. J. Dezallier d'Argenville, *La Théorie et la pratique du jardinage, où l'on traite à fond de beaux jardins appelés communément les jardins de plaisance et de la propreté, avec les pratiques de géométrie nécessaires pour tracer sur le terrain toutes sortes de figure. Et un traité d'hydraulique convenables aux jardins*, Paris, Pierre-Jean Mariette, 1709.
- ⁴⁶ G. Hersey, *Carlo di Borbone a Napoli e Caserta*, cit., pp. 213-264: 239. Sul rapporto tra Dezallier e il primo progetto per il giardino di Caserta, nell'obiettivo di realizzare una ricostruzione in 3D, si veda P. Viola, *Svelare il giardino di Vanvitelli*, in *Frammenti di paradiso. Giardini nel tempo della Reggia di Caserta*, catalogo della mostra (Caserta, 1 luglio-16 ottobre 2022), a cura di A. Campitelli, A. Cremona, Napoli, Colonnese, 2022, pp. 23-30.
- ⁴⁷ Si fa qui riferimento all'edizione del 1747.
- ⁴⁸ S. Gorbatenko, *New Amsterdam. St. Petersburg and Architectural Images of the Netherlands*, San Pietroburgo, Pechatny Dvor, 2003, p. 251.
- ⁴⁹ C. A. D'Aviler, *Cours d'Architecture*, chez Jean Mariette, Paris, 1710, p. 190.
- ⁵⁰ J. F. Blondel, *De la distribution des maisons de plaisance, et de la décoration des édifices en général*, 2 voll. (1737-1738), Paris, chez Charles-Antoine Jombert, I, 1737, p. 6.
- ⁵¹ J. F. Blondel, *Architecture Française, our Recueil des plans, élévations, coupes et profils des Eglises, Maisons Royales, Palais, Hôtels & Edifices les plus considérables de Paris, ainsi que de Châteaux & Maisons de plaisance situés aux environs de cette Ville, ou en d'autres endroits de la France, bâtis par les plus célèbres Architectes, & mesurés exactement sur les lieux*, 4 voll. (1752-1756), Paris, chez Charles-Antoine Jombert, I, t. 1, 1756, pp. 45-55.
- ⁵² J. F. Blondel, *Cours d'architecture, ou Traité de la décoration, distribution et construction des bâtiments, contenant les leçons données en 1750 et les années suivantes*, 6 voll. (1771-1777), Paris, chez Desaint, IV, 1773, pp. 2-3.
- ⁵³ *Le lettere di Luigi Vanvitelli della Biblioteca Palatina di Caserta*, cit., II, pp. 363-364, lettera n. 653 del 7 agosto 1759.
- ⁵⁴ M. R. Iacono, *Biancour Martin*, in *Atlante del giardino italiano 1750-1940*, a cura di V. Cazzato, 2 voll., Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 2009, II, pp. 838-839; M. R. Iacono, *Botanici e Giardinieri alla Reggia di Caserta*, in *La festa delle arti. Scritti in onore di Marcello Fagiolo*, a cura di V. Cazzato, S. Roberto, M. Bevilacqua, 2 voll., Roma, Gangemi, 2014, II, pp. 734-741.
- ⁵⁵ Paris, Archives Nationales, O/1*/2387, *Estat des officiers* (1605-1656); O/1/2388, vol. 73, *Registre dans le quel sont transcriptes tous les [...] de Sa Majesté pour les gages [...] des officiers* (1664-1678).
- ⁵⁶ P. Cornaglia, *Il giardino francese alla corte di Torino*, cit., pp. 10-13, 85-99.
- ⁵⁷ Paris Archives, *Etat civil reconstitué* (XVIe-1859). Non è possibile associare sulla base di dati certi tal Jean Charles Biancourt, nato il 13 gennaio 1717, o Marie Anne Biancourt, morta il 22 gennaio 1789 e Anne Jeanne Biancourt, deceduta il 15 Ventoso dell'anno 8, alla famiglia Biancourt che ci riguarda.
- ⁵⁸ Paris, Archives Notariales, Guignebesche Jean, 1721-29 [AN ET-LXXIV-4]: <https://www.geneanet.org/registres/view/319218/24> (agosto 2023).

Vanvitelli e la Puglia: progetti, lavori, tracce, scie

Gian Paolo Consoli, Antonio Labalestra¹

Introduzione

Luigi Vanvitelli, come tutti sappiamo, è un personaggio complesso e sfaccettato: pittore, architetto, ingegnere civile e ingegnere idraulico, ma anche diremmo oggi *project manager*, direttore dei lavori, attento alla gestione economica dei cantieri. Già Carlo Forte nel fondamentale convegno su Vanvitelli e il Settecento europeo del 1979 ricordava l'attenzione dell'architetto alla previsione economica dei costi; proprio sulle saline di Barletta, su cui torneremo, scriveva: «non tengo l'animo cheto per accertare questi prezzi, essendone la ragione, la varietà dei sentimenti e varietà dei prezzi dati per lo passato»². Importante è anche la sua biblioteca, come sappiamo dal saggio di Robin Thomas³, che spaziava dalla poesia al teatro ed alla musica, dai trattati di architettura a quelli di ottica, geometria ed ingegneria, con particolare attenzione a quelli di idraulica – già indagati qualche decennio fa da Alfredo Buccaro⁴ – che gli saranno di grande aiuto per i suoi lavori nel campo, oltre ai libri di Giovanni Battista Barattieri, Bernard Forest de Bélidor, Carlo Fontana, Domenico Guglielmini, Antonio Lecchi.

Impressionante la mole di scritti che ci sono rimasti, a partire dalle lettere, alla *Dichiarazione*, ai vari manoscritti conservati, nei quali però è difficile trovare riflessioni teoriche sull'architettura, ma solo una generica aspirazione ad un'architettura razionale e ordinata; se quindi, come è stato detto, l'architettura di Vanvitelli «è figlia dell'illuminismo»⁵, Vanvitelli è anche erede della grande tradizione barocca romana, ed è soprattutto un uomo del fare. È impressionante, infatti, la mole di lavori che ha seguito in tutta Italia, direttamente o tramite i suoi tanti collaboratori: dagli apparati festivi alla grande residenza reale alle tante opere di ingegneria idraulica, dal porto di Ancona all'Acquedotto Carolino.

Rispetto a questa quantità di lavori che ha seguito in tutta Italia e nonostante il suo ruolo di sovrintendente alle fabbriche del regno in qualità di 'primo ingegnere del Regno', Vanvitelli interviene assai poco in Puglia e quasi mai in maniera diretta, a discapito delle diverse attribuzioni non confermate dai documenti – Palazzi Coccia a Cerignola, Roberti-Alberotanza a Mola di Bari; come unica opera architettonica, è invece documentato l'intervento al Palazzo della Dogana di Foggia, anche se non è del tutto chiaro in cosa sia consistito,

poi sin dalla prima biografia del nipote⁶ gli viene attribuito l'incarico per le saline di Barletta e un ruolo nella messa in sicurezza del ponte sull'Ofanto a Canosa⁷.

In ordine cronologico abbiamo, probabilmente, gli interventi a Barletta, Foggia, Canosa; tutti annoverabili in un arco temporale compreso tra il 1754 e il 1762, anni in cui si registra più volte la presenza dell'architetto in Puglia. Andando a vedere nel dettaglio si tratta di opere realizzate solo parzialmente (Barletta) o di scarsa consistenza (Foggia) o addirittura concluse in un fallimento (Canosa); di queste vicende, peraltro abbastanza note, cercheremo di fare un compendio e un bilancio. Poi proveremo a trovare qualche traccia della presenza di Vanvitelli nelle opere di ingegneri e architetti pugliesi che hanno collaborato con lui in questi lavori e in altre operazioni seguite dallo stesso, quali la ricerca dei materiali per la Reggia, per poi realizzare edifici di una certa importanza, in qualche modo, sulla scia della sua influenza.

Barletta

Dalle lettere al fratello sappiamo Vanvitelli che parte il 4 febbraio 1754 per Barletta: «lunedì, col nome di Dio, da Caserta prenderò la strada di Puglia. La prima sera sarò ad Ariano, la 2 ad Orta dalli Reverendi Padri Gesuiti del Collegio Romano, la terza sera a Barletta, cioè Mercordì a casa del Ministro Regio di quelle saline, e dopo che averò fatto quelle ispezioni che si devono me ne ritornerò a Dio piacendo»; torna il 24 febbraio, dopo aver avuto anche un attacco di febbre⁸. Poi, il 5 marzo fa la relazione sulle Saline col marchese di Gregorio al Re. Sicuramente è di nuovo sul posto nel maggio 1761, ma la vicenda andrà avanti, e l'architetto continuerà ad occuparsi del progetto almeno fino al 1763. Ad ogni modo, tutta la complessa storia è stata ampiamente ricostruita, a partire dal saggio del 1976 di Regina Poso⁹ con la trascrizione dei documenti relativi.

L'intervento si colloca nell'ambito del processo di modernizzazione e razionalizzazione dello Stato borbonico voluto da Carlo di Borbone; si vuole rendere più efficienti e regolate le saline, delle quali il Governo aveva assunto la gestione diretta e si chiede quindi di intervenire al 'primo ingegnere', che aveva già dato abbondante prova della sua competenza nel campo dell'idraulica. Lo stesso Vanvitelli rileva di come



Fig. 1. Luigi Vanvitelli, *Schizzo del lago di Salpi*, 1756 [Napoli, Biblioteca Nazionale 'Vittorio Emanuele III', Sezione Manoscritti e Rari, MS XV A 8bis, b. 1, c. 213r].

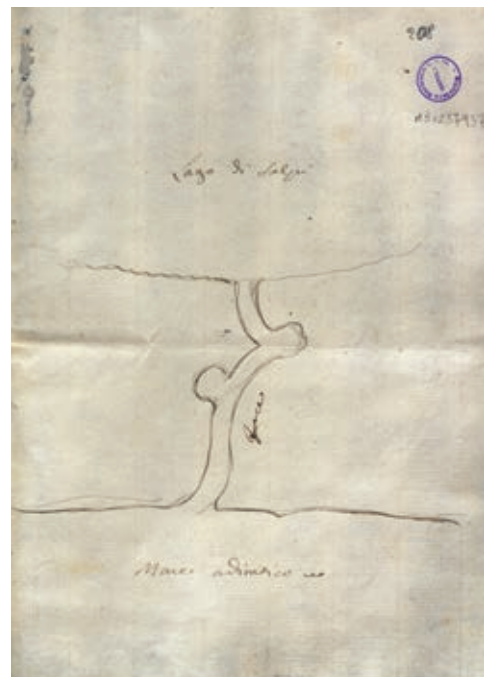


Fig. 2. Luigi Vanvitelli, *Schizzo della foce di Torre di Pietra*, 1759 [Napoli, Biblioteca Nazionale 'Vittorio Emanuele III', Sezione Manoscritti e Rari, MS XV A 8bis, b. 1, c. 208r].

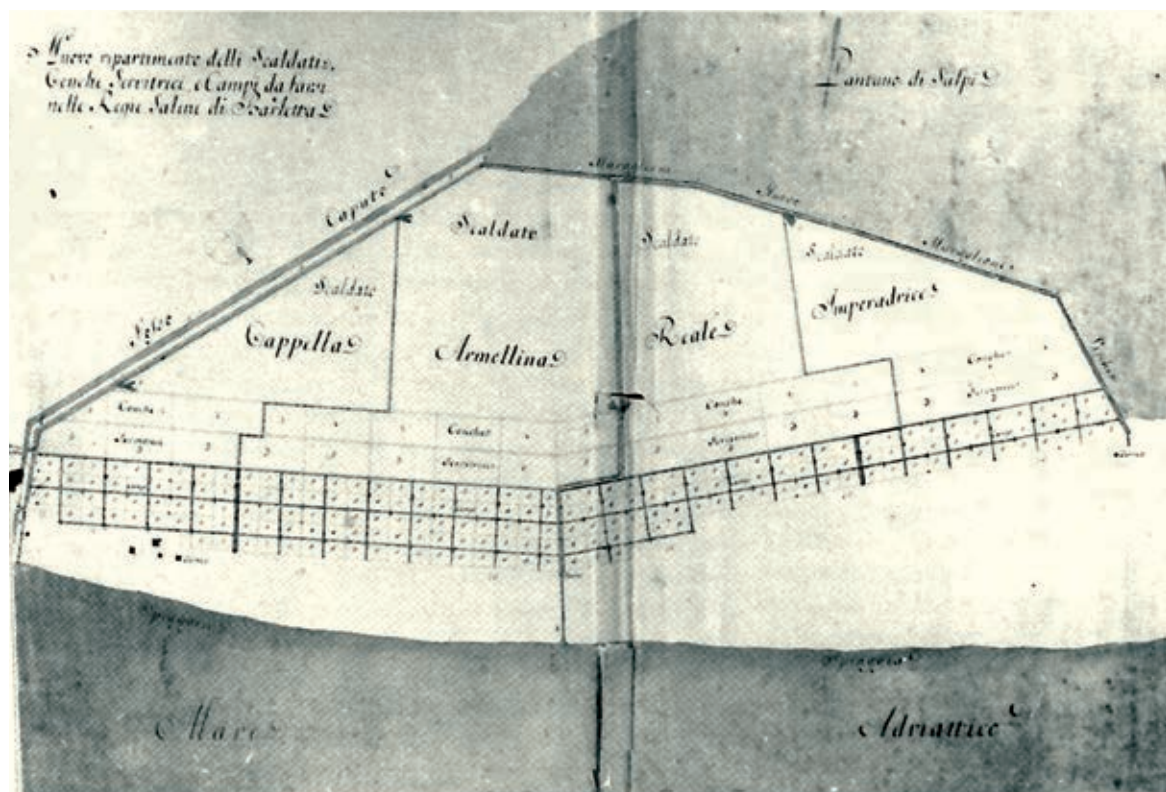
il suo intervento abbia «rinnovato con ordine le disordinate Gran Saline di Barletta, difese dalle inondazione dell'Ofanto e Carapelle, mediante un muraglione circondario»¹⁰, ma in realtà il suo progetto sarà realizzato solo parzialmente.

Nell'ispezione che compie alle saline nel febbraio del 1754 l'architetto aveva constatato un grande disordine: una gestione approssimativa delle aree di raccolta e una frammentaria gestione del suolo, al punto da descrivere l'intero comprensorio come un «laberinto disordinatissimo che difficilmente potrebbe descrivere in pianta, tanta è la congerie delle irregolari figure, argini derivanti dal caso o sia dal Capriccio degli operari, nell'ingrandire a poco a poco le saline per avanzare la confettura del sale»¹¹. Il problema principale è quello del ricorrente allagamento delle aree destinate alla coltura del sale, causato dal riversamento delle acque del lago di Salpi ogni qualvolta il regime degli affluenti corsi d'acqua ne aumentano la portata. Tale contingenza, unita con l'incuria degli addetti ai campi di salinaggio, sembra essere l'aspetto più problematico.

Per porre rimedio alla situazione Vanvitelli prevede il prolungamento del muro di contenimento delle saline, per circa due miglia, e l'apertura delle foci del lago in modo da regolarne la portata; predispone precise indicazioni perché si di-

vidano le saline riutilizzando il terreno dei depositi naturali – isole di terra – e prevede la divisione e la regolarizzazione dei campi mediante la realizzazioni di 'siepi' (argini a sacco) divisorie costruite con materiale resistente al dilavamento e all'erosione dell'acqua salmastra. Infine, prevede la realizzazione di un sistema di palizzate lungo le foci e del ricorso ad un sistema di turbina meccanica a vite, nota anche come 'colea di Archimede', per controllare e regolare l'afflusso e il deflusso delle acque¹². Nel 1761 Vanvitelli è ancora in visita alle saline per portare a termine l'incarico. Durante l'ultima ispezione, condotta insieme con il Presidente della Regia Camera¹³, darà ulteriori indicazioni sulla costruzione del muro di regimentazione e sulla divisione dei campi, in modo che siano ultimati i lavori entro l'anno successivo.

Ancora nel 1764 Vanvitelli auspicava di «vedere finalmente compiute e riordinate le Saline, con profitto massimo di S[ua] M[aestà] D[io] G[uardi] per le quali in sequela dè Reali Oracoli, non poco mi anno costato di mente, ed in appresso di corpo»; augurio che non si avvererà, rimanendo le saline fino al secolo successivo ancora incompiute e poco efficienti¹⁴. In realtà il progetto era anche più ambizioso di un semplice efficientamento idraulico. Sostanzialmente Vanvitelli mirava alla regolarizzazione e razionalizzazione del complesso, seguendo gli ideali illuministici del tempo; infatti, come ha raccontato Francesca Castanò¹⁵, Vanvitelli pensa anche ad un ridisegno degli edifici di servizio, allineate su di un asse rettilineo «la strada nuova in mezzo alle saline con alberi sui lati» probabilmente anche ipotizzando una nuovo e ordinato villaggio operaio, come rappresentato nei due disegni di progetto affidati alla mano del collaboratore Vito



Valentino. Gli esempi che vengono in mente sono gli esperimenti urbani di San Leucio e di Mongiana, ma di poco successivo è anche il progetto seminale della modernità, in cui le saline diventano il centro di un'organizzazione ordinata e razionale di un insediamento urbano, ovviamente di tutt'altro valore e complessità: le saline di Chaux di Claude-Nicolas Ledoux.

Canosa

All'intervento delle saline è connessa anche l'attività di Vanvitelli nel territorio di Canosa. La regimentazione del fiume Ofanto è, infatti, un requisito fondamentale per evitare l'esondazione nei campi salinaggio. La consulenza, in questo caso, riguarda la sistemazione intorno l'antico ponte medioevale, realizzato per volere dall'imperatore Traiano sulla via di collegamento tra Benevento e Brindisi ed eretto a pochi chilometri da Canosa intorno al II secolo d. C.

Nel XVIII secolo l'infrastruttura assume notevole importanza, soprattutto in relazione allo sfruttamento commerciale collegato alla via della Transumanza sul Regio Tratturo che portava alla locazione di Canosa. Nel 1759, a seguito di ripetute inondazioni a ridosso del ponte e al suo parziale danneggiamento, viene registrata la prima consulenza di Vanvitelli. Il 27 maggio del 1759 si tenne infatti a Napoli una Giunta di strade e ponti con la presidenza del marchese di Squillace, segretario della Reale Azienda a cui parteciparono il ministro

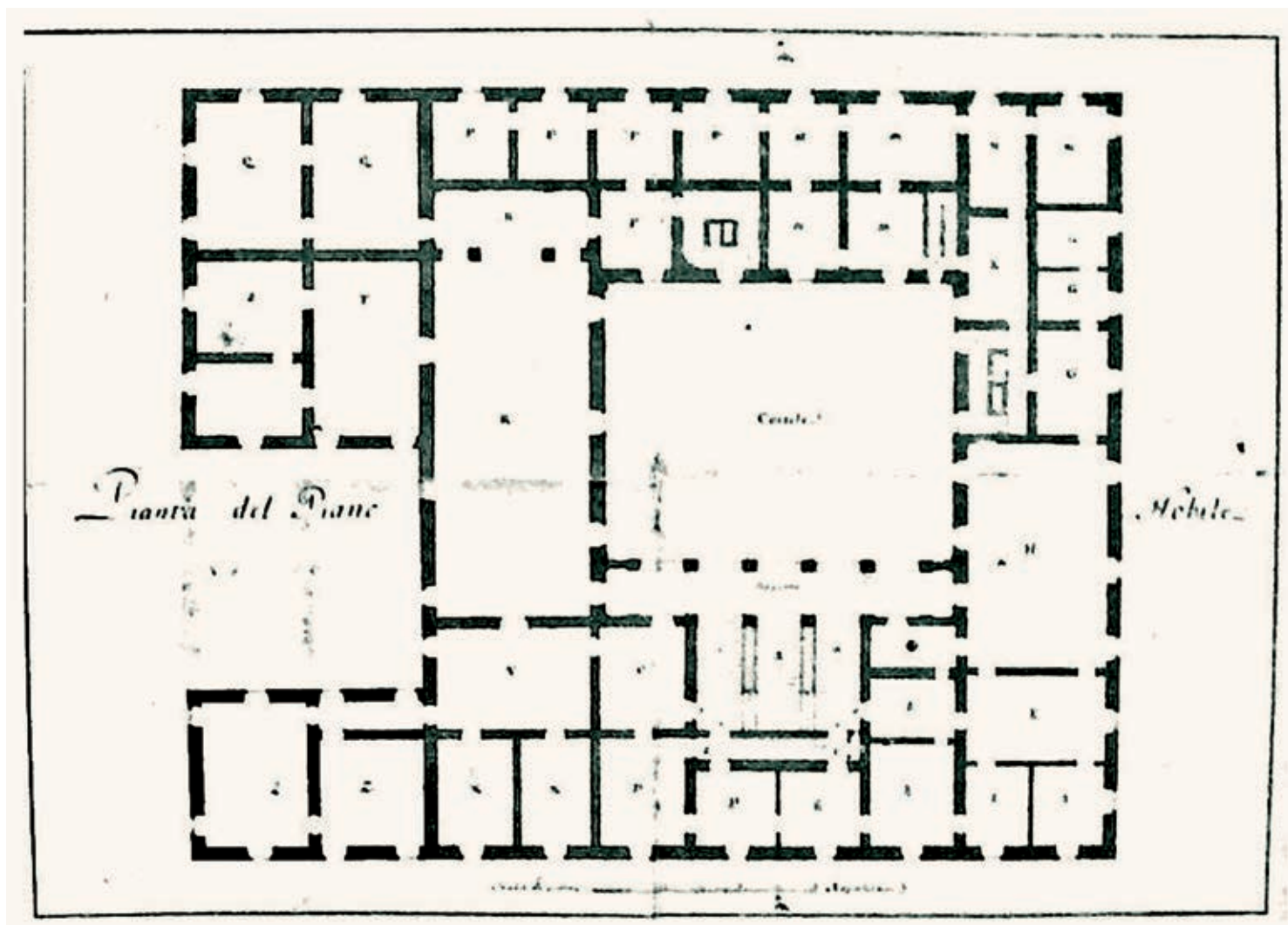
Fig. 3. Luigi Vanvitelli, Nuovo ripartimento delli Scaldati, Conche, Servitrici e Campi da farsi nelle Regie Saline di Barletta, s.d. [Caserta, Archivio Storico della Reggia, Gabinetto dei disegni, inv. 5073/c].



Fig. 4. Pianta del letto del fiume Ofanto con correzioni di Francesco Rorro, s.d. [Foggia, Archivio di Stato, Fondo Dogana, fasc. 747, cart. 18231, f. 15].

Fig. 5. Luigi Vanvitelli, Palazzo della Dogana, pianta primo piano consegnato al mastro muratore Leonardo Romito, 1761 [Foggia, Archivio di Stato, Fondo Dogana, s. V, b. 52, fasc. 4544].

delle Regie Giunte ingegnere Giovanni Bigotti e l'ingegnere Francesco Rorro; fu invitato anche Vanvitelli per un parere sulla sistemazione del fiume Ofanto, soggetto a piene e ormai deviato dal suo antico percorso, che metteva in pericolo la funzionalità del ponte appena restaurato. Il 1 giugno dello stesso anno l'architetto illustrava così il progetto che era stato deciso in quell'occasione: «[...] sul progetto dei ripari che far si dovrebbero nel fiume Ofanto, per la Conservazione dell'Antico Ponte di Canosa, fu stabilito che prima di venire alla determinazione del progetto, era necessario doversi fare con tutta la esattezza la Pianta del Corso di Esso fiume in quel Pantano ed anche la livellazione, ma che intanto si dovessero fare alcune palizzate di trenta gradi incontro la direzione del corso di detto fiume nelli siti ove corrode mag-



giormente e questi farli con pali distanti l'uno dall'altro, per rompere l'impatto della corrente, nel modo che si pratica in Lombardia alle ripe dell'alveo del Po [...]

¹⁶

Attraverso i manoscritti e i disegni relativi alla vicenda, analizzati e trascritti da Regina Poso e Maria Rosaria Tritto¹⁷, si può ricostruire il progetto di Vanvitelli che proponeva delle palizzate di legno da sistemare con angolazione di 30 gradi che avrebbero dovuto 'rompere l'impatto della corrente' secondo il sistema adoperato per il Po. Dopo un ripensamento sul posizionamento delle palizzate, in un disegno dello stesso Vanvitelli si illustra così la soluzione: «A.B. è una serie di pali, lunga quanto richiede il bisogno, posta in direzione del corso dell'acqua M.N. prodotta oltre ad essa, faccia un angolo di gradi 60; cioè se I. sia l'incontro di M.N.H. con A.B., l'angola A.I.H. è di gradi 30. La distanza dei pali deve essere pressappoco uguale alla grossezza dei medesimi nel qual caso, la direzione toccherà i due pali vicini, senza che alcun filo d'acqua possa tirare innanzi il suo corso alla direzione primiera, dovendo necessariamente in qualche palo, ma do-

vranno uscire tutti con la direzione mutata, e però con la velocità rotta, anzi il grosso uscirà colla direzione perpendicolare alla fila dei pali, come da tanti buchi di un vaso, che la ritiene, e la fa alzare da dietro. Questa dimora deve produrre intanto delle deposizioni intorno al punto A, sopra e sotto; e la corrente uscita perpendicolarmente urtando nella corrente diretta, che passa sopra il cantone B., la fa scostare verso il mezzo dell'alveo, e difende la corrosione della ripa. Perché l'opera resista si richiede fare due guide, o sian anguille, una al pelo dell'acqua più bassa, l'altra se possibile forse, alla più alta, e queste incanteranno tutta la palizzata. Vi occoreranno ancora degli speroni di rinforzo B.C.D.E.F.G., nel primo si ponranno quattro pali, nel secondo tre, e due nell'altro; ed occorrendo se ne faranno di più, distanti l'uno dall'altro a proporzione che il maggior bisogno richiederà. detti pali tutti dovrebbero essere conficcati nel fondo dell'alveo, circa due quinti della loro altezza»¹⁸.

Le palizzate furono effettivamente messe in opera nel luglio sempre del 1759, con un notevole impegno economico e

umano; la zona interessata dall'intervento era infatti malsana e affetta da malaria, tanto che alcuni mastri d'ascia napoletani vi persero la vita. Lo sforzo, in realtà, non ebbe quasi nessun effetto: durante le piene invernali, gran parte delle palizzate non ressero all'urto dell'acqua, e lo stesso ingegnere Francesco Rorro, esecutore dei progetti, ammetterà il fallimento dell'intera costosa operazione, non senza attribuire al Regio Ingegnere l'ideazione della stessa e quindi la sua cattiva riuscita. Il 4 aprile del 1760 Rorro scrive: «che le piene dell'Ofanto avessero dovuto portare al mare la palizzate solite a farsi nei fiumi di Lombardia proposte dal sig. Vanvitelli in giunta, era una cosa preveduta, e da me protestata al signor marchese di Squillace, ma perché l'esecuzione delle stesse fu un esperimento per osservarne gli effetti, poco importando se la spesa fosse andata perduta, e rimanendo libere nel consecutivo le operazioni maggiori che precedentemente erano state progettate»¹⁹.

Dopo una violenta piena nel dicembre che allagò le campagne vicine e spazzò via quel poco che restava delle palizzate, nuovamente nel maggio del 1762 si ricorse al parere di Vanvitelli, che il 24 giugno rispose che «non è certamente più il caso di nuovamente sperimentare le picciole già praticate palizzate come si usano nel Po»²⁰ – riconoscendo il fallimento del suo progetto – e suggerirà o di tagliare l'alveo del fiume, dirigendolo ad angolo retto verso il ponte, oppure di lasciar scorrere il fiume così com'era e di costruire un nuovo ponte. Tuttavia, lo stesso Vanvitelli non è convinto delle soluzioni che prospetta: «ma fin d'ora non mi si presentano bastantemente alla cognizione con la dovuta chiarezza tutte le circostanze le quali potessero costringermi a prendere partito più per il primo che per il secondo»²¹, ammettendo sostanzialmente di non sapere come affrontare il problema.

Il fallimento descritto – peraltro abbastanza nascosto dalla agiografia vanvitelliana e dalla sua celebrazione come grande ingegnere idraulico – come d'altronde il risultato del tutto parziale del suo intervento sulle saline mostrano forse il limite della straordinaria carriera di ingegnere, appartenente ad una formazione basata su una capacità intuitiva e una perizia tecnica formate nella pratica di cantiere, oltre che verificata attraverso lo studio dei manuali tecnici del periodo. A Vanvitelli, però, mancava una solida preparazione matematica e fisica, sulle quali invece si imposterà la figura dell'ingegnere moderno.

Foggia

Il Palazzo della Dogana era uno dei palazzi più antichi di Foggia, nonché un importante edificio pubblico che ospitava un polo giudiziario e amministrativo fondamentale per l'amministrazione della Capitanata: la Regia Dogana della Mena delle Pecore. Il vecchio edificio, risalente al XV secolo, aveva

Fig. 6. Particolare con festone in stucco a “mascherella” della scala in loggiato a due ordini di Palazzo Coccia a Cerignola, 1775-1777.

subito danni notevoli nel terremoto del 1731; dopo un tentativo di restaurarlo, si era deciso di trovare una nuova soluzione. Vi è, a questo scopo, almeno un progetto datato al 1745 e redatto dall'ingegner napoletano Lombardi²², cui corrisponde un'attività di cantiere vigilata dalla Corte di Napoli per il tramite di regi ingegneri e condotta prima dal capomastro della Real Corte Francesco Delfino, poi dal suo successore Leonardo Romito²³.

Da una lettera inviata nel 1755 dal Segretario dell'azienda regia, marchese di Vallosantoro, al Presidente della Dogana sappiamo che il Re ordina che Vanvitelli sia interpellato e coinvolto nei lavori per il Palazzo: «La M.S. à pur'anche ordinato al R(egi)o Ingegnere D. Luigi Vanvitelli di passare costà a / riconoscere la fabbrica presente del Palazzo Doganale, formare coll'intelligenza, ed intervento di / V.S. Ill.ma la Pianta di un nuovo che / la M.S. intende far erigere con gli commodi necessarj, ed in sito più proprio [...]»²⁴. Dallo scambio epistolare sembrerebbe che Vanvitelli sia chiamato a costruire un nuovo palazzo in un sito differente e più appropriato. In realtà, egli interviene in una fase di lavori piuttosto avanzata della configurazione del fabbricato; come del resto è ampiamente documentato dalle dettagliate relazioni del regio ingegnere, don Felice Bottiglieri, dalle quali è possibile ricostruire il quadro delle fasi di avanzamento del cantiere, almeno fino al 1762²⁵. Il nuovo palazzo è piuttosto il risultato della ristrutturazione di un edificio esistente, destinato originariamente al Collegio dei Gesuiti, che risulta peraltro già in corso di rifacimento negli anni immediatamente successivi al sisma e secondo un progetto, datato al 1733, dell'ingegner Giustino Lombardi. Per contro, non vi è dubbio che sia l'ingerenza del Re sia la conseguente presenza documentata di Vanvitelli siano il riflesso di un'attenzione crescente nei confronti dell'erigendo palazzo e del suo ruolo governativo e che questa contingenza possa aver sortito conseguenze, anche sostanziali, rispetto a quanto già predisposto dal progetto iniziale dell'ingegner Lombardi.

Circa la presenza del 'regio' architetto a Foggia si apprende ancora da una missiva, questa volta inviata da Vanvitelli stesso al segretario dell'azienda reale De Goyzueta, che ne certifica la presenza *in loco*, nei giorni del 26 luglio e del 21 settembre, al fine di valutare e discutere dei lavori in corso²⁶.

Tuttavia, quando ciò si verifica, il palazzo doveva essere in gran parte definito, soprattutto nella sua struttura al piano terra e nel prospetto principale; dunque, l'intervento di Van-



vitelli si limitò, presumibilmente, nella variazione della distribuzione di alcuni ambienti, su indicazione della azienda regia. Come riportato dai disegni autografi, ancora conservati presso l'Archivio della Dogana, è ragionevole pensare che le variazioni in questione possano aver riguardato la decisione della Reale Corte di ottimizzare le funzioni governative, di assegnare il primo piano al Presidente e il secondo al responsabile fiscale e all'uditore, e che queste trasformazioni siano state eseguite secondo le indicazioni proprio di Vanvitelli. Tutta la complessa vicenda è stata ricostruita in maniera rigorosa da Vincenzo Salvato nella sua monografia sul Palazzo²⁷, mentre i disegni sono stati ampiamente analizzati e attribuiti a Vanvitelli da Mimma Pasculli Ferrara²⁸.

Il coinvolgimento di Vanvitelli nei lavori del cantiere per il Palazzo della Dogana di Foggia risale al periodo compreso tra il 1757 e il 1761, negli stessi anni in cui lavorava alle saline. Tuttavia, in tutti i riferimenti presenti in letteratura – a partire dalle prime biografie – la ricostruzione dell'edificio sembra essere dovuta più alla sua importanza che alla consistenza dello stesso; in conclusione, potremmo sostenere che essa si limiti a una ridistribuzione di ambienti del palazzo, su

richiesta governativa, e a un'attività di controllo sulle scelte costruttive e sulle soluzioni distributive.

Cerignola e Bitonto

Per Palazzo Coccia, edificato a Cerignola a partire dal 1777, ogni supposizione circa una possibile attribuzione vanvitelliana si direbbe poco percorribile. Tuttavia, quest'architettura sembra possa inserirsi a pieno titolo nel clima culturale napoletano della seconda metà del Settecento e, in particolare, nella scia di alcune realizzazioni dello stesso Vanvitelli²⁹. Infatti, da una rilettura della distribuzione planimetrica il palazzo rivela soluzioni tipologiche assimilabili ad alcune ville vesuviane della seconda metà del Settecento: dalla scalinata del belvedere a doppia rampa alle balaustre della scalinata interna, dall'ampia volta al vestibolo al piano terra, fino alla loggia al piano superiore. Il vestibolo e la relativa loggia superiore si trovano lungo una parete destra del cortile che introduce alla scala; nel palazzo, alla stregua di soluzioni analoghe di alcune ville vesuviane, essa costituisce un episodio saliente della fabbrica, pur non essendo organizzata di fronte all'entrata ma ai lati dell'ingresso, in continuità con la pro-

spettiva verso il giardino³⁰. Tuttavia, è soprattutto un dettaglio che ha fatto immaginare, in passato, un legame con Vanvitelli: si tratta di un festone di alloro con al centro la testa di una ninfa dalla chioma fiorata presente sull'arcata interna della scalinata che sembrerebbe identico, anche nella collocazione, a quello di Villa Campolieto a Ercolano.

I documenti escludono anche un possibile intervento di Carlo Vanvitelli, che a Campolieto termina il progetto paterno. Un eco della lezione vanvitelliana, però, potrebbe essere giunta a Cerignola grazie anche alla mediazione di Costantino Manni, ingegnere tavolario redattore dell'apprezzo della città nel 1758. Un documento del 1759 – relativo ad un esperimento idraulico sul funzionamento del regolatore dell'acqua presso il ponte di monte di Coro nel territorio di Maddaloni – mette infatti in relazione di collaborazione Luigi Vanvitelli e lo stesso Costantino Manni³¹. Diversamente, una delle più recenti attribuzioni ipotizzate per Palazzo Coccia, avanzata da Isabella Di Liddo e basata sulle analogie stilistiche con altre sue realizzazioni, individuerrebbe come possibile progettista l'architetto Giovanni Mangarelli o Mancarelli, già collaboratore di Vanvitelli tra il 1764 e il 1771 nelle saline di Barletta³². Mangarelli appartiene a una importante famiglia di mastri, architetti e ingegneri barlettani operanti in Puglia nella seconda metà del Settecento, appaltatori di alcune opere nelle saline e di alcune realizzazioni a Cerignola. Dunque, sembrerebbe più che plausibile che possa essere proprio Manni a indicare ai committenti, che a una villa in stile vesuviano anelavano, il nome di Mangarelli come possibile interprete dello stile vanvitelliano.

Circostanze molto simili potrebbero essere, infine, alla base dell'intervento architettonico per la realizzazione di Palazzo Rogadeo a Bitonto, intorno la metà del XVIII secolo, in parte progettato dalla famiglia di capomastri bitontini Valentino. La famiglia, di origine napoletana, si trasferisce a Bitonto nel XVII secolo in conseguenza della assunzione della stessa città alla regia demanialità, probabilmente attirata dalle prospettive lavorative connesse a tale afferenza. La famiglia di capomastri, ingegneri e architetti si distingue per un'articolata e consolidata attività costruttiva che si svolge tra la Terra di Bari, la Capitanata e il materano e, a più riprese, in collaborazione con Vanvitelli³³; come nella circostanza della ricerca dei materiali per la Reggia, in cui è Nicola a compiere il sopralluogo a Castel del Monte per valutare l'esportazione delle colonne, oltre a collaborare

con lui alle saline, per poi, probabilmente non a caso, lavorare in proprio per il porto di Barletta.

Vito invece è attivo nella sistemazione delle saline in concomitanza con Mangarelli, dove viene incaricato da Vanvitelli della redazione di alcune delle planimetrie per il progetto delle sistemazioni idrauliche e paesaggistiche a Barletta, oltre che per seguire alcune lavorazioni per suo conto. Tra i più autorevoli esponenti della famiglia emerge soprattutto quest'ultimo, attivo in Puglia in diverse località per la realizzazione di opere e palazzi nei quali tracce del magistero vanvitelliano sono talmente evidenti al punto da far erroneamente attribuire al 'regio ingegnere' opere invece costruite, appunto, sulla sua scia.

Conclusioni

Gli interventi certi di Luigi Vanvitelli in Puglia si distribuiscono su un'estensione temporale di poco più di un lustro e sono compresi tra le due sue apparizioni nel territorio della Capitanata, tra il febbraio del 1754 e il maggio del 1761, anche se poi continuerà ad essere coinvolto negli anni successivi. A Foggia e a Canosa si tratta di poco più che semplici pareri che si traducono in consigli, indirizzi di intervento e anche qualche fallimento. Il ruolo più rilevante riguarda sicuramente la sistemazione delle Saline di Barletta. In quest'ultimo caso, la paternità e la responsabilità dell'intervento hanno un peso di gran lunga più cospicuo al punto da far dire a Vanvitelli «non poco mi anno costato di mente, ed in appresso di corpo»³⁴; e il *costo* non riguarda solo le scelte e le soluzioni a problemi complessi, che spaziano dalle conoscenze di idraulica a quelle della sistemazione agraria del paesaggio, ma anche di gestione politica ed economica delle risorse reali. In definitiva, comunque, si tratta di interventi che si rivelano fallimenti come nel caso di Canosa, realizzati solo parzialmente e comunque non terminati, come a Barletta e a Foggia.

Del passaggio dell'architetto napoletano *sulla strada della Puglia* rimane però in filigrana, come abbiamo accennato, anche una scia nelle opere di ingegneri e architetti locali e di maestranze che con Vanvitelli hanno cooperato; e su questi e sul loro operato che si potrebbero prefigurare nuove prospettive di ricerca al fine di approfondire l'influenza che l'architetto napoletano ebbe sulle maestranze e sugli esecutori attivi sul territorio pugliese.

- ¹ Il testo è stato condiviso e discusso dagli autori nella sua interezza. Ad entrambi va attribuita la parte introduttiva del testo e le sue conclusioni; a Gian Paolo Consoli si deve la stesura dei paragrafi dedicati a Barletta e Canosa, mentre a Antonio Labalestra i restanti su Foggia e Cerignola-Bitonto.
- ² Citato in C. Forte, *Aspetti economici dell'opera di Vanvitelli*, in *Luigi Vanvitelli e il 700 europeo*, atti del congresso internazionale di studi (Napoli-Caserta 5-10 novembre 1973), 2 voll., Napoli, Arte Tipografica, II, 1979, pp. 253-264, in particolare p. 260.
- ³ R. L. Thomas, *From the library to the printing press: Luigi Vanvitelli's life with books*. In «Journal of the Society of Architectural Historians», vol. 69, n. 4, 2010, pp. 508-533.
- ⁴ A. Buccaro, *Aspetti della cultura tecnico-scientifica in epoca vanvitelliana: dall'architetto allo «scienziato-artista»*, in *Tecnologia scienza e storia per la conservazione del costruito. Seminari e letture*, a cura di S. Di Pasquale, Firenze, Eurografica, 1987, pp. 169-200.
- ⁵ J. Garms, *Luigi Vanvitelli (1700-1773)*, in *Storia dell'Architettura Italiana. Il Settecento*, a cura di G. Curcio, E. Kieven, 2 voll., Milano, Electa, II, 2000, pp. 556-579, in particolare p. 377.
- ⁶ L. Vanvitelli jr, *Vita dell'Architetto Luigi Vanvitelli*, Napoli, co' tipi di Angelo Trani, 1823.
- ⁷ Sull'attività di Vanvitelli in Puglia si veda M. Pasculli Ferrara, *I disegni di Luigi Vanvitelli per il palazzo della dogana di Foggia*, in *Luigi Vanvitelli 1700-2000*, atti del convegno internazionale di studi (Caserta, 14-16 dicembre 2000), a cura di A. Gambardella, San Nicola la Strada, Saccone, pp. 455-468.
- ⁸ *Le lettere di Luigi Vanvitelli della Biblioteca Palatina di Caserta*, a cura di F. Strazzullo, 3 voll., Galatina, Congedo, III, 1977, pp. 309-311: 309, lettera n. 1267 dell'8 luglio 1766; pp. 311-313: 311, lettera n. 1268 del 12 luglio 1766; pp. 313-314: 313, lettera n. 1269 del 14 luglio 1766.
- ⁹ R. Poso, *Gli autografi vanvitelliani sulla Bonifica delle Saline di Barletta* in *Studi di storia pugliese in onore di Giuseppe Chiarelli*, a cura di M. Paone, 7 voll. (1972-1980), Galatina, Congedo, IV, 1976, pp. 25-138; su Barletta cfr. anche: M. Civita, *Vanvitelli alle saline di Barletta*, in «Napoli nobilissima», s. III, vol. XXIV, 1985, pp. 116-119; F. Castanò, *Le saline di Barletta: dal progetto di Vanvitelli alle realizzazioni ottocentesche*, in *Luigi Vanvitelli. 1700-2000*, cit., pp. 577-584.
- ¹⁰ C. Minieri Riccio, *Autografo di L. V.*, in «Archivio Storico per le provincie napoletane», V. 1880, pp. 195-198.
- ¹¹ Napoli, Biblioteca Nazionale 'Vittorio Emanuele III' (d'ora in poi BNN), Sezione Manoscritti e Rari, MS A 8bis, b. 3, c. 23, citato in R. Poso, *Gli autografi vanvitelliani*, cit., pp. 25-138: 63-64.
- ¹² BNN, Sezione Manoscritti e Rari, MS XV A 8bis, b. 1, cc. 261r-287r.
- ¹³ *Ibidem*.
- ¹⁴ Su questa vicenda è anche noto lo scontro avuto con l'ingegnere Giuseppe Pollio. Pollio avrebbe fatto delle proposte e dato dei suggerimenti tecnici che sarebbero stati stigmatizzati dallo stesso architetto romano che li rigettò con durezza. S. Costanzo, *La Scuola del Vanvitelli. Dai primi collaboratori del Maestro ai suoi seguaci*, Napoli, CLEAN, 2006, pp. 225-226.
- ¹⁵ F. Castanò, *Le saline di Barletta*, cit.
- ¹⁶ BNN, Sezione Manoscritti e Rari, MS XV A 8bis, b. 3, fasc. 23; si cita la trascrizione di R. Poso, *Gli autografi vanvitelliani*, cit. pp. 25-138: 63-64.
- ¹⁷ M. R. Tritto, *Le infinite tortuosità del fiume Ofanto e l'intervento di rettifica di Luigi Vanvitelli*, in *Canosa. Ricerche storiche*, 2006, atti del convegno di studio (Canosa, 10-11-12 febbraio 2006), a cura di L. Bertoldi Lenoci, Martina Franca, Edizioni pugliesi, 2007, pp. 289-308. La studiosa, oltre a basarsi sui manoscritti vanvitelliani riportati da Poso, ha consultato i documenti relativi alla vicenda conservati a Foggia, Archivio di Stato (d'ora in poi ASFG), Dogana delle pecore di Foggia, bb. 744-748.
- ¹⁸ ASFG, Dogana delle pecore di Foggia, b. 747, fasc. 18231, cc. 48v-49r, tav. III; riportato in M. R. Tritto, *Le infinite...cit.* pp. 295-296.
- ¹⁹ ASFG, Dogana delle pecore di Foggia, b. 747, fasc. 18231, lettera dell'ingegnere Rorro al presidente doganale Belli del 4 aprile 1760, c. 169, citato in M. R. Tritto, *Le infinite....* p. 301.
- ²⁰ Napoli, Archivio del Museo di San Martino, cart. vanv. n. XV a, lettera di Vanvitelli al ministro delle regie Giunte, maresciallo Bigotti, del 24 Giugno 1762; si riporta la trascrizione di R. Poso, *Gli autografi vanvitelliani*, cit., pp. 25-138: 103-106.
- ²¹ *Ibidem*.
- ²² ASFG, Dogana delle pecore di Foggia, s. V, b. 55, fasc. 4578, p. 1.
- ²³ Ivi, fasc. 4600, pp. 16, 68, 99.
- ²⁴ Ivi, s. I, vol. 7, p. 593.
- ²⁵ Ivi, s. V, b. 58, fasc. 4639.
- ²⁶ BNN, Sezione Manoscritti e Rari, MS XV A-8 bis, b. 2, f. 116, anche in R. Poso, *Studi sull'architettura barocca pugliese*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», 1972, pp. 873-901: 891.
- ²⁷ V. Salvato, *Palazzo Dogana: dalle origini ai giorni nostri*, Foggia, Leone Editrice Apulia, 1976.
- ²⁸ M. Pasculli Ferrara, *I disegni di Luigi Vanvitelli per il palazzo della dogana di Foggia*, cit.
- ²⁹ Cfr. R. Labadessa, *Note su Cerignola*, in «Napoli nobilissima», s. II, vol. I, 1920, p. 130; V. Cazzato, M. Fagiolo, M. Pasculli Ferrara, *Atlante del Barocco in Italia. Puglia: Terra di Bari e Capitanata*, Roma, De Luca, 1996, pp. 53-66; L. Defazio, I. Di Liddo, *Palazzo Coccia a Cerignola. Un esempio di architettura vanvitelliana in Puglia*, Cerignola, Centro regionale di servizi educativi e culturali, 2007.
- ³⁰ A questo proposito confrontare la relazione ACD, Relazione dell'architetto Francesco Pettinicchio del 20 maggio 1868 riportata in L. Defazio, I. Di Liddo, *Palazzo Coccia a Cerignola*, cit., p. 26.
- ³¹ M. R. De Divitiis, *Per un itinerario archivistico vanvitelliano*, in *Luigi Vanvitelli e la sua cerchia*, catalogo della mostra (Caserta, 16 dicembre 2000-16 marzo 2001), a cura di C. de Seta, Napoli, Electa Napoli, 2000, pp. 188-195.
- ³² M. Civita, *Vanvitelli alle Saline di Barletta*, cit.
- ³³ A. Castellano, *Di una famiglia di architetti biontini: i Valentino*, in *Studi in onore di Giuseppe Chiarelli*, cit., IV, pp. 335-359.
- ³⁴ *Le lettere di Luigi Vanvitelli della Biblioteca Palatina di Caserta*, cit., III, pp. 309-311: 309, lettera n. 1267 dell'8 luglio 1766.

Il progetto del Foro Carolino a Napoli: il racconto di uno spazio urbano tra documenti e iconografia

Pasquale Rossi

Tra le opere della seconda metà del Settecento, il Foro Carolino, progettato da Luigi Vanvitelli a partire dal 1757, risulta una delle architetture monumentali di maggiore interesse della Napoli del tempo, nonché dello straordinario periodo illuministico governato, sino a quel momento, da Carlo di Borbone. Del resto il progetto del monumento celebrativo, commissionato dagli Eletti del Popolo, per celebrare il Sovrano, si inseriva in uno spazio urbano *extra moenia* piuttosto indefinito, delineato solo dalle architetture preesistenti che avevano presenza e prospetto sul sito.

Si trattava di un luogo che per la particolare condizione geomorfologica – a valle delle colline settentrionali e fuori una delle porte principali, Port'Alba, in corrispondenza del decumano centrale del nucleo antico della città – presentava una serie di vincoli determinati e marcati dalla presenza di varie strutture ecclesiastiche con ampi complessi conventuali: San Domenico Soriano, San Sebastiano, Santa Maria di Caravaggio e la chiesa isolata di San Michele Arcangelo al Mercatello, nei pressi della Porta Reale, ingresso all'asse cinquecentesco di via Toledo. Tale area rappresentava un palinsesto emblematico, formatosi nel corso di circa cinque secoli – a partire dall'età angioina – caratterizzata nel XVII secolo anche dalla presenza di pregevoli architetture civili e nobiliari come il Palazzo Ruffo Bagnara. Era uno spazio aperto, costituito da un contorno di elementi che definivano un singolare schema urbano, gestito a diversificata funzione pubblica: «[...] nel giorno di mercoledì di ogni settimana vi si faceva il mercato di biade ed altre vettovalie, si disse Mercatello, in rapporto al Mercato grande [...]. Eravi in questo sito due cavallerizze o siano spianate dove si domavano e si addestravano i cavalli polledri, ed i gentiluomini si esercitavano nell'arte di cavalcare [...]»¹; una zona fluida, un ambiente indistinto e di passaggio che, in attesa di una compiuta definizione, poteva rappresentare un elemento primario di continuità urbana tra il centro della città e l'area collinare, tra il Museo Archeologico Nazionale – già Palazzo degli Studi – e via Toledo, tangente all'antico centro cittadino.

L'interesse e gli studi sul Foro Carolino di Luigi Vanvitelli trovano un racconto definito nel contesto della monografia del 1973 sulla straordinaria figura del maestro illuminista, pubblicata per i tipi della ESI in occasione delle celebrazioni per il bicentenario della sua morte; un volume che indaga a tutto tondo

sull'opera del progettista a cui era stato affidato il compito di costruire una 'nuova capitale', una città nuova il cui fulcro era rappresentato dalla Reggia di Caserta. Il progetto fu avviato in un particolare e significativo momento storico, caratterizzato da programmi di ampio respiro e da iniziative di impatto europeo durante la seconda parte della reggenza di Carlo di Borbone. Tuttavia, è utile ribadire che – sullo specifico argomento e sulle varie tematiche che riguardano l'opera di Luigi Vanvitelli – sono tante e varie le testimonianze che, partendo dai primi scritti di Roberto Pane sull'età barocca (1939) e passando per vari testi monografici e raccolte di contributi all'interno di curatele, trovano stampa tra gli anni Settanta e Ottanta del Novecento². Si tratta di scritti e contributi che hanno rappresentato le linee di un racconto persistente, dove si ritrova in modo costante anche la sistemazione vanvitelliana dell'antico largo del Mercatello, l'attuale piazza Dante; un lavoro di storizzazione continuo di questa parte della città che è stato aggiornato con grafici inediti, *trouvaillie* e nuove tracce documentarie. Del resto, l'interesse per l'argomento è stato determinato anche dalla valenza urbana del sito che, per la scuola napoletana di architettura, ha rappresentato un tema emblematico sia per questioni di metodo che di narrazione per quello che si presenta come un particolare contesto di stratificazione, legato a significativi cambiamenti derivanti dalle diverse epoche storiche.

La piazza, nel periodo compreso tra Ottocento e Novecento, è stata continuamente oggetto di progetti e di possibili ipotesi di trasformazione: dalla statua di Dante (1871) al centro dello spazio urbano, che ha penalizzato la visione del progetto vanvitelliano, sino alle ipotesi di trasformazione avviate nel contesto della realizzazione del quartiere e della galleria al Museo (1853-1887); e ancora, dalle varie sistemazioni dei giardini e della viabilità, eseguite nella prima metà del Novecento, sino a giungere alla minima e insufficiente disposizione degli ingressi della nuova metropolitana, avviata su un progetto rimaneggiato di Gae Aulenti (2002), privo di qualità e non scevro da critiche e polemiche. Gli inizi della consistente trasformazione del sito si determinano soprattutto in età borghese, a partire dalla seconda metà dell'Ottocento. Infatti, lo stesso monumento vanvitelliano, costruito sul segno delle antiche mura di età angioina e definito un 'bel frammento' da Francesco Milizia alla fine del Settecento, è stato integrato e riadattato, con la definitiva

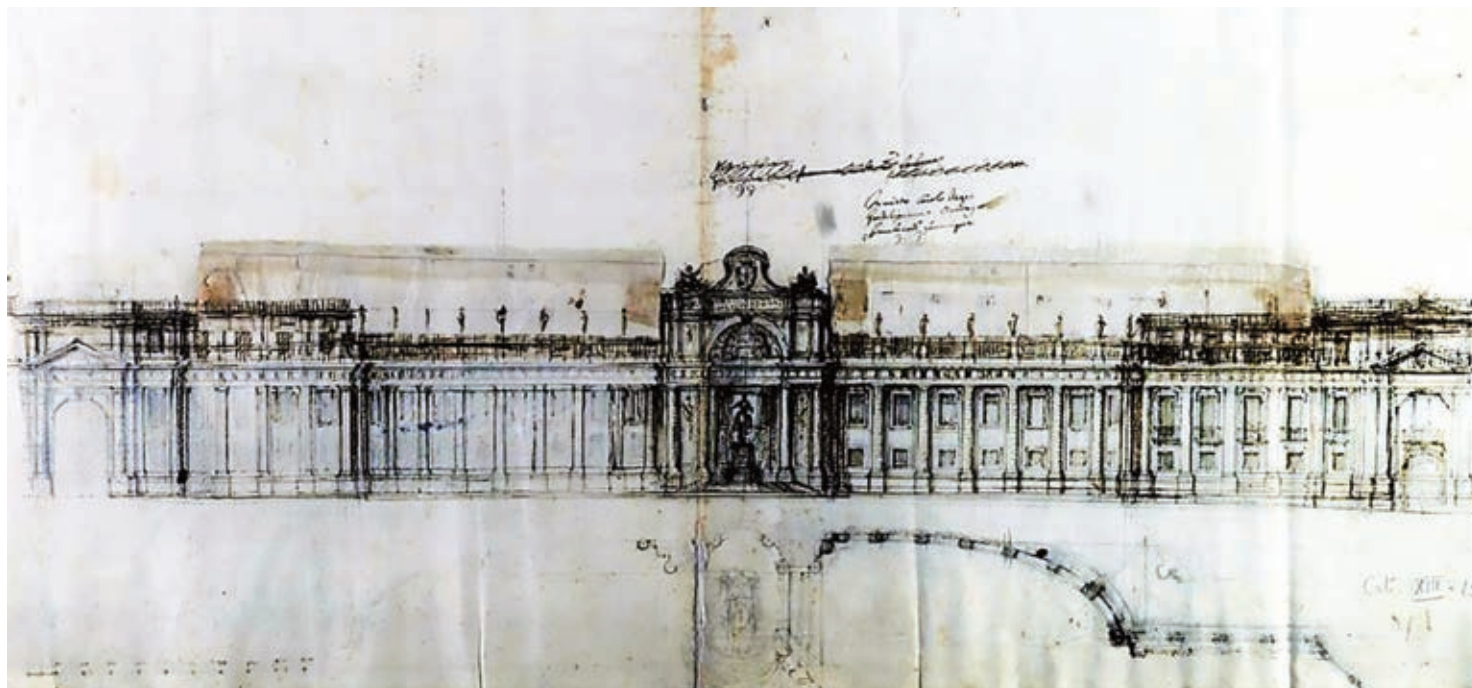


Fig. 1. Luigi Vanvitelli, *Progetto del Foro Carolino al Largo del Mercatello*, 1759 ca. [Napoli, Società Napoletana di Storia Patria, riprod. in Polo digitale degli Istituti Culturali di Napoli, open access].

sistemazione delle botteghe al piano terra e la creazione dell'orologio posto sulla sommità centrale, nel 1858, realizzato su progetto di Gaetano Genovese; uno spazio comunque trasformato nella condizione attuale in seguito alla conclusiva pedonalizzazione della piazza.

Palinsesto e trasformazioni sono la cifra di un ambiente che subisce significativi cambiamenti dell'architettura originaria e che, nelle intenzioni progettuali, doveva rappresentare una sorta di *place royale*, con la statua di re Carlo, dominante nella posizione centrale della composizione, così come emerge da alcune descrizioni: «[...] com'è noto la statua di Carlo, eseguita una prima volta in gesso, pare nel 1765, venne distrutta nel 1779, nei moti rivoluzionari, dai giacobini; e rifatta nel medesimo materiale da Angelo Viva, dopo la restaurazione borbonica, non venne mai tradotta in marmo, sì che, nel 1803, per il crollo del basamento, andò nuovamente in frantumi e non venne più eseguita [...]»³.

La statua del Re è riportata in tutte le rappresentazioni grafiche – dipinti, stampe e incisioni – costituendo un autentico fulcro di tutta la composizione architettonica, così come riportato anche nel progetto originario di Luigi Vanvitelli (fig. 1). Si tratta di un aspetto fondamentale riproposto anche in un di-

pinto di Pietro Fabris (fig. 2), custodito nella collezione del Palazzo Reale di Aranjuez (Madrid)⁴ e realizzato intorno al 1770. L'opera rappresenta un'illustrazione efficace dell'idea di *place royale* di ispirazione classicista, una evidente citazione dei modelli dell'antichità, che riecheggia trame architettoniche in modo monumentale per l'esaltazione del potere monarchico; idea progettuale che, come emerge anche dai carteggi documentari e dalle corrispondenze vanvitelliane, prevedeva un'assoluta centralità della composizione con la statua equestre del Sovrano che, su un alto basamento, poteva essere inquadrata soprattutto in una prospettiva tangenziale. In questo periodo, il tema di fruizione e di lettura architettonica dei luoghi della capitale napoletana è riproposto nelle rappresentazioni di varie opere caroline: basti ricordare in tal senso le raffigurazioni proposte per l'Albergo dei Poveri, affidato al progetto di Ferdinando Fuga nella metà del XVIII secolo.

Nel dipinto di Fabris emerge la grandiosa linearità del Foro Carolino, proprio come doveva essere nelle intenzioni progettuali, mentre sullo sfondo trova nitida rappresentazione anche l'edificio dei Granai Pubblici della Città, rappresentato in modo piuttosto regolare nella sua struttura con tetto a spioventi, in un contesto meno indefinito rispetto al reale salto di quota che sussisteva nella realtà e che invece emerge in maniera netta nelle vedute cartografiche napoletane realizzate tra Seicento e Settecento. Del resto, come è stato più volte ribadito, le caratteristiche del sito e la tormentata orografia del suolo hanno costituito, sin dalle origini, dei vincoli ineludibili e incisivi per tutti i tentativi di trasformazione ottocentesca del luogo. In questa ritrovata scena



pittorica di Fabris, l'architettura monumentale del Foro rappresenta lo sfondo di uno spazio vissuto a dimensione trasversale, con protagonisti popolari e aristocratici, e con relativi passeggi equestri o in carrozza, per quello che può essere definito come un fotogramma temporale della piazza cittadina. Tale tema è una costante delle rappresentazioni di questo periodo eseguite da Antonio Joli per il largo del Castello o per quelle, realizzate da vari autori, anche per piazza Mercato; queste costituiscono determinanti tracce documentarie per la storia degli spazi urbani partenopei. Nel dipinto di Fabris grande attenzione è posta nella raffigurazione dei dettagli architettonici: ad esempio, la balaustra marmorea con la sequenza delle 26 virtù sovrane⁵, realizzate

sulla sommità della composizione, emerge sull'ampio sfondo di un luminoso cielo azzurro e impegna la parte superiore del quadro. Allo stesso modo si ritrova esaltata la scansione dello spazio, dettata da canoni di un'architettura classica già sperimentata negli stessi anni nel grande cantiere della Reggia di Caserta. In tal senso, un dettaglio emblematico è la volta dell'arco trionfale, con lacunari degradanti, che accoglie nella prospettiva centrale la statua equestre del Sovrano; una chiara riproposizione dello schema centrale, al piano reale, del prospetto della Reggia, nonché aspetto di una continuità operativa e artistica di un architetto che opera in età tardobarocca, esaltando aspetti classicisti e contraddistinguendo la cifra dei suoi progetti con precisi motivi decorativi e formali.



Fig. 2. Pietro Fabris, *Vista del Foro Carolino de Nápoles*, 1770 ca. [Madrid, Palacio Real de Aranjuez, Patrimonio Nacional, inv. 10022318, n. 278c].

realizzate, che confligge, ancora oggi, con il progetto vanvitelliano, come dimostra un vasto repertorio di cartoline d'epoca. Si configura così una storia continua per immagini e fotogrammi dell'attuale piazza Dante, che in realtà era nata come sistemazione celebrativa sull'idea di una 'piazza reale' dedicata al Sovrano spagnolo. Le immagini pubblicate in questo contributo rappresentano un repertorio sintetico delle trasformazioni della piazza. Anche in questo caso, riproponendo una questione di analisi e di metodo, la raccolta di fotogrammi storici, di rappresentazioni visive temporali, si intende offrire al lettore una sequenza che, allo stesso tempo, è testimonianza fondamentale per la narrazione e per altre possibili valutazioni critiche sulla memoria e sullo stato del sito.

Sullo spazio del Mercatello è ampia la documentazione iconografica che parte dai contributi pittorici – ad esempio quello di Micco Spadaro, che rappresenta l'episodio della peste del 1656, evento drammatico ed emergenziale – sino alle incisioni secentesche pubblicate nelle guide della città. La visione della piazza nella rappresentazione pittorica poteva essere colta dagli artisti soltanto in senso tangenziale o da punti di vista aerei, così come viene riproposta da Casiano de Silva⁷ o da Antoine Alexandre Joseph Cardon nel *Voyage Pittoresque* del Regno di Napoli e di Sicilia⁸, pubblicato negli anni Ottanta del Settecento. Tra rappresentazioni prospettiche e disegni frontali, il senso del monumento celebrativo vanvitelliano con la statua equestre del sovrano è esaltato in tutte le rappresentazioni.

Da largo del Mercatello, ambiente a valle della collina di San Potito, con il margine superiore determinato dal Palazzo degli Studi, a spazio aperto e informe all'uscita di Port'Alba, uno degli accessi secolari e più importanti della città, il tema riproposto dagli artisti per la rappresentazione della piazza appare costante, come dimostra anche il parallelo e il confronto tra alcune immagini. Di fatto il limite della fortificazione resta immutato – su un tratto delle mura cittadine già presenti in epoca angioina⁹ – perché in età vicereale, durante la reggenza di don Pedro de Toledo, lo spazio rappresenta anche il margine settentrionale del lungo asse di via Toledo che giungeva sino al largo di Palazzo; e come già accennato, sarà proprio in quest'area, al limite del foro monumentale vanvitelliano, che si concentreranno tanti tentativi di ristrutturazione, rappresentando uno dei principali punti di snodo delle dinamiche di sviluppo urbano in età borghese.

Il Foro Carolino è un luogo emblematico della città, spazio che nel tempo ha vissuto significative trasformazioni. L'inserimento della statua dedicata a Dante (1871), realizzata da Tito Angelini e posta su un basamento marmoreo disegnato da Gherardo Rega, definisce un nuovo assetto e una diversa toponomastica, che rappresenta un intervento 'fuori contesto' rispetto alla condizione originaria e che trova rappresentazione nell'affermazione di uno spirito postunitario e nei progetti di arredo urbano realizzati in tutta la penisola nell'ultimo quarto dell'Ottocento⁶. Nel corso del Novecento sono continue le variazioni carrabili e pedonali, concepite per necessità di viabilità, anche per diverse ipotesi di recupero funzionale; un perdurante lavoro di idee, spesso non

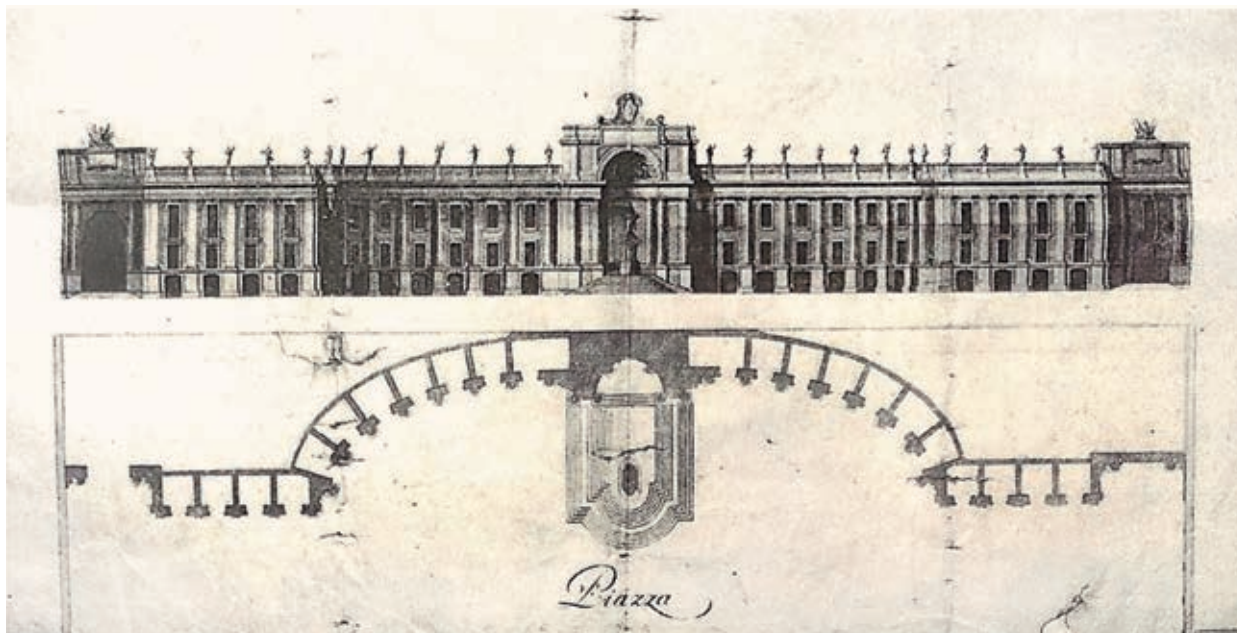


Fig. 3. Carlo Nolli (inc.), Luigi Vanvitelli (prog.), *Prospetto della Piazza chiamata dello Spirito Santo adornata a guisa di antico foro in cui per stabilimento fattosi dalla Fedelissima Città di Napoli fin da quando il Re cattolico, nostro Signore, felicitava col suo dominio e governo questi Regni, si fa erigere la statua Equestre di Bronzo alla Maestà Sua*, 1760 [Napoli, Museo Nazionale di San Martino, Catalogo Generale dei Beni Culturali, open access].

Fig. 4. Giovanni Gravier, *Foro Carolino a Napoli*, fine XVIII secolo, stampa in collezione privata.

Fig. 5. *Proiezione ortografica dell'Emiciclo al Largo dello Spirito Santo dell'architetto Luigi Vanvitelli eretto dalla Città di Napoli in onore del Re* [Sasso 1858, II].



Fig. 6. Giuseppe Bracci (dis.), Antoine Alexandre Joseph Cardon (inc.), *Piazza dello Spirito Santo a Napoli*, 1764-1766, acquaforte [Napoli, Fondazione Pagliara presso Università degli Studi Suor Orsola Benincasa].





La possibilità di nuove aree edificabili, tema cardine del periodo della seconda metà del XIX secolo, spesso si scontrava con le difficoltà realizzative, determinate dalla tormentata orografia del luogo per la presenza di un forte salto di quota tra il Museo e la piazza del Foro Carolino. La stessa zona era marcata dalla presenza ingombrante dell'edificio dei Granai Pubblici cittadini – costruiti nella seconda metà del XVIII secolo per volere del viceré Conte di Olivares, demoliti e poi sostituiti da edilizia residenziale borghese dopo la seconda metà dell'Ottocento – che, in dettaglio, risultano evidenti nell'inedito dipinto settecentesco di Pietro Fabris (fig. 2). In questa raffigurazione, sia per il punto di stazione dell'artista che per la rappresentazione dello spazio urbano, emerge chiara l'idea di costruzione della “place royale” dedicata al Sovrano, immaginata da Luigi Vanvitelli. La prospettiva che guarda a settentrione verso il Palazzo degli Studi, attuale Museo Archeologico Nazionale, ha un carattere di unicità che conferma le ipotesi degli studiosi che si sono cimentati nel racconto della piazza. In tale scenario urbano disegnato da Fabris sono anche riproposti, secondo le tipiche rappresentazioni del tempo, passeggi equestri e cortei aristocratici, scene di vita popolare e di commercio, che ricordano le origini del sito già denominato Mercatello. E questa immagine esalta la composizione vanvitelliana con la statua equestre di Carlo di Borbone che rappresenta il fulcro della composizione monumentale e celebrativa

nello spazio proprio come una ‘piazza reale’, che in altro disegno prospettico illustra e correda il *Voyage Pittoresque*, a firma di Giuseppe Bracci e Antoine Cardon.

Nel disegno di Carlo Nolli (fig. 3), che riporta il progetto di Luigi Vanvitelli, e nelle altre immagini riprodotte in questo contributo la rappresentazione della piazza, invece, è restituita nella sua estensione lineare, con un punto di vista centrale e con l'evidenza dei caratteri architettonici della composizione. La posizione centrale, rivista con un esercizio di stile figurativo (pavimentazione prospettica semicircolare) da Giovanni Gravier, è comparata, in questo contesto, anche con la stampa pubblicata nel volume ottocentesco di Camillo Napoleone Sasso¹⁰ (fig. 5), dove si ritrovano con tratti di pura invenzione elementi e dettagli architettonici mai documentati in precedenza: si vedano i due ‘tempietti laterali’ sul coronamento superiore o le «elegantissime fontane che si ergevano maestose sul diametro dell'emiciclo» (così definite nella descrizione del disegno ottocentesco). Un documento inventato piuttosto difficile da interpretare, per quello che appare come un progetto di ispirazione dal carattere tardo-barocco senza alcun fondamento storico.

Diverso invece è il disegno del 1803 (fig. 7), custodito presso gli archivi della Società Napoletana di Storia Patria, dove permane la statua equestre di Carlo di Borbone sul piedi-



stallo. Si tratta di una rappresentazione del Foro prima dell'intervento di apertura all'attuale accesso al Convitto Vittorio Emanuele II e del tempietto di ingresso neoclassico che – con un pronao tetrastilo di ordine dorico realizzato dal Luigi Malesci nel contesto della ristrutturazione per l'adattamento del sito durante il Decennio Francese (1806-1815) – esprime un ulteriore elemento di stratificazione del contesto sia architettonico che urbano¹¹.

La piazza resta dedicata al potere borbonico anche dopo la Restaurazione: ne sono testimonianza due singolari immagini fotografiche per le celebrazioni della famiglia reale, in occasione del parto della regina Maria Teresa, consorte di Ferdinando II, o del matrimonio di Francesco II (1859), quando il Foro viene addobbato a festa (fig. 9).

Tra corsi e ricorsi storici, la questione relativa all'incompiuta realizzazione della statua di Carlo di Borbone ritorna cent'anni dopo la stesura del progetto vanvitelliano. Nell'agosto del 1857 si riprende l'idea di un progetto per una statua equestre in bronzo per celebrare l'opera del Sovrano, da realizzare a spese della Città di Napoli. La proposta è dello

Fig. 7. Veduta del foro Carolino al Mercatello, 1803 [Napoli, Società Napoletana di Storia Patria, riprod. in Polo digitale degli Istituti Culturali di Napoli, open access].

Fig. 8. Confronto tra il progetto di Luigi Vanvitelli, 1757 ca., e la situazione attuale, febbraio 2023 [foto dell'autore].

scultore Salvatore Irdi¹², ma l'idea dell'artista, per l'eccessivo preventivo di spesa, viene emendata da Ferdinando II di Borbone, e quindi da eseguirsi in ferro fuso presso le fonderie di Pietrarsa, così come si ritrova nei carteggi custoditi all'Archivio Storico Municipale di Napoli in una busta dedicata al Largo del Mercatello¹³. Tale aspetto è considerato in un altro documento sempre dell'Archivio Storico Municipale: «[...] difatti il Largo del Mercatello fu espressamente decorato con disegno del Vanvitelli per contenere nel centro della decorazione la statua equestre dell'ottimo, e rampianto Sovrano, anzi quella piazza prese il nome nelle pubbliche carte di Foro Carolino. Ma se la decorazione venne compiuta molti anni or sono il Simulacro pel quale essa era stata disposta non fu mai fatto di materia durevole, e solo



vi fu allogato un modello temporaneo che pochi giorni bastarono a distruggere. Quindi erigere un monumento con statua equestre di re Carlo III e bassorilievi, e simboli della sua storia, e delle sue virtù, non solo renderebbe compiuto il pensiero che precedette alla decorazione della piazza, e levarebbe i Napoletani dalla taccia d'ingrati, ma coronerebbe i voti sinora inasauditi de' loro Padri e avi. Queste considerazioni, che non anche rinvocare in dubbio, dimostrano che un monumento per quel Sovrano in quella piazza, sarebbe lodevole e desiderabile, così come per la sua parte estetica, come per la parte materiale della stessa [...]»¹⁴.

Come è noto la statua del Sovrano borbonico non sarà mai realizzata, mentre quello che era nato come Foro Carolino diventerà piazza Dante. Il massiccio monumento marmoreo, dedicato a uno dei simboli culturali post-unitari, realizzato su progetto di Tito Angelini, Tommaso Solari e Gherardo Rega (1871), sarà posto al centro dello spazio urbano.

Le dimensioni della scultura, in posizione dominante, hanno definito pertanto una diversa connotazione visiva dello spa-

zio originario, su cui emerge comunque il fondale settecentesco vanvitelliano. Permarrà nel tempo la percorrenza tangenziale evidenziata dalla viabilità dell'asse di via Toledo e dal prolungamento di via E. Pessina che porta al Museo, che definisce una condizione piuttosto diversa dall'idea originaria di una piazza reale rappresentata nel dipinto di Pietro Fabris del 1770.

Come risulta evidente nella variegata sequenza iconografica sinora proposta, permangono comunque diversi punti di vista, caratterizzati sia da visione centrale che da visione tangenziale, attestati anche in una rassegna di cartoline d'epoca del Novecento (fig. 10). Il confronto di immagini tra il progetto originario di Luigi Vanvitelli e l'assetto contemporaneo (fig. 8) rappresenta, infine, una sostanziale differenza di fruizione sia della lettura architettonica che dello spazio urbano; in pratica, definisce la testimonianza di un ambiente cittadino mutato nel corso di circa tre secoli. La piazza dedicata prima a Carlo di Borbone e poi a Dante Alighieri è la testimonianza tangibile di una evidente contrapposizione tra genesi e condizione attuale.



Fig. 9a-b. A sinistra, *Veduta del Foro Carolino decorato dal Municipio Napoletano nelle sere 22 23 24 Gennaio 1855 per lo felicissimo parto di S. M. la Regina*

Maria Teresa, 1855 [Caserta, Museo della Reggia, Catalogo Generale dei Beni Culturali, open access]; a destra, il Foro Carolino parato a festa per il matrimonio di



Francesco II con Maria Sofia di Wittelsbach, 1859 [foto di Alphonse Bernaud, in collezione privata].

Fig. 10a-d. Piazza Dante in una composizione di immagini d'epoca, XIX-XX secoli [cartoline in collezione privata].



- ¹ C. Celano, *Notizie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli raccolte dal can.° Carlo Celano divise dall'autore in dieci giornate per guida e comodo de' viaggiatori con aggiunzioni de' più notabili miglioramenti posteriori fino al presente estratti dalla storia de' monumenti e dalle memorie di eruditi scrittori napoletani*, a cura di G. B. Chiarini, 5 voll. (1856-1860), Napoli, Stamperia Floriana, III, 1858, p. 42.
- ² A titolo esemplificativo e in riferimento ai contributi riguardanti la storia architettonica e le trasformazioni urbane del Foro Carolino nell'attuale piazza Dante, tra Settecento e inizio Ottocento, cfr. L. Vanvitelli jr, *Vita dell'Architetto Luigi Vanvitelli*, Napoli, co' tipi di Angelo Trani, Napoli, 1823; G. Chierici, *Vanvitelli Luigi*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1937, *ad vocem*; R. Pane, *Architettura dell'età barocca in Napoli*, Napoli, Editrice Politecnica, 1939; A. Venditti, *Architettura neoclassica a Napoli*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1961; G. Alisio, *L'ambiente di piazza Dante in antichi rilievi inediti*, in «Napoli Nobilissima», s. III, vol. IV, 1965, pp. 185-192; R. De Fusco, R. Pane, A. Venditti, R. Di Stefano, F. Strazzullo, C. de Seta, *Luigi Vanvitelli*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1973; L. Vanvitelli jr, *Vita di Luigi Vanvitelli*, (1823), a cura di M. Rotili, Napoli, Società Editrice Napoletana, 1975; *Luigi Vanvitelli e il '700 europeo*, atti del congresso internazionale di studi (Napoli-Caserta 5-10 novembre 1973), 2 voll., Napoli, Arte Tipografica, 1979; G. Alisio, *Urbanistica napoletana del Settecento*, Bari, Dedalo, 1979; C. de Seta, *Luigi Vanvitelli*, Napoli, Electa Napoli, 1996; *Luigi Vanvitelli e la sua cerchia*, catalogo della mostra (Caserta, 16 dicembre-16 marzo 2001), a cura di C. de Seta, Napoli, Electa Napoli, 2000; *Manoscritti di Luigi Vanvitelli nell'Archivio della Reggia di Caserta 1752-1773*, a cura di A. Gianfrotta, Roma, Ministero per i Beni e le Attività Culturali, 2000; *Luigi Vanvitelli 1700-2000*, atti del convegno internazionale di studi (Caserta, 14-16 dicembre 2000), a cura di A. Gambardella, San Nicola la Strada, Saccone, 2005. In particolare per le trasformazioni intraprese sul sito, a partire della metà del XIX secolo, e per le tante ipotesi progettuali a monte (Museo) e a valle (via Toledo) dello spazio urbano, si veda G. Alisio, *Lamont Young. Utopia e realtà nell'urbanistica napoletana dell'Ottocento*, Roma, Officina Edizioni, 1978; A. Buccaro, *Istituzioni e trasformazioni urbane nella Napoli dell'Ottocento*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1985, pp. 109-116; P. Rossi, *Il quartiere Museo a Napoli: una soluzione per la residenza borghese nella seconda metà dell'Ottocento. Disegni inediti e nuove acquisizioni*, in «Annali-Università degli Studi Suor Orsola Benincasa», 2010, pp. 175-208; E. Nappi, *Foro Carolino. Nuovi documenti*, in «Quaderni dell'Archivio storico», 2014, pp. 319-356; A. Buccaro, *Architetture e dinamiche fondiarie a Napoli tra Sei e Settecento: i casi di palazzo Ruffo di Bagnara e del Foro Carolino nella formazione del largo dello Spirito Santo*, in «PALLADIO», n. 54, luglio-dicembre 2014, pp. 63-84.
- ³ A. Venditti, *L'opera napoletana di Luigi Vanvitelli*, in R. De Fusco et al., *Luigi Vanvitelli*, cit., pp. 97-167: 135.
- ⁴ Per la segnalazione del dipinto si ringrazia Giuseppe Pignatelli (Università della Campania «Luigi Vanvitelli»), e soprattutto Felix Labrador Arroyo (Universidad Rey Juan Carlos de Madrid) per il recupero dell'immagine digitalizzata (autorizzazione diritti di immagine: 2023/REPPed/278 - código de imagen: 10022318-DG023266r2). Il dipinto è conservato a Madrid, Palacio Real de Aranjuez, Patrimonio Nacional, inv. 10022318, Pietro Fabris, *Vista del foro Carolino en Nápoles*, 1770 ca. Óleo sobre lienzo. Per altri inediti sul pittore, molto attivo a Napoli in questo periodo, si veda pure *Pietro Fabris: brief notes on his life and art/Pietro Fabris: cenni sulla vita e sull'arte*, a cura di E. Bellucci, New Burlington, BNB Art Consulting Limited, 2010 (https://issuu.com/bnb_art_consulting/docs/pietro_fabris_catalogo, agosto 2023). Nel catalogo sono riportati anche i riferimenti bibliografici essenziali di uno dei protagonisti della rappresentazione di Napoli e dintorni della seconda metà del XVIII secolo.
- ⁵ Cfr. <https://lnx.whipart.it/magazine/le-26-virtu-di-carlo-di-borbone/> (agosto 2023)
- ⁶ *Architettare l'Unità. Architettura e istituzioni nelle città della nuova Italia 1861-1911*, a cura di F. Mangone, M. G. Tampieri, Napoli, Pararo, 2011.
- ⁷ G. Alisio, *Napoli nel Seicento. Le vedute di Francesco Cassiano de Silva*, Napoli, Electa Napoli, 1984; G. Amirante, M. R. Pessolano, *Immagini di Napoli e del Regno. Le raccolte di Francesco Cassiano de Silva*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2005.
- ⁸ J.-C. R. de Saint-Non, *Voyage pittoresque, ou Description des royaumes de Naples et de Sicile*, 5 voll. (1781-1786), Paris, Imprimerie de Clousier.
- ⁹ G. Alisio, *L'ambiente di piazza Dante*, cit.
- ¹⁰ C. N. Sasso, *Storia de' monumenti e degli architetti che li edificavano dal 1801 al 1851*, 2 voll. (1856-1858), Napoli, Tipografia di Federico Vitale.
- ¹¹ A. Buccaro, *Istituzioni e trasformazioni urbane nella Napoli dell'Ottocento*, cit. In questo volume sono riportate le varie e tante ipotesi di trasformazione e adattamento della piazza che, sin dalla seconda metà dell'Ottocento, rappresenta uno dei luoghi critici della viabilità cittadina.
- ¹² R. Canuti, *Irdi Salvatore*, in *Dizionario Biografico degli italiani*, Roma, Treccani, vol. 62, 2004, *ad vocem* (www.treccani.it). Sul tema si veda pure: *Il Bello o il Vero: la scultura napoletana del secondo Ottocento e del primo Novecento*, a cura di I. Valente, Castellammare di Stabia, Nicola Longobardi, 2014.
- ¹³ Napoli, Archivio Storico Municipale, *Opere Pubbliche. Lavori al Largo del Mercatello 1827-1862*, vol. 14.
- ¹⁴ Ivi, *Monasteri Soppressi. Scritture varie 1807-1816*, vol. 70.

Il Quartiere di Cavalleria al Ponte della Maddalena e la rifunzionalizzazione dell'asse costiero napoletano

Giuseppe Pignatelli Spinazzola

Nell'ambito della riorganizzazione funzionale della nuova capitale portato avanti dal governo borbonico dai primi anni Quaranta del XVIII secolo mediante la progressiva fusione della città consolidata con i borghi extramoenia, quel che ancora rimaneva del sistema difensivo bastionato vicereale poteva offrire, in un tessuto edilizio congestionato e sostanzialmente privo di spazi ineditati, una reale possibilità di trasformazione in larghi e assi viari utili ad accogliere quelle «pubbliche attrezzature» da tempo auspiccate¹. La riappropriazione dei «vacui» in gran parte inutilizzati, frammenti delle antiche aree di rispetto attorno alle mura cinquecentesche già d'altra parte indicati nella confinazione di Napoli proposta dai Deputati della Fortificazione nel 1733², rappresentava in effetti un'occasione da non perdere per la messa a punto di un piano di rinnovamento urbano modernamente concepito nell'individuazione di nuove direttrici di sviluppo, costituendo nel contempo la premessa, e in alcuni casi l'avvio, di quanto poi concretizzato tra la fine del secolo e il successivo Decennio francese³.

Nell'ottica descritta, Luigi Vanvitelli sarà il protagonista, più o meno diretto e consapevole, di una serie di iniziative «pubbliche» – tali in quanto promosse dagli Eletti di Città o dai Deputati della Fortificazione, Acqua e Mattonata – che, pur non inquadrabili in un piano unitario, mireranno al recupero, al ridisegno o alla rifunzionalizzazione *tout court* di precise zone a ridosso di mura da sempre filtro puramente simbolico con un suburbio cresciuto in maniera disordinata e parassitaria. Mi riferisco *in primis* alla sistemazione del largo del Mercatello – spazio fortemente condizionato dalla presenza delle mura, delle Cisterne dell'Olio e delle Fosse del Grano, e da tempo privo di una reale funzione – nata da un parere richiesto a Vanvitelli nel luglio del 1757 dal principe di Stigliano «per ritrovare un luogo più proprio che sul Molo della Strada nova, a collocare la Statua Equestre del Re. Io gli ho indicato il largo dello Spirito Santo, riducendolo in buona simmetria»⁴; un incarico che l'architetto avrebbe affrontato ben deciso a incidere su quel luogo per «accomodarlo in buona forma, né in Napoli vi è altro sito più bello e largo e sta nell'ingresso della più bella parte della Città»⁵. Al di là della realizzazione dell'asedra del Foro Carolino⁶, vera e propria quinta scenica a nascondere «quelle sconce muraglie», è opportuno sottolineare come il dignitoso aspetto conferito allo slargo avrebbe portato già nel 1759 alla «remo-

zione del Corpo di Guardia della Porta Alba»⁷, sovrintesa dallo stesso Vanvitelli e indispensabile presupposto alla demolizione della porta Reale promossa dagli Eletti nel 1775 «per rendere comodo il traffico della gente e speciosa la strada nell'ugual larghezza di Toledo»⁸.

Il definitivo affrancamento dalle mura e dalle porte urbane – nel 1782 fu abbattuto il varco di Chiaia «non solo per maggior assicuranza del pubblico, ma per rendere ancora più ampio quel sito così frequentato»⁹ – deve d'altra parte leggersi quale esito più evidente del vivace dibattito sul tema dell'ormai imprescindibile espansione della città contemporanea, tema di fronte al quale Vanvitelli non dovette certamente rimanere indifferente. Esemplare è, in quest'ottica, il contributo offerto dall'architetto tra il 1766 e il 1769 alla «ristrutturazione, ed accomodo della Strada di S. Carlo fuori la Porta di S. Gennaro»¹⁰, che pur inquadrabile nell'ambito delle iniziative promosse dal Tribunale della Fortificazione per l'incanalamento delle acque nei fossi di città, assunse per lui una valenza del tutto particolare, primo e concreto tentativo di riqualificare l'area settentrionale della città riproposto poi da Vincenzo Ruffo¹¹, e per molti versi anticipatore delle rettifiche ottocentesche. Limitato inizialmente ad un parere sulle proposte avanzate dai tavolari e dagli ingegneri regi per l'irreggimentazione delle «lave» dei Vergini, l'apporto del Vanvitelli si tradurrà presto in un progetto di ben più ampio respiro teso a riqualificare «la gran strada basilisca di S. Carlo [...] per abbellire, e rendere più comoda questa parte della Città [...] ad utile del Pubblico» attraverso la realizzazione di un «ricercato ponte con le gradinate sopra, ovvero una Porta in buona forma, stanteché da quella via sogliono passare [...] il Re e la Regina nel Pubblico ingresso, e similmente tutti gli ambasciatori stranieri»¹².

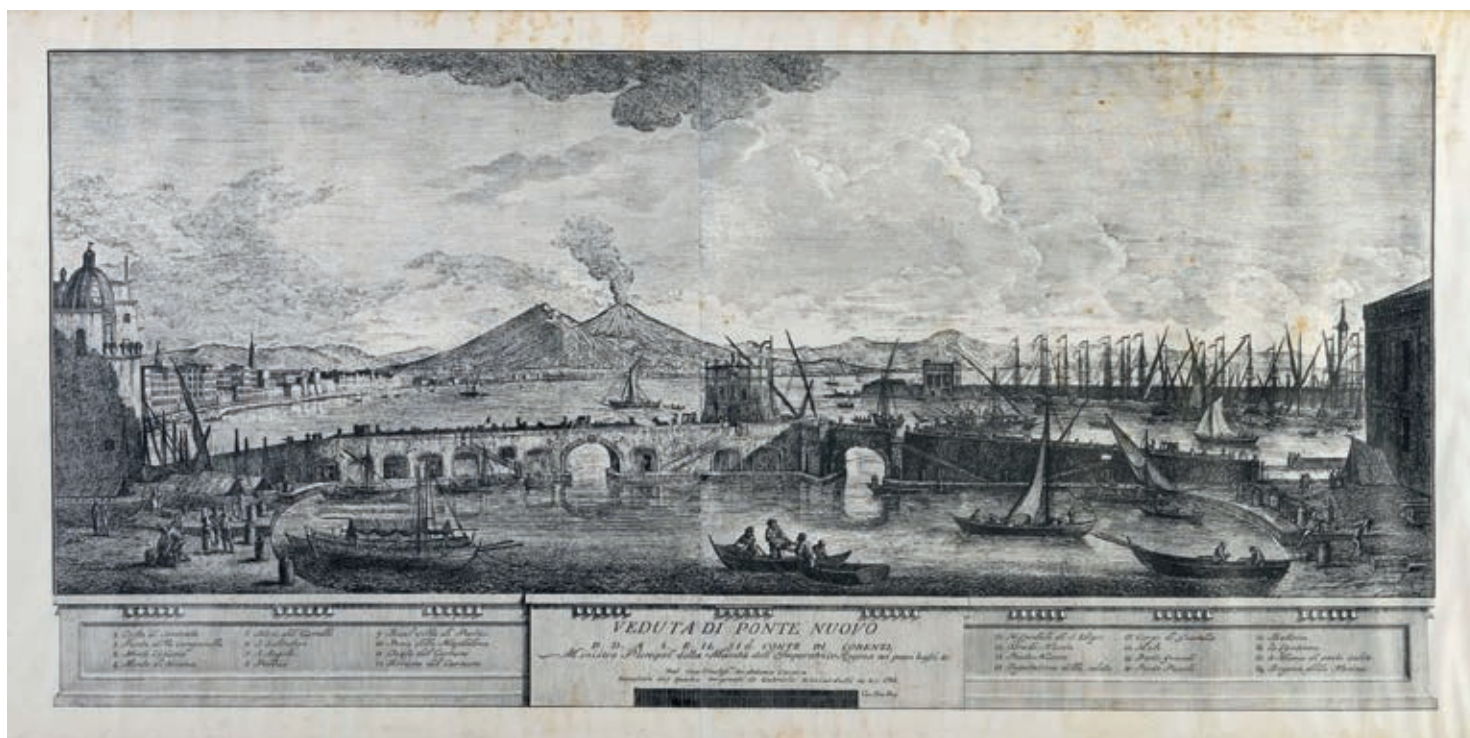
Anche la lunga direttrice costiera a ridosso delle mura di città tra la Dogana Grande e il Ponte della Maddalena rappresentava, alla metà del XVIII secolo, un nodo ancora irrisolto nel disegno della nuova capitale, «senza lastre vulcaniche, né mattoni in taglio [...], ed il sentiero trovavasi guasto, affondato, lurido per acque stagnanti e per gli sbocchi de' corsi neri; sì che tutta la corda che dal Molo piccolo correva al Vado del Carmine non si poteva senza pericolo praticare»¹³. Proprio in questo senso, la risistemazione del Quartiere di Cavalleria al Ponte della Maddalena, incarico che vedrà impegnato Vanvitelli tra il 1754



e il 1763, rappresenta a mio avviso tra le sue più interessanti e riuscite opere napoletane perché elemento chiave nella definizione di un ben strutturato piano di ampio respiro, mediazione fra un'architettura militare e una 'di facciata' fortemente voluta dalle autorità per completare quanto avviato nel corso del quindicennio precedente (fig. 1).

Un primitivo ridisegno dell'asse era già stato affrontato negli ultimi anni del Vicereame austriaco attraverso il ridisegno delle strade della Marinella e di Loreto¹⁴, poi interrotto per il precipitare della situazione politica che avrebbe portato alla conquista del Regno da parte di Carlo di Borbone. In effetti, proprio nei vincoli militari devono riconoscersi le difficoltà nell'approntare un omogeneo programma di intervento lungo una direttrice da sempre elemento debole dell'intero sistema difensivo napoletano per la presenza di diverse strutture militari sensibili e la 'infedeltà' dei quartieri di Porto e Mercato, più volte emersa in occasione dei *rumores* nel secolo precedente; è anzi possibile immaginare come le mura meridionali, «rose dal tempo, e dall'ambiente del mare»¹⁵ e «tocche da migliaja, e migliaja di cannonate in tempo de' tumulti popolari»¹⁶, continuassero co-

munque a rappresentare un indispensabile elemento di separazione tra il porto e il denso tessuto edilizio retrostante in una precisa ottica di controllo e contenimento dei napoletani in caso di rivolta. Così si configurano le diverse iniziative intraprese dal Governo tra la fine del XVII e i primi anni del XVIII secolo su indicazione dei tecnici militari, dalla riorganizzazione del castello del Carmine alla costruzione della batteria del Castel dell'Ovo intorno al 1690, sino alla realizzazione, nel 1705, del fortino di Vigliena, primo dei «cinque forti di molto rilievo»¹⁷ localizzati lungo la fascia vesuviana sulla falsariga di quanto proposto pochi anni prima da Fernando de Grunemberg¹⁸. Proprio l'assenza di qualsiasi riferimento alla Cavallerizza al Ponte della Maddalena nel grafico che accompagnava la relazione dell'ingegnere fiammingo¹⁹, pure assai puntuale nell'indicazione di tutti i 'punti forti' lungo la costa napoletana, conferma come la fabbrica sulla quale interverrà poi Vanvitelli fosse oramai giudicata marginale se non del tutto inutile ai fini della difesa della città: edificata alla fine degli anni Sessanta del Quattrocento all'innesto del borgo di Loreto con l'alveo dell'Arenaccia²⁰, la struttura fu rinnovata nel 1581 per essere im-



mediatamente rimpiazzata da una nuova caserma fuori la Porta di Costantinopoli, conservando la sola funzione di *Cavallerizza de' Nobili* e di deposito di foraggio anche dopo i diversi adeguamenti, peraltro assai modesti, susseguitisi tra il 1650 e il primo quarto del secolo successivo²¹.

Già dai primissimi anni del neonato Governo borbonico, sotto la supervisione dell'architetto militare Giovanni Bompiede e del generale delle galere Michele Reggio, fu così dato inizio ad una serie di interventi legati alla riorganizzazione della direttrice litoranea affidata ai regi ingegneri Domenico Antonio Vaccaro e Giovanni Antonio Medrano attraverso il prolungamento del Molo Grande, la costruzione di banchine e barriere frangiflutti e il riordino delle attrezzature portuali, indispensabile al rilancio degli scambi commerciali²². Tra il 1740 e il 1749, in particolare, fu tracciata la nuova arteria lungo le mura meridionali da riallacciare alla strada d'Olivares e permettere così una valida alternativa alle strade di Porto e dell'Olmo, come messo poi in evidenza da Giovanni Carafa²³. Nel contempo fu avviata anche la rettifica della strada del Piliero, completata entro il 1755 con la scomparsa delle porte dell'Arsenale e della Calce, l'abbattimento della chiesa di S. Maria del Pilar e la chiusura dell'antico scalo del Mandracchio con un ponte a due arcate lungo il quale fu innalzato l'edificio della Deputazione della Salute²⁴, soluzione estremamente scenografica che permise un perfetto innesto con la strada della Marina, nuova direttrice ben riconoscibile per qualità e quantità delle attrezzature che «non può mai idearsi quanto utile, magnifica, e vaga ella sia [...]». Il gran Carlo di Borbon ideò in questo luogo una strada carrozzabile, e per

dar luogo a tutti gli attrecci di marineria»²⁵ (fig. 2).

Nell'estate del 1742, è bene ricordarlo, la capitale avrebbe tuttavia subito l'umiliazione da parte della flotta inglese, apparsa al largo del Castel dell'Ovo obbligando le autorità militari a «trasportare grossi cannoni dall'arsenale al molo, al baluardo di Santa Lucia, al Chiatamone, al Castel del Ovo e sotto la torre diroccata di San Vincenzo [...] per non esporre la città alla rovina delle bombe, con conseguenza di tumulti»²⁶. In quest'ottica, l'infelice scelta di dismettere la Cavallerizza della Maddalena – privata intanto di ogni residua funzione difensiva con la realizzazione dell'adiacente *Teatro per le belve* progettato tra il 1741 e il 1742 dall'architetto Ferdinando Sanfelice²⁷ – avrebbe costretto il Governo a mobilitare frettolosamente «da Santa Maria di Capua la Cavalleria per squadronare sulla marina, richiamare la fanteria sparsa per luoghi vicini per unirla alla sbirraglia in pattuglie notturne per i quartieri di Porto, Mandracchio, Lavinaio, Conciaria e Mercato»²⁸.

Pur rallentando i lavori per la sistemazione dell'asse costiero, proprio le inaspettate quanto stringenti necessità difensive offrirono maggiore organicità ai futuri interventi nell'area, concepiti adesso in chiave prettamente militare: mi riferisco, in particolare, al potenziamento della batteria del Castel dell'Ovo²⁹ e agli adeguamenti dei forti di Vigliena e soprattutto di Portici, centro urbano gradualmente trasformato in un attrezzato avamposto difensivo grazie al recupero del porto del Granatello, alla sistemazione dei quartieri dei volontari di Marina e delle Guardie del Corpo e all'allestimento di un campo per gli esercizi bellici³⁰.

A pag. 177:

Fig. 1. Gennaro Aloja, Filippo Morghen, *Reggimenti Dragoni*, Reale Ufficio Topografico, 1840 ca. [Caserta, Museo della Reggia]. Sulla sinistra, il quartiere di Cavalleria al Ponte della Maddalena.

Fig. 2. Antoine Cardon, Gabriele Ricciardelli, *Veduta di Ponte Nuovo*, 1765.

Fig. 3. Ignazio Sclopis, *Prospetto generale della Città di Napoli*, 1764. Particolare con il *Quartiere della Cavalleria* (37).

Fig. 4. Guglielmo Fortuÿa, *Veduta del Vesuvio dalla banda di Occidente e di una parte della gran Lava che sboccò da esso Vesuvio nell'ultimo incendio succeduto nel Mese di Ottobre dell'Anno 1767*, [De Bottis 1768].



Nelle pagine a seguire

Fig. 5. Morise Lewes Jolivet, Giovanni Gravier, *Pianta della città di Napoli*, 1764 ca. Particolare dell'area compresa tra la *Marina di Loreto* (127), il *Quartiere di Caval.* (4) e la *Lava Grande della Città* (125).

Fig. 6. Niccolò Carletti, Giuseppe Aloja, *Mappa topografica della città di Napoli e de' suoi contorni*, 1775. Particolare della *Veduta scenografica a ponente della Città di Napoli in Campagna Felice* con l'indicazione (VII) del *Quartiere di Cavaller. al ponte della Maddalena*.



Non è d'altra parte un caso se il primitivo progetto di Ferdinando Fuga per l'Albergo dei Poveri, immaginato intorno al 1748 tra la porta del Carmine e il borgo di Loreto³¹, fosse stato giocoforza respinto dai Deputati della Fortificazione su pressione delle autorità militari, persuase dell'inopportunità di gravare con una funzione 'altra' su di una zona che di lì a poco avrebbe recuperato appieno la sua originaria vocazione con il recupero della vicina Cavallerizza.

Proprio alla metà del Settecento, nell'ambito della complessiva riorganizzazione dell'esercito fu infatti promossa la realizzazione *ex novo* di moderne caserme nei dintorni della capitale³², abbandonando un *modus operandi* che per quasi un ventennio, e in ideale prosecuzione con quanto avvenuto durante il secolo precedente, aveva privilegiato l'adeguamento di strutture preesistenti ai margini della città consolidata. Mi riferisco *in primis* ai quartieri della Vittoria, di Piedigrotta e della Ferrandina nel



borgo di Chiaia, ai quali si erano aggiunte le caserme minori ricavate alla meno peggio in fabbriche in disuso³³; tra queste, il palazzo dei duchi di Calabritto adiacente alla Vittoria, acquisito dal sovrano nel 1737 per «Servizio della sua Real Cavallerizza»³⁴, ma restituito ai vecchi proprietari nel 1754, stesso anno in cui fu non a caso deciso di dirottare ogni spesa sui lavori sul recupero della Cavallerizza della Maddalena.

Già nell'estate 1752 l'ingegnere maggiore Giovan Battista Bigotti, autore dell'adeguamento del fortino di Vigliena e di diversi progetti per i nuovi quartieri militari, era stato incaricato di predisporre il disegno per una Cavallerizza da innalzare in luogo della preesistente fabbrica forse già parzialmente demolita³⁵; proposta ritenuta però insoddisfacente dalle autorità e sottoposta quindi al vaglio di Luigi Vanvitelli, da tempo «interrogato del suo parere insieme con molti ingegneri militari, e valentissimi uffiziali d'artiglieria»³⁶. Pochi mesi prima il regio architetto si era infatti recato a S. Maria di Capua «per stabilire il sito da piantare alcuni quartieri per soldati»³⁷, mentre della primavera del 1753 è un suo dettagliatissimo rapporto sulla Cavallerizza di Aversa, reputata inadatta ad accogliere un numero sufficiente di uomini e di cavalli³⁸.

Sulla scorta delle precedenti esperienze, nel luglio del 1754

egli fu invitato da Leopoldo de Gregorio, marchese di Squillace e fedelissimo di Carlo, provveditore generale degli eserciti e a capo, di lì a poco, della Segreteria di Guerra e di Marina, «a vedere certe stalle per Cavalleria che il Re vuole fare»³⁹ al Ponte della Maddalena, «facendo prendere la pianta da Sabatini e Collecini»⁴⁰. Al di là degli stretti rapporti tra il marchese e il Vanvitelli, che proprio da quello stesso anno avrebbe sovrinteso alla costruzione della sua residenza casertana⁴¹, mi sembra opportuno sottolineare come la decisione di Squillace di estromettere dal cantiere i validi ma troppo didascalici ingegneri militari si spieghi perfettamente con la volontà di incidere su quel luogo con un'architettura diversa dalle caserme che si andavano intanto realizzando quasi 'in serie' attorno alla capitale, preferendo un edificio di grande qualità formale che fosse in grado di coniugare utilità e bellezza senza nascondere la sua funzione, ultimo e decisivo tassello di un ambizioso piano per la rifunzionalizzazione, non solo in chiave militare, della direttrice costiera.

Se non certo lusinghieri sono i giudizi di Vanvitelli su «questi ingegneri militari, li quali sanno di Architettura come io so di Astronomia o di calcoli differenziali»⁴², fu egli stesso a sottolineare più volte l'unicità del proprio progetto, ricordandolo



molti anni più tardi come «il più nobile che sia stato fatto fin'ad ora»⁴³. Già a pochi giorni dal primo sopralluogo egli comunicava infatti al fratello di aver presentato «il disegno del quartiere, per grazia di Dio, che è piaciuto infinitamente al Re, e quanto prima vi si ponerà mano»⁴⁴, indicando i motivi di tanta premura da parte delle autorità e i punti salienti di un programma «condotto in modo che faccio sparire tutte le irregolarità, et ho risparmiato ogni sito e perciò vi pongo comodamente 580 cavalli, 12 compagnie di 50 uomini l'una, 12 appartamenti per Officiali di due camere et una cucina, un appartamento per il maggiore di 3 camere, una galleria et una Cocina; la facciata l'ho fatta seria all'ultimo segno, e si conosce che non è un palazzo ma un quartiere di soldati. Si farà la fabbrica in tre anni, perché non si vogliono rimanere li cavalli che vi sono, essendo necessari per tenere a dovere il fedelissimo Popolaccio. Questi lavori mi servono di merito, ma non vedo cosa alcuna, ed all'incontro questi Ingegneri mi si fanno nemici capitali, perché gli levo dalle mani questi lavori»⁴⁵.

Tralascio in questa sede il lungo *iter* esecutivo della Cavallerizza, già parzialmente analizzato in passato⁴⁶ e ricostruibile dalla ricca documentazione conservata presso la Biblioteca Nazionale di Napoli⁴⁷, ma mi sembra opportuno sottolineare come i lavori

fossero proseguiti molto speditamente sino agli ultimi mesi del 1759, anno della partenza per la Spagna del Sovrano, di de Gregorio e di Francesco Sabatini, inizialmente scelto dal Maestro nella direzione della fabbrica. L'assenza del marchese di Squillace porterà, in particolare, all'estromissione dal cantiere dei figli Carlo e Pietro – pure indicati come successori del suo allievo prediletto perché «sotto di mè studiano con molto profitto l'Architettura»⁴⁸ – a favore dell'ingegnere militare Pietro Giorgio Frediano Petri, polemicamente definito «uno dei loro» in una missiva inviata al fratello nel marzo del 1760⁴⁹. Un cantiere militare che, su pressione governativa, doveva dunque ritornare sotto il diretto controllo dei militari, e che solo le rimozioni del Vanvitelli al principe di Sannicandro e al ministro Antonio del Rio restituirono alla direzione di Pietro Bernasconi, «Capo Mastro [...] che mi fabbricò al Ponte della Maddalena»⁵⁰ sino alla conclusione dei lavori nell'autunno del 1763⁵¹ (fig. 3). Una storia, dunque, che si snoda lungo quasi un decennio durante il quale le vicende della fabbrica – ben più complesse della semplice «ristaurazione ad economia»⁵² prevista inizialmente – si intrecceranno con i non sempre facili rapporti dell'architetto con il Sabatini, con la Corte e soprattutto con gli ingegneri militari; vicende decisive in ogni caso nella rilettura, in chiave finalmente

moderna, di un tema – quello delle caserme – particolarmente sentito in quegli anni. Esempio è, in tal senso, un memoriale inviato al giovane Ferdinando con il quale Vanvitelli chiedeva il giusto riconoscimento per quanto realizzato «nel Nuovo quartiere di Cavalleria al Ponte della Maddalena, edificato nello spazio di nove e più anni, sul disegno, direzione, e cura del sottoscritto, che si lusinga avere adempiuto, secondo sua possibilità, la Real commissione nel limitatissimo sito, con una fabbrica forte, decorosa, e comoda per tutti gli usi»⁵³. Giudicato da Milizia «un edificio sodo, e ben conveniente al suo destino, sì per l'apparenza come per ogni commodità interna»⁵⁴, qualificato da un'inedita libertà d'impianto, dalla netta separazione tra le scuderie e le camerate e dalla sistemazione delle scale in posizione eccentrica all'incontro dei percorsi interni⁵⁵, questo modello godrà di grandissima fortuna, e più volte replicato non solo nel Regno di Napoli; ricordo il disegno «della caserma che piacque tanto al Re, con la medesima cappella isolata, senza la minima comunicazione [...] del quartiere del Ponte della Maddalena»⁵⁶, spedito a Madrid nel 1765 su esplicita richiesta di Carlo. Al di là del suo valore architettonico, alla Cavallerizza vanvitelliana va quindi riconosciuto il merito di aver restituito carattere

ad un'area ancora marginale della città, ma immaginata adesso quale ingresso privilegiato lungo la costa orientale, passaggio obbligato da e verso quella stessa fascia vesuviana che proprio in quegli anni andava assumendo il ruolo di nuova direttrice di espansione così come ben rappresentato nella *Veduta del Vesuvio dalla banda di Occidente*, pubblicata nel 1768⁵⁷ (fig. 4). Un'attenta lettura della *Pianta della città di Napoli*, edita da Giovanni Gravier intorno al 1764, permette d'altra parte di apprezzare al meglio la perfetta integrazione tra la fabbrica e il serraglio sanfeliciano, in modo che la facciata di quest'ultimo – destinato poi anch'esso a funzioni militari – rimanesse ben nascosto lungo la «strada negletta» dell'Arenaccia, antica direttrice irrimediabilmente invasa da quella stessa «lava grande della città» cui Vanvitelli cercherà più tardi di porre rimedio anche lungo le mura settentrionali (fig. 5). Un edificio volutamente concepito su scala territoriale, dunque, non a caso immortalato in primo piano nella ben nota veduta a corredo della *Mappa topografica della città di Napoli*, icona della capitale tardosettecentesca e imprescindibile punto di partenza per le successive iniziative nell'area che, a partire dal grande edificio dei Granili⁵⁸, daranno forma alla metropoli del XIX secolo (fig. 6).

¹ Cfr. G. Pignatelli, *Napoli. Tra il disfar delle mura e l'innalzamento del Muro Finanziere*, Firenze, Alinea, 2006, pp. 166-168.

² Napoli, Archivio Storico Municipale (d'ora in poi ASMUN), Atti del Tribunale della Fortificazione, Acqua e Mattonata, Conclusioni, f. 20, gennaio 1734.

³ Cfr. G. Pignatelli, *Napoli*, cit., pp. 35-46.

⁴ *Le lettere di Luigi Vanvitelli della Biblioteca Palatina di Caserta*, a cura di F. Strazzullo, 3 voll. (1976-1977), Galatina, Congedo, II, 1976, pp. 87-89: 89, lettera n. 478 del 23 luglio 1757.

⁵ *Ibidem*.

⁶ Nella vasta bibliografia sull'argomento, rimando almeno ad A. Venditti, *L'opera napoletana di Luigi Vanvitelli*, in R. De Fusco, R. Pane, A. Venditti, R. Di Stefano, F. Strazzullo, C. de Seta, *Luigi Vanvitelli*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1973, pp. 97-167: 134-136; D. Stroffolino, *L'opera di Vanvitelli a Napoli: opere pubbliche, restauri, chiese, conventi e residenze signorili*, in C. de Seta, *Luigi Vanvitelli*, Napoli, Electa Napoli, 1998, pp. 117-155: 121-125; S. Di Liello, *Il Foro Carolino*, in *Architettura e urbanistica dell'età borbonica. Le opere dello stato, i luoghi dell'industria*, a cura di A. Buccaro, G. Matacena, Napoli, Electa Napoli, 2004, p. 46.

⁷ Napoli, Biblioteca Nazionale 'Vittorio Emanuele III' (d'ora in poi BNN), Sezione Manoscritti e Rari, MS XV A 8bis, b. 2, c. 119, lettera del 18

settembre 1759.

⁸ ASMUN, Atti del Tribunale della Fortificazione, Acqua e Mattonata, Appuntamenti, f. 83, 17 aprile 1775.

⁹ Ivi, f. 142, 26 agosto 1782. Cfr. G. Pignatelli, *Come una città separata. Chiaia da borgo extramoenia a quartiere borghese*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2014, pp. 98-104.

¹⁰ ASMUN, Atti del Tribunale della Fortificazione, Acqua e Mattonata, Appuntamenti, f. 226, 14 giugno 1766. Cfr. G. Pignatelli, *Il contributo di Luigi Vanvitelli al ridisegno degli ingressi alla città di Napoli: la ristrutturazione, ed accomodo della strada di S. Carlo*, in «Napoli Nobilissima», s. V, vol. IV, 2013, pp. 219-228.

¹¹ V. Ruffo, *Sull'abbellimento di cui è capace la città di Napoli*, Napoli, Michele Morelli, 1789, pp. 23-37.

¹² BNN, Sezione Manoscritti e Rari, MS XV A 8bis, b. 3, c. 70, 12 agosto 1768.

¹³ *Napoli e i luoghi celebri delle sue vicinanze*, 2 voll., Napoli, Gaetano Nobile, 1845, I, p. 219.

¹⁴ Cfr. C. de Seta, *Napoli*, Roma-Bari, Laterza, 1981, pp. 168-169.

¹⁵ D. A. Parrino, *Nuova guida de' forastieri per osservare, e godere le curiosità piu vaghe e piu rare della fedelissima gran Napoli città antica e nobilissima...*, Napoli, Parrino, 1725, p. 225.

¹⁶ Cfr. C. Celano, *Delle notizie del bello, dell'antico, e del curioso della città di Napoli, per i signori fo-*

rastieri, date dal canonico Carlo Celano napoletano, 10 voll., Napoli, Giovanni Francesco Paci, V, 1724, pp. 14-15.

¹⁷ *Avvisi* [alla città di Napoli], 17, 3 maggio 1703.

¹⁸ M. R. Pessolano, *Napoli vice reale. Strategie difensive, castelli, struttura urbana*, in *Raccolta di scritti in memoria di Antonio Villani*, 4 voll., Napoli, Istituto Suor Orsola Benincasa, III, 2002, pp. 1916-1925; T. Colletta, *Piazzeforti di Napoli e Sicilia: le 'carte Montemar' e il sistema difensivo meridionale al principio del Settecento*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1981, pp. 31-48.

¹⁹ Simancas, Archivo General, MPD, 03, 016, *Planta ignografica de la parte de la Marina de la Ciudad de Nápoles...*, 1691.

²⁰ Cfr. il pagamento del 6 giugno 1469 per la «fabbrica della Cavallerizza, che il re ha ordinato si faccia al Ponte della Maddalena», riportato in *Documenti per la storia, le arti e le industrie delle Provincie Napoletane*, a cura di G. Filangieri, 6 voll. (1883-1891), Napoli, Accademia Reale delle Scienze, VI, 1891, p. 270.

²¹ Per le diverse fasi dell'edificio, si rimanda a R. Carrelli, *La real fabbrica del quartiere di cavalleria al ponte della Maddalena*, Napoli, CLEAN, 2011, pp. 17-40, con ampia bibliografia di riferimento.

²² Cfr. G. Alisio, *Urbanistica napoletana del Settecento*, Bari, Dedalo, 1979, pp. 21-22; M. R. Pessolano, *Interventi pubblici nella Napoli del Set-*

- tecento. Programmi, scelte, realizzazioni, in *L'edilizia pubblica nell'età dell'Illuminismo*, a cura di G. Simoncini, Firenze, Leo S. Olschki, 2000, pp. 822-823; A. Buccaro, *Le iniziative e l'eredità di Carlo per l'architettura e l'urbanistica di Napoli*, in *L'età di Carlo. Alle radici del gusto dell'antico*, a cura di L. La Rocca, P. Mascilli Migliorini, Napoli, Campania CRBC, 2021, pp. 53-57, volume al quale rimando anche per le schede di A. Terminio e F. Deo alle pp. 139-142.
- ²³ G. Carafa, *Lettera ad un amico contenente alcune considerazioni sull'utilità, e gloria, che si trarrebbe da una esatta Carta topografica della Città di Napoli*, Napoli, s.e., 1750, p. 11.
- ²⁴ Cfr. J. Garms, G. Cantabene, *Il palazzo abbaziale di Loreto a Mercogliano e l'Immacolatella nel porto di Napoli*, in *Domenico Antonio Vaccaro. Sintesi delle arti*, a cura di B. Gravagnuolo, F. Adriani, Napoli, Guida, 2005, pp. 124-135.
- ²⁵ C. Celano, *Delle notizie del bello dell'antico e del curioso della città di Napoli per gli signori forastieri, divise in dieci giornate in ogni una delle quali si assegnano le strade per dove assi a camminare*, 10 voll., Napoli, Salvatore Palermo, V, 1792, pp. 48-49; inoltre, cfr. la *Veduta di Ponte Nuovo*, incisa nel 1765 da Antoine Cardon da un dipinto di Gabriele Ricciardelli.
- ²⁶ M. Schipa, *Il regno di Napoli al tempo di Carlo di Borbone*, 2 voll., Milano-Roma-Napoli, Società Editrice Dante Alighieri, 1923, I, pp. 361-362.
- ²⁷ Cfr. G. Aprato, *Il serraglio di Sanfelice al Ponte della Maddalena*, in «Napoli Nobilissima», s. III, vol. III, 1964, pp. 237-246; M. Di Mauro, *Il Serraglio delle Fiere al ponte della Maddalena*, in «Napoli Nobilissima», s. V, vol. VI, 2005, pp. 146-151.
- ²⁸ M. Schipa, *Il regno di Napoli al tempo di Carlo di Borbone*, cit., I, p. 361.
- ²⁹ L. Abetti, *Nuove acquisizioni su Luca Antonio Natale e i progetti per la polveriera e il 'fortino' di Castel dell'Ovo*, in «Napoli Nobilissima», s. VII, vol. I, 2015, pp. 58-69.
- ³⁰ Cfr. G. Amirante, *Istruzione e difesa, cultura e produzione a Napoli*, in *L'edilizia pubblica nell'età dell'illuminismo*, cit., pp. 874-877.
- ³¹ Cfr. G. Amirante, *Fuga soprintendente alla politica urbana di Ferdinando*, in *Ferdinando Fuga. 1699-1999. Roma, Napoli, Palermo*, a cura di A. Gambardella, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2001, pp. 177-198: 190.
- ³² «Nel 1750 e 51 si gettarono le fondamenta del quartiere grande di Capua [...] e dei quattro quartieri di cavalleria a Nola, Santa Maria, Nocera e Aversa», M. Schipa, *Il regno di Napoli al tempo di Carlo di Borbone*, cit., I, p. 372. Su questo tema cfr. A. M. Rao, *Esercito e società a Napoli nelle riforme del secondo Settecento*, in «Studi Storici», a. 28, n. 3, luglio-settembre 1987, pp. 624-630; V. Tempone, *L'architettura dei quartieri militari a Napoli e nel Regno delle due Sicilie*, Napoli, Giannini, 2007, pp. 45-46.
- ³³ G. Pignatelli, *Come una città separata*, cit., pp. 75-79.
- ³⁴ Napoli, Archivio di Stato, *Notai della regia Corte*, f. 3. Cfr. V. Tempone, *L'architettura dei quartieri militari*, cit., pp. 37-39; Ead., *Note sulla genesi e trasformazione del Palazzo Calabritto in Napoli*, in «Napoli Nobilissima», s. V, vol. IX, 2008, pp. 64-75: 65.
- ³⁵ Cfr. BNN, Sezione Manoscritti e Rari, C. Geogr. b. 19 (60, b. 19 (62, disegni del *Pianterreno* [del progetto che si propone nel [Quartiere] di Cavalleria al Ponte della [Mad]dalena e del Piano secondo, che dimostra l'abitazione di truppa sopra le stalle che si propone nell'istesso Quartiere di Cavalleria al Ponte della Maddalena, anche in V. Tempone, *L'architettura dei quartieri militari*, cit., pp. 69-70.
- ³⁶ L. Vanvitelli jr, *Vita dell'architetto Luigi Vanvitelli*, Napoli, co' tipi di Angelo Trani, 1823, p. 42.
- ³⁷ *Le lettere di Luigi Vanvitelli della Biblioteca Palatina di Caserta*, cit., I, 1976, pp. 109-111, lettera n. 59 dell'8 febbraio 1752.
- ³⁸ BNN, Sezione Manoscritti e Rari, MS XV A 8bis, b. 3, cc. 83-98, 18 aprile 1753. «Anno fatto ad Aversa un quartiere di Cavalleria in un paese aperto, ma vi stanno pochi cavalli e molto scomodi», in *Le lettere di Luigi Vanvitelli*, cit., I, pp. 353-354, lettera n. 241 del 24 agosto 1754; simile è il giudizio sulla caserma di Capua, «sepoltura della truppa, e degli ufficiali», ivi, II, 1976, pp. 342-344, lettera n. 636 del 28 aprile 1759.
- ³⁹ Ivi, I, p. 344, lettera n. 232 del 27 luglio 1754.
- ⁴⁰ Ivi, I, p. 345, lettera n. 233 del 30 luglio 1754.
- ⁴¹ Cfr. M. G. Pezone, *Un edificio, molte storie. Palazzo de Gregorio a Caserta dal Settecento ai giorni nostri*, in «ArchHistoR», a. IX, n. 18, 2022, pp. 39-73.
- ⁴² *Le lettere di Luigi Vanvitelli della Biblioteca Palatina di Caserta*, cit., II, pp. 342-344, lettera n. 636 del 28 aprile 1759.
- ⁴³ Ivi, III, pp. 209-211, lettera n. 1194 del 29 giugno 1765.
- ⁴⁴ «Sto facendo l'ultima prova del disegno del Quartiere, al quale secondo il destinato dagli Ingegneri vi entravano ... [sic] cavalli e otto compagnie», ivi, I, pp. 346-347, lettera n. 236 del 10 agosto 1754.
- ⁴⁵ Ivi, I, pp. 353-354, lettera n. 241 del 24 agosto 1754.
- ⁴⁶ Cfr. P. Manzi, *Carlo di Borbone e Luigi Vanvitelli antesignani delle moderne caserme*, Roma, ISCAG, 1969, pp. 33-42; A. Venditti, *L'opera napoletana di Luigi Vanvitelli*, cit., pp. 97-167: 132-134; D. Stroffolino, *L'opera di Vanvitelli a Napoli*, cit., pp. 117-155: 117-120; V. Tempone, *L'architettura dei quartieri militari*, cit., pp. 69-72; R. Carrelli, *La real fabbrica del quartiere di cavalleria al ponte della Maddalena*, cit., pp. 14-51.
- ⁴⁷ BNN, Sezione Manoscritti e Rari, MS XV A 8, b. 5, cc. 1-77. Si tratta di minute datate tra il 1754 e il 1772 e riguardanti per lo più pagamenti alle maestranze, l'estromissione dei figli dal cantiere e pareri sull'irregimentazione delle acque attorno alla fabbrica.
- ⁴⁸ Ivi, c. 17, 2 marzo 1760.
- ⁴⁹ «Ho inteso che il Corpo d'Artiglieria pretenda di ponere all'assistenza della fabbrica del quartiere al Ponte della Maddalena uno dei loro, come successore al Sabatini [...]; domani ne parlerò a S. Nicandro e a tutti i Regenti», in *Le lettere di Luigi Vanvitelli della Biblioteca Palatina di Caserta*, cit., II, pp. 485-487, lettera n. 726 del 15 marzo 1760.
- ⁵⁰ Ivi, III, pp. 409-410, lettera n. 1344 del 10 giugno 1767.
- ⁵¹ «La fabbrica del Ponte della Maddalena è finita», ivi, III, p. 57, lettera del 4 giugno 1763; «occorrono solo poche cose, come le porte e finestre della Cappella», in BNN, Sezione Manoscritti e Rari, MS XV A 8, b. 5, c. 50, 13 ottobre 1763. Il *Quartiere della Cavalleria*, appena ultimato, è indicato con il numero 37 nel *Prospetto generale della Città di Napoli*, inciso da Ignazio Sclopis nel 1764.
- ⁵² BNN, Sezione Manoscritti e Rari, MS XV A 8, b. 5, c. 2, 18 agosto 1754.
- ⁵³ Ivi, c. 1, s.d. [ma gennaio 1764].
- ⁵⁴ F. Milizia, *Memorie degli architetti antichi e moderni*, 2 voll., Parma, Stamperia Reale, II, 1781, p. 354.
- ⁵⁵ Cfr. F. Fichera, *Luigi Vanvitelli*, Roma, Reale Accademia d'Italia, 1937, pp. 132-133; P. Manzi, *Carlo di Borbone e Luigi Vanvitelli*, cit., pp. 40-41.
- ⁵⁶ *Le lettere di Luigi Vanvitelli della Biblioteca Palatina di Caserta*, cit., III, pp. 209-211, lettera n. 1194 del 29 giugno 1765. Qualche giorno prima comunicava al fratello che «il Principe di Jaci disse mi che aveva commissione di Spagna dirmi che io facessi al più presto un disegno di quartiere per 650 cavalli [...]. Subito mi sono posto a farne il pensiero, che condurrò quanto prima al suo termine», ivi, III, pp. 206-208: 207, lettera n. 1191 del 18 giugno 1765. Su questo argomento rimando a F. Divenuto, *Il mancato trasferimento di Vanvitelli a Madrid*, in *Napoli-Spagna. Architettura e città nel XVIII secolo*, a cura di A. Gambardella, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2003, pp. 143-150: 147, che attribuisce all'architetto anche il disegno del quartiere di Aldifreda presso Caserta.
- ⁵⁷ *Veduta del Vesuvio dalla banda di Occidente e di una parte della gran Lava che sboccò da esso Vesuvio nell'ultimo incendio succeduto nel Mese di Ottobre dell'Anno 1767*, in G. De Bottis, *Ragionamento storico dell'incendio del Vesuvio accaduto nel mese di ottobre del MDCCCLXVII*, Napoli, Stamperia Simoniana, 1768.
- ⁵⁸ Cfr. G. Amirante, *Fuga soprintendente*, cit., pp. 177-198: 188-192.

Dalla città al paesaggio: «l'horizonte alto» nell'architettura di Luigi Vanvitelli

Salvatore Di Liello

Il 10 agosto 1753, in una delle lettere scritte da Napoli al fratello Urbano, Luigi Vanvitelli raccontava che sua maestà Carlo di Borbone lo aveva invitato a Procida per partecipare a una battuta di caccia. Benché provato dalla calura e dal mare grosso nella traversata per raggiungere l'isola, l'architetto rimase ammirato dal paesaggio del golfo puteolano e dalla sorprendente natura, tra crateri sbrecciati dal mare, vulcani fumanti e isole stagliate su un luminoso orizzonte, con la nitida immagine della vicina Ischia a occidente e il ceruleo profilo sfumato di Capri verso sud. Fintanto che il Re si dilettava nella cattura dei fagiani, l'artista ebbe modo di annotare rapidi schizzi assecondando la sua mai sopita sensibilità di pittore: «io ho preso vari siti in disegno»¹ scriveva infatti al fratello, raccontando di aver ritratto le scene della battuta venatoria nei differenti timbri luminosi del mattino e del tramonto. Continuando nella confidenziale missiva al fratello, aggiungeva: «le vedute che ivi si vedono sono oltremodo superbe, anzi bellissime, e molto sonomi ricordato della santa anima di nostro padre»². I suoi biografi, come del resto l'intensa corrispondenza con Urbano, un prezioso compendio di vicende personali in cui spesso indugia, compiacendosi delle lodi a lui tributate dal clamore destato dalle sue opere, attestano che a quel tempo Vanvitelli era ormai un architetto famoso celebrato dai plurimi incarichi pontifici, coronati da quelli borbonici per la nuova capitale a Caserta, alla cui grande fabbrica attendeva già da alcuni anni. La corposa raccolta di disegni conservati nella Reggia di Caserta, un ben noto e variegato repertorio che tocca la sua intera opera³, lascia affiorare in quell'affettuoso ricordo di Gaspar van Wittel dinanzi all'arioso panorama dell'isola flegrea, ben altro di una lontana memoria familiare. Ammirando Procida e il suo luminoso paesaggio vulcanico sul mare, Vanvitelli evocava suo padre, l'indiscusso inventore di un nuovo vedutismo che in quell'immaginifico «horizonte alto», fino ad allora ritratto dai pittori nordici, antepose la realtà all'immaginazione. A quella teatralità della «maestà scenica», come Giulio Mancini intorno al 1620 indicava i sorprendenti paesaggi tra realtà e invenzione dipinti dagli artisti fiamminghi⁴, van Wittel preferiva il vero, selezionando inediti scorci e privilegiando sempre il fedele ritratto della città, delle sue architetture e delle sue piazze animate da una quotidianità che avvalorava

la veridicità delle scene. Un vedutismo che è sì filiazione del paesaggismo olandese, ma al contempo sua completa riscrittura, dove il magniloquente *theatrum* delle vedute tra Natura e Antico di Hendrick van Cleve, di Joris Hoefnagel o dei Brueghel lascia spazio alle limpide atmosfere e al fedele ritratto della natura e del costruito, restituendo a chi osserva il dettagliato scandaglio della realtà ripresa in ogni suo elemento. E se il pittore della «Roma moderna», come Luigi Lanzi ricordava van Wittel nel 1792⁵, anteponeva la realtà urbana contemporanea della città papale alla sua più conso-



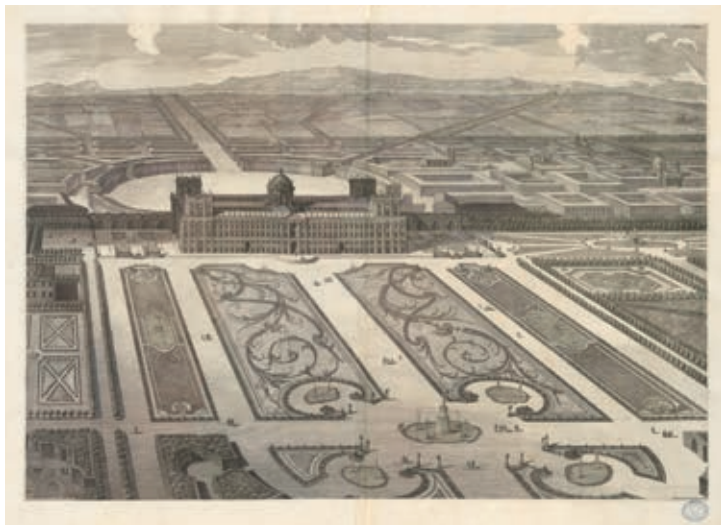
Fig. 1. Gaspar van Wittel, *Veduta di Napoli con il borgo di Chiaia da Pizzofalcone*, 1700-1710 ca. [Napoli, Gallerie d'Italia].

lidata immagine antiquaria, un'eccitata accelerazione in questa riscrittura ebbe il suo arrivo a Napoli, databile al 1699 secondo il Pascoli⁶. Giunto su invito del viceré di Medinaceli don Luis Francisco de la Cerda, desideroso di magnificare la città da lui governata e i progetti urbanistici che intendeva attuare, van Wittel assecondò il progetto del Viceré approntando un ampio *reportage* pittorico, tra panorami dei luoghi più celebrati e inedite inquadrature, presto sedimentatesi come tra i più replicati *topoi* dell'iconografia della città⁷. In dipinti come quelli della riviera di Chiaia, van Wittel sposta

il tradizionale punto di vista frontale dal mare dinanzi alla spiaggia alla sommità della collina di Pizzofalcone, riuscendo in tal modo a ritrarre la profondità del paesaggio costiero, o quello della Torretta di Chiaia, tra l'arco costiero di Mergellina, la chiesa di Santa Maria di Piedigrotta e la *Crypta Neapolitana* di Posillipo sullo sfondo. In quel celebre repertorio di rappresentazioni l'artista fermò quella luminosità mediterranea del paesaggio partenopeo, tracciando le linee fondanti del vedutismo settecentesco, come unanimemente riconosciuto dalla storiografia.

Ben nota l'influenza di Gaspar sugli esordi pittorici dell'adolescente Luigi, ma quel che conviene qui sostenere è come soprattutto in Vanvitelli architetto continui a fermentare il praticantato con il padre e in special modo quell'impostazione 'vedutistica' della costruzione dello spazio, sintesi di natura, città e architettura. Nel comporre i suoi progetti i ricorrenti tagli prospettici all'infinito dilatano la dimensione architettonica alla misura del paesaggio, spingendo l'idea oltre la scala urbana e riuscendo a configurare un organismo unitario,





visivamente scomponibile in distinti brani al tempo stesso indissolubilmente legati da un'unica visione d'insieme. Una modalità di concepire unitamente architettura, città e paesaggio che certo perviene ai massimi risultati nel progetto di Caserta, come anche nelle sue 'correzioni' al progetto di Mario Gioffredo per la villa Campolieto per i duchi di Casacalenda⁸. Qui ora i rapporti dimensionali sono di tono minore rispetto al progetto della capitale, ma il sorprendente sguardo verso l'infinito è lampante: una luminosissima prospettiva che dalla ferace natura ai piedi del Vesuvio, solcata dalla strada delle Calabrie, continua ininterrotta fino all'orizzonte abbagliante del mare tragiurato dal colonnato del cortile, non quello perfettamente circolare del Gioffredo registrato nella mappa del duca di Noja, ma il dilatato invasore ellittico che asseconda la sequenza longitudinale del cannocchiale ottico portale-androne-cortile-colonnato-mare. Un artificio che punta a contenere plurime e dinamiche prospettive in un'unica serrata visione, simile alla mirabile messa in scena già allestita, su smisurate dimensioni, a Caserta come annota Luigi Vanvitelli jr. nella sua biografia del celebre nonno: «le altre quattro strade, le quali ancor esse in direzione diverse la città traversar doveano, distendendosi verso mezzogiorno menavano ad altrettanti paesi, e dalla parte di settentrione erano tutte convergenti verso lo stesso gran portone medio della Reggia, talché ad un sol colpo d'occhio, da un punto medesimo aver si poteva il sorprendente spettacolo dell'intera città dalle sue principali vie intersecata»⁹.

Già nel 1962 Ferdinando Bologna chiosava le soluzioni descritte segnalando che «è questo un modo 'vedutistico' di pensare lo spazio, di risolvere le architetture come termini entro cui passi o su cui si rifletta un infinito»¹⁰. Confermando l'origine vedutistica dei progetti architettonici di Vanvitelli, Bologna aggiungeva: «e trova un corrispettivo solo nelle esperienze della veduta dipinta, come si era venuta definendo in Italia

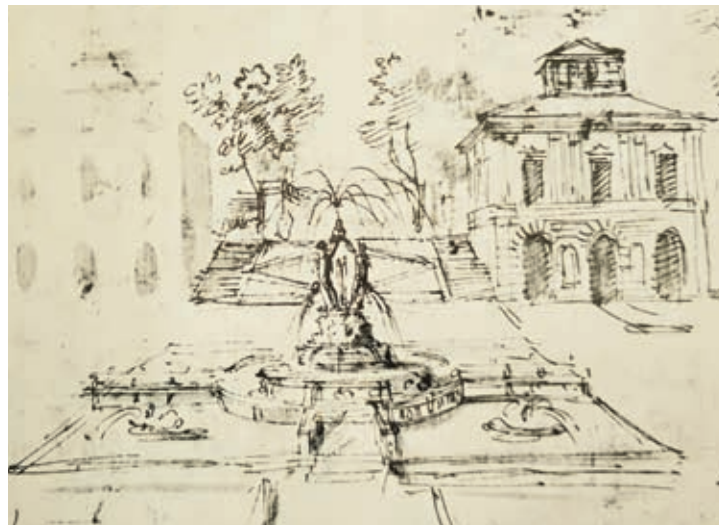


Fig. 2. Luigi Vanvitelli, *Veduta dei giardini della Reggia*, 1756 [Vanvitelli 1756, tav. XIV].

Fig. 3. Luigi Vanvitelli, *Veduta di Villa Lante a Bagnaia a Viterbo*, s.d. [Caserta, Soprintendenza Archeologia belle arti e paesaggio per le province di Caserta e Benevento].

Fig. 4. Luigi Vanvitelli, *Veduta di un molo con lanterna e vascelli*, s.d. [Napoli, Ministero della Cultura, Fototeca Direzione Regionale dei Musei].

Fig. 5. Ferdinando Galli da Bibbiena (attribuito), *Veduta di un porto*, s.d. [Napoli, Ministero della Cultura, Fototeca Direzione Regionale dei Musei].

durante la prima metà del Settecento, dal Pannini al Canaletto, onde non si può non rammentare che il Vanvitelli era appunto il figlio del maggiore anticipatore di codesto 'vedere', Gaspar Van Wittel»¹¹. Se dai primi anni Sessanta del Novecento l'impostazione paesaggistica dei progetti di Vanvitelli, quel «senso ben diversamente positivo e quasi sperimentale dell'infinito»¹², veniva ancorata alla sua formazione pittorica, in special modo all'ideale prospettico delle vedute 'ideate' del van Wittel, ormai da tempo la storiografia architettonica ha analiticamente affiancato all'eredità paterna ulteriori apporti, arricchendo il repertorio delle fonti delle fabbriche vanvitelliane¹³. Tra le altre, ancorché sconfessato dall'architetto come affiora nelle sue lettere al fratello¹⁴, emerge l'influsso juvarriano e da questo i rimandi a Borromini e a Pietro da Cortona¹⁵, come anche alle scenografie di Ferdinando e Francesco Galli Bibbiena, dove Cesare de Seta trovava tracce di quel «senso molteplice dello spazio continuo»¹⁶, così ricorrente nell'opera di Vanvitelli ben oltre la sua produzione da scenografo. Del resto, già Lione Pascoli nella celebre biografia del padre Gaspar confermava la sua amicizia con Juvarra, che fu così colpito dalla qualità dei disegni del giovane Vanvitelli da incoraggiarlo a perseverare la sua formazione di architetto, almeno in un primo momento, anche se poi più tardi gli parlò diversamente, sempre secondo

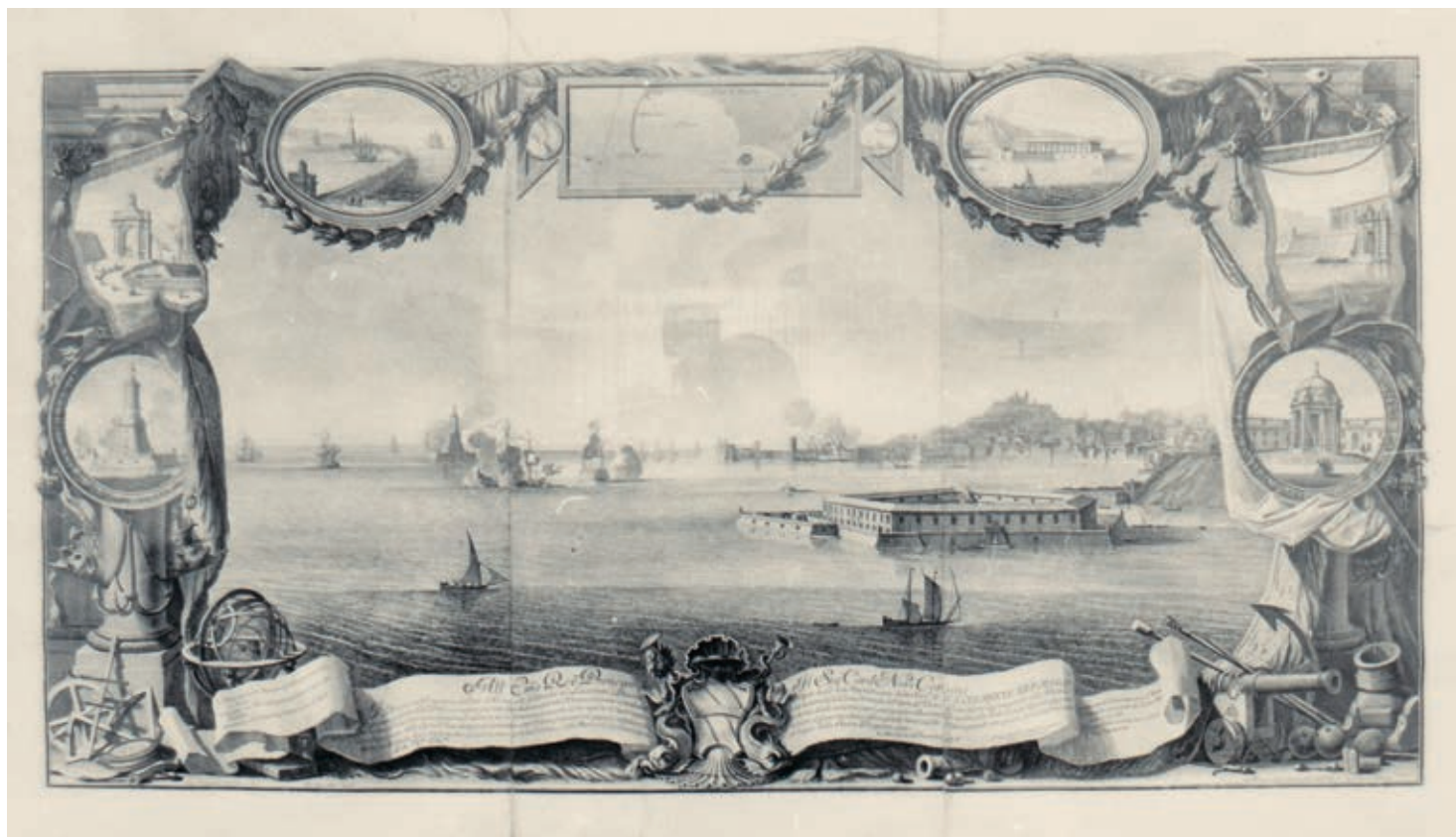


il Pascoli¹⁷. Nelle ininterrotte fughe prospettiche all'infinito che si irradiano dal vestibolo ottagonale della Real Palazzo di Caserta affiorano dunque rimandi alle opere del maestro messinese, non certo alla dimora di caccia di Stupinigi, come egli stesso lamentò¹⁸, ma in altre soluzioni di Juvarra come il primo progetto del palazzo reale di Madrid o quelle rimaste su carta per la residenza del langravio d'Assia a Kassel o ancora il disegno giovanile presentato all'Accademia di San Luca che gli valse il primo premio di architettura nella seconda edizione (1705) del concorso Clementino. In quest'ultimo, Vanvitelli si cimentò con un progetto sul tema "Regio Palazzo in Villa per il diporto di tre personaggi": qui l'articolata forma dei tre compatti corpi di fabbrica rettangolari, innalzati sul perimetro di una corte centrale esagonale, sembra replicarsi all'infinito nella geometria del *parterre* del parco modellato sui giardini delle ville del Cinquecento italiano.

Tra pensieri juvarriani e ineludibile impronta vedutistica prende forma l'«horizonte alto» dei progetti vanvitelliani, in cui l'autore trasfonde un sentimento estetico dell'infinito, una retorica che trova la sua acme nelle spettacolari prospettive delle tavole XIII e XIV della *Dichiarazione dei disegni* (1756)¹⁹. Qui, avvertiva Giancarlo Alisio, «possiamo rilevare che tutte le soluzioni, sia per il palazzo che per la città, sono subordinate al predominio della veduta prospettica all'infinito; in base a questa scelta, la composizione di insieme acquista una coerenza non riscontrabile nella stessa Versailles, consueto termine di confronto per Caserta»²⁰. Il progetto complessivo, architettura-città-paesaggio, supera i confini già estesissimi della piazza ovata e del parco reale, innervandosi nel restante territorio come si vede negli ampi panorami dell'Acquedotto Carolino, illustrato nelle due tavole aggiunte nella terza tiratura della *Dichiarazione*, come anche in particolare i due disegni preparatori²¹: il capolavoro di ingegneria idraulica appare ritratto nel suo settore più scenografico,

con i monumentali Ponti della Valle su tre ordini di arcate a dominare armonicamente la conca ritratta da punti di vista diversi, ma sempre da molto lontano per contenere l'intero paesaggio tra natura e artificio, dalle colline che delimitano la pianura alle altissime arcate dell'imponente infrastruttura. Le prospettive introdotte nella Reggia borbonica di Caserta e nel suo ampio territorio, anch'esso ridisegnato da strade e attrezzature funzionali alla scenografia della nuova capitale, suggellano la maturità professionale di Vanvitelli in cui continua a fermentare un'inconfondibile prassi compositiva, che trova fondante premessa nell'architettura, per poi da questa muovere dinamicamente verso un progetto 'infinito'.

Già i primi rapidi disegni giovanili annunciano la spiccata sensibilità del Vanvitelli che fin dai suoi schizzi da adolescente guarda l'architettura e le sue connessioni con gli elementi naturali. Il disegno di villa Lante a Bagnaia conservato a Caserta²², uno dei suoi primi esercizi risalenti probabilmente alle escursioni nel viterbese in compagnia del padre intorno al 1715, appare particolarmente pregno di anticipazioni. La villa di Vignola e il suo giardino sono disegnati con tratti rapidi come a voler trattenere una sfuggente inquadratura, in cui i due casini Gambara e Montalto – tratteggiato il primo e solo sfumato il secondo – fanno da quinta architettonica all'asse visivo centrale, motivo dominante della rappresentazione anteposto al più attento disegno del complesso cinquecentesco, di cui acutamente seleziona pochi elementi: appena intuibile, sul fondo, l'edera tra i due alberi. Ben delineato, invece, è il quadrato d'acqua con al centro la fontana dei Mori, baricentro della fuga prospettica, insieme alle due dritte scalinate a contenere sui due lati il motivo a losanga formato dalle rampe che conducono al terrazzamento superiore del parco, il cui asse sfuma in lontananza. Emerge così un'acuta riflessione sull'assialità affidata agli elementi naturali: l'acqua ferma delle vasche della grande vasca quadrata e



l'altra in movimento proveniente dalle terrazze superiori e raccolta nella sinuosa catena del gambero, trascurata nel disegno al pari della complessa geometria rinascimentale del *parterre* e degli altri dettagli architettonici. L'attenzione del giovane Luigi è selettiva: la scena è tutta nella prospettiva centrale, rapidamente sunteggiata dagli alberi solo abbozzati sul fondo e dalle sculture abbozzate dei mori che reggono lo zampillo d'acqua al centro del disegno. Se la rilettura della vignolesca villa Lante a Bagnaia anticipa la fondante presenza della veduta assiale e dell'acqua nel progetto vanvitelliano dell'architettura, sontuosamente allestita nel parco di Caserta dominata dalla rilucente cascata sulla collina e ribadita nel sincopato ritmo della catena d'acqua della Reggia, plurimi sono gli ulteriori riscontri di questa iniziale eppure già compiuta idea di architettura. È emblematico, al riguardo, il disegno databile al 1730 circa, anch'esso conservato a Caserta²³, ripreso da un quadro raffigurante la villa Sacchetti a Castelfusano²⁴, a quel tempo già distrutta. Nel replicare il dipinto, Vanvitelli fu evidentemente colpito dalla particolare rappresentazione, ripresa da un altissimo punto di vista, da rendere appena intuibile la presenza della villa di Pietro da Cortona nell'ampissimo paesaggio. Ancor più del disegno di villa Lante, rispetto all'architettura, solo vagamente accennata, Vanvitelli è attratto più dalla geometria del parco, un ordito di giardini regolari punteggiato da alberi e siepi e solcato da

percorsi rettilinei. Tra questi prevale il viale centrale, fiancheggiato da due giardini simmetrici attraversati da sentieri radiali nel margine inferiore del tondo figurato. Interrompendosi nell'ampia radura occupata al centro dalla villa, la strada campestre riprende in lontananza, conservando lo stesso allineamento e segnando quindi la dominante visiva della veduta: riflessioni destinate a tradursi in progetti di architettura.

Fermandosi ancora sul paesaggismo delle ville del Cinquecento e Seicento romano, ritroviamo un decennio più tardi Vanvitelli – ormai dagli anni Quaranta occupato da incarichi a Roma e nella circostante campagna – impegnato nella cinquecentesca villa Tuscolana di Frascati, detta la *Ruffinella* per distinguerla dalla vicina villa Ruffina, anche questa proprietà del cardinale Alessandro Ruffini. Rientrata nei beni della Camera Apostolica alla morte del cardinale, nel 1741 vi intervenne Vanvitelli che, su commissione dei Gesuiti, trasformò l'interno e la preesistente facciata²⁵ illustrata nelle incisioni di Matthäus Greuter (1620)²⁶ e in quella di Johan Blaeu per il *Theatrum Civitatum et Admirandorum Italiae* (1663)²⁷. La posizione della dimora, tra le più panoramiche delle ville suburbane di Frascati, suggerì a Vanvitelli la riorganizzazione del giardino, arricchito da una fontana in asse visivo con l'elegante vestibolo aperto in facciata da tre archi, configurando così uno scenografico diaframma architettonico



Fig. 6. Giuseppe Vasi, *Veduta del porto di Ancona*, incisione da un disegno di Luigi Vanvitelli, 1738 [Roma, Calcografia Nazionale].

Fig. 7. Luigi Vanvitelli, *Veduta di Ancona dall'arco Clementino*, s.d. [Ancona, Collezione della Regione Marche].

verso il paesaggio. Un analogo dispositivo è replicato, secondo misurati tagli ottici nei differenti contesti, in suoi altri progetti di vedute assiali, tra tutte la grandiosa ininterrotta direttrice visiva nella piana di Caserta, sul cui asse 'prende forma' l'intero paesaggio. Germi rivelatori di questa sensibilità appaiono in un altro disegno, una scena di un molo con lanterna e vascelli²⁸ che de Seta, nel riconoscerli l'allontanamento dalle «memorie bibbienesche e juvarrianesche»²⁹, indicava come un allestimento per una scenografia progettata da Vanvitelli forse nella sua maturità, considerando la spazialità aperta tratteggiata nello schizzo. Precedenti studi³⁰ identificavano nello stesso foglio una rielaborazione del bozzetto scenografico di una *Loggia con veduta di porto* attribuito a Ferdinando Galli da Bibbiena, databile tra il 1699 e il 1700 e conservato al Museo di San Martino di Napoli³¹. Nondimeno, benché innegabilmente strutturata sugli stessi elementi del faro e dei velieri, la scena ideata dal nostro architetto sembra confutare i canoni della composizione barocca. La spazialità appare ora scattante: superate le quinte laterali del vascello e della lanterna, lo sguardo corre rapido verso un orizzonte libero, non quello del Bibbiena serrato dall'alta cortina del molo e ingabbiato dal monumentale loggiato, a sua volta coperto dall'imponente cassettonato scandito da tese volute su mensole plasticamente aggettanti. Anche qui il maestro predilige lo sfondato prospettico verso un lontanissimo orizzonte, ora liberato da ogni artificio architettonico, men che mai dalla

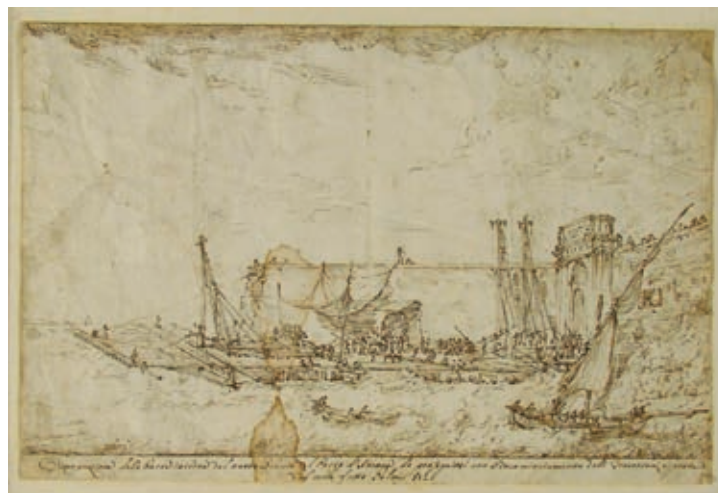


Fig. 8. Cerchia di Luigi Vanvitelli, *Dimostrazione della Parte interna del nuovo Braccio del Porto di Ancona da proseguirsi con L'incominciamento dell'i Traversoni esposti/dal molo fatto Palmi 51*, 1750 ca. [Urbino, Galleria Nazionale].

incombente macchina barocca disegnata da Galli, che vincola la ridotta profondità della scena una prima volta alla balaustrata del porticato scandita da statue e ancora, sullo sfondo, al muro merlato e alle turrette lanterne che chiudono la scena. Sfondati prospettici che ridisegnano il carattere dei luoghi, proiettati in focalizzazioni visive all'infinito. Da qui ancora progetti di architettura e città: è del 1733 incarico per il Lazzaretto di Ancona, fondamentale infrastruttura per la quarantena di uomini e mercanzie necessaria per incentivare l'economia della città dorica grazie al nuovo impulso favorito dalla concessione del porto franco, da parte del papa Corsini Clemente XII. È ben nota l'articolata vicenda del progetto, incrementato nel tempo come ampiamente ricostruito dalla storiografia³²: la costruzione dell'isola pentagonale, una complessa macchina architettonica, sintesi vignolesca tra edificio sanitario e fortificazione; il prolungamento di 300 metri del vecchio molo a seguito della grave tempesta del settembre del 1733, a pochi mesi dall'inizio dell'isolotto per la quarantena, realizzato tra il 1756 e il 1781 e concluso su disegno di Vanvitelli prima da Nicola Michetti e poi da Carlo Marchionni e suo figlio Filippo; infine, l'aggiunta dell'arco Clementino (1737-1738) e della svettante lanterna monumentale, poi costruita con forme differenti probabilmente da Filippo Marchionni³³. Lunghi studi consentirono a Vanvitelli di potenziare le attrezzature portuali in modo da assecondare la crescita economica e commerciale della città, favorita dall'esenzione delle imposte doganali; interventi singoli che nondimeno appaiono sintomatici di un organico progetto urbano volto a magnificare l'immagine teatrale della città di mare, pronta a rivivere gli antichi fasti, offuscati sin dagli anni Trenta del Cinquecento in seguito alla perdita dell'autonomia politica della Marca di Ancona, rientrata sotto l'egida pontificia.

Sperimentando l'attitudine di legare l'architettura alla scala della città del paesaggio, annunciata fin dai suoi primi esercizi

grafici come abbiamo visto, Vanvitelli colloca il nuovo polo di ampliamento nell'isola pentagonale, simbolico baluardo dello sviluppo economico della città e baricentro dello sviluppo urbano di Ancona lungo la costa meridionale, superando il bastione di Santa Lucia, limite della città storica. Per mostrare tempestivamente la rinnovata immagine unitaria della città, ancor prima che venissero ultimate le opere, e come a prevedere i successivi ritardi e la sospensione del suo incarico – affidato poi a Carlo Marchionni – Vanvitelli disegna la veduta di Ancona incisa da Giuseppe Vasi nel 1738³⁴. Dedicata al nipote di Clemente XII, il cardinale Neri Maria Corsini – come riporta l'ampio cartiglio datato 6 dicembre 1738 a firma di Vanvitelli, inserito nel margine inferiore della tavola – il panorama è ripreso da sud, selezionando una particolare angolazione per raffigurare la città in profondità, evitando l'inquadratura frontale così ricorrente nell'iconografia delle città di mare, come del resto aveva già sperimentato suo padre van Wittel almeno in due vedute di Messina³⁵. Da quel punto di vista l'immagine riesce a descrivere il rinnovato palinsesto urbano allestito dal maestro: in sequenza visiva, in primo piano è la mole pentagonale del lazzeretto, il nuovo fulcro urbano; a seguire, la città storica distesa lungo l'arco della costa dominata in alto dal colle Guasco, quindi il lungo molo con l'aggiunta del prolungamento progettato da Vanvitelli, segnato alle due estremità del nuovo segmento dall'alta lanterna e dal monumentale arco Clementino, la nuova porta urbana di Ancona sul mare. Marcando l'innesto del nuovo pontile, l'arco inquadrava l'arco di Traiano e la cattedrale di San Ciriaco, in lontananza sul colle Guasco. L'ariosa veduta è orlata da un'elaborata cornice con una *cartouche* decorata da sfere armillari, cannoni, frecce e drappi. Nel margine inferiore è il cartiglio con la dedica a firma dell'architetto. Nei tre restanti lati della tavola, invece, vi sono riquadri di forma tonda, ovale e quadrangolare effigiati dalle singole architetture, inseriti per conferire risalto a ciascuna delle singole fabbriche progettate da Vanvitelli, poco riconoscibili nell'ampio panorama: muovendo da destra, i piccoli quadri illustrano in ogni dettaglio il tempietto circolare dedicato a San Rocco al centro del cortile pentagonale del lazzeretto, quindi a seguire il portale sul mare e una veduta dell'isola del lazzeretto; poi una pianta dell'arco costiero chiuso dal nuovo molo, un dettaglio di quest'ultimo e infine due viste con la lanterna tronco piramidale, preceduta da una vista dell'arco Clementino completo di statua di Clemente XII sull'attico, realizzata da Agostino Cornacchini nel 1739, in realtà mai sistemata sull'attico della porta, in quanto rite-

nuta troppo pesante a giudizio del senato anconetano, che ne decise la sistemazione nella piazza Grande della città, da allora detta 'piazza del Papa'.

Come accadde già al padre Gaspar, quando sul volgere della età vicereale spagnola visitò Napoli restando rapito dall'ineguagliabile paesaggio della città di mare, anche per Vanvitelli l'arrivo nella nuova capitale dei Borbone ebbe ricadute sulle sue opere. I programmi urbanistici promossi con fervore da Carlo di Borbone e da Maria Amalia di Sassonia nell'allestimento dei fasti *ancien régime* del regno autonomo raggiungeva l'apice proprio nel 1751, quando Luigi Vanvitelli, allora impegnato nella sistemazione della piazza della basilica di Loreto, fu chiamato a Napoli. La realtà urbana dell'antica città e la straordinaria immagine del suo paesaggio, quell'*unicum* ininterrotto di terra e mare dalla riva vesuviana alla mitologica costa dei Campi Flegrei, abbinate alla scala smisurata degli interventi che accomuna la committenza reale carolina e Ferdinandea - la Reggia di Caserta, l'Albergo dei Poveri, i Granili – ispirano Vanvitelli che nella capitale progettò, per i sovrani e per la committenza nobiliare, soluzioni compositive lungamente rodute fin dalle sue prime opere, diremmo fin dai suoi primi esercizi grafici, accentuandone tuttavia dimensioni e risultati visivi per celebrare la magnificenza del paesaggio.

Le invenzioni descritte avvicinano la villa del duca di Casacalenda a Ercolano al Palazzo Doria d'Angri, concluso dopo la morte del maestro da suo figlio Carlo nel 1778, come anche al Foro Carolino. Qui Vanvitelli nel preesistente e informe Largo Mercatello trasformava un segmento delle mura urbane occidentali in un fondale celebrativo in onore del sovrano Borbone, allestendo il primo esperimento a Napoli di una *place royale*, disegnata da una monumentale quinta architettonica, modellata su un'edicola centrale scandita da semicolonne giganti e contenuta tra due corpi lineari ritmati da lesene: una scenografia urbana che riecheggia la precedente composizione ideata a Civitavecchia per la mostra di una fontana montata sulla cortina merlata del porto, negli anni in cui l'architetto si occupava dell'acquedotto della città (1742-1747)³⁶. Fabbriche tutte puntualmente esaminate dalla storiografia, che ne ha valutato cultura architettonica e rimandi, comparando di volta in volta genesi ideativa, matrici lessicali e sviluppi compositivi; progetti su cui non è necessario ritornare in queste brevi note, se non per avvalorare quel comune *Leitmotiv* dell'infinito icasticamente percepibile nello spazio progettato, quell'idea fiamminga di «orizzonte alto» di indubbia origine paterna eppure, al contempo, mirabilmente nuova.

- ¹ *Le lettere di Luigi Vanvitelli della Biblioteca Palatina di Caserta*, a cura di F. Strazzullo, 3 voll. (1976-1977), Galatina, Congedo, I, 1976, p. 251, lettera n. 155 del 10 agosto 1753.
- ² *Ibidem*.
- ³ *L'esercizio del disegno. I Vanvitelli. Catalogo generale del fondo dei disegni della Reggia di Caserta*, catalogo della mostra (Caserta, 14 dicembre 1991-14 febbraio 1992), a cura di C. Marinelli, Roma, De Luca, 1991.
- ⁴ G. Mancini, *Considerazioni sulla pittura*, a cura di A. Marucchi, 2 voll., Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1956-1957, I, 1956, p. 260.
- ⁵ L. Lanzi, *Storia pittorica della Italia inferiore o sia delle scuole fiorentina senese romana napoletana*, Firenze, Stamperia di Giuseppe Pagani, 1792, p. 397.
- ⁶ *Gaspare Vanvitelli*, a cura di G. Briganti, in L. Pascoli, *Vite de' pittori, scultori ed architetti viventi dai manoscritti 1383 e 1743 della Biblioteca Comunale «Augusta» di Perugia*, Treviso, Canova, 1981, pp. 3-24: 17.
- ⁷ Su van Wittel si veda almeno, G. Briganti, *Gaspar van Wittel e l'origine della veduta settecentesca*, Roma, Ugo Bozzi, 1966; anche nella successiva edizione a cura L. Laureati, L. Trezzani, Milano, Electa, 1996.
- ⁸ G. Fiengo, *Vanvitelli e Gioffredo nella villa Campolieto di Ercolano*, Napoli, Arte tipografica, 1974; D. Stroffolino, *L'opera di Vanvitelli a Napoli: opere pubbliche, restauri, chiese, conventi e residenze signorili*, in C. de Seta, *Luigi Vanvitelli*, Napoli, Electa Napoli, 1998, pp. 117-155: 144-152.
- ⁹ L. Vanvitelli jr, *Vita di Luigi Vanvitelli*, (1823), a cura di M. Rotili, Napoli, Società Editrice Napoletana, 1975, p. 34.
- ¹⁰ F. Bologna, *Le arti figurative, in Settecento Napoletano*, a cura di G. Doria, F. Bologna, G. Pannain, Torino, Eri, 1962, pp. 49-96: 81.
- ¹¹ Ivi, pp. 49-96: 82.
- ¹² *Ibidem*.
- ¹³ Si vedano R. De Fusco, R. Pane, A. Venditti, R. Di Stefano, F. Strazzullo, C. de Seta, *Luigi Vanvitelli*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1973; C. de Seta, *Luigi Vanvitelli*, cit.; *Luigi Vanvitelli e la sua cerchia*, catalogo della mostra (Caserta, 16 dicembre 2000-16 marzo 2001), a cura di C. de Seta, Napoli, Electa Napoli, 2000.
- ¹⁴ *Le lettere di Luigi Vanvitelli della Biblioteca Palatina di Caserta*, cit., II, 1976, pp. 19-20, lettera n. 435 del 22 gennaio 1757.
- ¹⁵ G. Cantone, *Juvarra e Vanvitelli: l'architettura dal tardo Barocco al Neoclassicismo*, in *Luigi Vanvitelli e la sua cerchia*, cit., pp. 46-52.
- ¹⁶ C. de Seta, *Introduzione*, in *Luigi Vanvitelli e la sua cerchia*, cit., pp. 15-26: 15.
- ¹⁷ *Gaspare Vanvitelli*, cit., pp. xx-yy: 12.
- ¹⁸ «Chi può avere detto che da Juvarra ho preso il progetto», in *Le lettere di Luigi Vanvitelli della Biblioteca Palatina di Caserta*, cit., II, pp. 19-20: 19, lettera n. 435 del 22 gennaio 1757.
- ¹⁹ L. Vanvitelli, *Dichiarazione dei disegni del Real Palazzo di Caserta alle sacre maestà*, Napoli, Stamperia Reale, 1756.
- ²⁰ G. Alisio, *Urbanistica napoletana del Settecento*, Bari, Dedalo, 1979, p. 29.
- ²¹ *Schede 324-325*, in *L'esercizio del disegno. I Vanvitelli*, cit., pp. 131-132; *Scheda 203-XV e XVII*, in C. de Seta, *Luigi Vanvitelli*, cit., pp. 263-267: 266-267; C. de Seta, *Scheda 143-XV e XVII*, in *Luigi Vanvitelli e la sua cerchia*, pp. 278-282: 281-282.
- ²² Per il disegno conservato nell'Archivio Storico della Reggia di Caserta (inv. 1659) si confrontino le schede 24a e 170 contenute in C. de Seta, *Disegni di Luigi Vanvitelli architetto e scenografo*, in R. De Fusco et al., *Luigi Vanvitelli*, cit., pp. 273-311: 281-282, 310; *Scheda 1*, in C. de Seta, *Luigi Vanvitelli*, cit., pp. 179; *Scheda 8*, in *Disegni di Luigi Vanvitelli nelle collezioni pubbliche di Napoli e Caserta*, catalogo della mostra (Napoli, 5 novembre 1973-13 gennaio 1974), a cura di J. Garms, Napoli, AGEA, 1973, p. 28; *Scheda 82*, in *L'esercizio del disegno. I Vanvitelli*, cit., pp. 70-71.
- ²³ *Scheda 2*, in *Disegni di Luigi Vanvitelli nelle collezioni pubbliche*, cit., p. 27; *Scheda 169*, in C. de Seta, *Disegni di Luigi Vanvitelli architetto e scenografo*, cit., pp. 275-311: 309; *Scheda 86*, in *L'esercizio del disegno. I Vanvitelli*, cit., p. 72; *Scheda 15*, in C. de Seta, *Luigi Vanvitelli*, cit. pp. 185-186.
- ²⁴ *Scheda 169*, in C. de Seta, *Disegni di Luigi Vanvitelli architetto e scenografo*, cit., pp. 275-311: 309.
- ²⁵ A. Giannetti, *Luigi Vanvitelli, architetto romano*, in C. de Seta, *Luigi Vanvitelli*, cit., pp. 7-56: 29.
- ²⁶ *Veduta di Frascati e delle sue ville suburbane*, 1620, dedicata a Stefano Pignatelli, segretario del cardinale Scipione Borghese.
- ²⁷ J. Blaeu, *Theatrum Civitatum et Admirandum Italiae*, Amstelaedami, Typis Johann Blaeu, 1663.
- ²⁸ Napoli, Museo Nazionale di San Martino, inv. 20897; F. Mancini, *Scenografia napoletana dell'età barocca*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1964, p. 160; *Scheda 26*, in *Disegni di Luigi Vanvitelli nelle collezioni pubbliche*, cit., p. 282; *Scheda 44*, in C. de Seta, *Luigi Vanvitelli*, cit., p. 202; P. C. Verde, *Scheda 52*, in *Luigi Vanvitelli e la sua cerchia*, cit., p. 240.
- ²⁹ *Scheda 26*, in *Disegni di Luigi Vanvitelli nelle collezioni pubbliche*, cit., p. 282.
- ³⁰ P. C. Verde, *Scheda 52*, in *Luigi Vanvitelli e la sua cerchia*, cit., p. 240.
- ³¹ Napoli, Museo Nazionale di San Martino, inv. 20330; F. Mancini, *Scenografia napoletana dell'età barocca*, cit., p. 66; *Civiltà del Settecento a Napoli, 1734-1799*, catalogo della mostra (Napoli, dicembre 1979-ottobre 1980), 2 voll., Firenze, Centro Di, 1979-1980, II, 1980, p. 356; D. Lenzi, *Scheda 8*, in *Luigi Vanvitelli e la sua cerchia*, cit., p. 221.
- ³² F. Mariano, *Vanvitelli in Ancona. Progetti per la città*, in *L'esercizio del disegno. I Vanvitelli*, 2 voll., catalogo della mostra (Ancona, 25 settembre-23 ottobre 1993), Ancona, Il Lavoro Editoriale, II, 1993, pp. 28-38; F. Mariano, *Vanvitelli nelle Marche e in Umbria*, in *Luigi Vanvitelli e la sua cerchia*, cit., pp. 79-90: 79-81; D. Stroffolino, *Progettazione e spazio urbano nell'opera di Luigi Vanvitelli*, ivi, pp. 150-161: 150-151.
- ³³ F. Mariano, *Vanvitelli nelle Marche e in Umbria*, cit., pp. 79-90: 81.
- ³⁴ F. Mariano, *Vanvitelli in Ancona. Progetti per la città*, cit., I, pp. 30-32; *Scheda 108*, in C. de Seta, *Luigi Vanvitelli*, cit., pp. 225-226; F. Mariano, *Vanvitelli nelle Marche ed in Umbria*, cit., pp. 79-90: 80.
- ³⁵ Si confrontino soprattutto le due vedute della città riprese da Borgo San Leo e dalla spiaggia di Santa Maria della Grotta, nelle schede 403 e 405 contenute in G. Briganti, *Gaspar van Wittel*, a cura di L. Laureati, L. Trezzani, cit., pp. 279-280.
- ³⁶ *Scheda 322*, in *L'esercizio del disegno. I Vanvitelli*, cit., p. 130; *Scheda 187*, in C. de Seta, *Luigi Vanvitelli*, cit. p. 255; R. Sabatino, *Scheda 135*, in *Luigi Vanvitelli e la sua cerchia*, cit., pp. 273-274.



PENSIERI E APPARENZE TEATRALI

Luigi Vanvitelli a Palazzo Mirelli di Teora: nuovi documenti per le feste di cifra viennese intorno alle nozze di Ferdinando IV e Maria Carolina

Paola De Simone

In premessa e nel solco dei sontuosi eventi organizzati nella capitale del Regno di Napoli per le nozze di Ferdinando IV con l'arciduchessa Maria Carolina d'Asburgo-Lorena, entro il cui articolato ventaglio l'architetto e ingegnere di corte scelto dal re Carlo III per la costruzione della Reggia di Caserta e per altre emblematiche imprese avrebbe curato l'allestimento di uno dei principali poli festivi, è Luigi Vanvitelli a siglare il primo incontro fra i nuovi sovrani ai confini delle terre governate dallo scettro borbonico, avvenuto il 12 maggio 1768 a sei miglia da Terracina, fra Monte San Biagio e Sperlonga, nella località di Portella¹. Come accuratamente descritto dalle carte del fondo del Ministero degli Affari Esteri conservate presso l'Archivio di Stato di Napoli, il regio architetto e ingegnere napoletano realizza infatti in territorio regnicolo e a poche settimane dal matrimonio celebrato per procura a Vienna la mattina del 7 aprile una sontuosa struttura progettata appositamente, segnando in prospettiva ideale quanto in concreto l'inizio di un serrato calendario di feste all'interno del quale darà prova, come in ulteriori e future occasioni, di una rara capacità d'innesto armonico fra i saperi della sua scienza e delle arti², conciliando i nuovi linguaggi del classico e un effimero barocco ormai al tramonto, a specchio fra verità e illusione, semplicità e solennità. Il tutto d'altra parte in linea con quanto messo a segno dalle più aggiornate istanze di riforma testate fra gli anni Sessanta e Settanta del Settecento per la drammaturgia musicale e coreutica. Relativamente alla cornice per il primo incontro fra gli sposi è lo stesso Vanvitelli ad aggiornare il Segretario di Stato, Bernardo Tanucci, sullo stato dei lavori, come da seguente lettera autografa inviata in data 29 aprile 1768 da Caserta: «In Essecuzione de' venerati comandi di Vostra Eccellenza, la Baracca Reale per l'Incontro, e ricevimento della Regina Nostra Signora verso il confine del regno in Portella, è stata compiuta [...]»³. E ancora, a dieci giorni esatti dall'evento: «Faccio presente a Vostra Eccellenza, dopo che la Baracca di legname costruita in Portella, averà servito alla reale Funzione del ricevimento ed' incontro della Regina Nostra Signora, desidero ricevere il venerato ordine da Vostra Eccellenza, sé debbasi questa immediatamente disfarla? ed' in appresso, qual via abbiasi a imprendere, per trasportare novamente in Caserta que' materiali? o' per quella del mare sbarcandoli in Napoli,

e condurli dapoi in Caserta su carri, o' traini, ovvero con lo stesso metodo praticato [...] quando detti materiali da Caserta in Portella furono la prima volta trasportati»⁴.

In parallelo, Luigi Vanvitelli è impegnato a dar forma, come accennato, a uno dei tre principali luoghi festivi per le reali nozze, quello di parte viennese, firmando idee, disegni, impresa e una responsabilità che è progettuale, organizzativa e di supervisione al contempo, così come risulta dalla molteplicità dei dettagli descritti nei documenti di banco e notarili manoscritti rintracciati e restituiti in forma diplomatica in tre miei recenti studi⁵ finalizzati a ricostruire in disamina due momenti celebrativi apicali per il regno di Ferdinando IV, curati entrambi da Vanvitelli e rispettivamente realizzati nella residenza dell'ambasciatore imperiale d'Austria Ernst Kaunitz von Rittberg⁶ e, quattro anni più tardi, negli appartamenti presi in affitto giusto per l'occasione dal duca d'Arcos ambasciatore di Spagna. Ossia, il primo, nell'ambito di un tessuto spettacolare più ampio è l'allestimento a cornice delle tre sere di balli e concerti svoltesi fra i mesi di giugno e luglio 1768 a Palazzo Mirelli di Teora⁷ (fig. 1) nel Borgo e Spiaggia di Chiaja per il matrimonio di Sua Maestà Siciliana, qui in esame; il secondo, a seguire, è l'ancor più significativo allestimento esclusivamente realizzato sotto la responsabilità artistica del regio architetto per il battesimo della figlia primogenita della nuova coppia reale, Maria Teresa Carolina, a Palazzo Perrelli, poi Berio, in via Toledo nell'autunno 1772.

Nei tre diversi casi, gli interventi attestati dalle fonti sia primarie che secondarie indicano la costruzione di una Baracca o Baraccone da tirar su dal nulla e con il massimo fasto architettonico-scenografico in un semplice luogo all'aperto presso l'antica Torre dei confini ai margini fra Regno e Stato Pontificio, a mo' di padiglione; la realizzazione di un salone e galleria ad anfiteatro con finalità conviviali e di ballo nel giardino del Palazzo Mirelli di Teora alla Riviera di Chiaja; un complesso progetto di ristrutturazione e costruzione ex novo che, interessando l'esterno e l'interno di due interi piani con relativi appartamenti in Palazzo Perrelli, più il giardino oggi corrispondente all'area retrostante a Piazzetta Augusteo, porta all'edificazione di un salone a galleria più un teatro da oltre 1600 posti utilizzato per meno di tre mesi, parimenti preoccupandosi dei lavori di smontaggio e dell'esatto ripristino dei



Fig. 1. L. Vanvitelli, *Façade faite au Palais ou on avoit disposée la Sale du Bal, par ordre de Mons.^r de Kaunitz, pour le Mariage du Roy de Naples, avec l'Archiduchesse de*

Austriche Marie Carlote: Facciata del Palazzo Mirelli di Teora, disegno su carta 31,8x47,1 cm [New York, Metropolitan Museum, inv. 64.669.6].

luoghi allo stato originario. Negli ultimi due casi, inoltre, gli interventi intersecano elementi architettonici, plastici e pittorici mirati a trasformare gli esterni con travi e teloni dipinti, colonne e statue, al pari degli interni tra affreschi, dorature, parati, arazzi ed elementi decorativi in legno o cartapesta a effetto marmo e ad eco – come da indicazioni documentali – del parallelo Teatrino di Corte della Reggia di Caserta. A tal fine, Vanvitelli chiama a raccolta le medesime o analoghe squadre di fabbrica – il premiato binomio formato da Gaetano Tarantino e Pietro de Filippis per costruzione, ossatura e architettura accanto a Giuseppe Padovano e Antonio Pittarelli per le pitture – con la scelta di apprezzati artisti quali Evangelista Schiano per l'allegoria dipinta e purtroppo perduta di *Amore e Psiche* sulla volta del soffitto a Palazzo Mirelli di Teora, coa-

diuvato per gli altri affreschi del salone da Giuseppe Funari, detto il Mancino, e da Giovan Battista Brunasso o, nel caso di Palazzo Perrelli, da Gaetano Magri e Domenico De Dominicis accanto ad artigiani e allievi assistenti.

Prima di osservare nel dettaglio le feste finanziate da Kaunitz e dunque dalla casa asburgica, oggetto di approfondimento del presente studio, si ritiene utile rileggere il ruolo-cardine di Vanvitelli ideatore e motore dell'intero progetto alla luce di quanto poi compiuto su più vasta scala per Palazzo Perrelli, ricavandone precise e costanti modalità d'intervento comuni ai suoi progetti festivi, ovvero: selezione diretta e coordinamento degli artisti e artigiani; ordine e apprezzamento, con relative note o biglietti; controllo sulla tiratura e sulle spese di frontespizi e stampe in rame; nota di spesa per il ripristino dei luoghi interni ed esterni; valutazione dei danni arrecati e approvazione dei risarcimenti conseguenti.

In merito all'ultimo punto resta emblematica, nelle feste finanziate nel 1772 da Carlo III tramite il duca d'Arcos, la responsabilità del Vanvitelli attestata da due polizze⁸ rispettivamente da 150 ducati e da 548 ducati, 2 tari e 3 grana sui danni

provocati al vicino Monastero della Santissima Trinità degli Spagnoli a seguito dell'intensa attività di preparazione in quei locali degli scioppi e dei cibi elargiti nel corso delle Feste, nonché per gli incomodi sofferti a seguito del continuo andirivieni dei ripostieri. A causa dell'eccessivo calore emanato dalle fornaci, si sarebbero infatti inacidite tutte le provviste di vino e di olio conservate dai frati mentre, nei due chiostri, si sarebbero seccate le antiche piante di agrumi, fichi e viti a causa dell'acqua salata servita nell'elaborazione dei tanti sorbetti e lì frettolosamente sversata.

Altro aspetto determinante in via preliminare è l'esatta collocazione cronologica, all'interno dell'intero quadro di eventi celebrativi e spettacolari per le nozze reali, delle feste di ballo e dei concerti di musica organizzati intorno alle allegorie del mito di Amore e Psiche nella sede dell'ambasciata imperiale di Vienna, nel Palazzo Mirelli di Teora, temporanea residenza partenopea del diplomatico cesareo durante l'incarico a Napoli dal 1764 al 1770. Luogo e progetto destinati ad accogliere già le prime feste nuziali programmate fra l'erede al trono Ferdinando IV e Maria Giuseppa d'Austria, con scelta senz'altro non casuale del soggetto mitologico.

Morta poi improvvisamente e prematuramente la prima candidata-sposa alla vigilia della partenza verso l'Italia per le nozze imminenti, quindi individuata a stretto giro nella più giovane Maria Carolina la futura regina scegliendo sempre tra le figlie dell'imperatrice d'Austria, si rimodula il calendario festivo lasciando tuttavia per più volte in sospenso gli interventi di Vanvitelli nella residenza partenopea di Kaunitz.

Resta traccia importante dei principali passaggi dell'alquanto tribolata vicenda fra le righe delle note lettere⁹ conservate nella Biblioteca Palatina della Reggia di Caserta, indirizzate dallo stesso architetto al fratello Urbano e qui riprese in stralcio. Una prima notizia sul cantiere in casa Kaunitz è data nel settembre del 1767 e riguarda il licenziamento del capomastro inizialmente scelto¹⁰.

In parallelo agli interventi di completamento apportati alla Reggia di Caserta, inizia la direzione sul campo dei lavori che, per la fredda stagione e il luogo all'aperto, provoca alcuni disagi di salute a Vanvitelli. La previsione della festa è stimata per i giorni prossimi al Natale¹¹. Nei tempi successivi si affastellano eventi e notizie, come l'annullamento – poi rientrato – del padiglione a Portella, la costruzione delle strutture di piazza, la responsabilità nei costumi per la Cantata, l'arrivo di Kaunitz a Napoli salutato con «sparo e parata di truppa a Capoa, come Ambasciatore Cesareo»¹². E ancora: il Vesuvio in eruzione che spaventa Re e napoletani, la cacciata dei Gesuiti, il vaiolo contratto dalla giovane, futura regina, il temporaneo suo miglioramento, l'annuncio dell'arrivo dell'imperatore d'Austria con la figlia presso la residenza di Kaunitz, la tragica morte della promessa sposa¹³. E Vanvitelli, nell'augurarsi che

Ferdinando IV scelga sia per l'immediata fertilità che per l'aver già contratto il vaiolo la ventunenne Maria Amalia e non la quindicenne Maria Carolina, riprende intanto in mano pur nella totale incertezza il progetto per Kaunitz che da parte sua, come riferito dallo stesso Vanvitelli nelle lettere datate 14 e 17 novembre 1767, intende inviare agli imperatori di Vienna il «disegno e pianta della Galleria del Festino»¹⁴.

Degna di nota, pur nella nuova sospensione dei lavori, è la lettera con la quale Vanvitelli comunica al fratello un'idea decisamente originale in luogo dell'abito di festa «alla francese» per i suonatori – ne resta un fondamentale disegno su carta custodito presso la Soprintendenza ai Beni Artistici, Architettonici e Storici della Reggia di Caserta – preferendo in realtà, come spiega, vestire i circa 80 musicisti in foggia teatrale come genii coronati di fiori. In tale contesto, inoltre, fa riferimento per la prima volta al grandioso fuoco d'artificio inizialmente previsto¹⁵. Analogamente, già nell'ambito dei preparativi per il matrimonio con Maria Giuseppa, Vanvitelli fa cenno nella lettera del 22 settembre 1767 alle due opulente Cuccagne effettivamente poi realizzate nell'arco dei festeggiamenti nuziali nella successiva estate¹⁶.

Dal carteggio, purtroppo concluso il 2 aprile e dunque prima di entrare nel vivo delle celebrazioni, oltre alla necessità di sfoghi d'aria da inserire nel disegno dato lo slittamento delle nozze ormai in periodo estivo¹⁷, si evince che Vanvitelli per l'allestimento a Palazzo Mirelli di Teora teneva particolarmente al suo progetto per una macchina di fuochi d'artificio «alla romana», di massimo effetto spettacolare, lunga 400 palmi¹⁸ e costruita a guisa di tempio, con due guglie, un portico con fontane e statue. Macchina purtroppo, per quanto sicura perché da realizzare sulla spiaggia di Chiaja, non più realizzata. Dopo aver annunciato nell'ultima lettera scritta dalla capitale del Regno (29 dicembre 1767) che «la Regina di Napoli sarà la Maria Carolina, cioè la giovane di anni 15 e quattro mesi», si sofferma più volte sul discorso dei fuochi, allegando fra le righe della lettera del 16 gennaio 1768¹⁹ persino un piccolo schizzo sulla postazione per la macchina, poggiante su terreno sodo al centro fra il Palazzo e, in avanti, la spiaggia e poi il mare²⁰.

La lettera seguente, inviata sempre da Napoli pochi giorni dopo, risulta addirittura interamente spesa sulla questione dei fuochi d'artificio discussa in via diretta con il Conte e la Contessa Kaunitz, recandosi personalmente a Palazzo Mirelli di Teora. Dal testo ne emergono i diversi dettagli, come la decisione di anticiparli a inizio festa con ballo e cena a seguire anziché in coda, il prezzo, la scelta lasciata alla moglie dell'ambasciatore, le modalità dei permessi e della lavorazione a Napoli, il luogo per il soggiorno degli artificieri e per la conservazione dei materiali, nei pressi della vicina Mergellina o all'inizio di Posillipo. La riuscita dovrà inoltre essere migliore

di quanto offerto, in rappresentanza della casa di Spagna e dal lato opposto della città oltre la porta dello Spirito Santo, dal ministro plenipotenziario Clemente de Aróstegui²¹.

Dall'epistola del 28 febbraio 1768 sappiamo che però, a fronte delle difficoltà presentate da Marescotti, i tempi per i fuochi si dilatano, pur avendo Vanvitelli già completato «il disegno del foco ed anche il pensiero della facciata, che unita incontro al foco formava due cose di perfetta simetria e nobiltà»²². Nel frattempo (lettera del 7 marzo), pur certo del vantaggio alle notizie di Scardanelli, commenta perplesso la lentezza del via all'impresa per parte austriaca a fronte della celerità dei lavori in casa Aróstegui: «Tutto il viaggio della Regina è già publico, onde sol tanto se ne aspetta l'arrivo. Clementi fa lavorare, la carta è pronta, il Kaunitz sta a vedere; il caso è particolare, ma dovrà in breve sbucciare. Dicesi che non abbia ancor avuto l'ordine della sua Corte. Si vedrà!»²³. L'8 marzo, da Caserta, riferisce che la causa di tanto ritardo è il Marescotti, difatti messo da parte nel giro di vite ai lavori. Si firma finalmente l'istrumento notarile con gli impresari della Sala ma si fa avanti, con suo immaginabile dispiacere, l'alternativa di una Cuccagna al posto dei fuochi artificiali: «Questa mattina – scrive il 12 marzo – si è fatto l'istrumento cogli'impresari della Sala del Festino per il Conte Kaunitz, il quale sta nel dubbio ancora se si averà da fare il foco artificiale, o una Cuccagna per il popolaccio, e dubito che questo si sceglierà a Vienna, di modo che non si può ora deliberare»²⁴.

In effetti, non si realizzeranno né l'uno né l'altra, perché «il foco artificiale non si farà, ma in vece una sontuosa facciata da illuminarsi, al palazzo del festino». In compenso, «si travaglia alla festa di Kaunitz, ed a Caserta al baraccone del ricevimento della Regina»²⁵. A chiusa dell'intero carteggio, resta il rammarrico per la mancata approvazione al suo progetto dei fuochi²⁶. L'impresa poggerà quindi su tre nuclei portanti, così abbinati: il Teatro San Carlo con una Serenata di Paisiello (Festa Teatrale *Le nozze di Peleo e Tetide*) quale spettacolo centrale, con anteprima al Teatro di Corte; l'abitazione del ministro plenipotenziario di Spagna, al Largo dello Spirito Santo con Serenata di Nicola Sala (*Il giudizio di Apollo*); balli e concerti a Palazzo Mirelli di Teora, al lato opposto della città, lungo la spiaggia di Chiaja. A coglierne perfettamente il senso è il ministro Tanucci che, nella lettera del 28 giugno 1768 in risposta alla richiesta del Re di un suo parere sulle tante feste date dai nobili in quei giorni, chiarisce: «Kaunitz significava Imperatrice Suocera, Clemente²⁷ significava padre, signore e creatore»²⁸.

L'organicità della scansione complessiva dei molteplici eventi organizzati a partire dall'ingresso della coppia reale a Caserta per una durata di circa due mesi, dal 13 maggio fino al principio di luglio, risulta particolarmente chiara osservando nel suo insieme l'intero quadro cronologico ricostruito grazie alle minute ministeriali e, soprattutto, attraverso l'ampia documentazione

manoscritta e a stampa raccolta e analizzata individuandone i diversi canali di pagamento, dunque gli organizzatori intestatari delle polizze. L'evento organizzato dall'ambasciata viennese acquista già all'epoca grande risonanza in virtù del progetto architettonico affidato a Vanvitelli, seppur in secondo piano rispetto alle responsabilità primarie affidate al regio architetto Ferdinando Fuga. Organizzazione che a tutt'oggi gioca un ruolo fondamentale per gli studi sugli apparati festivi e musicali settecenteschi²⁹ grazie alla conservazione dei disegni e degli abbozzi custoditi presso il Metropolitan Museum di New York e la Soprintendenza ai Beni Artistici, Architettonici e Storici della Reggia di Caserta, nonché a fronte degli importanti dati inediti emersi dai documenti collazionati in tale sede.

Le cronache coeve sono molto precise nel descrivere la festa tenuta a Palazzo Mirelli di Teora anche perché, come da minute e biglietti manoscritti conservati nel Fondo esteri dell'Archivio di Stato di Napoli, fu Kaunitz in prima persona a inviarne ai redattori della cronaca del tempo più di una stesura manoscritta, poi in stampa sul *Foglio Ordinario*:

NAPOLI 5. *Luglio*. Mercoledì della scorsa settimana si restituirono felicemente le LL. MM. unitamente alle LL. AA. RR. I Serenissimi Gran-Duchi di Toscana in questa Capitale, ove godono della più florida salute. Venerdì la sera venne esposta alla pubblica veduta la solita annuale Fiera nel Largo davanti al Reale Palazzo, la quale per la vaghezza degli ornati, per la copiosità de' lumi, e per lo delizioso Parterre, e Fontane è riuscita gratissima universalmente. Le Maestà de' Nostri Sovrani si son compiaciute di osservarla in ogni sera da' loro Reali Balconi; e lo stesso han fatto le Altezze Reali del Gran Duca, e Gran Duchessa di Toscana.

Per solennizzare con tutta la maggior pompa lo spozalizio delle LL. MM. ne' 2 giorni 12, e 15 dello scorso furono date da questo Ambasciatore Cesareo Conte di Kaunitz Rittberg due grandiose feste alla Corte, e alla Nobiltà tutta in un Palazzo situato a Chiaja e preparato espressamente per questo effetto con somma magnificenza, le quali hanno ricorso il gradimento, ed ammirazione Universale. Principiò Domenica la festa dall'essersi gettato dalla loggia, e balconi di detto Palazzo all'immenso popolo radunato una grandissima quantità di medaglie³⁰ d'oro, e di argento coll'impronto da un lato della Reale Sposa, e dall'altro con i simulacri d'Imeneo, e di Amore, che stringono con tenaci nodi le imprese delle due Case col motto *fortius alternis nexibus*. Indi nella sera fu dato un ballo magnifico interrotto da una superba cena di cinquecento, e più coperti in più tavole, dopo la quale ripreso il ballo durò fino a gran parte della mattina del Lunedì. La facciata di detto Palazzo lunga palmi 200. Napolitani, e alta palmi 70 fu magnificamente adornata di Architettura d'ordine jonico con molte Statue, ed altri ornati illuminata la sera con

50 torce di cera, e 6500 e più lampade ad oglio. Nella Gran Sala, o sia Galleria edificata intieramente dentro il Giardino del palazzo, che comprendeva l'ambito di palmi 140 in lunghezza, e 85 in larghezza, divisa in dieci arcate sostenute da altrettante Colonne, e con sei ordini di gradini intorno a guisa di anfiteatro per dar comodo da sedere al numerosissimo concorso, e con degli ampi sfogatoi ingegnosamente occultati per render piacevole la dimora non ostante il caldo della stagione, si vedeano da per tutto ben disposte statue, ed emblemi, e pitture alludenti alle nozze di Amore e Psiche, e allo spozializio Reale; ed era illuminata da 1250 candele, che la rendevano luminosissima³¹.

Fonte primaria del progetto vanvitelliano resta, in ogni caso, la *Narrazione* autografa manoscritta stilata nell'occasione³² da Vanvitelli, debitamente trascritta e pubblicata nei primi anni Ottanta del Novecento da monsignor Franco Strazzullo³³. La minuziosa descrizione si apre con l'annuncio dell'iniziativa proposta dall'ambasciatore straordinario rappresentante la casa asburgica per festeggiare «le Faustissime Nozze di Sua Maestà il Re delle Due Sicilie Ferdinando IV di Borbone con la Serenissima Real Arciduchessa Maria Carolina d'Austria» (fig. 2). Se ne indica il luogo («il Palazzo del Sig. Principe di Teora, situato alla spiaggia della deliziosa marina di Chiaja verso Posilipo»), si anticipa la necessità di creare un'ampia sala appositamente costruita nel giardino e si specificano inizialmente due sole date: il 12 giugno per la festa di gala con cena e il giorno 15 per la festa in maschera. Secondo un rito che si ripeterà ad esempio anche quattro anni dopo per il battesimo della primogenita Maria Teresa Carolina, già nella prima giornata si assiste al lancio dalla loggia del palazzo di monete d'oro e d'argento con l'effigie della nuova Regina e, sul verso, gli stemmi uniti delle due diverse corone³⁴.

Segue una puntuale descrizione della facciata esterna, sottoposta a un'imponente opera di decorazione fatta di archi e colonne, cornici, piedistalli, statue delle virtù, emblemi e medaglioni. Il tutto secondo un criterio d'impatto spettacolare e illusionistico non dissimile da quanto poi ideato e realizzato da Vanvitelli per Palazzo Perrelli nel 1772³⁵, lanciando in simbiosi e singolar tenzone l'arte, il vero e il finto.

[...] Cotesta facciata era lunga palmi 200 Napolitani, in altezza di palmi 70, e con seria architettura di ordine Jonico venne composta. Incominciava da lo solido basamento continuato, di pietre dipinte a bugne, le quali ripartitamente sostenevano li piedistalli di sedici colonne colorite, qual fossero di giallo antico. Nelli spazi fra le medesime eranvi disposti nove archi, dentro de' quali venivano circoscritte ed incluse altrettante finestre e balconi. Un adornato cornicione posava sulle predette colonne, sovra del quale si ergevano in proporzione



corrispondente le balaustate, interrotte da molti piedistalli che sostenevano statue rappresentanti diverse Virtù, nel mezzo delle quali torreggiava l'Impresa Imperiale della Casa d'Austria, con la quale rendevasi il compimento nella parte più eminente della facciata.

Nelli due laterali confini, fra alcuni pilastri che pareggiavano l'ordine e l'altezza delle colonne, vedeano due medaglioni co' ritratti di Ridolfo I e Primo Imperadore Austriaco: dalla opposta parte, quello dell'Imperador Giuseppe II gloriosamente regnante. Nella nicchia sottoposta al primo, vedeano il simulacro di Marte, sotto il secondo quello di Pallade era rappresentato. Finalmente nell'arco maggiore, in mezzo la facciata corrispondente sulla loggia, si vedea un medaglione adornato, sostenuto da due Fame alate e sedenti sul frontespizio del finestrone, nel quale era rappresentato la Pace e la Giustizia abbracciate insieme³⁶.

Date, tipologia, costo e responsabili dei lavori si riscontrano nei documenti di banco collazionati dal *corpus* delle polizze manoscritte inedite rintracciate presso l'Archivio Storico del-

Fig. 2. L. Vanvitelli, *Narrazione delle Feste date in Napoli da S. E. il Sig.re Conte Ernesto di Kaunitz Rittberg [...] in occasione dello Sposalizio di S. M.tà Ferdinando IV Re delle due Sicilie D. G. con la Serenissima Altezza Reale Maria Carolina Arciduchessa d'Austria*, 1768. [Napoli, Biblioteca Nazionale 'Vittorio Emanuele III', Sezione Manoscritti e Rari, MS XV A 8, b. 6, c. 2r].

Fig. 3. L. Vanvitelli, *Coupe sur la Longueur la Sale du Bal, disposée par ordre de Mons.r de Kaunitz, pour le Mariage du roi de Naples, avec l'Archiduchesse de Autriche Marie Carlotte*. Volta del Salone da ballo nel Palazzo Mirelli di Teora, disegno su carta 29,2x48,9 cm [New York, Metropolitan Museum, inv. 64.669.7].



l'Istituto Banco di Napoli. I numerosi pagamenti per gli interventi strutturali di fabbrica risultano sempre intestati al conte Kaunitz e girati ai mastri dell'impresa Gaetano Tarantino e Pietro De Filippis³⁷ tanto per la costruzione del "baraccone" interno, ossia la sala a galleria nel giardino, quanto per l'"ossatura e architettura" della facciata esterna, con "tele" e "telari", completa di interventi per l'illuminazione. Le prime sette polizze, indicative del maggior carico per l'intera impresa, sono tratte dai Giornali di cassa del Banco di San Giacomo alle rispettive date del 9 e 15 aprile, del 5 e 21 maggio, del primo e 20 giugno 1768, dunque nell'imminenza delle feste. La prima di 300 ducati, la seconda da 700, la terza da 500, la quarta da 1000, la quinta da 400, la sesta da 500 e la settima da 600 ducati, a compimento di una somma suddivisa in 5500 ducati per il locale interno, 1500 ducati per l'esterno, più 300 ducati per l'indoratura del salone e 750 per illuminazione e sedie³⁸. Altre due polizze risultano emesse successivamente, nel mese luglio. La prima, notata il 2 giugno da 546 ducati, ribadisce prezzi e destinazione per i diversi, già citati, interventi mentre la successiva, notata fede il primo luglio per 500 ducati, conferma l'aggiunta inizialmente non prevista di una terza data festiva, che poi sarà organizzata l'indomani 2 luglio, come accennato in coda alla descrizione manoscritta. Ad agosto, con emissione il 6 settembre, si registra un ulteriore pagamento – da 883 ducati, 4 tari e 6 grana a compimento di ducati 9930 e grana 80 – stilato in sorta di sintesi dell'intera opera di fabbrica³⁹. Oltre al rodato binomio Tarantino-De Filippis, alla fabbrica

lavora un altro mastro che pure si ritroverà a Palazzo Perrelli nel 1772 finanziato, in quella successiva occasione, dal duca d'Arcos con soldi di Spagna. È Giuseppe Paduano, così come testimoniano i pagamenti rispettivamente datati 7 aprile, 2, 9 maggio e primo giugno 1768 che, con ulteriori polizze, raggiungeranno un compenso complessivo di 1200 ducati⁴⁰. Come anticipato dalle lettere, a moltiplicare l'effetto di magnificenza, in sostituzione dei fuochi artificiali "alla romana" tanto a cuore a Vanvitelli, è dunque una straordinaria illuminazione posizionata lungo l'intero perimetro della facciata, ottenuta con l'impiego di circa 7000 lampade in cristallo ad olio, come da *Narrazione*: «[...] Tutta quest'opera fu illuminata le sere delle feste con cinquantauna torcia di cera e seimila cinquecento e più lampade grandi di christallo con olio ardente, disposte in delineamento di tutte le parti dell'architettura»⁴¹. Per lo sfarzo dell'illuminazione si citano ancora e in aggancio ai documenti precedenti i mastri Tarantino e de Filippis, presenti nel documento che attesta la fondamentale aggiunta della terza serata e la specifica della direzione vanvitelliana dell'opera, più il pagamento complessivo di 40 ducati a Nicola Mustardini per ben 5000 lampade⁴².

E sempre dal report vanvitelliano della *Narrazione* si comprende la voluta corrispondenza tra il fasto della facciata esterna e il dettaglio della non meno stupefacente architettura della sala interna, realizzata costruendo una doppia galleria innalzata dal giardino fino al primo piano nobile del palazzo e poggiante su 24 pilastri. Il tutto ornato con statue e festoni, virtù, scienze,

muse e altre deità, con platea centrale per il ballo incorniciata da sei ordini di sedili e copertura color argento (fig. 3):

[...] quindi l'ingresso del Palazzo, che corrispondeva sotto la loggia, fu nobilitato dalla presenza di molti cavalieri, i quali ricevevano tutte le dame convitate, e dal luogo stesso vagamente dipinto ed illuminato con molta cera, come del pari di pittura e molte torcie adornata vedesi la scala maggiore aperta, che soltanto ascendea al ripiano nobile del Palazzo.

Era questo composto di due lunghe gallerie e diciassette altre camere nelle quali furon imbandite colla maggiore splendidezza le tavole decorate tutte diversamente con vaghissimi dessert e capaci di seicento e più coperti per la lauta delicatissima cena data alla Nobiltà, dopo avere danzato nella Gran Sala del ballo. Fu questa costruita, come si è descritto, dentro il giardino ed inalzata sovra ventiquattro pilastri di fabrica al piano dell'appartamento. Cotesta Sala, o sia Galleria, comprendea l'ambito di palmi 142 in lunghezza e palmi 83 in larghezza. Si stimò dedicarla a tutte le Virtù e Scienze, simboleggiate co' simulacri di rilievo (quasi fossero scolpiti in marmo di Carrara) di Apollo con lira aurata in mano, coronato di alloro, e le nove Muse figlie di Giove, disposte intorno con simetria, essendo ognuna sovra bizzarro piedistallo, l'oggetto concludente, ricoperto da nobile argenteo padiglione, nel mezzo delle dieci circondarie arcate, arricchite nei sestri alternativamente con festoni pendenti di fiori naturali, di allori e fiori indorati.

Queste arcate eran sostenute da altrettante colonne isolate d'ordine composito, e sulle pareti medesime erano dipinte le stesse raddoppiate colonne con le quali veniva campeggiata la forma di un adornatissimo anfiteatro.

La platea, o sia l'arena del ballo, le medesime colonne circoscrivevano, e presso i piedistalli si inalzavano intorno sei ordini di sedili comodi, ove la Nobiltà saliva per riposare, discendere o vedere poteva a bel'agio, ad uso degl'antichi vomitorii, e per di sotto corrispondenti corridori che conducevano da capo a piè della Sala senza recare interrompimento a chi ballava, e quindi avanti a tutti gli ordini dei sedili vi era ampiezza sufficiente per la quale li paggi poteano servire dei delicati sorbetti, che si incominciavano a dispensare alle Dame e Cavalieri cadauna, e questi comparvero con uniforme rosso arricchito di galloni di argento, con cappelli bordati e sollevate piume bianche e nere, con che si accrebbe notabil vaghezza alla festa, senza togliere loco alli convitati.

Gli adornamenti tutti delle colonne furon posti a oro, unitamente cogl'architavi cornicioni che le coronavano. Sopra le volte minori o soffitti, che coprivano li sedili, vi eran disposti ampi sfogatoi, occultati però con arte, che produssero piacevole la dimora della Galleria alla numerosa Nobiltà che tutta la riempiva, quantunque s'incontrassero le più calde serate della estiva stagione. Quindi sulla terza parte delle sud-

dette isolate colonne, con riflessione lasciate di sveltezza non consueta, perché eran tutte con abbondanza, anche prima dell'apertura del ballo.

Nelli due estremi della Sala, sopra gli spaziosi ingressi, vi eran disposte due orchestre che contenevano cinquanta e più suonatori per spirabilmente a due ordini fasciate di fiori naturali, di allori e palme indorate, e perché si applicarono intorno ad ognuna diciassette cornucopii per sostenere dei candelotti di cera, i quali uniti agli altri situati ne' piedistalli sotto le dieci rilevate statue ed alli pilastri corrispondenti, con l'aggiunta di quarantuno lampadari di christallo rimase compiuto il numero di mille duecento cinquanta lumi, che resero chiarissima luce nel più oscuro della notte, tralasciando di prendere conto degl'altri lampadari e placche disposti per illuminare a giorno tutto il quarto del Palazzo ove erano imbandite le magnifiche tavole per la cena e quelle per il trattenimento del gioco⁴³.

Per le decorazioni pittoriche presenti sulla facciata esterna come all'interno del salone, Vanvitelli si sarebbe avvalso di Giuseppe Funari detto il Mancino, «Pittore di questa città» e nome che si ritroverà all'appello l'anno dopo alla Reggia di Caserta, entro la schiera di artisti locali impegnati a partire dal 1769 per figure e dipinti⁴⁴. La notizia del suo impegno a Palazzo Mirelli di Teora «in tutto e per tutto secondo il disegno, ed ordinazione di don Luigi Vanvitelli, architetto della prefata maestà»⁴⁵ (fig. 4), retribuito con ben 2000 ducati complessivi per pitture e colori, ripartiti rispettivamente in 1500 ducati per la sala e in 500 ducati per la facciata, è attestata – unitamente alla specifica della cifra partenopea – grazie ai documenti di banco inediti collazionati.

E sempre per i lavori di pittura nel Palazzo Mirelli di Teora è chiamato per l'occasione nuziale a collaborare nel gruppo degli artisti Giovanni Battista Brunasso, per un pagamento di 150 ducati diviso in più polizze⁴⁶.

In via analoga è dalle carte dell'Archivio Storico del Banco di Napoli che affiora un'ulteriore presenza utile a spiegare e a confermare la *liaison* già notata in passato⁴⁷ fra il progetto Teora e il Regio Palazzo Ducale di Milano. Familiarità dovuta all'impegno sul campo dell'architetto Giuseppe Piermarini, talento artisticamente formatosi con il maestro Vanvitelli, da lui chiamato a collaborare alla fabbrica della Reggia di Caserta fra i 1765 e il 1769, quindi al suo fianco nella realizzazione della Reggia milanese. Noto in special modo per il suo futuro progetto del Teatro alla Scala – esattamente dieci anni dopo le celebrazioni nuziali partenopee, nel 1778 –, le sue fatiche per i lavori al Salone del Palazzo Mirelli di Teora si svolgono “sotto gli ordini” di Vanvitelli, così come sottolineato da un documento (fig. 5) che reca 260 ducati in valuta napoletana⁴⁸.

Un ulteriore esito sorprendente emerso dalla ricerca dei documenti sul progetto di cifra viennese compiuto sotto l'esclu-

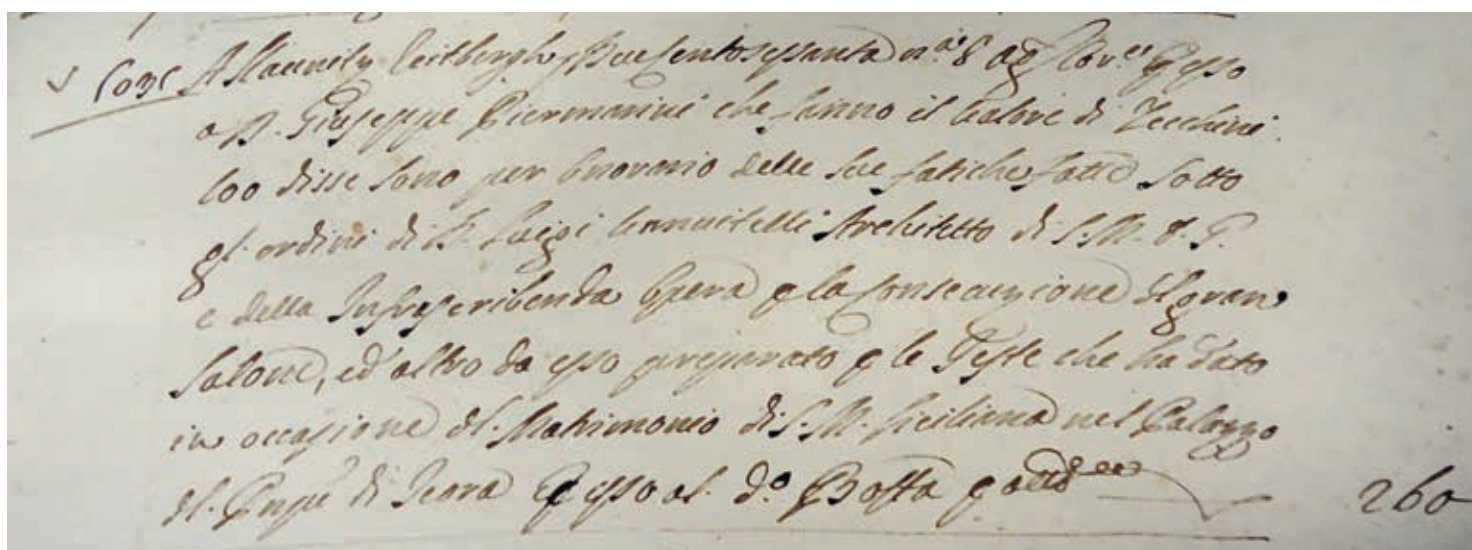
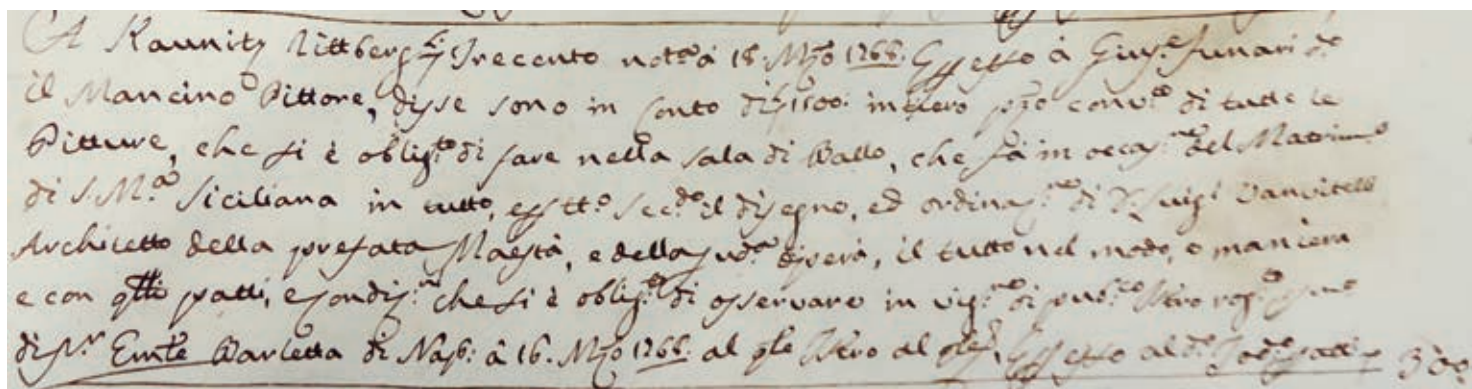


Fig. 4. Polizza di 300 ducati a favore di Giuseppe Funari detto il Mancino per le pitture nella sala da ballo in occasione del Matrimonio di S.M. Siciliana secondo il disegno ed ordinazione di Luigi Vanvitelli [Archivio Storico dell'Istituto Banco di Napoli – Fondazione].

Fig. 5. Polizza di 260 ducati a favore di Giuseppe Piermarini per le sue fatiche fatte nel gran salone delle feste di Palazzo Teora sotto gli ordini di Luigi Vanvitelli [Archivio Storico dell'Istituto Banco di Napoli – Fondazione].

siva responsabilità di Vanvitelli, viene poi dalla possibilità di attribuire, e con certezza, il grande dipinto – oggi perduto – posto al centro della volta del salone (figg. 6-8) sul tema delle Nozze di Amore e Psiche a un artista di estrazione solimenesca: Evangelista Schiano, nome documentato per oltre venti anni (dal 1755 al 1776-77) in area napoletana per lo più per opere di soggetto sacro⁴⁹.

In tre documenti di banco⁵⁰ si rintracciano i rispettivi importi di 20 ducati alla data del 30 marzo e di 15 ducati al 9 aprile in fase di commissione, più 35 ducati emessi a opera compiuta il 21 maggio a conto dei 70 complessivi; se ne leggono i dettagli tecnici e di soggetto in fase di commissione di un quadro di-

pinto a secco nel mezzo della volta del salone, minuziosamente descritto nella *Narrazione* autografa di Vanvitelli⁵¹. Il dipinto, dalla lunghezza di 43 palmi e larghezza 23, rappresenta “lo sposalizio d’Amore e Psiche” con l’intervento degli Dei⁵². Al termine, la descrizione del progetto loda unitamente al successo dell’impresa la grandezza dell’ambasciatore Kaunitz per aver eseguito in misura esemplare gli ordini ricevuti dallo scettro austriaco. Quindi fa riferimento alla terza festa programma in aggiunta il 2 luglio per poter godere della presenza delle teste coronate accanto al Granduca e alla Granduchessa di Toscana nella serata con ballo in maschera, concerti di musica e cena. In chiusa, a mo’ di sigillo, si ribadisce che l’idea poetica e il disegno furono dell’architetto di corte Vanvitelli⁵³.

Alla riuscita delle tre feste in casa Kaunitz concorrono naturalmente, al di là degli interventi architettonici e artistici fin qui documentati, molteplici altri dettagli di ordine organizzativo che, parimenti, risultano attestati esclusivamente dalle fonti di banco intestate all'Ambasciatore straordinario d'Austria. Si citano a tal merito, oltre ai 5 ducati destinati al mastro fontanaro Antonio Aula «in sodisfazione di tutte le fatiche, e spese dal medesimo fatte per accomodare la Fontana dentro del Palazzo del Duca di Teora dove da le Feste per il Matri-

1768 A Maunio Heriberto, leanti n. 17. Cor. per q. ad Evangelista. Chie-
no Pittore e sono a conto di 70 cioè lo intero prezzo di fare
le sue virtuose satire che danno l'immagine per dipingere
a secco un quadro lungo palmi 18. largo palmi 23 in circa da
ponersi in mezzo al soffitto della Sala delle Feste che dovrà
in occasione del prossimo matrimonio di Sua Maestà Siciliana
e Sua rappresentaro lo Sposalizio d'Amore e Pace cat. Inter-
vento de i due in tutto per tutto secondo l'abozzetto presentato
da eseguirsi a piacere suo e del Sig. Luigi Vanvitelli Ar-
chitetto delle Feste sue e lo comp. di detti 70 sono considerati e
la spesa de colori necessarii e il pennato quadro il quale si è obbligato
terminare di tutto punto prima dell'8 del mese d'Aprile da dover-
seli pagare il comp. subito che sarà compito come sopra & uso
al 9 d'Aprile & c.

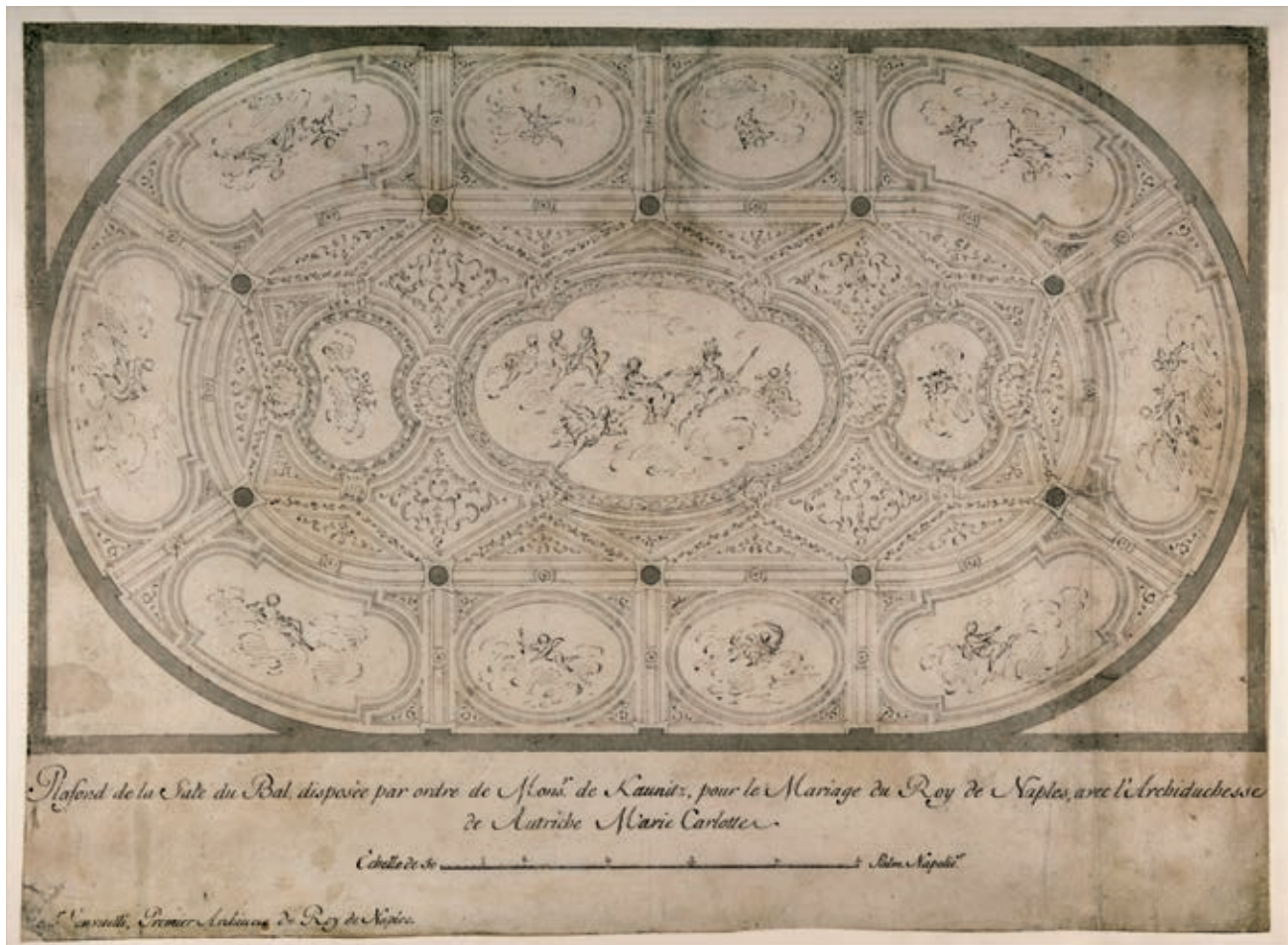




Fig. 6. Polizza di 20 ducati a compimento di 70 a favore di Evangelista Schiano per il dipinto della volta del salone di Palazzo Teora sul tema delle nozze di Amore e Psiche [Archivio Storico dell'Istituto Banco di Napoli - Fondazione].

Fig. 7. L. Vanvitelli, *Plafond de la Sale du Bal, disposée par ordre de Mons.r de Kaunitz, pour le Mariage du roi de Naples, avec l'Archiduchesse de Autriche Marie*

Carlote: Volta del Salone da ballo nel Palazzo Mirelli di Teora, disegno su carta 33,3x45,7 cm [New York, Metropolitan Museum, inv. 64.669.3].

Fig. 8. Dipinto (perduto) della volta nel salone delle feste di Palazzo Teora sul tema delle nozze di Amore e Psiche: disegno di Luigi Vanvitelli, incisione di Aniello Cataneo [Napoli, Raccolta Rocco Pagliara dell'Istituto Universitario 'Suor Orsola Benincasa'].

monio di Sua Maestà Siciliana e per aver accomodato il camino dell'acqua per la medesima Fontana, e per ogni altra fatica, e spesa dal medesimo Aula per detto effetto fatta a tenore della sua nota presentata tassata da Don Luigi Vanvitelli⁵⁴, i 1228 ducati e 8 tarì (a compimento di 1260 ducati e 80 tarì) girati a favore di Stefano Ruggiero e Figli per il massiccio acquisto di cere e candele⁵⁵. O, ancora, i 100 ducati al mastro d'ascia Mattia Trier «per aver fatto 30 grande e 70 piccole specchi di diserta come anche 100 tavolati per i piatti di rispetto»⁵⁶; i 36 ducati, un tarì e 8 grana al mastro indoratore Vincenzo Macaro per «aver inargentato 74 Deserte piccole, colla vernice, e 25

deserte grande, in sieme con 200 candelieri, per le dette Deserte»⁵⁷; i complessivi 180 ducati all'argentiere Francesco Muzillo «in conto di tutto il lavoro di piattini, giarre, cucchiaroni, scume, e chucchiarini per caffè d'ottone coverti d'argento fino travagliati con tutta polizia convenuti per lo prezzo, cioè ogni piattino grana 54; ogni chucchiarino per sorbetto g[ra]na 6; ogni giarra per sorbetto grana 20; ogni cocchiarino per caffè g[ran]a 5; ed ogni giarra per scuma g[ran]a 20 coll'obbligo d'aver terminato tutto il lavoro sino alli 15 di Maggio, e di riprendersi tutto, che non avrà riuscito secondo la mostra presentata; Ben vero, però, che se gli sono promessi ducati 10 a titolo di regalo, dopo che avrà fatto tutto l'intero lavoro con soddisfazione di chi spetta»⁵⁸. E 31 ducati più un tarì spettano per la preparazione dei gelati stando a quanto assegnato a Bernardo Pane «per aver fatte 40 guantieri 16 barilli per acqua 8 tine per neve, 8 molinelli, e diverse cocchiere»⁵⁹.

Per comprendere infine nello specifico i materiali di costruzione impiegati per dar forma concreta al progetto di Vanvitelli a Palazzo Mirelli di Teora sono state considerate nella presente disamina anche le polizze intestate al mastro fabbricatore Gaetano Tarantino da cui si evince l'uso di quasi 600 canne⁶⁰ di cotone in lana volgare per costruire il baraccone⁶¹, l'acquisto di una cospicua quantità di funi per un prezzo totale di 216 ducati⁶², di legnami⁶³, di 333 canne di cotone «detto Luna»⁶⁴, di ulteriori legni per la costruzione dei cinque ordini di sedili⁶⁵,

degli stessi sedili a un costo di 300 ducati⁶⁶ di tavole⁶⁷, di tela bruna e rossa⁶⁸, di tende e arazzi «per coprire tutto il Salone che si è costruito nel Borgo di Chiaja ordinato dall'Ambasciadore Imperiale»⁶⁹. Al Tarantino sono inoltre intestate alcune polizze per l'illuminazione⁷⁰.

Quanto al numero degli invitati sono invece utili altre due polizze, rispettivamente di 12 ducati per Onorato Curtis «in ricompensa di sue fatiche in aver scritto, con altri suoi compagni, numero 2000 biglietti incirca, serviti per dispensarsi per la Reale Festa di Ballo, così per la Platea, come per li Corridori»⁷¹ e di 90 ducati per i mastri sediarj Baldassarre Diano, Cinto di Rosa e Giuseppe di Luzio «a compimento di ducati 590 atteso gl'altri 500 per detto compimento l'hanno da esso ricevuti parte de contanti e parte per detto medesimo Banco e tutti detti ducati 590 sono in conto di numero 1834 sedie verde, e rosa da essi venduteli per ducati 600 bisognate dette sedie in occasione delli festini, che ha dato l'Ambasciatore Imperiale per lo sposarizio della Regina nostra Signora»⁷².

Terminati i giorni di festa, stando alle regole degli apparati effimeri d'impianto ancora barocco organizzati nelle residenze nobiliari o di rappresentanza politica ed esattamente secondo

quanto avverrà per sala e teatro costruiti fra gli appartamenti e il giardino di Palazzo Perrelli, anche per Palazzo Teora si rimette tutto a posto come prima, ripristinando lo stato dei luoghi mutati per gli eventi celebrativi di Corte.

I lavori per far tornare la sede dell'ambasciata austriaca all'aspetto precedente alle tre feste nuziali firmate da Vanvitelli sono testimoniati, oltre che dal pagamento per la dismissione dei legnami intestato a Gaetano Tarantino⁷³, da due ultimi documenti che vedono versare 54 ducati al mastro falegname Pascale D'Agostino «in sodisfazione e saldo e final pagamento di tutti li lavori di sua arte fatti per ristaurare il Palazzo del Signor Principe di Teora sito nella Spiaggia di Chiaia»⁷⁴ e 133 ducati al mastro piperniere Carmine Stizzo «in piena sodisfazione e final pagamento del prezzo di tutti li piperni dolci e di pianura e fattura d'essi come ancora della lavoratura di tutti li pezzi d'astrico e d'ogni altro residuo dal medesimo fatto così nella Palastrata del Giardino come in tutti li Piedistalli ed in qualsivoglia altra parte del palazzo»⁷⁵.

Un ripristino che, per «apprezzo e misura», si svolge anch'esso sotto la diretta responsabilità del signor don Luigi Vanvitelli⁷⁶, eclettico architetto e soprattutto straordinario concertatore fra le arti al servizio di Sua Maestà.

¹ Per la località, individuata a sei miglia da Terracina e anticamente detta «Torre dei confini» in quanto al limite fra il Regno di Napoli e lo Stato Pontificio si veda F. Strazzullo, *Inedito vanvitelliano del 1768*, Caserta, Centro Internazionale di Studi Vanvitelliani, 1983, p. 11.

² Sull'argomento si rinvia a T. M. Gialdroni, A. Ziino, *La festa «teatrale» nella tradizione musicale napoletana, 1734-1797*, in *Storia e civiltà della Campania*, a cura di G. Pugliese Carratelli, Napoli, Electa Napoli, 1994, IV, pp. 419-468; *La serenata tra Seicento e Settecento: musica, poesia, scenotecnica*, atti del convegno internazionale di studi (Reggio Calabria, 16-17 maggio 2003), a cura di N. Maccavino, 2 voll., Reggio Calabria, Laruffa Editore, 2007; *Serenata and Festa Teatrale in 18th Century Europe*, a cura di I. Yordanova, P. Maione, Wien, Hollitzer, 2018. Inoltre, P. De Simone, *La «Cerere placata» di Niccolò Jommelli: innovazione e interazione fra i diversi linguaggi dell'arte in gioco fra Napoli e l'Europa*, in *Niccolò Jommelli: l'esperienza europea di un musicista 'filosofo'*, atti del convegno internazionale di studi (Reggio Calabria, 7-8 ottobre 2011), a cura di G. Pitarresi, Reggio Calabria, Edizioni del Conservatorio di Musica «F. Cilea», 2014, pubblicazione online, pp. 457-1054; *La festa teatrale nel Settecento. Dalle corti di Vienna alle corti d'Italia*, atti del convegno internazionale di

Studi (Torino, 13-14 novembre 2009), a cura di A. Colturato, A. Merlotti, Lucca, LIM, 2011; F. Mancini, *Feste ed apparati civili e religiosi in Napoli dal Viceregno alla capitale*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1997, in particolare alle pp. 60-61; quindi la relativa fonte P. Colletta, *Storia del Reame di Napoli, dal 1734 sino al 1825 del generale P. C.*, 4 voll., Capolago, Tipografia Elvetica, 1834, I, p. 174; M. G. Mansi, *Vanvitelli architetto dei Borbone. Dai documenti della Biblioteca Nazionale di Napoli*, in *Luigi Vanvitelli e la sua cerchia*, catalogo della mostra (Caserta, 16 dicembre 2000-16 marzo 2001), a cura di C. De Seta, Napoli, Electa Napoli, 2000, pp. 181-187; 183-184; G. Pane, *Vanvitelli e la grafica*, in *Luigi Vanvitelli e il '700 europeo*, atti del convegno internazionale di studi (Napoli-Caserta, 5-10 novembre 1973), Napoli, Arte Tipografica, 1973, II, pp. 369-410; 380; C. de Seta, *Luigi Vanvitelli*, Napoli, Electa Napoli, 1998; *Luigi Vanvitelli e la sua cerchia*, cit.; F. Strazzullo, *Carteggi eruditi del Settecento*, Napoli, Edizioni Coriscato, 1993; V. Tempone, *La ristrutturazione settecentesca di Palazzo Perrelli Berio*, in *Luigi Vanvitelli 1700-2000*, atti del convegno internazionale di studi (Caserta, 14-16 dicembre 2000), a cura di A. Gambardella, San Nicola la Strada, Saccone, 2005, pp. 585-591. Il dettaglio della sinergia dei linguaggi artistici è sottolineato an-

che in T. Manfredi, *Vanvitelli, Luigi*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 98, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2020, pp. 294-299.

³ Archivio di Stato di Napoli (d'ora in poi ASNa), *Ministero degli affari esteri*, busta 3928, Inc. 20, c. 1r.

⁴ Ivi, Inc. 85, cc. 1r-v.

⁵ Mi sia consentito di rinviare a P. De Simone, *La «Cerere placata» di Niccolò Jommelli*, cit., in particolare pp. 539-551; Ead., *Dalla serenata Cerere placata a palazzo Perrelli. Nuovi documenti per le arti a Napoli*, in *Ricerche sull'arte a Napoli in età moderna. Saggi e documenti 2017-2018*, Napoli, Arte'm, 2015, pp. 133-166; P. De Simone, N. Maccavino, *Miti, metafore e feste per le scene di un Regno: intorno alle Nozze di Peleo e Tetide di Giovanni Paisiello*, 2 voll., Napoli, Turchini Edizioni, 2020, I, pp. LII-LVIII.

⁶ Di nobile casata morava e figlio primogenito nato dall'unione del cancelliere imperiale Wenzel Anton von Kaunitz-Rietberg e da Maria Ernestine von Starhemberg, Ernst Christoph Kaunitz von Rietberg (Vienna, 1737-1797) entra al servizio imperiale nel 1762, divenendo membro del Reichshofrat. Dal 1763 al 1770, dopo la guerra dei Sette anni, sarebbe stato nominato ambasciatore presso il Regno di Napoli, stabilendo la propria residenza alla Riviera di Chiaja, nel Palazzo Mirelli di Teora

- da lui debitamente restaurato anche in vista del matrimonio reale, con la moglie Maria Leopoldine Elisabeth di Oettingen-Spielberg. Dopo la morte del padre nel 1794, ereditò il titolo principesco divenendo anche conte di Rietberg (var. Rittberg). In tale sede, in coerenza con i documenti collazionati, si è optato per la variante del cognome “Rittberg”.
- ⁷ Il Palazzo Mirelli di Teora, già Palazzo Barile di Caivano, di origini seicentesche, fu realizzato su progetto incompiuto di Cosimo Fanzago e, a seguire, di Ferdinando Sanfelice che avrebbe aggiunto la scala aperta e le decorazioni in stile barocco. Il completamento dell'edificio fu sostenuto dal nuovo proprietario nei primi del Settecento, il principe Mirelli di Teora, a cui si deve il nome del Palazzo oggi corrispondente al numero civico 66 della Riviera di Chiaia. In origine era collegato all'adiacente Palazzo Bovino da un arco a loggia detto Mirelli (dal proprietario di entrambi gli edifici) sovrastante la salita che a tutt'oggi conduce al corso Vittorio Emanuele. Il primo importante intervento di ristrutturazione risale appunto al 1768 e al progetto di Luigi Vanvitelli per la grande festa organizzata dal conte Kaunitz in occasione delle nozze reali. Si vedano, in merito: I. Ferraro, *Napoli. Atlante della Città Storica. Chiaia*, Napoli, Oikos, 2012, pp. 234, 258, 269-270, 275, 288; F. Ceva Grimaldi, *Della città di Napoli dal tempo della sua fondazione sino al presente*, Napoli, Stamperia e Calcografia Vico Freddo Pignasecca, 1857, p. 472.
- ⁸ Archivio Storico del Banco di Napoli – Fondazione (d'ora in poi ASBN), *Banco di San Giacomo e Vittoria*, giornale di cassa, matr. 1874, 2 dicembre 1772 e ivi, matr. 1893, 9 aprile 1773, integralmente trascritti e pubblicati in P. De Simone, *La «Cerere placata» di Niccolò Jommelli*, cit., Appendice III, docc. 529, pp. 890-891 e 720, pp. 950-951. Il primo documento, girato al Priore del Real Monastero della Santissima Trinità degli Spagnoli, riguarda il risarcimento delle conserve e degli alberi come da “Relazione in scriptis estesa e firmata dal regio Ingegnere Don Luigi Vanvitelli”; il secondo documento è destinato al mastro fabbricatore Giuseppe Paduano sia per i lavori di ripristino del Palazzo Perrelli, sia per le riparazioni strutturali nella “riposteria” del suddetto Monastero.
- ⁹ Cfr. *Le lettere di Luigi Vanvitelli della Biblioteca Palatina di Caserta*, a cura di F. Strazzullo, 3 voll., Galatina, Congedo, 1976-1977.
- ¹⁰ Ivi, v. 3, lettera 1379, p. 456.
- ¹¹ Ivi, 1380, p. 457 e 1383, p. 460.
- ¹² Ivi, 1385, p. 463. La lettera è inviata da Caserta in data 20 ottobre 1767.
- ¹³ Ivi, 1386, pp. 464-466. La lettera è inviata da Napoli in data 24 ottobre 1767. La notizia della morte di Maria Giuseppa, avvenuta il 15 ottobre a Vienna, giunge a Vanvitelli proprio mentre sta stilando tale missiva.
- ¹⁴ Ivi, 1384, pp. 461-462, 1391, pp. 470, 1392, pp. 472 e 1394, p. 475.
- ¹⁵ Ivi, 1397, p. 479.
- ¹⁶ Ivi, v. 3, 1378, p. 455.
- ¹⁷ Ivi, 1402, p. 485.
- ¹⁸ Il palmo napoletano corrispondeva alla lunghezza attuale di 0,26 metri.
- ¹⁹ Ivi, 1409, pp. 497-498.
- ²⁰ Ivi, 1402, pp. 485-486; 1415, pp. 504-505; 1422, pp. 515-516.
- ²¹ Ivi, 1423, pp. 517-520.
- ²² Ivi, 1424, pp. 520-521.
- ²³ Ivi, 1426, pp. 522-523.
- ²⁴ Ivi, 1428, pp. 525-526.
- ²⁵ Ivi, 1429, pp. 527.
- ²⁶ Ivi, 1431, pp. 528, lettera da Napoli, il 2 aprile 1768.
- ²⁷ Alfonso Clemente de Aróstegui y Cañavate (Villanueva de la Jara, 5 marzo 1698 – Madrid, 2 ottobre 1774), ecclesiastico, giurista, scrittore, diplomatico e ministro plenipotenziario di Carlo III a Napoli dal 1753 al 1771. Su tale ulteriore polo festivo si rinvia a P. De Simone, N. Maccavino, *Alfonso Clemente de Aróstegui: musica, arte e mecenatismo nella Napoli borbonica di Carlo III e Ferdinando IV*, in *Diplomacy and the Aristocracy as Patrons of Music and Theatre in the Europe of the Ancien Régime*, a cura di I. Yordanova, F. Cotticelli, Wien, Hollitzer, 2019, pp. 361-449.
- ²⁸ B. Tanucci, *Epistolario*, a cura di M. C. Ferrari, Napoli, Società Napoletana di Storia Patria, 2003, vol. 20 (1768), lettera n. 358, pp. 378-381: 380.
- ²⁹ Cfr. F. Mancini, *Feste ed apparati civili e religiosi in Napoli dal Vicereame alla capitale*, cit., p. 60.
- ³⁰ Per notizie relative al conio di altre medaglie forgiate appositamente per le nozze reali si vedano le polizze intestate al ministro Tanucci in ASBN, *Banco di S. Giacomo e Vittoria*, matr. 1719 del 2 maggio 1768, matr. 1741 del 25 ottobre 1768.
- ³¹ *Foglio Ordinario*, n. 27, de' 5 Luglio 1768, p. 537. La corrispondenza dei dettagli fra l'articolo e il progetto ms vanvitelliano si spiega perché fu lo stesso Kaunitz a chiederne una precisa descrizione inviandone in un ampio scritto i particolari ai curatori della cronaca poi stampata, come da biglietti mss in ASNa, *Ministero degli affari esteri*-stanza 212/213, busta 3929, inc. 48.
- ³² *Narrazione delle Feste date in Napoli da S. E. il Sig.re Conte Ernesto di Kaunitz Rittberg [...] Ambasciatore Straordinario delle LL. MM. Imperiali, Reali Apostoliche D. G. in occasione dello Sposalizio di S. M.tà Ferdinando IV Re delle due Sicilie D. G. con la Serenissima Altezza Reale Maria Carolina Arciduchessa d'Austria. L'anno MDCCCLXVIII*, manoscritto in BNNa, XV A-8 busta 6, cc. 1-13.
- ³³ F. Strazzullo, *Inedito vanvitelliano del 1768*, cit.

- ³⁴ BNNa, XV A-8 busta 6, cc. 2r-3r; F. Strazzullo, *Inedito vanvitelliano del 1768*, cit., pp. 20-24.
- ³⁵ Si rinvia a M. Tipaldi, *Descrizione delle solenni feste date da sua eccellenza il signor d. Antonio Ponce de Leon duca d'Arcos*, [...] *Canto di Mariano Tipaldi patrizio barlettano*, Napoli, Vincenzo Flauto, 1772, in particolare vv. [121-128], relativi all'effetto della decorazione esterna.
- ³⁶ BNNa, XV A-8 busta 6, cc. 3r-4r; F. Strazzullo, *Inedito vanvitelliano del 1768*, cit., pp. 24-30.
- ³⁷ Si consideri che, alla luce di quanto specificato dai documenti di banco e dagli atti notarili sulle feste a Palazzo Perrelli, alla coppia Tarantino-De Filippis spettò la maggior quota dei lavori che, nel sistema operativo complessivo, interessarono sostanzialmente tre aree differenti: 1) la facciata esterna/interna del Palazzo Perrelli; 2) la gran Sala da Ballo a pianta ellittica con cinque ordini di sedili e ricchi dipinti, realizzata con sopraelevazione dal giardino al livello del secondo appartamento abitato dal Duca d'Arcos; 3) il Teatro, contiguo al Salone, capace di oltre 1600 posti. Nel caso dei lavori a Palazzo Perrelli è solo dall'ultimo pagamento che si evince la triplice area d'intervento dei mastri Tarantino e de Filippis, in ASBN, *Banco di S. Giacomo e Vittoria*, giornale di cassa, matr. 1892, 8 febbraio 1773, pubblicato al doc. n. 697 in P. De Simone, *La «Cerere placata» di Niccolò Jommelli*, cit., Appendice III.
- ³⁸ ASBN, *Banco di S. Giacomo e Vittoria*, Giornale di cassa, matr. 1729, 9 aprile 1768; matr. 1722, 15 aprile 1768; 5 maggio 1768; matr. 1722, 21 maggio 1768; 1 giugno 1768; matr. 1726, 20 giugno 1768, in Appendice II, docc. 13-19.
- ³⁹ Ivi, matr. 1723, 1 luglio 1768; matr. 1717, 11 luglio 1768; matr. 1740, 6 settembre 1768, Appendice II, docc. 20-22.
- ⁴⁰ Ivi, matr. 1728, 7 aprile 1768; matr. 1719, 2 maggio 1768; matr. 1725, 9 maggio 1768; matr. 1726, 1 giugno 1768, Appendice II, docc. 23-26.
- ⁴¹ BNNa, XV A-8 busta 6, c. 5r; F. Strazzullo, *Inedito vanvitelliano del 1768*, cit., p. 30.
- ⁴² ASBN, *Banco di S. Giacomo e Vittoria*, Giornale di cassa, matr. 1739, 13 agosto 1768; matr. 1723, 27 maggio 1768, Appendice II, docc. 27 e 28. La polizza, intestata a mastro Gaetano Tarantino, è riportata integralmente al doc. 47.
- ⁴³ BNNa, XV A-8 busta 6, cc. 5r-7r; F. Strazzullo, *Inedito vanvitelliano del 1768*, cit., pp. 30-40.
- ⁴⁴ Cfr. A. Venditti, *Carlo Vanvitelli da collaboratore ad epigono dell'arte paterna*, in *Luigi Vanvitelli e il '700 europeo*, atti del congresso internazionale di studi (Napoli-Caserta, 5-10 novembre 1973), 2 voll., Napoli, Arte Tipografica, 1979, II, pp. 121-169: 149. L'artista è citato con la variante del cognome “Funaro”.
- ⁴⁵ ASBN, *Banco di S. Giacomo e Vittoria*, Giornale di cassa, matr. 1729, 9 aprile 1768.
- ⁴⁶ ASBN, *Banco di S. Giacomo e Vittoria*, Giornale di cassa, matr. 1729, 9 aprile 1768; matr. 1726,

20 aprile 1768; matr. 1730, 10 giugno 1768.

⁴⁷ C. de Seta, *Luigi Vanvitelli*, Napoli, Electa Napoli, 1998, pp. 286-288, tavv. nn. 247-249.

⁴⁸ ASBN, *Banco di S. Giacomo e Vittoria*, Giornale di cassa, matr. 1744, 23 agosto 1768.

⁴⁹ Cfr. A. della Ragione, *Pittori napoletani del Settecento. Aggiornamenti ed inediti*, Napoli, Edizioni Napoli Arte, 2010, pp. 40-42. Presente con i suoi dipinti in varie chiese di Napoli e provincia, nei depositi di Capodimonte e in importanti collezioni private, Schiano è per lo più legato alla produzione di tele di argomento sacro. Fra le sue opere note, «una Madonna del Rosario tra San Domenico e Santa Rosa firmata e datata 1755, già nella chiesa di Santa Maria delle Grazie a Caponapoli ed oggi nel nuovo museo diocesano napoletano; una Madonna e santi domenicani, firmata e datata 1756, già nella sacrestia della chiesa di Donnaromita ed ora in deposito; un San Niccolò e San Basilio, del 1760, già nella cappella del coro in San Nicola alla Dogana, demolita in epoca fascista per la costruzione di via Marina; un affresco con l'Apoteosi di San Benedetto».

⁵⁰ ASBN, *Banco di S. Giacomo e Vittoria*, Giornale di cassa, matr. 1725, 30 marzo 1768; matr. 1729, 9 aprile 1768; matr. 1722, 21 maggio 1768.

⁵¹ BNNA, XV A-8 busta 6, cc. 7r-[9r]; F. Strazzullo, *Inedito vanvitelliano del 1768*, cit., pp. 40-48.

⁵² ASBN, *Banco di S. Giacomo e Vittoria*, Giornale

di cassa, matr. 1725, 30 marzo 1768; matr. 1729, 9 aprile 1768; matr. 1722, 21 maggio 1768.

⁵³ BNNA, XV A-8 busta 6, cc. [9r-16r]; F. Strazzullo, *Inedito vanvitelliano del 1768*, cit., pp. 48-52. Il documento, oltre ad ulteriori parti e a frammenti parzialmente leggibili, conserva a c.15r l'importante elenco di spesa per la stampa di mille esemplari della Relazione, esattamente come sarà predisposto per la *Lettera ad un Amico* (integralmente pubblicata in P. De Simone, *La «Cerere placata» di Niccolò Jommelli*, cit., Appendice I) che in forma anonima descrive progetto, feste, con piante di sala e teatro più le scene della Serenata di Sarcone-Jommelli in Palazzo Perrelli.

⁵⁴ Ivi, Giornale di cassa, matr. 1725, 5 luglio 1768.

⁵⁵ Ivi, Giornale di cassa, matr. 1722, 21 maggio 1768.

⁵⁶ Ivi, matr. 1719, 8 giugno 1768.

⁵⁷ Ivi, matr. 1730, 10 giugno 1768.

⁵⁸ Ivi, matr. 1721 del 26 marzo 1768 e matr. 1730 del 10 giugno 1768.

⁵⁹ Ivi, matr. 1717, 11 luglio 1768.

⁶⁰ Ogni canna, misura di lunghezza dell'epoca, corrispondeva a 8 palmi e agli odierni 2,109 metri.

⁶¹ ASBN, *Banco di San Giacomo e Vittoria*, Giornale di cassa, matr. 1723, 28 marzo 1768.

⁶² Ivi, matr. 1729, 9 aprile 1768; ivi, matr. 1737,

1 settembre 1768.

⁶³ Ivi, matr. 1726, 10 maggio 1768; matr. 1724, 28 maggio 1768.

⁶⁴ Ivi, matr. 1728, 13 maggio 1768.

⁶⁵ Ivi, matr. 1716, 16 maggio 1768.

⁶⁶ Ivi, matr. 1731, 21 luglio 1768.

⁶⁷ Ivi, matr. 1730, 10 giugno 1768.

⁶⁸ Ivi, matr. 1731, 21 luglio 1768.

⁶⁹ Ivi, matr. 1745, 31 ottobre 1768.

⁷⁰ Ivi, matr. 1723, 27 maggio 1768; matr. 1737, 1 settembre 1768; matr. 1739, 12 novembre 1768.

⁷¹ Ivi, matr. 1724, 4 luglio 1768. Il documento è intestato a Kaunitz.

⁷² Ivi, matr. 1735, 8 agosto 1768.

⁷³ Ivi, matr. 1743, 22 agosto 1768.

⁷⁴ Ivi, matr. 1753, 13 febbraio 1769.

⁷⁵ *Ibidem*.

⁷⁶ Allo stato attuale della ricerca non si è trovato ancora alcun documento sul compenso destinato a Vanvitelli che però riceverà, per il progetto e la direzione dei lavori a Palazzo Perrelli, 2000 ducati, come da bancale originale scoperta e pubblicata nei miei citati studi sulla Serenata di Jommelli, custodita in ASBN, *Banco di San Giacomo e Vittoria*, volume di bancali estinte il 5 novembre 1772.

Luigi Vanvitelli e la diffusione europea dei saloni da festa effimeri

Pier Luigi Ciapparelli

Il salone da festa effimero è un tema che Luigi Vanvitelli affronta in rare occasioni, ma con forte incidenza sulle ricerche successive, sia per la concezione spaziale che per il linguaggio espressivo, tanto da offrire nuovi spunti di riflessione su possibili interrelazioni con la produzione europea sul tema.

L'apporto del maestro a questo tipo specifico dell'architettura provvisoria è limitato ai due grandi saloni progettati per importanti eventi dinastici dei Borbone: le nozze di Ferdinando IV e Maria Carolina d'Asburgo (1768) e il battesimo della primogenita della coppia reale (1772)¹.

Entrambe le strutture, realizzate in residenze nobiliari della capitale, ospitano alcuni dei trattenimenti dei rispettivi cicli di feste, di recente ricostruiti².

Già Jörg Garms individuava l'impegno del maestro a cimentarsi con queste opere, tra le ultime della sua produzione, «in un'architettura grandiosa e solenne», ma anche connotate da un avvicinamento ad alcuni «aspetti del *Louis XVI*»³.

Il Teatro delle Virtù e delle Scienze

Per la prima va ricordata in questa sede il conferimento all'architetto delle feste finanziate dal conte Ernst Christoph von Kaunitz-Rietberg-Questenberg, ambasciatore imperiale a Napoli dal 1764 al 1770, a Palazzo Mirelli di Teora in risposta agli allestimenti promossi dalla corte napoletana e affidati a Ferdinando Fuga⁴.

Con l'incarico al progettista del complesso casertano si intendeva evidentemente imprimere una cifra stilistica diversificata alle opere finanziate dalla casa d'Asburgo. In un incontro con il conte nel novembre del 1767, Vanvitelli gli consegna i disegni della 'Galleria del Festino' e la relazione esplicativa che il nobile austriaco farà inviare a Vienna alla coppia imperiale e scrive al fratello Urbano della possibilità di ultimare il lavoro, commissionato già mesi prima per le nozze del giovane Sovrano inizialmente programmate con Maria Giuseppa, figlia di Maria Teresa, ma annullate a causa della prematura scomparsa dell'arciduchessa sostituita poi dalla sorella⁵. Ma solo nel febbraio successivo l'impegno è confermato e riprendono i lavori, mentre a marzo viene firmato il contratto con gli impresari per la realizzazione del salone⁶.

A seguito dell'ingresso ufficiale della nuova Regina nella capitale il 22 maggio 1768, il nobile viennese ospita due ricevi-

menti, «uno in Gala con cena, l'altro in maschera», per conto degli Asburgo a Palazzo Mirelli di Teora di fronte alla spiaggia di Chiaia, già appartenuto ai Barile di Caivano⁷, il 12 e 15 giugno. Per la ricostruzione dell'intervento vanvitelliano bisogna riferirsi alla frammentaria documentazione visiva e alla nota «Narrazione...» autografa manoscritta⁸.

La necessità di creare un grande salone per lo svolgimento del ballo preliminare alla cena offerta nell'appartamento al piano nobile del palazzo, determina la collocazione del nuovo ambiente provvisorio nel giardino sperimentando un sistema di sollevamento della struttura poi riutilizzato per le feste del 1772 a Palazzo Perrelli. L'estensione dell'area verde, oggi mortificata dal proliferare delle superfetazioni intorno al corpo originario dell'edificio già rilevabile nella Pianta Schiavoni (fol. 22 del 1878), è ricostruibile con approssimazione nella mappa del Duca di Noja (1770-75) dove il blocco a L dell'edificio circonda in buona parte il giardino suddiviso da un viale in asse con la direzione cortile-ingresso e da uno trasversale. Si può ipotizzare che la grande struttura sia stata collocata con l'asse longitudinale parallelo alla facciata verso il giardino del corpo principale dell'edificio.

Un aspetto rilevante dal punto di vista tecnico è che al fine di costruire il calpestio del salone provvisorio alla quota dell'appartamento al primo piano, Vanvitelli realizza nel giardino 24 pilastri «di fabbrica» a sostegno del solaio. Impresa certamente complessa se si considerano le dimensioni dell'ambiente secondo quanto riferito nella relazione⁹. L'impianto finge l'ovale senza però costruirlo: la figura di pianta è ottenuta con un rettangolo a cui sono saldati due semicerchi secondo una soluzione già sperimentata, in dimensioni molto più ridotte, nella Biblioteca di Palazzo Sciarra (1743-45) a Roma¹⁰ e che ricorre anche in un disegno di destinazione ancora ignota¹¹. Il tipo prescelto e la presenza delle gradinate rievocano l'anfiteatro antico esplicitamente richiamato nella relazione manoscritta insieme ai due passaggi «ad uso degli antichi vomitorii» per gli ingressi disposti alle estremità del salone. Nella planimetria restituita dall'incisione a fianco di questi ultimi sono precisati i corpi pieni a sostegno dei sovrastanti due palchi per l'orchestra, egualmente articolati con gradoni, mentre non sono riportati i corridoi sottostanti all'anfiteatro descritti nella relazione come utili per la comu-



nicazione diretta tra i due ingressi senza interferire con lo spazio centrale destinato alle danze. Dieci colonne di ordine composito impostate su alti plinti poggianti sul primo gradino della cavea la separano dall'invaso centrale rinviando, nella configurazione degli archi a sesto acuto e delle unghie che le raccordano alla grande volta centrale, alla disinvolta combinazione tra elementi dell'architettura gotica e barocca che connota il progetto per la facciata del Duomo milanese.

Vanvitelli trae forse ispirazione dalla nota incisione della festa allestita nella Cavallerizza d'inverno nell'Hofburg di Vienna trasformata in salone da ballo da Giuseppe Galli Bibiena nel 1744 e pubblicata nella sua celebre raccolta *Architettura e prospettive*¹². L'evento precedeva di pochi giorni le nozze di Maria Anna, sorella minore di Maria Teresa, con Carlo Alessandro di Lorena, fratello di Francesco Stefano, marito dell'imperatrice, suggellando l'importante alleanza tra le casate degli Asburgo e dei Lorena. È possibile che l'architetto sia stato indotto dalla committenza, forse interessata a creare un'ideale continuità tra le nozze reali napoletane e il precedente evento dinastico imperiale, a riprendere elementi da questo allestimento come le colonne contornate da fiori e alloro, esplicitamente riportate nelle annotazioni di Galli Bibiena su due disegni relativi al salone viennese e conservati all'Ermitage di San Pietroburgo.

La sezione a penna e acquerello del Metropolitan Museum restituisce anche il sistema di aerazione affidato a due ampie

Fig. 1. Restituzione virtuale tridimensionale del salone provvisorio su progetto di Luigi Vanvitelli a Palazzo Mirelli di Teora per le feste organizzate dal Conte di Kaunitz in occasione del matrimonio di Ferdinando IV e Maria Carolina d'Austria (1768) [Elaborazione grafica a cura di Sara Galdi con la supervisione scientifica di Pier Luigi Ciapparelli e la partecipazione degli allievi Paolo Maccario, Fiorenzo Fierro, Martina Gallo, Anna Maria Grimaldi dell'Accademia di Belle Arti di Napoli].

Fig. 2. Ricostruzione virtuale tridimensionale del salone provvisorio su progetto di Luigi Vanvitelli a Palazzo Perrelli per le feste organizzate dal duca d'Arcos in occasione del battesimo della primogenita di Ferdinando IV e Maria Carolina (1772) [Elaborazione grafica a cura di Sara Galdi con la supervisione scientifica di Pier Luigi Ciapparelli e la partecipazione degli allievi Paolo Maccario, Fiorenzo Fierro, Martina Gallo, Anna Maria Grimaldi dell'Accademia di Belle Arti di Napoli].

aperture, con interruzione delle coperture, dotate di balaustre e fiancheggiate da due finestre. Già nel dicembre del 1767 l'architetto, avendo appreso che il nuovo programma per le nozze sarebbe stato attuato in primavera, con conseguente spostamento delle feste a giugno, esprime la sua preoccupazione per la stagione calda e la necessità di creare numerose aperture per ventilare opportunamente l'ambiente¹³. Il motivo della copertura traforata rinvia a quanto si andava realizzando in forme monumentali nel grande scalone della Reggia, la cui decorazione pittorica dovuta a Gerolamo Starace Fran-



chis, con la collaborazione di Gaetano e Giuseppe Magri, è ultimata nel 1771 con l'affresco della calotta superiore¹⁴, ma anche a un tema variamente sviluppato dai Galli Bibiena come nella volta aperta della scala dell'Hôtel Ferrari a Nancy di Francesco.

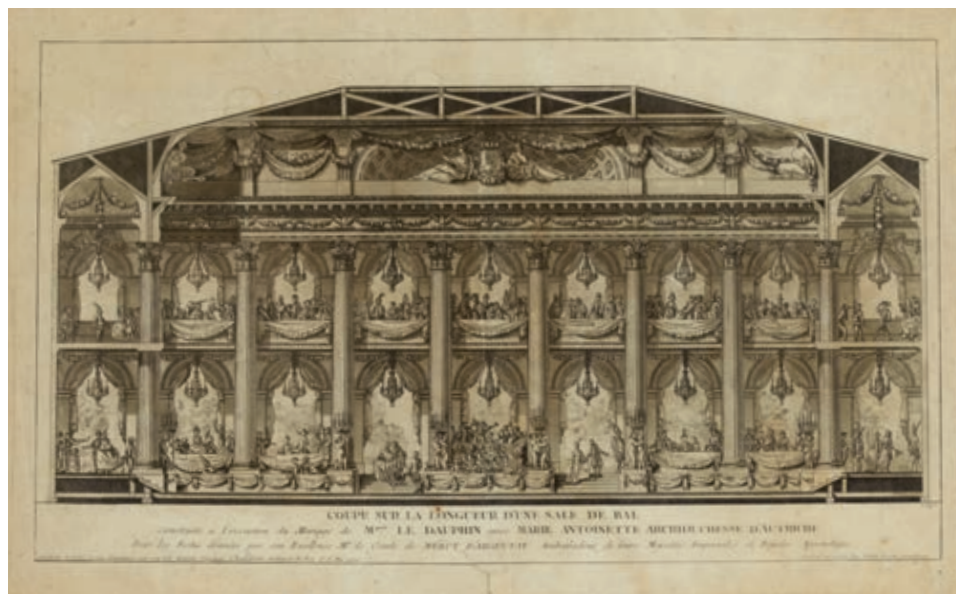
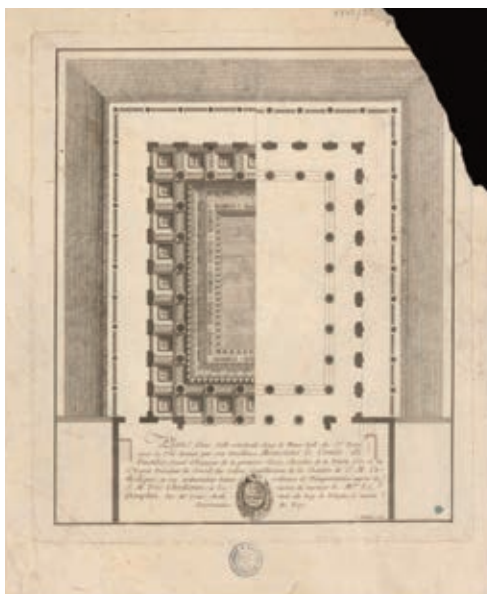
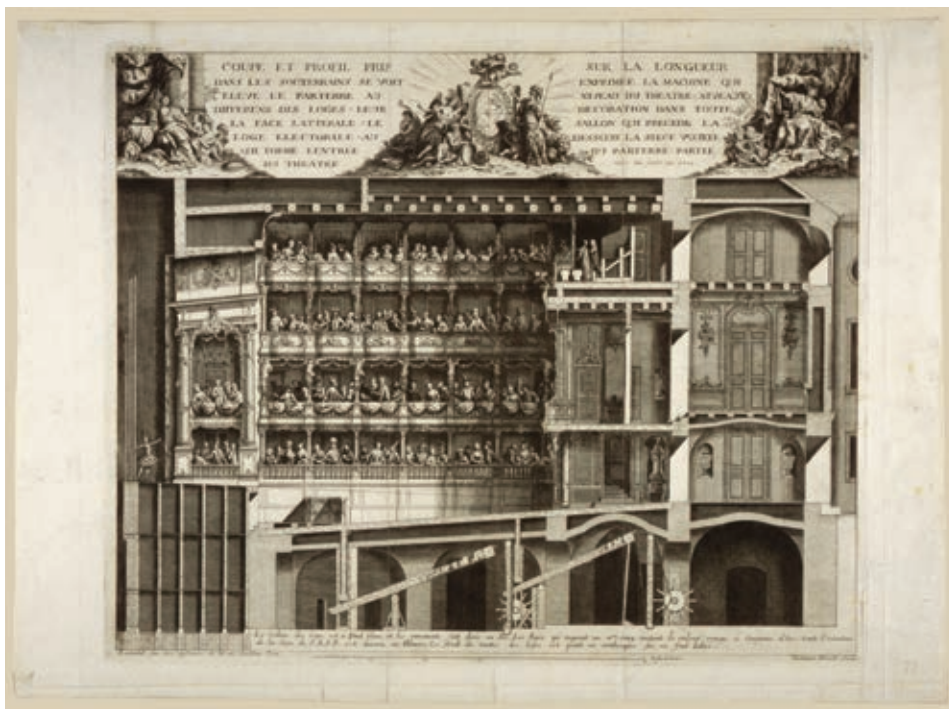
Il particolare non è tuttavia restituito nelle incisioni, lasciando ipotizzare che la scelta definitiva si sia orientata verso aperture, opportunamente celate, come infatti attesterebbe la relazione, precisando la presenza di «sfogatoi» dissimulati sopra «le volte minori o soffitti» per la circolazione dell'aria.

Nell'illuminazione del grande ambiente, affidata a 17 «cornucopii» con candele, applicati sul fusto di ciascuna delle colonne e visibili chiaramente nel disegno di sezione, nonché in dettagli come i panneggi dipinti sulle pareti, il maestro sembra mettere a frutto le sue precedenti esperienze nella produzione effimera. Innanzitutto la 'luminaria' per la Basilica di San Pietro per l'anno santo del 1750, restituita nello splendido modello ligneo dipinto a tempera, attribuito all'architetto¹⁵. Ma anche opere meno indagate e riferite dalla biografia di Luigi jr: i «funerali della Regina d'Inghilterra», da identificare presumibilmente con la regina Caroline morta nel 1737 e «l'apparato di una santificazione»¹⁶. Quest'ultimo dovrebbe corrispondere all'addobbo realizzato all'interno della Basilica di San Pietro il 29 giugno 1746 per la canonizzazione di cinque santi e documentato da un'incisione di Giuseppe Vasi, su disegno del maestro¹⁷. In questo episodio

è già sperimentato l'uso di un ampio tendaggio sostenuto da angeli installato nell'abside secondo una soluzione che Vanvitelli adotterà in più occasioni a seguire sia in opere temporanee che permanenti.

Più vicino cronologicamente all'allestimento a Palazzo Mirelli è il Sepolcro per le funzioni della settimana santa nella seicentesca chiesa di Santa Maria di Donnaregina a Napoli, portato a compimento nel 1767 e ricordato nel carteggio con il fratello Urbano con rapidi cenni inerenti alla prova d'illuminazione dell'apparato il lunedì 13 aprile¹⁸.

Sembra utile ricordare che a questa impresa collabora Giuseppe Piermarini, coinvolto successivamente anche nelle feste per il conte di Kaunitz¹⁹, ad attestare una continuità tra i due episodi. Due suoi disegni ne confermano l'impegno con la restituzione del progetto vanvitelliano per il Sepolcro in pianta e alzato²⁰. La soluzione adottata, piuttosto contenuta per aderire alle limitate disponibilità economiche della committenza, convergeva su una gradinata a porzione di cerchio delimitata da volute e fiancheggiata da due alti candelabri a base circolare. L'uso del baldacchino con ampio panneggio concluso da una corona utilizzata come sostegno per candele rinvia a un consumato espediente della tradizione dell'effimero, ma anche a un motivo espresso precedentemente in disegni di scenografia²¹ e nell'analogo dispositivo elaborato per il palco reale del Teatro di Corte di Caserta, oltre che nei dipinti illusionistici sulle pareti del padiglione provvisorio del 1768.



Non è questo l'unico elemento di connessione tra queste due ultime opere: la «Sala o Galleria» per le nozze reali è dedicata a tutte le Virtù e Scienze identificate in Apollo e le Muse, le cui effigi erano riproposte con sculture in materiale povero, utile a fingere il marmo bianco di Carrara, disposte lungo il perimetro superiore della cavea secondo un programma iconografico dipinto ad affresco quasi contemporaneamente da Crescenzo Gamba nella volta dell'auditorio casertano. I molteplici rimandi tra i due cantieri lasciano ipotizzare che il grande salone sia stato anche occasione per sperimentare in materiali provvisori temi decorativi e solu-

zioni architettoniche poi applicate nel teatro domestico della Reggia, i cui lavori riprendono nel marzo del 1768, ma si protraggono fino a pochi giorni prima dell'inaugurazione avvenuta presumibilmente il 24 gennaio 1769²².

Il riquadro centrale della volta intendeva invece onorare l'evento dinastico con la raffigurazione delle *Nozze di Amore e Psiche*, dipinto da Evangelista Schiano²³ sulla base di disegni di Vanvitelli, puntualmente descritto nella relazione e riportato, a meno di alcuni particolari, nell'incisione di Aniello Cataneo della fondazione napoletana. Anche questo tema iconografico, certamente consueto negli apparati in occasione

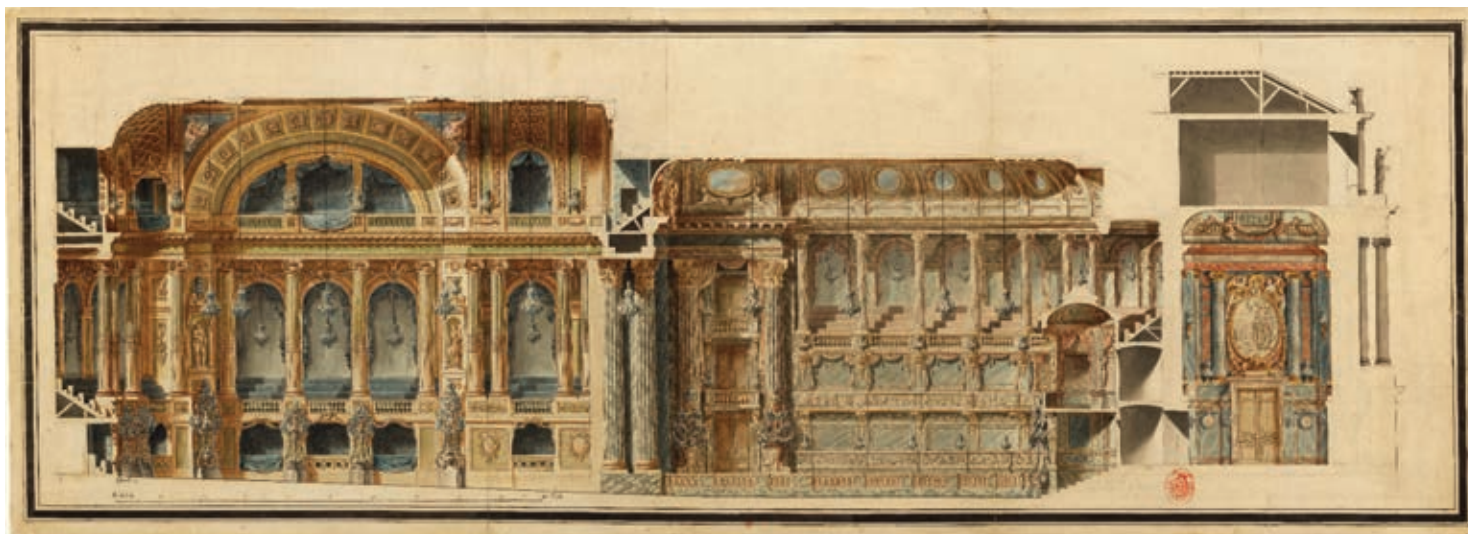


Fig. 3. François Cuvilliers il Vecchio, Sezione longitudinale del Residenztheater a Monaco (1751-1753) con il dispositivo per innalzare la sala teatrale alla quota del palcoscenico, incisione di Valerian Funck [Monaco, Deutsches Theatermuseum München, Inv. No. VII 1102 (ID 49079)].

Fig. 4. Gabriel-Pierre-Martin Dumont, «Salon a l'italienne», incisione di Gabriel-Pierre-Martin Dumont [da G.-P.-M. Dumont, *Parallèle de plans des plus Belles salles de Spectacles d'Italie et de France, Avec détails de Machines Théâtrales*, Paris s.d. [ma 1774], pl. 36, Milano, Biblioteca Campus Leonardo].

Fig. 5. Victor Louis, Pianta del salone da ballo per la festa organizzata dal conte de Fuentes nel giardino di Vauxhall de Torré a Parigi per il matrimonio del Delfino di Francia e Maria Antonietta d'Austria (1770), incisione di Claude-René-Gabriel Poulleau [Bordeaux, Bibliothèque municipale].

di unioni dinastiche, intendeva forse ricollegarsi a esperienze precedenti come i festeggiamenti nella capitale per le nozze di Carlo di Borbone e Maria Amalia di Sassonia ove l'articolato programma prevedeva l'esecuzione al Teatro di San Carlo (23 giugno 1738) della cantata *Le nozze di Amore e di Psiche* a firma di Giovanni Baldanza e Leonardo Leo²⁴.

Fig. 6. François-Marie-Antoine (dis. e inc.), Sezione del salone costruito da Jean-François-Thérèse Chalgrin a Parigi al Petit-Luxembourg su commissione del Conte de Mercy d'Argenteau, ambasciatore d'Austria, per le feste (27 e 29 maggio 1770) in occasione delle nozze del Delfino di Francia con Maria Antonietta d'Austria [Parigi, Musée Carnavalet].

Fig. 7. Claude-Jean-Baptiste Jallier de Savaul, Sezione longitudinale dell'Opéra Royal a Versailles con il salone provvisorio allestito nell'area scenica per il *bal paré* in occasione delle nozze del Delfino di Francia e Maria Antonietta d'Austria (1770) [Besançon, Bibliothèque municipale].

Fig. 8. Ignoto del XVIII secolo, *Salone da festa sulla scena di un teatro*, ubicazione ignota, riproduzione fotografica dell'originale [da P. de Nolhac, *La Dauphine Marie-Antoinette*, Paris, Boussod, Valadon et C.ie, 1896, tav. tra pp. 60 e 61].



La «Sede della Felicità»

Quattro anni dopo le feste commissionate dagli Asburgo, Vanvitelli ritorna sullo stesso tema progettuale. L'occasione del battesimo della primogenita dei Sovrani, Maria Teresa Carolina, il 6 settembre 1772, è celebrata con festeggiamenti che si prolungano per oltre 30 giorni trovando epicentro in Palazzo Perrelli²⁵: alla festa tenutasi a Palazzo Reale la sera stessa della cerimonia, seguono un ballo pubblico in maschera il 9 settembre al Teatro di San Carlo e dal 14 settembre quattro feste a Palazzo Perrelli nell'appartamento preso in affitto da Antonio Ponce de Léon y Spinola duca d'Arcos, padrino d'eccezione in assenza di Carlo III e promotore delle feste. Per questo allestimento, più volte sondato dalla storiografia²⁶, la scelta degli artisti – oltre a Vanvitelli, il compositore Niccolò Jommelli, lo scenografo e architetto teatrale Carlo Bernardo Galli Bibiena, il coreografo Charles Le Picq, gli interpreti

dell'opera rappresentata, *La Cerere placata*, su libretto di Matteo Sarcone – è stata commentata come momento importante nella cultura teatrale partenopea volto ad assorbire istanze innovative provenienti dall'Europa²⁷. La scelta di affidare a una relazione, la *Lettera ad un amico...*²⁸, il rendiconto degli eventi come per le feste a Palazzo Mirelli, ma in questo caso data alle stampe già nel 1772, intendeva presentare a un pubblico vasto i risultati di queste ricerche con ruolo di propaganda culturale oltre che autocelebrativa.

Se sono largamente note le incisioni che accompagnano l'*in-folio*²⁹, mette conto in questa occasione richiamare il carattere innovativo della concezione spaziale e decorativa che ha conferito all'allestimento il ruolo di testimonianza del mutamento del linguaggio del maestro nelle ultime opere ingenerando la nota *querelle* storiografica su Vanvitelli barocco o neoclassico³⁰. Le scene di Galli Bibiena sembrano condividere queste nuove istanze e, come commenta Mancini, offrivano «tra i primi esempi di gusto classico» sperimentato sui palcoscenici settecenteschi³¹.

La documentazione di archivio rinvenuta³² ha consentito di stabilire la ripresa di un sistema tettonico simile a quello adottato per Palazzo Mirelli, sebbene di maggiore estensione: 56 pilastri in muratura realizzati nel giardino costituivano il sostegno per il calpestio del salone, del teatro provvisorio e degli annessi costituiti da un magazzino e dai camerini per i cantanti e i danzatori. Il tutto racchiuso in un'unica grande copertura sormontata da una tenda incatramata a difesa dalla pioggia.

Il grande ambiente per il ballo riprende l'impianto del precedente a palazzo Mirelli, ma con una semplificazione dell'impaginazione del prospetto. La stessa *Lettera* lo descrive «in forma di antico Circo»³³ legandosi al tema generale dell'allestimento: l'Antico con enfasi sulle scoperte archeologiche nei centri campani dissepoliti.

Ancora più che a Palazzo Mirelli, il maestro è qui forse suggestionato dalle ricostruzioni di Giovan Battista Piranesi del *Campo Marzio dell'Antica Roma* (1762) con i due circhi di Adriano e Domiziano restituiti con gradinate racchiuse da colonnati. Pur non considerando l'artista veneto un architetto, Vanvitelli ne apprezza il talento e conosce certamente le *Vedute di Roma*, che chiede al fratello di inviare ad Antonio Rinaldi³⁴. Nonostante l'atteggiamento spesso contraddittorio verso i reperti archeologici manifestato in occasioni diverse³⁵, Vanvitelli non era certamente rimasto indifferente alla pubblicazione delle *Antichità di Ercolano* (1757-58) indicate, insieme all'incontro con Winckelmann (1758), come avvio di una svolta nella produzione del maestro³⁶.

Alla luce di queste considerazioni è possibile meglio comprendere la presenza nell'impaginazione del salone da ballo, al di sopra delle otto nicchie, di «Pitture di Ercolano» a dimostrazione del beneficio pubblico degli scavi promossi dal So-

Fig. 9. Pierre-Adrien Pâris, *Planimetria del salone da ballo per il Carnevale della regina Maria Antonietta* [Besançon, Bibliothèque municipale].

vano e dal padre e da considerare esempio precoce di utilizzo di materiale archeologico in un'architettura effimera. Il recupero delle antichità si coniugava come uno degli aspetti del buon governo dei Borbone, tema iconografico generale dispiegato nell'ambiente, celebrato nei dipinti della volta allusivi alla «Sede della Felicità di questo tempo» e nelle effigi dei sovrani, di Carlo III e dell'Infanta, posti alle quattro estremità dell'ambiente.

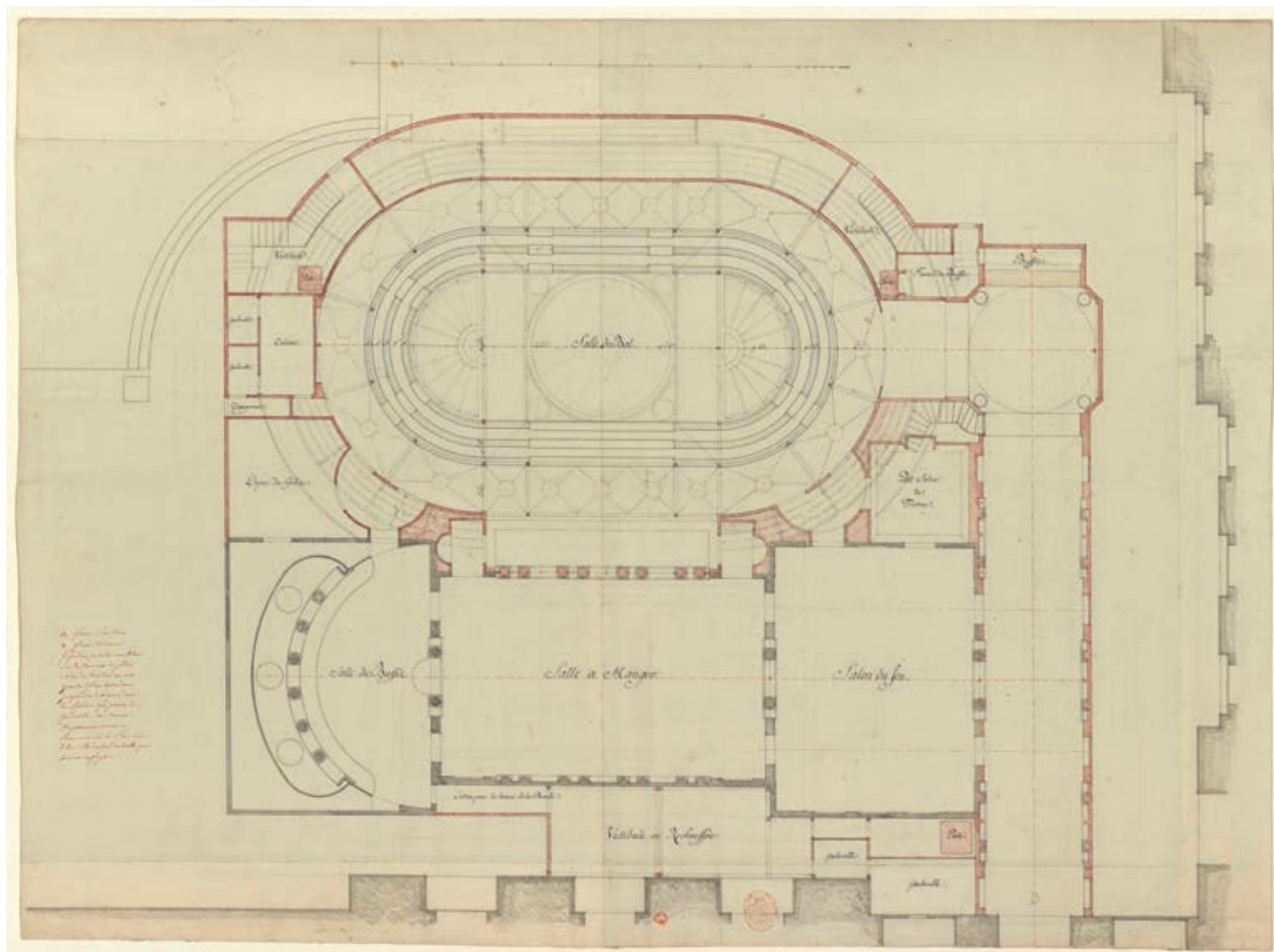
Le 16 colonne corinzie non ingombrano più le gradinate, come nel salone del 1768, ma sono poste entro nicchie fiancheggiate da paraste riprendendo l'articolazione dell'interno del Pantheon, riferimento accentuato anche dall'analogo motivo delle quattro grandi nicchie situate in corrispondenza degli assi principali dell'ambiente, presumibilmente in parte dipinte come si deduce dalla tavola riprodotte la pianta; in queste la trabeazione rientra a descrivere la concavità come nella grande edicola del tempio romano. Non molto diversamente dal modello antico, le parti piene accolgono nicchie con statue «imitanti il marmo bianco» e raffiguranti le virtù del Sovrano.

Eguale ispirati a modelli antichi sono alcuni dei motivi che caratterizzano il teatro provvisorio per l'esecuzione della *Cerere placata* di Sarcone-Jommelli: i vasi dipinti sulle pareti lunghe e le coppie di erme a sostegno del palco di fondo, motivo quest'ultimo che il maestro riprenderà nel portale di Palazzo Calabritto (documentato a partire dal 1769) e che è possibile ricondurre allo stesso interesse per la cultura egizia attestato dalle due sfingi fiancheggianti un vaso canopo che compaiono nel frontespizio della *Lettera ad un amico*.

I Salons à l'italienne e le corti europee

I saloni progettati da Vanvitelli dimostrano una sostanziale innovazione nel concetto delle strutture provvisorie festive partenopee. Il confronto con due esempi in occasione di festività durante il primo ventennio del regno di Carlo di Borbone danno il senso della distanza dell'effimero vanvitelliano dalla cifra ancora rococò imperante prima dell'arrivo del maestro a Napoli, ma al tempo stesso anche la continuità di una tradizione costruttiva, con maestranze specializzate, di cui lo stesso Luigi avrà beneficiato.

La grande struttura progettata da Niccolò Tagliacozzi Canale per le feste in occasione del ritorno del Sovrano da Palermo nel luglio del 1735 prevedeva presso l'arsenale, luogo dello sbarco, una lunga galleria sostenuta da strutture in legno in



parte immerse nell'acqua. Introdotta da un alto padiglione su pianta ottagonale con cupola, collegava con un esuberante apparato decorativo di gusto rococò alla scala segreta della residenza reale³⁷.

Più vicina al tipo del salone da festa è la metamorfosi del Teatro di San Carlo per il ballo in maschera nell'ambito dei noti festeggiamenti per la nascita dell'Infante reale nel 1747. Come illustrano le tavole su disegno di Vincenzo Re, responsabile dell'apparato, allegate alla relazione a stampa pubblicata per l'occasione da Nicola Rossi, auditorio e palcoscenico erano unificati nella quota di calpestio da un ampio tavolato steso al di sopra delle panche della platea della sala teatrale e da un adobbo unitario³⁸. L'espediente verrà ripreso da Fuga nello stesso luogo proprio in occasione delle nozze di Ferdinando IV nel 1768, come informa la relazione a stampa delle feste³⁹ ove il palcoscenico era collegato alla stessa quota del *parterre* in modo da formare un'unica sala divisa solo da una balaustra.

Non è solo la nuova cifra decorativa a fare risultare inevitabilmente datato l'assetto degli esempi citati in conseguenza del mutamento del gusto, ma è soprattutto la concezione spaziale proposta da Vanvitelli a risultare innovativa in quanto fondata sulla reinterpretazione di tipi architettonici antichi.

Gli esiti di queste ricerche si colgono immediatamente nella produzione del figlio Carlo, il quale aveva affiancato il padre a Palazzo Perrelli⁴⁰, con gli apparati approntati nel 1775 a Napoli per la nascita del principe ereditario Carlo Tito di Borbone, su commissione degli Ufficiali del Battaglione Real Ferdinando, nei cortili del Palazzo del principe di Salerno e del Palazzo dei Regi Studi. In questi progetta originali saloni su pianta ovale con gradinate⁴¹, dove nell'impaginato architettonico si riconoscono chiare derivazioni dal grande edificio del 1772.

I risultati osservati trovano una ancora più interessante relazione con l'ambiente europeo e in particolare presso la corte francese, ove si osserva la diffusione della moda dei *Salon à*

l'italienne già prima del 1750 e la frequente conversione di sale teatrali in saloni da festa secondo una consuetudine largamente diffusa nelle corti d'oltralpe.

A Monaco di Baviera François Cuvilliés il Vecchio, probabilmente con la collaborazione di Giovanni Paolo Gaspari, predispone il Residenztheater (1751-1753) in modo da potere sollevare il *parterre* fino a portarlo alla quota della scena al fine di creare un calpestio continuo per la trasformazione dei due spazi in un unico grande salone⁴², come si è evidenziato per il San Carlo nel 1747 e 1768. Ma a differenza dell'episodio napoletano, un dispositivo specifico con un complesso macchinismo era stato disposto sotto il calpestio della platea per consentire la rapida mutazione, come evidenzia la nota incisione di Valerian Funck (1771). Un esempio di questa metamorfosi è offerto dalla struttura progettata da Cuvilliés nel 1765 e documentata da un foglio (1771) dello stesso incisore su disegno di Ignaz Günther⁴³, per i festeggiamenti delle nozze per procura di Josepha Antonia, sorella del committente dell'edificio Maximilian III Joseph principe elettore di Baviera, con il futuro imperatore Giuseppe II d'Asburgo. In questo caso predomina l'idea di presentare sul palcoscenico una vera scenografia imperniata sulla continuità decorativa con la sala, mentre la loggia sul fondo, probabilmente dipinta su un fondale, già sembra preannunciare una timida apertura verso le istanze classiciste.

Il mutamento di gusto in questo tipo di architetture effimere si coglie soprattutto in Francia dove la critica promossa dalla corrente classicista precocemente spinge in una diversa concezione spaziale e decorativa.

Utile parametro di confronto per i futuri orientamenti nella produzione specifica è il salone per un ballo in maschera realizzato a Parigi nel 1745 per il matrimonio del primo Delfino di Francia, Luigi Ferdinando – figlio di Luigi XV e deceduto nel 1765 senza potere accedere al trono – con l'Infanta Maria Teresa Raffaella di Spagna, da Gabriel Sallay e Giovanni Niccolò Servandoni, ricostruibile grazie a due incisioni raffiguranti le sezioni della struttura⁴⁴. In queste è già evidente la ripresa di motivi italiani, come l'ordine gigante su un alto plinto e i palchi sopraelevati imitanti un auditorio teatrale, ma coniugati con una ricca decorazione di gusto *rocaille*.

La divulgazione dei modelli sperimentati nella Penisola, non solo per l'architettura teatrale ma anche per i saloni provvisori, trova interessante veicolo nel *Parallèle...* di Gabriel-Pierre-Martin Dumont⁴⁵, pioniere di un metodo comparativo per lo studio delle sale teatrali che avrà esiti anche nel dibattito italiano, come suggeriscono la tavola dedicata al 'Parallelo di alcuni Teatri d'Italia' pubblicata da Piermarini nel suo noto volume sul Teatro alla Scala (Milano, 1789) e i numerosi rilievi di edifici per lo spettacolo della Penisola proposti da Cosimo Morelli come confronto al suo progetto per il Teatro

di Imola nell'*in-folio* dedicato alla fabbrica (Roma, 1780). Protagonista di un lungo soggiorno italiano, Dumont giunge a Roma come *pensionnaire* all'Accademia di Francia il 3 ottobre 1742, diventando membro dell'Accademia di San Luca quattro anni dopo⁴⁶. Insieme a Jacques-Germain Soufflot visita Napoli nel 1750 dove, oltre a interessarsi alle antichità vesuviane, perlustra insieme al collega la grande montagna ardente impegnandosi in osservazioni scientifiche sull'origine della lava⁴⁷. Nel suo *Parallèle...*, di cui sono note più edizioni, documenta oltre ai principali edifici teatrali della penisola, tra cui il San Carlo, anche un *Salon a l'italienne* in linea con le novità presentate a Napoli nel 1772. Se è molto improbabile che possa essere stato testimone del ciclo di eventi partenopei per la nascita dell'Infanta reale, potrebbe tuttavia avere tratto informazioni attraverso la relazione a stampa prima citata offerta in dono a diverse corti europee. Il suo prototipo con ampi passaggi architravati ed esedre con statue e festoni oltre a riferirsi a grandi modelli del Cinquecento italiano non è immune dall'osservazione dei reperti archeologici. Ma è anche evidente in questa composizione l'esito dei contatti con l'ambiente romano già rilevabile nell'ambizioso progetto per un 'Temple des Arts' presentato per l'associazione all'Accademia di San Luca e riutilizzato, con modifiche, per la scenografia dell'*Iphigénie en Tauride* (Atto I, scena II) come documenta l'incisione di Claude Poulleau su disegno dell'architetto. Uno scambio tra progettazione architettonica e scenografia che l'autore sperimenta, traslando dal disegno di rovine all'invenzione scenica, anche con i noti rilievi dei templi di Paestum, messi su rame per l'amico Soufflot, dei quali due tavole sono riutilizzate come fondali per il *Philoctète* di Sofocle ambientato nelle rovine pestane⁴⁸.

Oltre che nel *Parallèle...* il nuovo gusto che va divulgandosi per queste strutture effimere trova enunciazione da parte di Jacques-François Blondel nel suo *Cours d'architecture* (1771-1777)⁴⁹ nel capitolo dedicato agli edifici in carpenteria per le feste pubbliche. In questo critica aspramente le strutture realizzate negli ultimi cinquant'anni a Parigi e a Versailles che considera di un fasto eccessivo e stronca gli apparati documentati dalle incisioni definiti «un mélange d'Architecture & de Sculpture, souvent sans caractere, sans choix, sans dignité». Addita invece ad esempio i due saloni da ballo e da festa realizzati per il matrimonio del Delfino nel 1770, l'uno su disegno di Jean-François-Thérèse Chalgrin e l'altro di Victor Louis, auspicando che le incisioni che dovranno essere pubblicate rivelino ai giovani architetti e soprattutto ai decoratori la giusta direzione per conseguire 'il trionfo' delle Belle Arti.

Fortunatamente le stampe a cui Blondel faceva riferimento sono sopravvissute e le due costruzioni effimere da lui elogiate sembrano effettivamente avere tracciato una tappa importante nell'evoluzione di questo tipo architettonico in Francia tra l'ul-

timo quarto del XVIII secolo e gli inizi del XIX. Come per le nozze partenopee tra Borbone e Asburgo, anche a Parigi l'ambasciatore di Maria Teresa, François de Mercy-Argentau, ospita nella sua residenza abituale al Petit-Luxembourg una cena e un *bal masqué* in uno straordinario salone provvisorio costruito da Chalgrin⁵⁰. Ispirato al modello della basilica antica con un ordine gigante di colonne a sostegno di un sistema di balconate, il grande edificio effimero proponeva uno spazio innovativo in cui confluiscono ispirazione all'Antico mediato dal trattato di Palladio, precedenti esperienze britanniche come il salone per feste costruito da Lord Burlington a York nel 1730 (oggi York Assembly Rooms) e le nuove istanze classiciste di cui lo stesso Chalgrin era protagonista.

L'Ambasciatore di Spagna, conte di Fuentes, risponde ai due eventi organizzati dal collega con una festa allestita in una struttura progettata da Victor Louis nell'ampio giardino di Vauxhall de Torrè sui Boulevards ove è evidente il tentativo di superare il successo conseguito da Chalgrin, pur nella comune adesione a una declinazione del linguaggio classicista. L'edificio di Louis riprende dal precedente l'impianto rettangolare e l'articolazione con l'ordine gigante – in questo caso corinzio – e il sistema di balconate, ma con la variante di aprirle su un ballatoio esterno prospettante sul parco, esaltando sapientemente in tal modo il carattere del luogo. Ma la sostanziale differenza risiede nell'uso di colonne libere lungo tutto il perimetro dell'ambiente con conseguente introduzione di un ambulacro e l'arretramento delle balconate appoggiate su un sistema di pilastri e paraste indipendente dalle colonne⁵¹. Ne consegue una maggiore adesione alla spazialità del modello antico che informerà anche uno dei più fortunati progetti di Louis, il Grand Theatre di Bordeaux, inaugurato dieci anni dopo ed egualmente fondato nell'esterno sull'immagine della basilica romana.

L'importante evento dinastico è naturalmente festeggiato a Versailles dove l'inaugurazione dell'Opéra Royal, il 16 maggio 1770, viene fatta coincidere con il giorno delle nozze del Delfino, futuro Luigi XVI, con l'arciduchessa Maria Antonietta d'Asburgo, con una festa reale nella sala teatrale. Per desiderio del Sovrano, l'Opéra stessa è ideata in modo da essere trasformata in un grande ambiente per ricevimenti e viene prevista la costruzione di un dispositivo messo a punto dal macchinista Blaise-Henri Arnoult, dell'*équipe* dei Menus-Plaisirs – il servizio deputato all'organizzazione delle cerimonie e delle feste di corte⁵² – che consente la metamorfosi sollevando, grazie ad argani, il *parterre* alla quota del palcoscenico, con un dispositivo ispirato all'esempio monacense e a precedenti esperienze italiane come l'apparato di Vincenzo Re al San Carlo più sopra descritto. Il *bal paré* organizzato nel teatro reale tre giorni dopo le nozze si svolgerà in una nuova struttura allestita sulla scena in 24 ore e che finalmente

veniva a dotare il complesso reale di un *Salon à l'italienne*, carenza lamentata dallo stesso Blondel. Il grande dispositivo è documentato oltre che da numerose descrizioni, in particolare dal 'Mercure de France'⁵³, da un disegno di Jean-Michel Moreau le Jeune⁵⁴ e da due sezioni dell'architetto Claude-Jean-Baptiste Jallier de Savaul⁵⁵. Queste ultime restituiscono un'imponente architettura con colonnati e arcate, in parte concepita come rispecchiamento della sala teatrale, ma che tuttavia supera nella complessità dell'elaborazione dello spazio come attesta la sequenza di serliane a sostegno della volta affrescata. Nell'impaginato è evidente l'ispirazione alle ricostruzioni delle terme romane che Jallier ebbe forse occasione di visitare nel suo soggiorno romano nel 1761 e a motivi palladiani, in particolare il coro della chiesa del Redentore a Venezia che Gruber indica come modello per più parti della struttura⁵⁶.

Un dipinto – già conservato presso la collezione de Beistegui – raffigurante un salone da festa sulla scena di un teatro⁵⁷, presumibilmente per l'Opéra di Versailles, lascia intravedere anche una spia per un possibile influsso vanvitelliano sul nuovo gusto che si va affermando nei saloni provvisori in ambito europeo. Sebbene non sia noto l'autore né con certezza l'evento a cui si riferisce, la struttura illustrata riprende palesemente la configurazione del Teatro di Corte di Caserta, soprattutto nella grande volta ad ombrello con palchi ricavati entro le unghie e nell'ordine di colonne fronteggianti pilastri impostate su un alto basamento aperto da arcate per l'ingresso dei partecipanti al ballo. In queste citazioni si può forse intravedere il risultato della circolazione a livello europeo della *Dichiarazione dei disegni*..., la cui seconda edizione riportava il dettaglio in pianta e sezione della sala teatrale della Reggia.

Altrettanto sembra di potere affermare per la diffusione della relazione a stampa delle feste napoletane del 1772 e al suo contributo per lo sviluppo di una nuova concezione dei saloni da festa più aperta al nuovo gusto archeologico presso le corti europee.

Alcuni disegni di Pierre-Adrien Pâris, architetto dei Menus-Plaisirs dal 1778 al 1792 particolarmente impegnato per gli allestimenti alla corte francese⁵⁸ e come scenografo per i teatri reali di Versailles e Fontainebleau e l'Opéra di Parigi⁵⁹, nonché progettista della sala degli Stati Generali (1789)⁶⁰, uno dei suoi capolavori, rivelano interessanti affinità con temi dell'effimero vanvitelliano.

Sembra utile ricordare che Pâris, *pensionnaire* all'Accademia di Francia a Roma dal 1771, effettua un primo viaggio nel Sud dell'Italia nel 1774 visitando la Campania tra luglio e settembre di quell'anno lasciando disegni e resoconti di viaggi, come sono largamente note la sua collaborazione al *Voyage Pittoresque*... dell'Abbé de Saint-Non e i suoi rilievi su Pompei ed Ercolano⁶¹. È stato messo in evidenza che per diversi esemplari dei fondi a lui intitolati alla Bibliothèque

Municipale di Besançon, relativi a edifici di cui non aveva diretta conoscenza, Pâris utilizzò probabilmente incisioni e rilievi pubblicati da altri con ampia informazione bibliografica⁶², per cui non è improbabile che abbia consultato l'*in-folio* sulle feste napoletane del 1772.

Alcuni suoi elaborati sono dedicati al progetto di un complesso di sale in strutture in legno addossate alla facciata prospettante verso il *parterre du Midi* della *Vieille Aile* della Reggia di Versailles, per accogliere il ballo di carnevale nel 1787, tradizione ripresa nel 1775 sotto la diretta supervisione di Maria Antonietta. L'insieme include ambienti per funzioni disparate, dalla *Salle a manger*, alla *Salle de jeu*, alla *Salle du Buffet* e spazi minori di altra destinazione. Il grande salone da ballo è l'ambiente pregnante dell'intera sistemazione non solo per le maggiori dimensioni, ma anche per i caratteri di rappresentatività conferita alla sede principale dell'evento. Pâris ne disegna due versioni, una rettangolare⁶³ e l'altra con un impianto a circo molto simile a quello dei saloni dei due palazzi napoletani ai quali è accomunato anche dalla presenza delle gradinate, mentre le ampie nicchie semicircolari rinviano all'impaginato della 'Sede della Felicità' del 1772.

Ancora più innovativi sono i progetti relativi alla commissione del rifacimento del *Salon à l'Italienne* sulla scena dell'Opéra Royal in occasione della visita a Versailles di Paolo di Russia, figlio di Caterina II, il 20 maggio 1782. Il grande *Salon* per il *bal paré* delle nozze reali del 1770, riutilizzato diverse volte e anche smembrato per adattamenti a circostanze diverse, non era più ricostruibile nella sua interezza.

Per il nuovo apparato all'Opéra Royal vengono elaborate dal-

l'architetto di Besançon differenti versioni attestanti il passaggio da un impianto rettangolare a uno circolare e a uno ellittico⁶⁴, tipo quest'ultimo particolarmente apprezzato dal dibattito francese sulla forma ideale per la sala teatrale, come attestano i trattati di Charles Nicolas Cochin (1765), Chevalier de Chaulmont (1766), Pierre Patte (1782) e quindi certamente gradito alla committenza dei Menus-Plaisir nella figura del suo direttore Papillon de la Ferté, il quale aveva presumibilmente suggerito ad Ange-Jacques Gabriel la ripresa di questo stesso impianto per la grande sala teatrale di Versailles.

Accomunano le tre soluzioni il colonnato con ordine gigante, l'articolazione a gradinate e le nicchie trattate con lacunari in cui appare evidente non solo la ripresa della configurazione della sala dell'Opéra Royal, a sua volta messa in relazione per il padiglione reale come appare delineato in un disegno preliminare (1769) di Jallier con l'analogo dettaglio del Teatro di Corte casertano⁶⁵, ma anche alcuni dei temi sviluppati nel salone di Palazzo Perrelli.

Ma al di là di questi rimandi e di quanto l'ambiente europeo prenda da Vanvitelli, resta il suo fondamentale contributo allo sviluppo di una concezione nuova del salone da festa che si è tentato di mettere a confronto con alcune coeve esperienze europee. I due esempi napoletani descritti nella diversità della concezione dell'alzato e della decorazione, più raffinate e leggere nel primo episodio e più monumentali in quello successivo, sembrano mostrare a distanza di pochi anni direzioni opposte della sua cifra espressiva, ma utili ad aggiungere ulteriori elementi alla complessa questione della definizione del linguaggio del maestro nelle ultime opere.

¹ Va anche ricordato il padiglione costruito a Portella, vicino Terracina al confine del Regno di Napoli con lo Stato pontificio, per l'incontro dei due sposi il 12 maggio 1768, ma con caratteristiche diverse rispetto alle sale festive.

² Cfr. P. De Simone, *Dalla serenata Cerere placata a palazzo Perrelli. Nuovi documenti per le arti a Napoli*, in *Ricerche sull'arte a Napoli in età moderna. Saggi e documenti 2015*, Napoli, Arte'm, 2015, pp. 133-134, e documenti in Appendice; Ead., *Feste, Cuccagne e Serenate per le nozze di Ferdinando IV e Maria Carolina: luoghi e spettacoli dallo spoglio di nuovi documenti*, in *Miti, metafore e feste per le scene di un Regno: intorno alle Nozze di Peleo e Tetide di Giovanni Paisiello*, a cura di P. De Simone, N. Maccavino, 2 voll., Napoli, Turchini Edizioni, 2020, I, pp. XI- LXXXVI e documenti in Appendice.

³ J. Garms, *Luigi Vanvitelli (1700-73)*, in *Storia*

dell'architettura italiana. Il Settecento, a cura di G. Curcio, E. Kieven, 2 voll., Milano, Electa, 2000, II, p. 576.

⁴ In relazione a questi ultimi va sottratto al catalogo vanvitelliano l'ammodernamento del Teatro di Corte della Reggia napoletana, più volte attribuitogli dalla storiografia e da riferire invece a Ferdinando Fuga come ha dimostrato Paola D'Antonio, *Ferdinando Fuga architetto della corte borbonica*, in *Ferdinando Fuga 1699-1999 Roma, Napoli, Palermo*, atti del convegno (Napoli, 1999), a cura di A. Gambardella, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2001, pp. 306-308.

⁵ Cfr. *Le lettere di Luigi Vanvitelli dalla Biblioteca Palatina di Caserta*, a cura di F. Strazzullo, 3 voll., Galatina, Congedo, 1976-1977, III, 1977, pp. 470 e 472.

⁶ Ivi, pp. 518 e 525.

⁷ Che ne promossero la costruzione tra il 1630

e il 1650 ca. Cfr. G. Cantone, *Napoli barocca e Cosimo Fanzago*, Napoli, Banco di Napoli, 1984, pp. 346-349 specie pp. 348-349

⁸ Napoli, Biblioteca Nazionale 'Vittorio Emanuele III', ms. XV-A-8, busta 6, cc. 1-16. Il manoscritto è pubblicato integralmente da: J. Garms, *Beiträge zu Vanvitellis Leben, Werk und Milieu*, in «Römische Historische Mitteilungen», n. 16, 1974, pp. 166-171 e pp. 4-6; G. Pane, *Vanvitelli e la grafica*, in *Luigi Vanvitelli e il '700 europeo*, atti del congresso internazionale di studi (Napoli-Caserta, 5-10 novembre 1973), 2 voll., Napoli, Arte Tipografica, 1979, II, pp. 401-407; F. Strazzullo, *Inedito vanvitelliano del 1768*, Caserta, Centro di Studi Vanvitelliani, 1983. Il testo doveva costituire la stesura preliminare per una relazione a stampa a cui affidare la memoria dell'evento prevista in una tiratura di 1000 esemplari da inviare alle corti europee,

ma presumibilmente mai ultimata (ivi, p. 16). A questa è forse possibile riferire l'insieme di tre incisioni conservate presso la Fondazione Adelaide e Maria Antonietta Pagliara (inv. 565, 567, 950), relative alla planimetria e alla copertura del salone e alla facciata posticcia all'esterno del palazzo che attesterebbero un iniziale avanzamento dell'impresa editoriale. Vanno anche considerati tre disegni, presumibilmente non ascrivibili al maestro, oggi al Metropolitan Museum di New York (The Elisha Whittelsey Collection, 64.699.3-4-7), raffiguranti la copertura e la sezione della sala e la facciata effimera. Un foglio di Giuseppe Piermarini alla Biblioteca Comunale di Foligno (N 11), inoltre presenta il prospetto provvisorio per la fronte principale in una versione con varianti rispetto all'incisione napoletana e all'elaborato del museo statunitense. Cfr. M. Tabarrini, *Catalogo del fondo piermariniano di Foligno*, in *Giuseppe Piermarini. I disegni di Foligno. Il volto piermariniano della Scala*, catalogo della mostra (Foligno, aprile 1998), Milano, Electa, 1998, p. 116, scheda n. 8.9; V. Mazzenga, S. Tedde, *Napoli: Maestro e allievo*, in *Piermarini e il suo tempo*, catalogo della mostra (Foligno, 27 maggio-16 ottobre 1983), Milano, Electa, 1983, pp. 41 e 143-144, scheda 3.47. Mazzenga e Tedde riferiscono alle feste del 1768 anche un altro esemplare (C36) dallo stesso fondo folignate (ivi, pp. 42 e 44 nota 67) interpretandolo come pianta di un teatro provvisorio. In realtà il foglio riproduce la planimetria del Teatro Farnese di Parma. Per la discussione e la bibliografia sui materiali relativi alle feste a Palazzo Mirelli si rinvia a P. L. Ciapparelli, *Due secoli di teatri in Campania (1694-1896). Teorie, progetti e realizzazioni*, Napoli, Electa Napoli, 1999, pp. 23-24; Id., *Luigi Vanvitelli e il teatro di corte di Caserta*, Napoli, Electa Napoli, 1995, pp. 7-8.

⁹ 142 palmi in lunghezza, 83 in larghezza e 54 in altezza corrispondenti a 37,39 per 21,85 mt. e 14,20 mt. di altezza per l'ingombro interno.

¹⁰ Si veda la planimetria autografa conservata nel *corpus* della Reggia di Caserta (inv. 1691). Cfr. R. Sabatino, *Arredo della biblioteca in Palazzo Sciarra a Roma (1743-45): pianta con proiezione del soffitto*, in *Luigi Vanvitelli e la sua cerchia*, catalogo della mostra (Caserta, 16 dicembre 2000-16 marzo 2001), a cura di C. de Seta, Napoli, Electa Napoli, 2000, p. 262, scheda n. 107 con bibliografia precedente.

¹¹ Cfr. P. C. Verde, *Progetto di un ambiente a pianta ovale: pianta, sezione*, ivi, pp. 296-297, scheda n. 170.

¹² Ove la data che compare nel frontespizio 1740 è fittizia dal momento che sono documentati nella raccolta lavori più tardi. Cfr. M. Frank, Giuseppe Galli Bibiena, *Architettura e prospettive, 1740 e Id.*, *Veduta della cavallerizza*

d'inverno nella Hofburg di Vienna trasformata in sala da ballo in occasione delle nozze dell'arciduchessa Maria Anna col duca Carlo Alessandro di Lorena, 1744, in *I Bibiena una famiglia europea*, catalogo della mostra (Bologna, 23 settembre 2000-7 gennaio 2001), a cura di D. Lenzi, J. Bentini, Venezia, Marsilio, 2000, pp. 288-293, schede 56 e 59.

¹³ Cfr. *Le lettere di Luigi Vanvitelli dalla Biblioteca Palatina di Caserta*, cit., p. 485.

¹⁴ Cfr. P. L. Ciapparelli, *Luigi Vanvitelli*, cit., pp. 17 e 27, nota 190.

¹⁵ Cfr. R. Pantanella, *S. Pietro e le Basiliche. Le cerimonie sacre*, in *La festa a Roma. Dal Rinascimento al 1870*, catalogo della mostra (Roma, 23 maggio-15 settembre 1997), a cura di M. Fagiolo, 2 voll., Torino, Allemandi, I, 1997, p. 164; M. Fagiolo, *Il gran teatro della Roma barocca*, in *Roma barocca. Bernini, Borromini, Pietro da Cortona*, catalogo della mostra (Roma, 16 giugno-29 ottobre 2006), a cura di M. Fagiolo, P. Portoghesi, Milano, Mondadori Electa, 2006, pp. 70 e 349, scheda VI.12.

¹⁶ Cfr. L. Vanvitelli jr, *Vita dell'architetto Luigi Vanvitelli*, Napoli, co' tipi di Angelo Trani, 1823, p. 82.

¹⁷ Conservata in tre esemplari all'Istituto Centrale della Grafica, Gabinetto Disegni e Stampe, Fondo Corsini, coll. volume 41H5, inv. S-FC51892; ivi, Fondo Nazionale, coll. cartella FN213, inv. S-FN27151 e inv. S-FN27152. Il foglio del Fondo Corsini è stato pubblicato da V. Casale, *Gloria ai beati e ai santi. Le feste di beatificazione e di canonizzazione*, in *La festa a Roma*, cit., p. 125 fig. 2. Cfr. anche L. Scalabrini, *Giuseppe Vasi (1710-1782)*, Roma, Multigrafica, 1981 (stampato nel 1982), p. 116.

¹⁸ Cfr. *Le lettere di Luigi Vanvitelli dalla Biblioteca Palatina di Caserta*, cit., pp. 385-386 e 390. In una delle missive è anche menzionato l'inconsueto compenso conferitogli dalle monache consistente in «6 candelieri da tavola in argento e le cere, con dei dolci [...]».

¹⁹ Si veda il pagamento a suo favore per questo impegno reso noto da P. De Simone, *Feste, Cuccagne e Serenate*, cit., p. LIV.

²⁰ Questi consentono anche di collocare correttamente la macchina nella tribuna della chiesa il cui altare maggiore, eseguito nel 1701-02 da Giovanni Raguzzino e Giovanni di Filippo sulla base di un disegno donato (1700) alle monache da Francesco Solimena, doveva in buona parte essere nascosto dall'apparato posticcio. Cfr. M. Tabarrini, *Catalogo del fondo piermariniano*, cit., p. 117, schede 8.10 e 8.11. Il solo prospetto è pubblicato anche da P. C. Verde, *Progetto per il catafalco del SS. Sepolcro in Donnaregina, Napoli (1767)*, in C. de Seta, *Luigi Vanvitelli*, Napoli, Electa Napoli, 1998, pp. 284-285, scheda n. 243 con bibliografia precedente.

²¹ Il «Salone con Trono» (Caserta, Reggia, inv.

1683) per il *Tito Manlio* (1720) di Matteo Noris messo in musica da Pietro Giuseppe Gaetano Boni al Teatro della Pace a Roma e uno studio a carattere scenografico (Caserta, Reggia, inv. 1668), forse uno schizzo preliminare per lo stesso bozzetto. Cfr. J. Garms, *Scenografia per il Tito Manlio: Sala del Trono (Atto I, scena II)*, in *Luigi Vanvitelli e la sua cerchia*, cit., pp. 236-237, scheda n. 44 con bibliografia precedente; C. de Seta, *Scenografia: trono e pilastro in primo piano (1726-1728) (r.)*, *Schizzi a penna di colonne e capitelli (v.)*, in Id., *Luigi Vanvitelli*, cit., p. 199, scheda 37 con bibliografia precedente.

²² Cfr. P. L. Ciapparelli, *Luigi Vanvitelli*, cit., pp. 13 e 20.

²³ Cfr. P. De Simone, *Feste, Cuccagne e Serenate*, cit., pp. LV-LVI. La studiosa registra anche l'apporto di Giuseppe Funari detto 'il Mancino', artista noto per l'esecuzione degli affreschi di Villa Patrizi tra il 1767 e il 1779 e probabilmente impegnato anche per la decorazione del piccolo teatro privato della villa.

²⁴ Cfr. L. Tufano, *Partenope in festa. Musiche e spettacoli per le nozze di Carlo di Borbone e Maria Amalia di Sassonia (Napoli, 1738)*, in «Atti e memorie dell'Arcadia», n. 11, 2022, pp. 228-238. Jörg Garms (in *Luigi Vanvitelli e la sua cerchia*, cit., p. 295, schede 167-168) ha inoltre ricondotto all'occasione di queste feste anche due disegni sullo stesso soggetto, uno in collezione privata e un altro nel *corpus* casertano, accomunati dalla mensa a semicerchio, ma di cui resta difficile ipotizzare l'effettiva destinazione nell'ambito delle strutture realizzate per l'evento, sebbene sia certamente pertinente la connessione dei due fogli con gli eventi a Palazzo Mirelli.

²⁵ Sull'edificio si veda: F. Capano, *Palazzo Berio a Napoli: origine ed evoluzione*, Napoli, Paparo Edizioni, 2012.

²⁶ Per la bibliografia rinvio al mio *Due secoli di teatri*, cit., pp. 24 e 42, note 41-46, e ai successivi aggiornamenti in V. Tempone, *La ristrutturazione settecentesca di Palazzo Perrelli Berio*, in *Luigi Vanvitelli 1700-2000*, atti del convegno internazionale di studi (Caserta, 14-16 dicembre 2000), a cura di A. Gambardella, San Nicola la Strada, Saccione, 2005, pp. 585-591; P. De Simone, *La 'Cerere placata' di Niccolò Jommelli: innovazione e interazione fra i diversi linguaggi dell'arte in gioco tra Napoli e l'Europa*, in *Niccolò Jommelli. L'esperienza europea di un musicista 'filosofo'*, atti del convegno (Reggio Calabria, 7-8 ottobre 2011), a cura di G. Pitarresi, Reggio Calabria, Edizioni del Conservatorio di Musica 'F. Cilea', 2014, pp. 457-1021; Ead., *Dalla serenata Cerere placata*, cit., pp. 133-134 e documenti in Appendice.

²⁷ Cfr. P. De Simone, *La 'Cerere placata'*, cit., pp. 457-458.

²⁸ *Lettera ad un amico. Nella quale si dà ragguaglio*

- della funzione seguita in Napoli il giorno 6. Settembre del 1772. Per solennizzare il Battesimo della Reale Infanta Maria Teresa Carolina primogenita delle LL. MM. Il Re Ferdinando IV. e Maria Carolina Arciduchessa d'Austria, E delle feste date per quest'oggetto, In Napoli, A spese di Paolo Di Simone stampatore, 1772.
- ²⁹ Oltre alle tavole dedicate nella *Lettera ad un amico...* alle strutture realizzate, vanno ricordati due disegni autografi entrambi raffiguranti le sezioni del teatro effimero e conservati nel *corpus* della Reggia di Caserta (inv. 1728) e all'Istituto Centrale per la Grafica (inv. 12536). Cfr. P.C. Verde in *Luigi Vanvitelli*, cit., pp. 295-296 schede 265-266 con bibliografia precedente.
- ³⁰ Rinvio per l'approfondimento dell'argomento e la relativa bibliografia al saggio di Cettina Lenza in questo volume.
- ³¹ Cfr. F. Mancini, *I sentieri neodorici dell'effimero*, in *La fortuna di Paestum e la memoria moderna del dorico 1750-1830*, catalogo della mostra (Padula, 17 giugno-31 luglio 1986), a cura di J. Raspi Serra, Firenze, Centro Di, 1986, I, p. 201.
- ³² Cfr. P. De Simone, *Dalla serenata Cerere* placata, cit.
- ³³ *Lettera ad un amico*, cit., p. 8.
- ³⁴ Cfr. *Le lettere di Luigi Vanvitelli dalla Biblioteca Palatina di Caserta*, cit., pp. 81-82, 116, 357, 428-429, 437. Sulle relazioni tra Piranesi e Vanvitelli rinvio a: J. Wilton-Ely, *The relationship between Piranesi and Luigi Vanvitelli in 18th-Century architectural theory and practice*, in *Luigi Vanvitelli e il '700 europeo*, cit., pp. 83-99, specie pp. 95-99; C. de Seta, *Luigi Vanvitelli e Giovan Battista Piranesi: un'ipotesi integrativa del ruolo sociale dell'artista a metà Settecento*, in *Piranesi tra Venezia e l'Europa*, atti del convegno internazionale (Venezia, 13-15 ottobre 1978), a cura di A. Bettagno, Firenze, Olschki, 1983, pp. 103-125.
- ³⁵ Come nella circostanza del riuso di quattro capitelli antichi di marmo opportunamente contornati con ferri e perni per costituire l'anima dei capitelli in stucco delle colonne del proscenio del Teatro di Corte di Caserta. Cfr. P. L. Ciapparelli, *Luigi Vanvitelli*, cit., p. 13.
- ³⁶ G. Cantone, *Vanvitelli tra retorica e concretezza*, in *Luigi Vanvitelli 1700-2000*, cit., p. 24.
- ³⁷ Cfr. F. Mancini, *Feste ed apparati civili e religiosi in Napoli dal Vicereame alla capitale*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1968, pp. 45 e 275, fig. 1; S. Pignalosa, 1735: *Feste per il ritorno di Carlo di Borbone dall'impresa di Sicilia*, in *Capolavori in festa. Effimero barocco a Largo di Palazzo (1683-1759)*, catalogo della mostra (Napoli, 20 dicembre 1997-15 marzo 1998), a cura di R. Lattuada, Napoli, Electa Napoli, 1997, pp. 243-244, scheda 4.28.
- ³⁸ Le splendide tavole della relazione di Nicola Rossi (1749) sono state commentate per primo da Mancini (*Feste ed apparati civili e religiosi in Napoli dal Vicereame alla capitale*, cit., pp. 55-60 figg. 34-39, e p. 271 figg. 2-3) e più volte ripubblicate. Cfr. M. G. Mansi, 1747: *Feste per la nascita del real infante Filippo*, in *Capolavori in festa*, cit., pp. 256-248, scheda 4.33.
- ³⁹ *Relazione delli reali felicissimi sponsali seguiti in Vienna della Maestà di Maria Carolina d'Austria colla Maestà di Ferdinando IV. re delle due Sicilie e delle cerimonie, spettacoli, e feste celebrate in una sì fausta occasione*, Napoli, Vincenzo Flauto, 1768, p. [8].
- ⁴⁰ Cfr. P. De Simone, *Dalla serenata Cerere* placata, cit., p. 136.
- ⁴¹ Cfr. O. Cirillo, *Carlo Vanvitelli. Architettura e città nella seconda metà del Settecento*, Firenze, Alinea, 2008, pp. 128-133; M. Venditti, *Gli allestimenti in Palazzo Salerno*, in *Carlo Vanvitelli*, a cura di B. Gravagnuolo, Napoli, Guida, 2008, pp. 241-243; G. de Nitto, *Descrizione della magnifica festa data in Napoli dagli ufficiali del Battaglione Real Ferdinando per solennizzare la nascita del Real Principe ereditario de' Regni delle Sicilie*, in *Il Piccolo Principe. Giuseppe Sanmartino alla Reggia di Caserta*, catalogo della mostra (Caserta, 27 maggio-11 settembre 2022), a cura di V. Di Fratta, Napoli, Colonnese, 2022, p. 118, scheda 11 con bibliografia precedente.
- ⁴² Cfr. H. Brunner, *Altes Residenztheater in München (Cuvilliés-Theater)*, München, Bayerische Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen, 1958 (edizione consultata: München 1990), p. 26 e fig. 2; S. Heym, *Altes Residenztheater Cuvilliés-Theater in München*, München, Bayerische Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen, 1995 (trad. it.: Monaco, Bayerische Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen, 1995), pp. 25-26; G. Schöne, *Il Residenztheater di Monaco di Baviera*, in *L'architettura teatrale dal Palladio ad oggi*, «Bollettino del Centro Internazionale di studi di architettura Andrea Palladio», XVII, 1975 [ma edito nel 1978], p. 288 e fig. 168.
- ⁴³ Cfr. H. Brunner, *Altes Residenztheater*, cit., fig. 3; S. Heym, *Altes Residenztheater*, cit., p. 39; G. Schöne, *Il Residenztheater*, cit., p. 289 e fig. 169.
- ⁴⁴ Pubblicate in: *Der formschatz: eine Quelle der Belehrung und Anregung für Künstler und Gewerbetreibende, wie für alle Freunde stilvoller Schönheit, aus den Werken der besten Meister aller Zeiten und Völker*. München, München & Leipzig, G. Hirth's kunstverlag, jahrgang 1887, col. IX e tavv. 58-59. La didascalia originale in tedesco recita: «No. 58 & 59. Aufrisse des Tanzsaales, welcher aus Anlass der Hochzeit des Dauphins 1745 in Paris von Sallay und Servandoni erbaut wurde. Von der Longseite ist hier nur 1/3 abgebildet». Cfr. anche M. Baur-Heinhold, *Theater des Barock. Festliches Bühnenspiel im 17. und 18. Jahrhundert*, Munich, Verlag Georg D. W. Callwey, 1966; (edizione consultata: Ead., *Baroque theatre*, London, Thames and Hudson, 1967, pp. 176-177). Bauer Heinold ha tuttavia erroneamente riferito le tavole a un non meglio identificato teatro londinese.
- ⁴⁵ G.-P.-M. Dumont, *Parallèle de plans des plus Belles salles de Spectacles d'Italie et de France, Avec détails de Machines Théâtrales*, Paris s.d. [ma 1774], pl. 36. Si veda anche la ristampa anastatica: New York, Benjamin Blom, 1968.
- ⁴⁶ Cfr. P. A. Daum, *Gabriel Pierre Martin Dumont: a biography and theatrical evaluation*, in «The Ohio State University bulletin», n. 16, 1969, p. 31.
- ⁴⁷ Cfr. D. Rabreau, *Autour du voyage d'Italie (1750). Soufflot, Cochin et M. de Marigny réformateurs de l'architecture théâtrale française*, in *L'architettura teatrale*, cit., pp. 214-216.
- ⁴⁸ M. Sajous D'Oria, *La Participation dramatique. Spectacle et espace théâtral (1730-1830)*, Paris, Classiques Garnier, 2020, p. 67.
- ⁴⁹ Cfr. J.-F. Blondel, *Cours d'architecture...*, I-VI, A Paris, chez Desaint, 1771-1777, II, 1771, pp. 271-274.
- ⁵⁰ Cfr. A.-C. Gruber, *Les grandes fêtes et leurs décors à l'époque de Louis XVI*, Genève, Librairie Droz, 1972, pp. 74-79 e figg. 48-50.
- ⁵¹ Ivi, pp. 79-81 e fig. 51.
- ⁵² Ivi, pp. 7-16.
- ⁵³ s.a., *L'inauguration de l'Opéra en 1770*, in *Opéra de Versailles*, numero speciale di «Les monuments historiques de la France», vol. III, n. 1, janvier-mars 1957, pp. 19-27. Si veda anche la lunga descrizione della struttura nel documento riportato da A.-C. Gruber, *Les grandes fêtes*, cit., pp. 65-69.
- ⁵⁴ Ivi, p. 24. A p. 25 è l'altro disegno dello stesso artista raffigurante l'interno dell'auditorio dell'Opéra allestito per il festino reale in occasione delle nozze il 16 maggio 1770. Cfr. anche A. Japy, *L'Opéra Royal de Versailles*, Paris, Draeger Frères, 1958, p. 27.
- ⁵⁵ Besançon, Bibliothèque municipale, Collection P. A. Pâris, Carton R I n. 37 e 38. Pubblicati in J. Feray, *Les théâtres successifs du Château de Versailles*, in *Opéra de Versailles*, cit., p. 11; A. Japy, *L'Opéra Royal*, cit. p. 113; A.-C. Gruber, *L'Opéra de Versailles est-il l'oeuvre de Gabriel?*, in «Revue de l'Art», n. 13, 1971, p. 90, figg. 5-6; Id., *Les grandes fêtes*, cit., figg. 39-40.
- ⁵⁶ Cfr. A.-C. Gruber, *L'Opéra de Versailles*, cit., p. 94.
- ⁵⁷ Pubblicato da P. de Nolhac, *La Dauphine Marie-Antoinette*, Paris, Boussod, Valadon et C.ie, 1896, tav. tra pp. 60 e 61. La didascalia indica: «Salle de fêtes construite pour le mariage du Dauphin. Peinture contemporaine appartenant à M. le marquis de Moy». Alain Gruber (*L'Opéra de Versailles*, cit., pp. 95-96, fig. 15) riferisce, alla data a cui scrive, che il dipinto apparteneva alla collezione de Beiste-

- gui e ipotizza che potrebbe raffigurare un salone da festa costruito sulla scena del Teatro di Corte di Caserta.
- ⁵⁸ Dati i limiti di spazio, ricordo soltanto della corposa bibliografia sull'artista francese i fondamentali contributi di Pierre Pinon ai quali rinvio per la bibliografia precedente: P. Pinon, *Pierre-Adrien Pâris architecte (1745-1819), ou l'archéologie malgré-soi*, tesi di Dottorato, Université Paris IV, 6 voll., 1998; Id., *Pierre-Adrien Pâris (1745-1819), architecte, et les monuments antiques de Rome et de la Campanie*, Roma, École Française de Rome, 2007; *Le cabinet de Pierre-Adrien Pâris, architecte, dessinateur des menus-plaisirs*, catalogo della mostra (Besançon, 14 novembre 2008-23 febbraio 2009), Paris, Éditions Hazan, 2008.
- ⁵⁹ M.-H. Jordan, *L'érudition et l'imagination: les décors de scène*, in *Le cabinet de Pierre-Adrien Pâris*, cit., pp. 68-81.
- ⁶⁰ Cfr. P. Pinon, *La Salle des États-Généraux à Versailles*, in *Des Menus Plaisirs aux Droits de l'Homme. La Salle des États-Généraux à Versailles*, catalogo della mostra (Versailles, 5 maggio-3 settembre 1989), Paris, Caisse Nationale des monuments historiques et des sites, 1989, pp. 13-73.
- ⁶¹ Cfr. M. L. Aroldo, *Note sui soggiorni napoletani del Voyage en Italie dell'architetto Pierre-Adrien Pâris*, in *Il Sud Italia: schizzi e appunti di viaggio. L'interpretazione dell'immagine, la ricerca di una identità*, «ArcHistoR EXTRA», n. 11, 2019 (supplemento di «ArcHistoR», n. 11, 2019), pp. 269-293.
- ⁶² Cfr. C. Lenza, *Tra rilievo, interpretazione e progetto. Palazzo Donn'Anna nei disegni di Pierre-Adrien Pâris*, in *Palazzo Donn'Anna. Arte, natura e storia*, a cura di P. Belli, Torino, Allemandi, 2017, p. 141.
- ⁶³ Cfr. M.-H. Jordan, *Les décors des divertissements et des cérémonies de la Cour*, in *Le cabinet de Pierre-Adrien Pâris*, cit., p. 61, ove è pubblicata la versione con la sala rettangolare.
- ⁶⁴ Cfr. A. Gruber, *L'Opéra de Versailles*, cit., pp. 95-96 e figg. 9-14.
- ⁶⁵ Cfr. T. Boucher, *L'opéra royal*, in *Les Gabriel*, a cura di M. Gallet, Y. Bottineau, Paris, Picard, 1982, p. 206.

Il linguaggio dell'architettura e le istanze del cerimoniale.

Luigi Vanvitelli a Caserta e Portici

Massimo Visone

La necessità di una nuova città capitale in Terra di Lavoro e il progetto del Palazzo Reale di Caserta vantano una ricca fortuna critica che ha risposto alle istanze della propaganda politica, della militanza storiografica e delle attività culturali, così come a quelle delle ideologie positiviste, dei riduzionismi stilistici, degli studi artistici, delle analisi tipologiche, delle problematiche simboliche, degli approfondimenti cronologici, biografici, agiografici, tecnologici e territoriali. Altre future ricerche consentiranno di incrementare la conoscenza scientifica di questo complesso patrimonio architettonico, che ha vissuto, come è noto, un lungo percorso di progettazione e un altrettanto lungo e frammentario cantiere.

All'interno dei diversi approcci interrogativi all'opera di Luigi Vanvitelli, andando al di là degli incasellamenti linguistici e formali, l'impulso dato in tempi più o meno recenti dai *Court Studies*, dalla *New Cultural History*, dai *Ritual Studies* e della Nuova Storia Politica consente di fare alcune osservazioni inedite sulla Reggia di Caserta, in particolare sull'uso e sulle scelte operate per gli spazi aperti, così come vedremo avvenuto in altre regge del Regno di Napoli nel Settecento borbonico. Il rinnovamento culturale degli studi vanta un adeguato bilancio storiografico nel campo delle ricerche di storia moderna, con una tendenza che ha mostrato una maggiore attenzione alla civiltà del Seicento e all'amministrazione vicereale¹. Molto più recente è invece l'apporto dato alla conoscenza delle fonti e delle analisi scientifiche relative alla fase autonoma², in particolare quella inaugurata da Carlo di Borbone dopo la conquista del Regno di Napoli prima e di quello di Sicilia poi. Di conseguenza, ciò trova un riscontro ancora minore nel campo della storia dell'architettura, a meno dei pionieristici studi sugli spazi sociali e sulle destinazioni d'uso di Gérard Labrot, ma limitati ai palazzi dell'aristocrazia napoletana fino alla prima metà del XVIII secolo³.

Il complesso delle norme e delle procedure che presiede alla celebrazione degli eventi solenni della corte nei rapporti ufficiali fra Stati, in occasione delle visite pubbliche, vede la sua più completa *mise-en-scène* a palazzo, dall'ingresso nel cortile d'onore accompagnati dall'introduttore all'accoglienza presso il Sovrano, che nel caso di Napoli si concretizza nel palazzo di Domenico Fontana, finalmente destinato a fungere da residenza reale. Il cerimoniale in quegli anni assume una rigida codifica-

zione per consentire alle corti europee la ricorrenza delle necessarie pratiche di rappresentazione, rese pubbliche anche attraverso manuali, tra cui il più noto è quello di Jean Rousset de Missy del 1739⁴.

Carlo è consapevole dell'eccezionalità della sua corona, da un lato per questioni dinastiche, essendo discendente del ramo spagnolo dei Borbone e della prestigiosa famiglia dei Farnese, dall'altro per l'esperienza maturata come duca di Parma e Piacenza e come principe ereditario del Granducato di Toscana e futuro re di Spagna. Il sovrano «fu esposto, quindi, a un intricato insieme di culture cortigiane e modelli dinastici che devono necessariamente essere presi in considerazione per comprendere appieno il rituale che alla fine si instaurò a Napoli dopo il 1734»⁵ e il ruolo e l'identità da restituire a uno dei più longevi regni d'Europa, oltre che al linguaggio delle architetture di sua committenza.

In questo contesto, nel 1737, dopo il rifiuto di Carlo VI di dare la figlia in moglie a Carlo di Borbone e fallito il tentativo di farlo sposare con la figlia di Luigi XV, la scelta di Elisabetta Farnese cade su Maria Amalia Wettin⁶. La sposa individuata per l'emancipazione del re⁷ è nobile di sangue imperiale, nata a Dresda il 24 novembre 1724 da Federico Augusto II, elettore di Sassonia e re di Polonia, e dall'arciduchessa Maria Giuseppa d'Austria, primogenita di Giuseppe I. Da Pilnitz inizia il viaggio della principessa verso Napoli⁸.

Nella costruzione della nuova immagine del Regno, i palazzi reali hanno un ruolo di primo piano e la scelta del linguaggio architettonico accoglie gli apporti provenienti dalle conoscenze proprio di Carlo e di Maria Amalia.

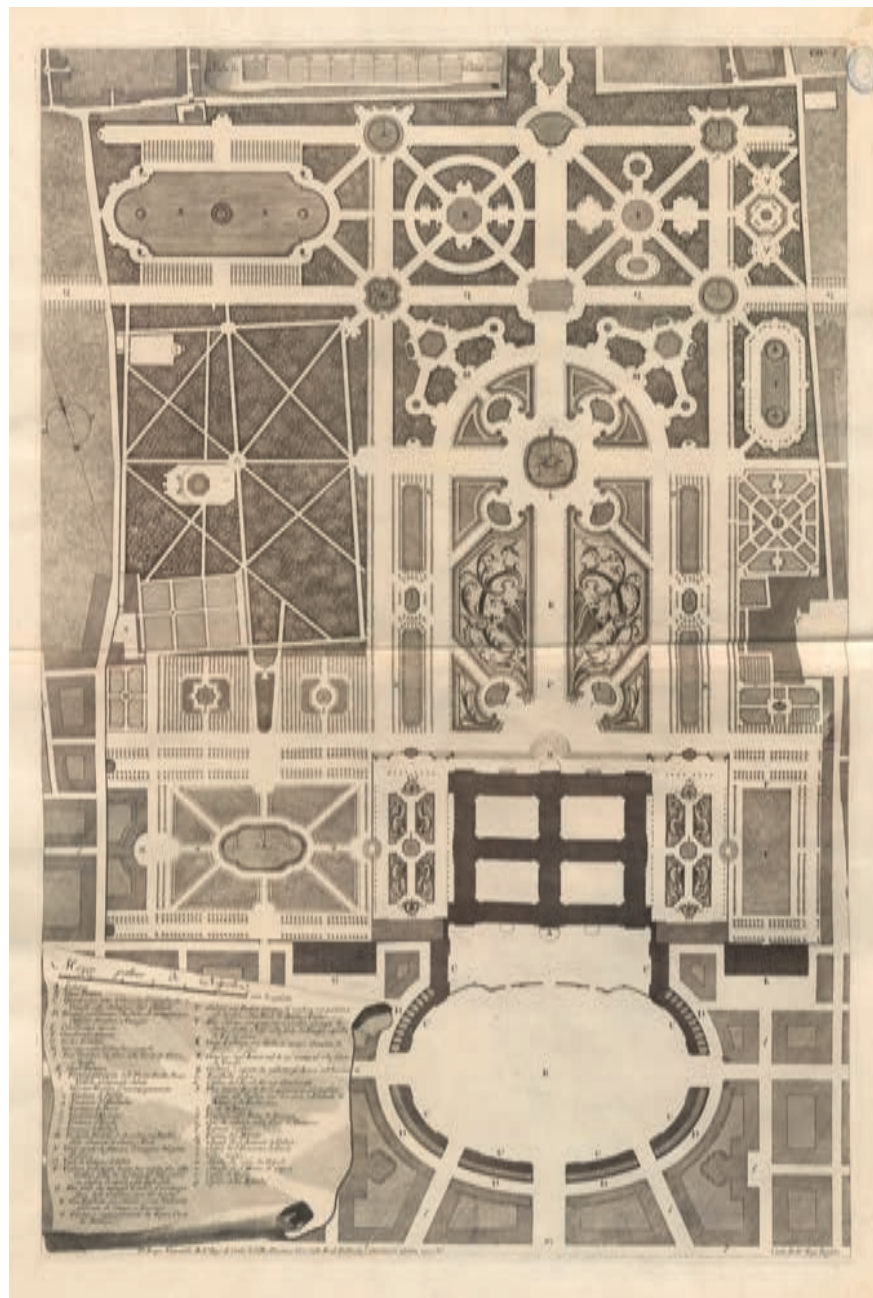
Il Re si adopera per la costruzione di regge, casini, delizie e tenute, con parchi e giardini adeguati all'imperante gusto francese, di riserve, boschi e selve di caccia per assolvere alle necessità della vita di corte e della rappresentazione del potere, e di attività protoindustriali e agricole per rispondere alle istanze economiche del tempo, a cui è riservato un ramo dedicato dell'amministrazione, appunto i Siti Reali⁹. Il «contatto con i maggiori centri europei, il diffondersi dell'illuminismo e di una cultura ispirata a modelli francesi favorirono il generale risveglio dal provincialismo»¹⁰. L'esperienza e la familiarità con le composizioni geometriche delle residenze europee, oltre che la sensibilità culturale e la lungimiranza diplomatica di Carlo verso

Fig. 1. Luigi Vanvitelli, *Pianta generale del Reale Palazzo di Caserta*, 1756 [Vanvitelli 1756, tav. I].

la promozione del linguaggio delle arti, influenzarono anche le scelte nel campo dell'architettura.

Ciò è ancora più vero dopo il matrimonio con Maria Amalia, che però aveva una propensione verso il gusto più sfarzoso della natia Sassonia. Della sua infanzia si sa che non le era mancata un'eccellente formazione intellettuale, musicale ed ebbe grande curiosità artistica, inclusa una predilezione per il disegno e un certo interesse per i giardini¹¹, oggetto di un fitto programma di rinnovamento avviato dal nonno, Augusto il Forte, e terminato dal padre, che coinvolsero lo Zwinger, Pilnitz e il Große Garten, con alcuni echi nella delizia di Brühl. Inoltre, era riconosciuta provetta amazzone, cosa che le consentirà di condividere con Carlo la passione venatoria. Ai giardini conosciuti in resoconti, incisioni, trattati e dipinti, o attraverso giardinieri formati nei cantieri francesi e che viaggiavano per soddisfare le richieste del mercato, fanno eco quelli frequentati durante l'itinerario nuziale, soprattutto le ville venete. La sua educazione sentimentale e il bagaglio culturale si completano infatti nelle tappe del tragitto, dove si avviano le prime esperienze diplomatiche in veste di sposa reale, per propagandare i buoni auspici della «monarquía inventada»¹². Un anonimo e attento cronista del tempo ha fornito una dettagliata descrizione di questi siti che l'hanno vista ospite e raccontato del fascino esercitato dai luoghi visitati¹³. Il fatto che i due sovrani si travestirono da giardinieri in una festa da ballo data a palazzo nel 1739 dimostra quanto la sapessero lunga sul valore altamente rappresentativo delle residenze regie¹⁴.

Per affermare la maestà napoletana di cui fu titolare, non mancano gli aggiornamenti sull'uso delle sale di Palazzo Reale¹⁵. La prima occasione in cui si applica il cerimoniale è la visita dell'inviato della Repubblica di Genova il 29 settembre del 1737, costituendo il modello di un'etichetta ripetuta in altre occasioni pubbliche di uguale rango. L'inviato e i gentiluomini nel corteo di carrozze «giunti che furono in Palazzo, smontati tutti del corteggio, dopo di essi l'introduttore ed inviato salirono, ed entrati nella sala Reale ove sta la guardia degli alabardieri e palafrenieri di Sua Maestà, entrarono i palafrenieri dell'inviato, nella quale non puote entrare altra livrea se non quella delli ambasciatori. Nella susseguente stanza, ove ora sta la guardia del corpo, ivi si fermarono così i gentiluomini dell'inviato, come gli altri già detti gentiluomini de' nazionali. Dopo, nella



stanza detta de' Cavalieri, ivi si fermarono tutti colori che non avevano carattere di poter entrare in quella de' Titolati, ed alla porta della stanza, ove sta la guardia che introduce nella stanza de' Cavalieri, fu incontrato l'inviato e corteggiato da' cavalieri nazionali, ed introdotto dal marchese Acquaviva con tutto il suddetto corteggio de' nazionali nella stanza de' Titolati, ove si fermarono aspettando [...], essendosi Sua Maestà situato sotto del dosello [...], alla sua destra stava Sua Eccellenza il signor conte di Santo Stefano, suo maggiordomo maggiore e dietro la sedia di Sua Maestà, dalla parte sinistra, stava il signor marchese d'Arienzo, suo capitano della guardia e di poi tutti i gentiluomini, così di esercizio che di entrata, stavano al piano del pavi-



mento, corteggiando Sua Maestà, come anco i quattro maggiordomi di settimana, ad uno de' quali Sua Eccellenza, d'ordine di Sua Maestà, diede il comando che fosse uscito nella stanza ove trattenevasi il marchese Acquaviva coll'inviato, avvisandoli che fosse entrato»¹⁶.

Si pensi che l'entrata pubblica dell'ambasciatore di Malta vide, oltre la carrozza di corte, «altre tre di suo treno con sei volanti e sei paggi a piedi intorno alla sua carrozza e 16 servitori appresso con il seguito di altre 110 carrozze d'invito, nelle quali andavano così i cavalieri di carovana come altri che stavano in Napoli»¹⁷, ma nel cortile d'onore entrava solo la carrozza dell'introduttore, il marchese d'Acquaviva, mentre il resto del corteo si arrestava a largo di Palazzo.

Dagli anni Sessanta del Seicento, Luigi XIV aveva imposto un modello dirompente, con la moltiplicazione degli spazi all'esterno del palazzo¹⁸. Versailles era divenuto l'archetipo della reggia e le sue forme rispecchiavano l'assolutismo del monarca, a cui tutte le principali corti d'Europa si rivolgono come modello di riferimento. Quel che restava del parco del Palazzo Reale non rispondeva a questa tendenza, la conurbazione impediva qualsiasi ampliamento e il giardino pensile sul terrazzo

Fig. 2. Giovanni Carafa, duca di Noja, *Mappa topografica della città di Napoli e de' suoi contorni*, 1775, particolare.

Fig. 3. Giovanni Gravier (inc.), *Veduta della Real Villa di Portici come si vede dal mare dedicata a Sua Eccellenza la Sig.a marchese D. Ricciarda Catanti Tanucci*, terzo quarto del XVIII secolo.

del Belvedere (1745) poteva solo svolgere funzione di privato decoro tra gli appartamenti reali. Le richieste di Carlo sono indirizzate verso spazi di grande rappresentatività, dove soddisfare la sua domanda di «Parterre á la Française»¹⁹.

Capodimonte è il primo sito costruito *ex novo*, dove l'interesse per il dato naturalistico precede quello per la residenza²⁰. Nel 1735 Giovanni Antonio Medrano era stato incaricato di acquistare terreni per realizzare una riserva di caccia, mentre alla fine dell'anno è approvato un progetto di Antonio Canevari per una villa con boschetto. Si concretizzano i presupposti per la realizzazione di due grandi aree per la caccia di pelo e di penna, a cui lavorano Martin Biancour e altri giardinieri francesi, costituendo in pratica il distaccato bosco del Palazzo Reale di Napoli.



Dopo alcune difficoltà e la destinazione di Capodimonte a sede della collezione Farnese, i sovrani indirizzano le proprie energie su Portici, dove stavano emergendo i primi resti dell'antica Ercolano. Nel 1738 si avviano i lavori per il palazzo costruito a cavallo della strada delle Calabrie, con un parco a monte e un bosco a valle²¹. Se è noto che nel 1742 Canevari sostituisce Medrano nel progetto della Reggia, è ancora controverso l'autore del parco. La planimetria nella Biblioteca Nazionale di Napoli accredita l'ideazione al giardiniere fiorentino Francesco Geri, ma ciò non escluderebbe una collaborazione con gli architetti attivi nel sito. La presenza di Luigi Vanvitelli nel cantiere di Portici è acclarata dal 1752 quando, a seguito del cattivo stato di salute di Canevari, il Re lo richiede per mettere in buon ordine le fabbriche²². In tal senso, c'è chi non ha mancato di riferire la lettera del 1761, con cui Vanvitelli annuncia al fratello di essersi recato a Portici per prendere visione delle volte, alle due ali dei due corpi edilizi simmetrici che costituivano l'emiclo verso mare²³. Ciò ha indotto a ritenere che il disegno dell'emiclo della Reggia, con le due logge, sia stato realizzato dallo stesso architetto di corte.

Nel 1750, con Portici ancora in costruzione, il Re incarica Luigi

Vanvitelli di progettare Caserta, dove «la composizione d'insieme acquista una coerenza non riscontrabile»²⁴ nel modello francese ed è più riferibile al dinamismo dell'urbanistica napoletana del Settecento.

Il parco di Caserta «testimonia l'amore che i Borbone portavano all'arte dei giardini»²⁵ ed è un punto di svolta tra un prima e un dopo nella storia dell'architettura dei giardini nel Regno di Napoli. Carlo di Borbone intese affermare l'identità nazionale che non aveva avuto modo di maturare come avvenuto altrove in Europa nel Seicento²⁶. Nei suoi intenti, la nuova Reggia, che si costruiva sì sul modello d'oltralpe, doveva però competere con la stessa Versailles. Il Re aveva quindi negato a Vanvitelli il permesso di visitare il parco di Le Nôtre perché non era il caso di prendere ispirazione direttamente dall'opera altrui, ma la sua idea era già soddisfacente e altrettanto grandiosa.

Vanvitelli, nella prefazione della *Dichiarazione dei disegni* (1756), si rivolge ai sovrani con questo attestato di gratitudine: «si ristrinse il mio merito nell'essere io solamente esecutore delle sublimi Idee concepute dalla Magnificenza delle MM.VV.». Poi aggiunge: «restami il cordoglio dell'incertezza di non avere io forse saputo bene esprimere in carte gli augusti pensieri



dalle MM.VV comunicatimi. Ma se mai per isventura accaduto ciò fosse, vorrei pure sperarne dalla Regia Benignità facile il perdono, qualora si degnasse di riflettere, che mal può una mano privata adombrare agli occhi altrui gli eccelsi concepimenti dell'immaginar de' Sovrani». Infine, si legge: «Tenga il Cielo dalle MM.VV. lungi qualunque anche menomo sospetto, di non avere io nell'eseguire i cenni Reali tutta impiegata la diligenza», anche se poi, nella tavola XIII, dichiara che osserviamo un *Giardino in lontano alquanto vario da quello che si eseguisce*. Insomma, come già detto nell'epistolario con il fratello Urbano, traspare chiaramente il ruolo attivo di Carlo e Maria Amalia circa l'impostazione e il concepimento del progetto, secondo il modello classicista teorizzato da Filarete, ma soprattutto come conoscitori e frequentatori del cerimoniale. Il 20 gennaio 1752 si avviano i lavori per la costruzione della reggia di Caserta, proseguiti poi sotto la direzione di Carlo Vanvitelli alla morte del padre e terminati molto dopo la partenza dei sovrani per la Spagna nel 1759, ma l'impronta originaria di progetto sopravviverà a lungo nel disegno complessivo²⁷.

Fig. 4. Antonio Joli, *Capriccio con fontana di Nettuno in un parco*, 1756-175 [Reggia di Caserta, su concessione del Ministero della Cultura. Ne è vietata la riproduzione o duplicazione con qualsiasi mezzo].

Fig. 5. Pierre-Denis Martin, *Veduta del castello di Versailles dalla piazza d'armi*, 1722 [Castello di Versailles].

Molto si è discusso sul ruolo di mediatore di Vanvitelli nelle istanze di Carlo²⁸, meno indagato è invece quello di Maria Amalia. È noto che la Regina aveva avuto un'educazione improntata al culto dell'antico: a Dresda aveva familiarizzato con la statuaria antica e aveva conosciuto Winckelmann, che accolse a Napoli quando il bibliotecario del cardinale Albani venne per visitare le città appena dissepolte di Ercolano e Pompei. Sulla base di queste premesse, proviamo a individuare fondamenti culturali e suggerimenti formali ascrivibili a Maria Amalia nel progetto di Caserta, come avvenuto in altre commissioni regie. Si è fatto usualmente riferimento a Versailles come modello per Caserta. Quando apparve necessario realizzare una residenza



ufficiale lontano da Napoli, altre regge e altrettante residenze nobiliari fuoriporta erano sorte in Europa, in particolare tra i principi elettori. I loro architetti e giardinieri avevano conservato alcune invarianti francesi, ma ne avevano evoluto il linguaggio, rispondendo a contingenze diverse, da quelle economiche a quelle di gusto, dal cerimoniale alle arti nazionali. Ciò induce ad aggiungere alcune osservazioni intorno al progetto del parco di Caserta, certamente debitore della trattatistica coeva²⁹.

Antistante il palazzo è disegnata la ben nota *Gran Piazza*, da sempre avvicinata con grande facilità all'opera di Bernini per piazza San Pietro, ma tale accostamento è ingannevole e sarebbe potuto risultare ambiguo. Essa è composta da due brevi bracci perpendicolari alla facciata, che definiscono una prima area rettangolare, e altri sei bracci, che conformano un grande emi-

ciclo, i cui edifici sono destinati alla guarnigione e agli ufficiali. La tavola XIII mostra una monumentale spianata che dialoga con la città nuova e con il territorio. Anna Giannetti ha suggerito una suggestiva lettura della piazza quale centro di un parco di più grandi dimensioni che include anche lo stradone alberato di collegamento con Napoli, mentre il parco della Reggia è «un «ampio Giardino» su cui prospettava la «Terrazza», posta sul fronte interno del palazzo»³⁰.

Montserrat Moli Frigola ha messo in relazione l'ideazione della forma combinata della piazza con villa Manin, visitata da Maria Amalia durante l'itinerario nuziale³¹. Dal 1715 fino agli anni Trenta del Settecento, il giardino di Passariano fu coinvolto in un'opera sostanziale di allestimento degli apparati³². La sposa reale, si legge nella cronaca, era stata accolta a palazzo «passando

pel gra[n] viale lungo 3 miglia, e giunse alla gran Piazza Rotonda [...] e da questa passando nell'altra Piazza quadrata, [...] entrò nel gran Cortile principale diviso da due gran vasche ad uso di Peschiere, con Balaustri e statue che conducevano al det[t]o sontuoso Palazzo».

Al piano nobile, Maria Amalia e il fratello Federico Cristiano rimasero sul terrazzo «rimirando con stupore da una parte le bellis[sim]e Fabbriche di q[ue]lle due Piazze e Cortile [...]. Dall'altra parte di Tramontana ammiravano il circuito del grandioso Giardino di 80 campi di terreno, dove tutto ciò che può immaginarsi di raro e dilettevole vi si raccoglie come Orti Pensili, Fortezze regolari, ed irregolari, Oriuoli a sole all'uso di varie Nazioni, Indici de' Venti, Parco di Cervi e Daini, e altri animali, Boschetti di Cedrati, Teatro e Palazzi di verdura, Labirinto, Monti e Laghi, con innumerevoli Statue, ed urbe di marmo, e molte altre cose; qual Giardino corrisponde ad altro viale di miglia 7 [...]. Terminato che ebbe il Real Pranzo volle di nuovo portarsi a godere della vista di q[ues]to maraviglioso Giardino»³³. L'articolazione della terrazza disegnata da Vanvitelli si discosta così da quella classicheggiante e regolare di Versailles e si avvicina a quella mistilinea dello Zwinger e a quella balaustrata di villa Manin. I Manin non solo contano di diffondere la fama del giardino al di fuori della Serenissima attraverso Maria Amalia, «pero tambien para mostrarle la perfecta relacion con el paisaje y para celebrar con anticipacion el progreso de la tecnica y de la arquitectura militar, mediante la creacion de castillos en los parterres que recuerdan Palmanova y que gustan tanto a la Reina»³⁴. Non è mancata occasione per sostenere che il *Capriccio con fontana di Nettuno in un parco* (1756-1759) di Antonio Joli possa essere un capriccio di architettura sul tema del parco di Caserta durante gli anni iniziali della sua realizzazione, con una raffigurazione ideale delle indicazioni reali per Caserta³⁵.

L'assenza di una recinzione lungo il perimetro distingue il caso di Caserta dalle precedenti omologhe realizzazioni, che definiscono invece una *cour d'honneur*, e a Versailles anche una seconda corte (*cour royale*), dalla grande *place d'armes*. In realtà, diversamente dalla veduta a volo di uccello, come non mi pare sia stato sinora fatto notare, nella pianta generale (tavola I) l'architetto inserisce nel progetto della Reggia di Caserta una cancellata mistilinea che avrebbe invece distinto la piazza in due parti. Quella ovale con un carattere urbano, come *place royale* o *d'armes* della città nuova, dominata dalla statua a cavallo di Carlo di Borbone collocata in cima al timpano del palazzo; quella rettangolare come *cour d'honneur*, con gli accessi alla Reggia fiancheggiate dalle statue delle virtù del sovrano (Giustizia, Magnificenza, Pace, Clemenza, mai eseguite), rispondendo alle esigenze di etichetta, demandando alle corti interne la funzione *royale*. La corte d'onore è di solito definita da due ali secondarie sporgenti in avanti dal blocco centrale principale, talvolta con un quarto lato,

costituito da un'ala bassa, ma soprattutto da una ringhiera. Tale elemento ricorre, in maniera altrettanto inedita, anche nella *Mappa* del duca di Noja e in alcune vedute da mare di Portici, dove si riscontra al termine delle ali lunghe dei corpi di guardia un muro rettilineo con un varco d'ingresso, che distingue il pratone dall'emiciclo e contraddistingue la facciata meridionale come quella principale, alla stessa maniera di quanto avviene a Caserta, dove il prospetto più ricco e articolato è quello sul parco. Nella veduta in alzato, la cancellata 'scompare', ma illustra la funzione di accoglienza all'ingresso con cui si inaugura il cerimoniale di corte.

Questa monumentale area era il primo spazio di palazzo in cui si doveva manifestare la magnificenza pubblica del Regno e si avviava l'applicazione del cerimoniale, con la scenografica accoglienza delle carrozze di rappresentanza da parte delle guardie italiane e svizzere e consentendo ai sudditi di sperimentare la presenza e la grandezza del sovrano. A differenza della *grille d'honneur* di Versailles che avanza sulla piazza d'armi, facendo prevalere la presenza del sovrano sullo spazio urbano, a Caserta il disegno della cancellata partecipa alla costruzione geometrica della piazza, in continuità con la tradizione napoletana dello spazio scenico pubblico.

Come è noto, la *Gran Piazza* non sarà realizzata nelle forme del progetto, così come la città nuova non sarà compiuta³⁶. I tempi lunghi del cantiere, la modifica del contesto culturale e il cambio del cerimoniale dopo gli anni delle rivoluzioni e della Restaurazione hanno portato a terminare l'opera in forme diverse ed evitare una soluzione topograficamente forzata, senza poter conoscere in pratica alcune soluzioni assenti o ambigue nelle tavole. D'altronde, proprio a Versailles già nel 1771 era stata rimossa la *grille royale* realizzata da Jules Hardouin Mansart verso il 1680, per lasciare spazio al progetto di Ange-Jacques Gabriel, rimasto interrotto nel 1774 per lo stato delle finanze e la morte di Luigi XV.

In una lettera del febbraio 1761, Luigi scriveva a Urbano: «Le finestre lunghe, per cagione della rinchiera di ferro, non è stato possibile dispensarsene, [...] e qua prima vogliono alla loro moda lo barcone, e poi pensano alla casa; Sicché conviene umiliarsi e dire che solo in Roma si possono fare le cose buone e non altrove; e sappiate che sopra ogn'altro mi fu comandato [...] e fare li balconi secondo la moda del Paese». Come a Caserta, Vanvitelli dimostrerà capacità di adeguarsi all'identità del linguaggio locale anche nel progetto per la villa del principe di Sannicandro a Barra, così come piace pensare che da un lato il Palazzo Reale di Portici abbia una singolare e promiscua corte nella piazza pubblica, ma che abbia una *cour d'honneur* ai piedi della facciata sul mare, come Johann Lucas von Hildebrandt aveva fatto nel palazzo Schwarzenberg (già Mansfield-Fondi) a Vienna verso il 1697 e noto attraverso numerose stampe della prima metà del Settecento..

- ¹ Cfr. *Fiesta y ceremonia en la corte virreinal de Nápoles (siglos XVI y XVII)*, a cura di G. Galasso, J. V. Quirante, J. L. Colomer, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2013; G. Guarino, *Public Rituals and Festivals in Naples, 1503-1799*, in *A Companion to Early Modern Naples*, a cura di T. Astarita, Leiden-Boston, Brill, 2013, pp. 257-280, con bibliografia precedente.
- ² *Cerimoniale dei Borbone di Napoli 1734-1801*, a cura di A. Antonelli, Napoli, Arte'm, 2017; *Corte e cerimoniale di Carlo di Borbone a Napoli*, a cura di A. M. Rao, Napoli, FedOA-Federico II University Press, 2020.
- ³ Si ricordano: G. Labrot, *Baroni in città. Residenze e comportamenti dell'aristocrazia napoletana 1530-1734*, Napoli, Società Editrice Napoletana, 1979; Id., *Palazzi napoletani. storie di nobili e cortigiani 1520-1750*, Napoli, Electa Napoli, 1993.
- ⁴ J. Rousset de Missy, *Le Ceremonial Diplomatique des Cours de l'Europe ou Collection des actes, mémoires et relations qui concernent les Dignitez, Titulatures, Honneurs et Prééminences; les Fonctions publiques des Souverains, leurs Sacres, Couronnemens, Mariages, Batêmes, et Enterremens; les Investitures des grands Fiefs; les Entrées publiques, Audiences, Fonctions, Immunités et Franchises des Ambassadeurs et autres Ministres publics; leurs Disputes et Démêlez de Préséance; et en général tout ce qui rapport au Cérémonial et à l'Etiquette*, 2 voll., A. Amsterdam, chez les Janssons à Wae-sberge, Wetstein & Smith, & Z. Chatelain. Libraires - A La Haye, chez P. de Hondt, la veuve de Ch. Le Vier, & J. Neaulme. Libraires, 1739.
- ⁵ P. Vázquez Gestal, *La fondazione del sistema rituale della monarchia delle Due Sicilie (1734-1738). Storia ed epistemologia*, in *Cerimoniale dei Borbone di Napoli 1734-1801*, cit., p. 46. Si veda anche: C. de Seta, *Il Reale Palazzo di Caserta: i disegni, i modelli, il cantiere*, in Id., *Luigi Vanvitelli*, Napoli, Electa Napoli, 1998, pp. 57-96.
- ⁶ M. Mafrici, M.A. Wettin, *una principessa sassone regina delle Sicilie e di Spagna*, in «Annali di storia moderna e contemporanea», n. 10, 2004, pp. 269-284.
- ⁷ G. Caridi, *Una moglie per l'emancipazione del re: Carlo di Borbone dai progetti nuziali al matrimonio*, in «Mediterranea. Ricerche storiche», n. 3, aprile 2005, pp. 119-148.
- ⁸ G. Platania, *Il viaggio trionfale attraverso l'Italia di M.A. Wettin, principessa polono-sassone sposa del re di Napoli*, in *Fra spazio e tempo. Studi in onore di Luigi De Rosa*, a cura di I. Zilli, 3 voll., Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, II, 1995, pp. 683-731; G. Motta, *Il viaggio della regina M.A. Wettin tra diplomazia e politica*, in *Donne in viaggio*, a cura di M. L. Silvestre, A. Valerio, Roma-Bari, Laterza, 1999, pp. 143-154.
- ⁹ Cfr. G. Alisio, *Siti reali dei Borboni. Aspetti dell'architettura napoletana del Settecento*, Roma, Officina, 1976; M. Visone, *Giardini e paesaggi del Regno*, in *I Borbone di Napoli*, a cura di N. Spinosa, Sorrento, Franco Di Mauro, 2009, pp. 229-251; *Siti Reali in Europa. Una storia del territorio tra Madrid e Napoli*, a cura di L. d'Alessandro, F. Labrador Arroyo, P. Rossi, Napoli, Università degli Studi Suor Orsola Benincasa, 2014.
- ¹⁰ G. Alisio, *I Siti Reali*, in *Civiltà del '700 a Napoli (1734-1799)*, catalogo della mostra (Napoli, dicembre 1979-ottobre 1980), 2 voll., Firenze, Centro Di, 1979-1980, I, 1979, p. 72. *Giardini Regali. Fascino e immagini del verde nelle grandi dinastie: dai Medici agli Asburgo*, a cura di M. Amari, Milano, Electa, 1998.
- ¹¹ M. Moli Frigola, *Réveries italiennes de Maria Amalia de Saponia entre estétique e innovación*, in «Bulletin de l'Institut Historique Belge de Rome», numero monografico *La dimensione europea dei Farnese*, a cura di B. de Groof, E. Galdieri, LXIII, 1993, pp. 279-306; Ead., *Los Jardines italianos de Maria Amalia de Saponia, Reina de Nápoles*, in *I giardini del "Principe"*, atti del convegno internazionale (Racconigi, 22-24 settembre 1994), a cura di M. Macera, 3 voll., Ministero per i Beni culturali e ambientali, L'Artistica Savignano, 1994, I, pp. 123-131. Continue osservazioni sui giardini e sulle piante sono presenti nella corrispondenza dalla Spagna, cfr. P. Vázquez Gestal, *Verso la riforma della Spagna. Il carteggio tra Maria Amalia di Sassonia e Bernardo Tanucci, (1759-1760)*, 2 voll., Napoli, Istituto Italiano per gli Studi Filosofici Press, 2016.
- ¹² G. Sodano, *L'occhio della madre. La politica internazionale di Elisabetta Farnese*, in *Le vite di Carlo di Borbone. Napoli, Spagna e America*, a cura di R. Cioffi, L. Mascilli Migliorini, A. Musi, A. M. Rao, Napoli, Arte'm, 2018, p. 90.
- ¹³ B.P.S.F., *Brevi notizie di quanto è succeduto nelle Regie magnifiche nozze delle MM. delle Due Sicilie Carlo Sebastiano Infante di Spagna e Maria Amalia Walburga Principessa Reale di Polonia*, Ms. Vat. Lat. 14145, cit. in ivi.
- ¹⁴ Cit. in *Carlo di Borbone. Lettere ai sovrani di Spagna. II. 1735-1739*, a cura di I. Ascione, Roma, Ministero per i beni e le attività culturali, 2002, n. 661, p. 382.
- ¹⁵ Cfr. *Cerimoniale dei Borbone di Napoli 1734-1801*, cit., ad vocem.
- ¹⁶ Cit. in ivi, p. 232.
- ¹⁷ Cit. in *Cerimoniale dei Borbone di Napoli 1734-1801*, cit., p. 266.
- ¹⁸ Cfr. C. Morin, *Au service du château. L'architecture des communs en Ile-de-France au XVIIIe siècle*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2014.
- ¹⁹ Cit. in S. Mazzoleni, D. Mazzoleni, *L'Orto Botanico di Portici*, Cercola, Soncino, 1990, p. 25.
- ²⁰ F. Capano, *Il Sito Reale di Capodimonte. Il primo bosco, parco e palazzo dei Borbone di Napoli*, Napoli, FedOA - Federico II University Press, 2018.
- ²¹ *Il Real Sito di Portici*, a cura di M. L. Margiotta, Napoli, Paparo Edizioni, 2008, pp. 11-68.
- ²² Cfr. *Le lettere di Luigi Vanvitelli della Biblioteca Palatina di Caserta*, a cura di F. Strazzullo, 3 voll., Galatina, Congedo, 1976-1977, ad vocem.
- ²³ Cfr. M. Pica Ciamarra, R. Carrelli, *Il Sito Reale di Portici: da residenza dei Borbone a sede universitaria*, in «Fridericiana», a. I, n. 1, 1990-1991, p. 101.
- ²⁴ G. Alisio, *Caserta*, scheda in *Civiltà del '700 a Napoli (1734-1799)*, cit., p. 80.
- ²⁵ A. Tagliolini, *Storia del giardino italiano. Gli artisti, l'invenzione, le forme dall'antichità al XIX secolo*, Firenze, La Casa Usher, 1988, p. 304.
- ²⁶ Cfr. M. Visone, *Prima e dopo Caserta: giardini e paesaggi nella cultura dei Borbone di Napoli*, in *Frammenti di paradiso. Giardini nel tempo alla Reggia di Caserta*, catalogo della mostra (Caserta, 1° luglio-16 ottobre 2022), a cura di A. Campitelli, A. Cremona, Napoli, Colonnese, 2022, pp. 61-70.
- ²⁷ F. Canestrini, *Il parco reale dopo Luigi Vanvitelli*, in *Il Palazzo Reale di Caserta*, 3 voll., a cura di C. Cundari, Roma, Kappa, I, 2000, pp. 103-110.
- ²⁸ G. Ghigiotti, *Luigi Vanvitelli, mediatore di due istanze culturali nella progettazione del parco di Caserta*, in *Luigi Vanvitelli e il '700 europeo*, atti del congresso internazionale di studi (Napoli-Caserta, 5-10 novembre 1973), 2 voll., Napoli, Arte Tipografica, II, 1979, pp. 59-80; Id., *The design and realization of the park of the royal palace at Caserta by Luigi and Carlo Vanvitelli*, in «The Journal of Garden History», a. V, n. 2, 1985, pp. 184-206.
- ²⁹ Cfr. *De jardin & des livres*, a cura di M. Jakob, Genève, M tisPresses, 2018.
- ³⁰ A. Giannetti, *Dai Romani ai Borbone: il parco della Reggia di Caserta tra memorie e vestigia*, in *Luigi Vanvitelli e la sua cerchia*, catalogo della mostra (Caserta, 16 dicembre 2000-16 marzo 2001), a cura di C. de Seta, Napoli, Electa Napoli, 2000, p. 136.
- ³¹ F. Venuto, *Il giardino del doge Manin: tra fasto e apoteosi*, in *Giardini Regali. Fascini e immagini del verde nelle grandi dinastie: dai Medici agli Asburgo*, catalogo della mostra (Codroipo, 19 giugno-8 novembre 1998), a cura di M. Amari, Milano, Electa, 1998, p. 193.
- ³² Id., *Un'esemplare residenza barocca in Friuli: villa Manin a Passariano*, in «Arte lombarda», n.s., n. 141, 2004, pp. 46-56.
- ³³ B.P.S.F., *Brevi notizie di quanto è succeduto*, cit., ff. 13v-15v.
- ³⁴ M. Moli Frigola, *Los Jardines italianos de Maria Amalia de Saponia, Reina de Nápoles*, cit., p. 125.
- ³⁵ Cfr. M. Visone, «Antonio Joli, *Capriccio con fontana di Nettuno in un parco*, 1756-1759», scheda in *Frammenti di paradiso*, cit., p. 224.
- ³⁶ Cfr. F. Capano, *L'architettura e la città 1815-1860. Caserta e i siti minori delle province*, in *I Borbone di Napoli*, a cura di N. Spinosa, Sorrento, Franco Di Mauro, 2009, pp. 207-227; Ead., *La Piazza Reale di Caserta. Progetti, realizzazione diffusione dell'immagine di una 'città reale' tra Sette e Ottocento*, in «Città & Storia», a. XIV, n. 1-2, gennaio-dicembre 2019, numero monografico *Immagini, miti, resoconti di viaggio. Da Napoli al Mediterraneo*, a cura di A. Buccaro, pp. 129-151. Si veda anche il recente contributo su un palazzo attribuito a Vanvitelli nella città settecentesca di Caserta, in M. G. Pezone, *Un edificio, molte storie. Palazzo di Gregorio a Caserta dal Settecento ai giorni nostri*, in «ArchHistòR», a. IX, n. 18, 2022, pp. 38-73.



L'INTRECCIO DI RETI E RELAZIONI

La personalità di Luigi Vanvitelli dall'Epistolario conservato nella Biblioteca Palatina di Caserta

Giuseppe de Nitto

L'Epistolario vanvitelliano conservato nella Biblioteca Palatina di Caserta è costituito dal *corpus* di lettere che Luigi Vanvitelli scrisse al fratello Urbano, abate della chiesa di S. Giovanni dei Fiorentini in Roma, tra il 1751 e il 1768, e da circa 250 altri documenti di vario genere. Il *corpus* delle lettere è stato pubblicato da Franco Strazzullo in tre volumi nel 1976 e 1977¹. Gli altri documenti contengono la corrispondenza con Cardinali e prelati della Curia Pontificia soprattutto per lo scambio di auguri natalizi, ma anche con altri destinatari, legati ai molteplici impegni di lavoro di Vanvitelli. Sicuramente più interessanti sono le lettere della moglie Olimpia, dei figli Carlo, Pietro, Gaspare e Francesco e altri corrispondenti. Tutto questo materiale attualmente è oggetto del mio studio che spero di concludere e pubblicare entro l'anno corrente.

Le vicende del ritrovamento, dell'acquisto da parte dello Stato italiano, dell'assegnazione alla Biblioteca Palatina di Caserta, del programma per lo studio e la pubblicazione sono dettagliatamente narrate da Guerriera Guerrieri nella prefazione al primo volume del citato Epistolario.

L'acquisizione del carteggio da parte dello Stato fu operata dal senatore Giacinto Bosco, all'epoca ministro della Pubblica Istruzione (1960-62), il quale affidò il compito dell'ordinamento a Guerriera Guerrieri che rivestiva il doppio ufficio di direttrice della Biblioteca Nazionale di Napoli e di soprintendente bibliografica per la Campania e la Calabria. Lo stesso ministro Bosco, oltre a darne notizia sulla stampa, volle redigere un primo regesto di una metà del carteggio con la trascrizione degli autografi fatta da Alfonso Silvestri, funzionario dell'Archivio di Stato di Napoli.

Guerrieri, utilizzando anche il lavoro di Silvestri, pensò di affidare lo studio, la redazione dei commenti alle singole lettere nonché la compilazione dei copiosi indici a Franco Strazzullo, sacerdote, archivista della curia diocesana, studioso già noto e stimato nel mondo accademico, che si stava occupando proprio in quel periodo di reperire documenti vanvitelliani. A Strazzullo, dunque, furono consegnate le fotocopie di tutte le lettere con firma autografa di Luigi Vanvitelli, con esclusione degli altri documenti cui ho accennato sopra.

Già nel 1964 Strazzullo poteva pubblicare delle notizie² tratte dagli autografi vanvitelliani; tuttavia, l'opera si presentò molto ardua e complessa e si protrasse per quasi 15 anni. Pur se non

fu possibile pubblicare il lavoro entro il 1973, in occasione del secondo centenario della morte di Vanvitelli, Strazzullo poté presentare un'ampia introduzione all'Epistolario, inserita nel volume *Luigi Vanvitelli*, realizzato per quell'evento³.

«C'è una certa aria di casa» in queste lettere, esordisce Strazzullo nella sua introduzione; giudizio confermato poi dalla Guerrieri: «sono lettere scritte senz'alcuna riserva o soggezione, effettivamente come si conviene da fratello a fratello; c'è in esse, insieme con la rivelazione di progetti e di opere destinate a non morire, anche la cronaca relativa all'ambiente in cui il Vanvitelli viveva»⁴.

E c'è 'aria di casa' anche per il modo semplice, diretto, talvolta colorito di esprimersi, ben lontano da formalismi o sovrastrutture erudite. Vanvitelli è uomo d'azione e fa fatica a rivestirsi di paludamenti quando deve redigere atti formali o comporre il distico augurale da incidere sulla prima pietra o scrivere la dotta *Dichiarazione dei disegni del Reale Palazzo di Caserta alle sacre maestà*, pubblicato dalla Stamperia Reale di Napoli nel 1756, per la quale chiede l'aiuto di amici romani, come Porzio Lionardi, custode dell'*Arcadia*⁵, o del nostro Alessio Simmaco Mazzocchi, *eruditionis miraculum*.

Attraverso queste lettere noi entriamo nella vita quotidiana di Luigi Vanvitelli, ne seguiamo minutamente i pensieri, le preoccupazioni, le fatiche e vediamo i tempi, i modi di lavorare. Sappiamo che lui trascorre molte ore al tavolo da disegno e molte volte è costretto a farlo anche di notte perché di giorno deve presentarsi a Corte, come si conviene all'incarico ricevuto o solo per compiacere i sovrani che lo chiamano continuamente. Ecco un aspetto del carattere: l'insofferenza per quel 'tempo perduto', sottratto al lavoro per l'assistenza alla 'Tavola del Re', la partecipazione alle 'gale' o ai continui rituali del 'baciavano' che il complicatissimo cerimoniale spagnolo esigeva.

È contentissimo di essere molto gradito ai Sovrani, e certamente solo al fratello può confidare l'orgoglio per le tante lodi da loro ricevute; lodi che lui stesso subito attenua aggiungendo che sicuramente gli procureranno invidia e gelosia. Non si monta la testa, dunque. Ha un forte senso della concretezza e ad un tempo delle difficoltà della vita. Sa di saper fare; sa di meritare; ha piena fiducia nelle proprie capacità e qualità, ma tiene ben fermi i piedi a terra. Non s'illude che la

benevolenza dei sovrani possa estinguere la protervia dei tanti malevoli rivali, mossi da invidia o anche da meschini interessi personali o di parte.

Concretezza, consapevolezza di sé, grande capacità professionale, attaccamento al lavoro, il tutto condito con una sostanziale bonomia di carattere, pur nella fermezza nel difendere la sua dignità professionale e umana.

Le mille manovre alla Curia Pontificia, moltiplicate e complicate dal numeroso coro di prelati che s'ingeriscono negli affari della Reverenda Fabbrica Apostolica, le subdole azioni degli avversari che tentano di screditarlo per sottrargli gli incarichi, le ostilità, talvolta inspiegabili, di amministratori ad Ancona come a Napoli lo fanno molto soffrire, ma lui cerca di non portare rancore verso nessuno, e si affida fiducioso all'aiuto della provvidenza: «Ci vuole pazienza... Dio mi aiuterà».

La profonda fede religiosa è un'altra caratteristica che emerge dalle sue lettere. Chiede spesso al fratello di pregare o dire messe per lui, ma la sua religiosità non è bigotta, non è formale. È il solo conforto nei momenti più difficili, come il dolore per la morte della figlia Anna Maria, di soli 4 anni, avvenuta l'11 febbraio del 1752, a meno di 20 giorni dalla posa della prima pietra per la Reggia di Caserta: «Carissimo fratello, sia pure benedetta la santa volontà di Dio; la sento, l'ho intesa la perdita di questa figlia più di quello puotete figurarvi, ma sia lodato Iddio; ella pregherollo nella sua visione et essenza beatifica a soccorrere me et aiutarmi nelli massimi bisogni presenti»⁶. E ugualmente alla notizia della morte della sorella Petronilla, nell'agosto del 1766: «Il colpo improvviso che ricevo della morte dell'amata sorella mi à reso stupido, insieme a tutti di casa... Fratel mio, chiniamo il capo. Fiat voluntas tua, Domine; ma il dolore mi trafigge»⁷.

Devotissimo a San Filippo Neri, nella cui chiesa di S. Maria in Vallicella aveva fatto seppellire i genitori Gaspar van Wittell e Anna Lorenzani, al suo Oratorio invia il martello e la cazzuola d'argento usati dal Re per la posa della prima pietra e da lui ricevuti in dono.

In famiglia

La famiglia di Luigi Vanvitelli era composta dalla moglie Olimpia Starich, sposata nel 1737, e da otto figli; di questi uno, Tommaso, era morto un mese dopo la nascita e una bambina, Anna Maria, come s'è detto, è morta a 4 anni. Erano rimasti, dunque, in sei, quattro maschi, Carlo, Pietro, Gaspere, Francesco, e due femmine, Cecilia e Palmira.

Luigi è un padre affettuoso e molto attento alla educazione e formazione dei figli per i quali faceva progetti per il futuro. Un giorno, alla Stamperia Reale, mentre era intento a rivedere le bozze della *Dichiarazione dei disegni*, sopraggiunge il re Carlo il quale si trattiene a conversare con lui chiedendogli dei figli e in particolare se pensava di avviarne qualcuno al-

l'architettura: «Il primo vorrei [...] – rispose Vanvitelli – ma è così debole del piede che molto rincresce, benché abbia molto talento». Il Re allora suggerì: «mettici l'altro che viene dopo di lui», ma Vanvitelli: «egli vorrebbe, ma avevo intenzione di farlo paglietta»; «Ohibò – rispose il Re – ma è un esercizio di bugia!, che ci perdi se lo fai architetto ancora? Qua, ti assicuro, non gli mancherà il pane»⁸.

E così è stato: oltre a Carlo, anche Pietro e Francesco sarebbero diventati architetti, mentre Gaspere avrebbe studiato legge. Per assicurare loro già qualche piccola entrata, costituita da privilegi ecclesiastici, fa prendere la prima tonsura a Gaspere e a Francesco. Tra i documenti inediti dell'epistolario troviamo i diplomi delle tonsure e alcune esercitazioni di latino dei ragazzi: lettere augurali per le feste natalizie inviate allo zio. Inoltre stimola i ragazzi allo studio con vari metodi, ricorrendo anche alla recita di commedie, come un gioco: «Con questo gioco gli faccio esercitare la memoria e si apprende la lingua buona e il suono del verso»⁹.

Convieni qui osservare che insieme ai suoi ragazzi, Luigi Vanvitelli tiene anche il figlio di un muratore fiorentino, che gli era parso un bambino molto sveglio. Vanvitelli sapeva cogliere le qualità delle persone e valorizzarle. Probabilmente il bambino doveva essere Domenico Brunelli, che si è formato proprio alla sua scuola, è diventato architetto e ha realizzato la facciata dell'Annunziata di Airola, di chiara derivazione vanvitelliana. Per le figlie, che erano rimaste a Roma con gli zii, con la calda raccomandazione che non fossero lasciate mai sole in casa con i servitori, la prospettiva non poteva essere che il matrimonio. Nel 1764 giunge la richiesta di matrimonio per M. Cecilia da parte di Francesco Sabatini, che era stato il primo assistente di Luigi a Caserta e poi era andato in Spagna al seguito del Re. Tra i nostri inediti, troviamo la richiesta di matrimonio di Sabatini e una lettera a don Urbano, per chiederli di intervenire a suo favore, ben sapendo l'influenza che aveva sul fratello Luigi. Infatti, Luigi si era rivolto subito a lui per consigli. Inizialmente è piuttosto perplesso soprattutto per la grande differenza d'età: Sabatini ha superato i 40 anni mentre la ragazza non ne ha ancora compiuti 16. Alla fine, però, acconsente anche tenendo conto della proposta di Sabatini di far andare in Spagna anche il figlio Pietro come suo aiutante. Maggiore turbamento prova poi alla richiesta di matrimonio per Palmira, l'ultima figlia, che lui considerava ancora una bambina e, così, come all'improvviso, deve rendersi conto che gli anni erano passati: «Non credevo giammai così presto pervenire a tal segno, ma noi invecchiamo di molto e si va per l'ingiù»¹⁰.

Era giunto il momento di vendere la poca proprietà di Roma per racimolare la dote per la figlia per la quale non poteva «arrivare a scopar casa che fin a ducati cinquemila»¹¹. Ecco un'altra espressione pittoresca efficacissima di Vanvitelli.

Rapporti con i sovrani

Il rapporto con i sovrani, Carlo e Maria Amalia, è ottimo fin dal primo momento. Già dopo aver presentato i primi disegni il 22 maggio 1751 i Sovrani gli manifestano la loro entusiastica approvazione; Carlo si soffermava sui minimi dettagli; Maria Amalia ammirava la prospettiva del grande Parco e aggiungeva: «Di più mi ha detto la Regina che vuole io faccia un disegno per la Città di Caserta e le strade, perché chi vi averà da fabricare vi fabbrichi con buona direzione, né più alto né più basso, ma tutto con ordine»¹².

Come si vede la Regina ha una visione ben più lungimirante della sola Reggia, della sola 'Versailles napoletana'. Questo, sicuramente, è il punto più significativo della sua influenza su Vanvitelli il quale, fin dal primo momento, ne apprezza l'acume, la vivacità d'ingegno e insieme il fortissimo desiderio di realizzare un'opera grandiosa. Dal Re Carlo Vanvitelli ha avuto l'indirizzo della centralità, della simmetria e dell'uniformità (i vestiboli, lo scalone, i cortili); Maria Amalia vuole ad ogni costo i giochi d'acqua, la fontana di Venere, il racconto della mitologia classica, le cineserie. Queste ultime, per la verità, creano qualche imbarazzo in Vanvitelli, che rimane perplesso nel vedere il salottino di Capodimonte. Lui, che pure ama il barocco, non approva l'esuberanza di quella moda orientaleggiante.

Nell'Epistolario non si contano i riferimenti alla Regina presente sul cantiere di Caserta, nonostante l'impedimento delle continue gravidanze. Nel gennaio del 1751, quando Vanvitelli era giunto per la prima volta a Napoli, era appena nato Ferdinando (che sarà re). Nel 1752, al momento della posa della prima pietra (20 gennaio) Maria Amalia era al quinto mese di gravidanza; a maggio nasce Gabriele. E così via. Su tutto sembra prevalere l'interesse per la Reggia e i giardini di Caserta: «Mi si allarga il cuore in questa bell'aria»¹³, confidava alla Castropignano, camminando nell'immenso giardino e nel bosco. A Caserta pioveva spesso; Maria Amalia veniva ugualmente; usava scarpe da uomo per camminare dovunque liberamente e prendeva in giro le altre dame che non avevano avuto la stessa previdenza e infangavano le delicate scarpine bianche da corte. All'erezione della prima colonna del vestibolo inferiore, il 1° aprile 1754, benché al settimo mese di gravidanza, vuole assistere all'operazione insieme al marito. Vanvitelli appresta appositamente il padiglione per i Sovrani e mostra con orgoglio la tecnica che aveva messo a punto con l'aiuto di Bernasconi, per erigere le alte colonne in pochi minuti. Per essere più presente a Caserta, Maria Amalia fa ristrutturare e ampliare il Palazzo Vecchio (Acquaviva). Le modifiche più significative sono la chiusura del porticato inferiore e dei loggiati, l'eliminazione della merlatura e della colombaia sulla torre, infine l'aggiunta di un nuovo corpo di fabbrica per gli appartamenti dei principini.

Oltre alle visite programmate generalmente di sabato, Maria Amalia aveva il vezzo di fare delle improvvisate e così una volta mentre Vanvitelli, Neroni e gli altri stavano mangiando sul cantiere, all'improvviso sopraggiunge la Regina. L'architetto d'un balzo deve correre a indossare la giacca, prendere il cappello e la spada e precipitarsi giù nel cortile dove lei lo accoglie con la sua genuina squillante risata. Continuamente Maria Amalia chiede a Vanvitelli qualche disegno per candelabri, tabernacoli, oggetti sacri per la sua cappella o per farne dono alle monache di Capua, cui è legatissima. Per loro gli fa ristrutturare il convento di san Gabriello e aggiungere il campanile. Ogni volta rimane pienamente soddisfatta: «Vanvitelli fa le cose pulite e si conosce che è figlio di olandese, perché è puntuale in tutte le sue cose che fa con proprietà»¹⁴.

La Corte

Nell'Epistolario incontriamo tutti i personaggi della corte di Carlo di Borbone, una corte numerosissima, come si sa, spesso sfaccendata e pettegola. Vanvitelli fa buon viso a cattivo gioco e si mostra gentile e disponibile con tutti, ma sa ben distinguere quelli che sono dalla sua parte e quelli che invece gli sono ostili.

Il primo ad accoglierlo a Napoli è stato il marchese Fogliani che però lo tiene sulla corda per quasi un mese col pretesto di essere ammalato. Vanvitelli deve pazientare perché sa che da lui dipendeva tutto. Così, mentre il fratello Urbano si godeva la città, lui con Antonio Rinaldi va a fare un primo sopralluogo nella piana di Caserta e a prendere le misure. Poi, quando vede i primi disegni, Fogliani lo accoglie con grande simpatia instaurando un eccellente rapporto con lui.

Anche col marchese di Squillace Vanvitelli ha un ottimo rapporto fin dal principio. Per lui costruisce il Palazzo De Gregorio ad Aldifreda, ai margini del Parco di Caserta. Squillace è prediletto dal Re, che lo porta con sé in Spagna per guidare il governo del nuovo Regno. Vanvitelli si rivolge a Squillace per raccomandare i propri figli ed è proprio il Marchese da Madrid a dargli la notizia dell'assunzione di Francesco nel corpo degli ingegneri/architetti col grado di Alfiere e facoltà di restare ancora presso il padre per altri due anni. Francesco, che ha 19 anni, preferisce partire subito e viene accolto dal re Carlo con grande affetto.

Simile cordialità ha con Vanvitelli il principe della Riccia, Bartolomeo de Capua, duca di Airola, che aveva donato al Re le sorgenti del Fizzo per l'acquedotto Carolino. Riccia, coetaneo del re Carlo, lo aveva difeso strenuamente nella battaglia di Velletri (1744), rimanendo gravemente ferito. Argomento, quello della particolare ferita, di salaci commenti a Corte, di pettegolezzi riferiti anche dall'austero Tanucci. Vanvitelli non si sofferma mai sulle avventure galanti dei cavalieri o sulle libertà mondane delle dame. Al massimo si

spinge a raccontare qualche scontro verbale tra personaggi in vista, come l'episodio del battibecco tra Fogliani, sul declino politico, e Squillace, in piena ascesa. Il primo, infatti, verrà inviato in Sicilia quale Viceré, mentre il secondo assume le redini del governo, riducendo da quattro a tre il numero delle Segreterie.

Anche con il Principe di S. Nicandro Vanvitelli tiene a conservare i migliori rapporti, specialmente dopo la partenza di Carlo per la Spagna. San Nicandro, aio del piccolo Ferdinando, rappresenta la massima autorità nel Consiglio di Reggenza dopo Tanucci e i due non vanno propriamente d'accordo.

Sul rapporto con Tanucci l'Epistolario ci mostra una incomprensione e una ostilità da parte del Marchese di cui non riusciamo a comprendere le ragioni. Tanucci non aveva visto di buon occhio la costruzione della Reggia fin dal primo momento per il dispendio di risorse che comportava. Dal canto suo Vanvitelli non chiedeva altro che di completare l'opera. L'ostilità di Tanucci raggiunge punte estreme, che ci lasciano molto perplessi; ad esempio: il negargli la carbonella per il riscaldamento dell'ufficio; o il tentativo di togliergli l'alloggio a Caserta per darlo al cognato; o il licenziamento dei due collaboratori, Collecini e Fonton, dopo il completamento dell'acquedotto fino a Garzano; o il farlo controllare dagli ingegneri militari e pretendere che prendesse consigli da loro (proprio quelli che, rifatti i calcoli, avevano dichiarato che l'acqua non sarebbe mai arrivata!); o il costringerlo a fare un sopralluogo all'acquedotto pur sapendo che era ancora ammalato (causandogli una ricaduta che ha fatto temere per la sua vita); infine, la preferenza per Ferdinando Fuga, il maggiore rivale di Vanvitelli. L'unica rivalsa che può permettersi Vanvitelli è quella di definirlo il «rustico ministro»¹⁵, ma può farlo solo nella confidenzialità delle lettere al fratello.

Dell'intendente Lorenzo Maria Neroni Vanvitelli non ha una gran considerazione. Più d'una volta lo definisce lo «sciocco cavaliere»¹⁶, alludendo alla scialba personalità e all'incapacità di amministrare. Il suo ufficio è una vera babilonia; tutti vogliono comandare e regna il più assoluto disordine. In un primo tempo Vanvitelli è lieto di poterne rimanere fuori, ma poi si rende conto che si verificava un insopportabile sperpero di fondi sottratti al cantiere del Palazzo per destinarli ad altri lavori. È costretto così a parlarne al Re, il quale non vuole mortificare Neroni, ma nemmeno vuole lasciar correre sul disordine amministrativo, per cui nomina un avvocato fiscale per il controllo delle spese.

Quasi tutti i nobili si rivolgono a Vanvitelli per ottenere disegni, progetti o addirittura nuove costruzioni. Il duca di Casacalenda lo chiama a restaurare il Palazzo di Napoli e, soprattutto, a completare Villa Campolieto, entrambi iniziati da Mario Gioffredo.

Ed eccoci a un altro punto focale dell'Epistolario: i rivali di

Vanvitelli. Sicuramente lo era Gioffredo, che aveva preparato un grandioso progetto per Caserta prima di lui, poi accantonato dopo il suo arrivo¹⁷. Vanvitelli non ne ha nessuna stima. Più insidioso e cattivo è Fuga. Chiamato a Napoli per costruire l'Albergo dei poveri, aveva fatto il diavolo a quattro per strappargli l'incarico della Reggia, mettendo in giro calunnie velenose, tanto da disgustare lo stesso Re. Ma evidentemente non Tanucci, toscano come lui, commenta Vanvitelli. Infatti, soprattutto dopo la partenza di Carlo, Fuga comincia a ricevere incarichi e onori più di Vanvitelli. Ha uno stipendio pari al suo, ma con carrozza e vari altri regali. Vanvitelli per tutti i lavori riceve solo il suo stipendio. Certo, questo non gli fa piacere; tuttavia, a lui preme solo di poter assicurare alla moglie un vitalizio in caso di morte. Pur nel dubbio – confida al fratello – spera che Tanucci non glielo neghi, visto che lo aveva concesso a Fuga.

Collaboratori

Con i collaboratori Vanvitelli è molto esigente, ma ad un tempo comprensivo e generoso. Avuto il consenso dal Re di scegliere a suo piacimento, Vanvitelli chiama subito il suo capomastro di fiducia, Pietro Bernasconi, che stava lavorando con lui a Loreto, Domenico Giovannini e Michelangelo Colata, scalpellini. Partito per la Russia Antonio Rinaldi a servizio degli Zar, sceglie i migliori giovani architetti che erano in Roma: Francesco Sabatini, vincitore del concorso per il Collegio Pio Clementino, Francesco Collecini, secondo classificato allo stesso concorso, Marcello Fonton, allievo del suo studio. Inizialmente provvede personalmente alla loro sistemazione e mantenimento. Fonton ha un carattere più altezzoso; quando esce porta il bastone come vedeva fare a lui, per darsi un'aria; e bonariamente Vanvitelli commenta: cambierà col tempo, quando si renderà conto di come vanno le cose del mondo. Collecini ha un carattere molto docile; Vanvitelli lo tiene spesso a casa e si preoccupa con affetto paterno per la sua gracile costituzione. I due giovani architetti sono impegnati principalmente nei lavori dell'acquedotto; così, quando nel 1762 è completato il traforo di Garzano, Tanucci li licenzia entrambi, ritenendo finita la loro opera. Vanvitelli ricorre al re Carlo in Spagna e lui, che conosceva la situazione economica del Regno di Napoli, provvede ad alleviarla chiamando uno dei due a Madrid. È prescelto Fonton, forse proprio per lasciare a Vanvitelli quello a lui più gradito: Collecini. Ma poco dopo viene licenziato il padre di Collecini, contabile al cantiere. Anche questa volta Vanvitelli riesce a farlo riassumere, sia pure con una paga ridotta.

L'Epistolario è ricchissimo di notizie relative alle vicende familiari e di lavoro dei numerosi collaboratori di Vanvitelli e ogni volta si nota la preoccupazione dell'architetto per loro. Tenera è la comprensione per il maestro Colata che era caduto

in malinconia per la lontananza dalla famiglia lasciata a Roma. Piena di affetto è la vicinanza alla famiglia dello scultore Tommaso Solari per i gravi lutti familiari. Dopo la morte della figlia, la moglie, a sua volta gravida, ritenendosi colpevole della disgrazia per averla sgridata e dato qualche schiaffo, ha crisi continue. Vanvitelli li porta a Napoli a casa sua e offre loro il pranzo. Giorni dopo a Caserta vengono colti da febbre e stanno in letto entrambi. Appena lo viene a sapere, Vanvitelli manda il medico Buonocore, che fa separare i due malati. La moglie poi dà alla luce una creaturina che muore subito e poco dopo muore anche lei. Vanvitelli non sa come consolare lo scultore che a sua volta è a letto con una forte febbre ed è ignaro di tutto.

Un'altra prova della generosità di Vanvitelli è sicuramente il comportamento tenuto verso Bernasconi, il suo primo capomastro. Nel 1766, Bernasconi aveva preso accordi con il parroco di San Sebastiano di Caserta per costruire la nuova chiesa parrocchiale, sottraendo i disegni all'architetto. Un tradimento proprio dalla persona cui lui aveva dato la più totale fiducia non poteva essere tollerato e, quindi, Vanvitelli presenta ricorso

all'intendente Neroni, minacciando di rivolgersi al re Carlo in Spagna. Mentre questo avveniva, Bernasconi si ammala gravemente e viene ricoverato nell'ospedale di Casanova. Quando Vanvitelli lo viene a sapere, dimenticando ogni rancore, gli manda subito il chirurgo Froncillo e poi un secondo chirurgo, Carlier, per un ulteriore consulto. Purtroppo le condizioni sono disperate e il 16 gennaio 1767 Bernasconi muore, lasciando la famiglia nella disperazione, soprattutto il genero Carlo Patturelli, che per venire a Caserta aveva contratto debiti e ora teme di restare anche senza lavoro. Vanvitelli fa assumere il giovane al posto del suocero, ridando serenità alla famiglia. Del suo gesto, notiamo, Vanvitelli non parla nemmeno con il fratello. A riferire l'episodio a don Urbano è Collecini in una dettagliata lettera del gennaio 1767.¹⁸

La famiglia, il lavoro, l'arte, la fede: ecco i punti essenziali del suo essere uomo.

In conclusione, la personalità di Vanvitelli che emerge da questo carteggio è caratterizzata da una profonda umanità che accompagna e vivifica il genio artistico e le grandi qualità professionali.

¹ *Le lettere di Luigi Vanvitelli della Biblioteca Palatina di Caserta*, a cura di F. Strazzullo, 3 voll., Galatina, Congedo, 1976-1977.

² F. Strazzullo, *I primi anni di Luigi Vanvitelli a Caserta*, in *Archivio storico di Terra di Lavoro*, a cura della Società di Storia Patria di Terra di Lavoro, Caserta, 1964, pp. 437-491.

³ F. Strazzullo, *Introduzione all'Epistolario*, in R. De Fusco, R. Pane, A. Venditti, R. Di Stefano, F. Strazzullo, C. de Seta, *Luigi Vanvitelli*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1973, pp. 248-263.

⁴ G. Guerrieri, *Prefazione*, in *Le lettere di Luigi Vanvitelli della Biblioteca Palatina di Caserta*, cit., pp. 5-11.

⁵ La corrispondenza con P. Lionardi è pubblicata dal nipote Luigi Vanvitelli jr, *Vita dell'Architetto Luigi Vanvitelli*, Napoli, co' tipi di An-

gelo Trani, 1823, ripresa e pubblicata con ampio commento da M. Rotili, Napoli, Società Editrice Napoletana, 1975.

⁶ Lettera del 15 febbraio 1752, in *Le lettere di Luigi Vanvitelli della Biblioteca Palatina di Caserta*, cit., I, 1976, n. 61, p. 114.

⁷ Lettera del 12 agosto 1766, ivi, III, 1977, n. 1278, p. 398.

⁸ Lettera del 21 agosto 1756, ivi, I, 1976, n. 395, pp. 582-583.

⁹ Lettera del 20 ottobre 1755, ivi, I, 1976, n. 326, p. 474.

¹⁰ Lettera del 29 luglio 1766, ivi, III, 1977, n. 1276, pp. 318-320.

¹¹ *Ibidem*.

¹² Lettera del 22 maggio 1751, ivi, I, 1976, n. 11, p. 25.

¹³ Lettera del 14 dicembre 1751, ivi, I, 1976, n. 43, p. 77.

¹⁴ Lettera del 19 giugno 1751, ivi, I, 1976, n. 18, pp. 36-37.

¹⁵ Lettera del 29 agosto 1758, ivi, II, 1976, n. 592, pp. 266-267.

¹⁶ Lettera del 23 agosto 1760, ivi, II, 1976, n. 782, pp. 579-580.

¹⁷ Cfr. G. de Nitto, *I disegni attribuiti a Mario Gioffredo*, in *Luigi Vanvitelli e la sua cerchia*, catalogo della mostra (Caserta, 16 dicembre 2000-16 marzo 2001), a cura di C. de Seta, Napoli, Electa Napoli, 2000, pp. 120-122; la tavola è a p. 125.

¹⁸ Cfr. G. de Nitto, *Luigi Vanvitelli l'uomo, l'artista*, Caserta, Pacifico, 2020, pp. 75-76 e n. 57.

Luigi Vanvitelli e l'Accademia di San Luca

Tommaso Manfredi

Negli studi sulla formazione e sull'attività romana di Luigi Vanvitelli nella prima metà del Settecento il suo rapporto con l'Accademia di San Luca è finora passato in subordine: sostanzialmente sottovalutato e comunque mai affrontato in modo organico. Eppure, l'evoluzione di questo rapporto è emblematica non solo dello sviluppo della carriera di Vanvitelli rispetto alla politica corporativa dell'ambiente professionale delle arti romane, ma anche della definizione della sua peculiare identità di principale esponente della corrente più interdisciplinare del classicismo architettonico italiano¹.

Nel 1716, la presenza come studente sedicenne nella terza classe di pittura del concorso Clementino dell'Accademia di San Luca coincise con la sua progressiva transizione dagli studi pittorici a quelli architettonici, rispettivamente sotto la guida del padre Gaspar (o Caspar) Van Wittel e del suo amico Filippo Juvarra, entrambi accademici.

Nel 1732, la partecipazione come giovane architetto al concorso per la facciata della basilica di San Giovanni in Laterano, giudicato da una commissione composta interamente da accademici di San Luca, ne esaltò la capacità di conciliare diverse tendenze linguistiche, pur senza successo. Risultò infatti sconfitto da Alessandro Galilei, pupillo di papa Clemente XII Corsini e del cardinal nipote Neri e da loro innalzato al vertice delle gerarchie professionali, insieme al quasi coetaneo Ferdinando Fuga (1699-1782), anche lui sconfitto nel concorso, ma gratificato dalla prestigiosa commessa papale del nuovo Palazzo della Consulta. Laddove, la coeva commessa a Vanvitelli del Lazzaretto e del Braccio nuovo del porto di Ancona fu da lui sempre considerata un inadeguato risarcimento per l'ingiusto esito del concorso lateranense.

Nel 1733, l'ammissione all'Accademia di San Luca ne sancì il nuovo status di architetto accreditato professionalmente dalla commessa anconetana e culturalmente dalla condivisione della concezione interdisciplinare dell'arte del disegno propria dell'istituzione, anche se non vi ebbe parte attiva per quasi tutta la durata del pontificato Corsini.

Nel 1739, il riavvicinamento all'Accademia fu l'inizio della sua integrazione nel sistema corporativo e della conseguente assunzione di diversi incarichi istituzionali, nel contesto della sua accresciuta influenza sulla scena professionale romana durante il primo decennio del pontificato di Benedetto XIV Lambertini (1750-1758).



Fig. 1. Luigi Vanvitelli, autoritratto, olio su tela [Roma, Galleria dell'Accademia Nazionale di San Luca].

Nel 1750, il successo nella prima classe di architettura del concorso Clementino dei suoi allievi e protetti Francesco Sabatini e Gaetano Sintes, rispettivamente primo e secondo classificato ex aequo con Francesco Collecini (anch'egli nell'orbita vanvitelliana), ne rispecchiava la notevole credibilità artistica e professionale. La stessa che già l'anno prima aveva indotto Carlo III di Borbone ad affidargli l'impresa della nuova Reggia di Caserta, culmine



Fig. 2. Luigi Vanvitelli, Urania capitolina, terzo premio della terza classe di pittura del concorso Clementino del 1716, disegno, matita rossa e gessetto [Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Inv. A. 291].

Fig. 3. Luigi Vanvitelli, primo progetto per il concorso della facciata della basilica di San Giovanni in Laterano, 1732, prospetto, disegno, penna, inchiostro e acquarello [Roma, Museo di Roma, Gabinetto Comunale delle Stampe, MR 6028].

chitettura, in somma opera da forfante [...] e chi sa questo briccone che cosa possa avere detto anche rispetto l'onoratezza [...] Quello che opera qua fa vedere il carattere briccone, che sempre à avuto et ha»².

Tali affermazioni, più che riflettere il pregiudizio nei confronti dell'estrazione interdisciplinare di Vanvitelli da parte di un architetto di formazione specialistica come Fuga, tendevano a minarne alla base la credibilità professionale imputandogli il presunto fallimento come pittore. Inoltre, il riferimento di Vanvitelli al «carattere briccone» sempre avuto da Fuga lasciava intendere che il loro cattivo rapporto risalisse a molto tempo prima, forse già alla giovinezza, quando intorno al 1718 Fuga, appena giunto a Roma da Firenze, cercava di affermarsi come architetto grazie al sostegno degli ambienti diplomatici fiorentini³, e Vanvitelli, ancora in bilico tra le professioni di pittore e di architetto, sotto la protezione del padre allargava la sfera dei suoi referenti artistici da Juvarra al pittore Sebastiano Conca, accademico dal 1718. Ed è proprio a partire dalla prospettiva di Gaspar Van Wittel che qui di seguito sarà ripercorso il controverso rapporto del figlio con l'Accademia di San Luca nell'arco di quasi quarant'anni.

Pittore e architetto

Alla fine del secondo decennio del Settecento, Conca e Van Wittel all'interno dell'Accademia di San Luca rappresentavano categorie di pittori di diversa natura e considerazione. Il primo era tra coloro che dipingevano soggetti 'eroici', ovvero quelli religiosi o mitologici propri del canone classico e accademico, il secondo, unanimemente riconosciuto come il maggiore vedutista attivo a Roma, era l'unico rappresentante della vasta schiera dei pittori cosiddetti di 'vario genere', invisibili all'Accademia anche per il loro considerevole peso nel mercato dell'arte. Dopo avere subito per decenni l'ostracismo dell'Accademia, Van Wittel vi era entrato solo nel maggio 1711, all'età di cinquantotto anni, grazie a un atto di autorità del principe Carlo Maratti che il 25 maggio ne impose l'ammissione, insieme a quella di altri sei artisti, tra cui l'architetto Alessandro Specchi⁴, poco prima che l'11 novembre dello stesso anno la componente più conservatrice dell'istituzione deliberasse l'avvio della revisione degli statuti in senso avverso ai pittori di genere⁵.

del colossale programma costruttivo comprendente anche l'Albergo dei Poveri di Napoli, già assegnato a Fuga nel 1748.

Nel 1752, la sconfitta inflittagli da Fuga nel ballottaggio per l'elezione del Principe dell'Accademia per l'anno seguente ribadiva la preminenza del rivale nell'ambito di un conflitto professionale che ormai si riverberava su tutti i fronti tra Roma e Napoli, come testimoniato dalla nota corrispondenza epistolare intrattenuta con il fratello Urbano.

Benché il periodo della suddetta elezione, tra novembre e dicembre 1752, rientri nella lacuna temporale dell'epistolario dei fratelli Vanvitelli, dalle lettere di Luigi precedenti e successive traspare il suo profondo risentimento nei confronti di Fuga. In particolare, il 19 giugno 1751 Vanvitelli da Napoli lamentava che Fuga sparlasse ovunque di lui attaccandolo sul piano professionale e morale: «[dice che] sono uno che non ho alcuna stima né sono in considerazione in Roma [...] che io non sono riuscito in cosa alcuna nella pittura e perciò molto meno nell'ar-



I nuovi statuti, presentati il 14 gennaio 1714 al cardinale protettore Francesco Barberini da alcuni accademici delegati – tra cui Carlo Fontana morto di lì a poco –, assegnavano ai membri dell'Accademia di San Luca il diritto esclusivo all'esercizio della professione e di ogni tipo di attività assembleare, didattica ed estimativa, subordinandolo per tutti gli altri artisti al rilascio di una patente di idoneità. Un quadro normativo del tutto sproporzionato rispetto alla reale pratica professionale, che, nonostante l'approvazione da parte di papa Clemente XI e la delibera attuativa del novembre 1715, provocò la rivolta degli artisti non accademici, soprattutto dei pittori di 'vario genere' che intentarono una causa legale contro l'Accademia risoltasi solo nel 1723 con la capitolazione dell'istituzione, costretta a recedere dalla riforma concordando un 'aggiustamento' tra il 1724 e il 1725.

Van Wittel, trovatosi nel mezzo di questa contesa, tenne una condotta distaccata, ritardando fino all'11 ottobre la sua presa di possesso accademica con il relativo dono di una veduta di Napoli, partecipando pochissime volte alle adunanze istituzionali per tutto il decennio seguente e ricoprendo solo le cariche secondarie di 'festarolo', nel 1712, e di 'curatore' o 'direttore' dei forestieri, nel 1713 e nel 1715⁶. Solo dal 1720, in coincidenza con l'assunzione della carica di 'custode degli studi', Van Wittel

cambiò atteggiamento, frequentando regolarmente le attività sociali e ricoprendo le più impegnative cariche di sindaco, nel 1722-23⁷, e di insegnante di prospettiva, nel 1725⁸.

La percezione dell'Accademia di San Luca da parte di Vanvitelli dall'adolescenza alla prima giovinezza fu quindi segnata dalla vicenda degli statuti e dalla eterodossa posizione del padre al suo interno. La sua stessa partecipazione alla terza classe di pittura del concorso Clementino del 1716 – bandito il 19 aprile, giudicato il 23 maggio e celebrato in Campidoglio il 2 giugno – evidentemente esprimeva la volontà del padre di sottrarlo da ogni possibile discriminazione avviandolo gradualmente a una canonica carriera di pittore, a partire dall'esercizio del disegno dal vero, corrispondente al livello della terza classe concorsuale⁹. Un esercizio che implicava anche la frequentazione dei corsi di insegnamento domenicali di disegno del nudo, che nel 1716 si svolsero sotto la guida dei pittori Ventura Lamberti e Pietro Papaleo, e anche quelli di prospettiva aperti a studenti di pittura e architettura, tenuti dall'architetto Domenico Martinelli prima del suo definitivo ritorno nella natia Lucca nell'autunno di quell'anno¹⁰.

Pur nei limiti di un soggetto assai circoscritto come il disegno della «statua dell'Urania esistente nel palazzo dei SS.ri Conservatori nel Campidoglio», ovvero della statua della musa Urania

Fig. 4. Luigi Vanvitelli, secondo progetto per il concorso della facciata della basilica di San Giovanni in Laterano, 1732, pianta, penna, inchiostro e acquarello [Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Doni accademici, 2174].

Fig. 5. Luigi Vanvitelli, secondo progetto per il concorso della facciata della basilica di San Giovanni in Laterano, 1732,

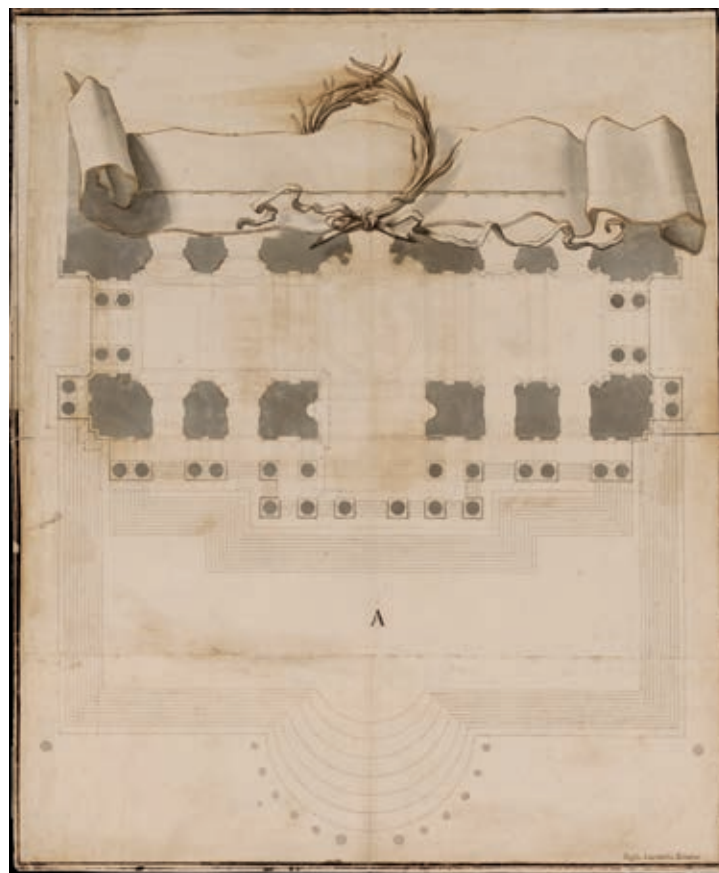
sezione, penna, inchiostro e acquarello [Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Doni accademici, 2175].

Fig. 6. Virginio Bracci, copia da Luigi Vanvitelli, secondo progetto per il concorso della facciata della basilica di San Giovanni in Laterano, 1732, prospetto, disegno, penna, inchiostro e acquarello [Montreal, Canadian Centre for Architecture, DR 1966:0001:107].

tuttora conservata nel museo Capitolino, sia il saggio di Vanvitelli, terzo classificato, sia quelli di Stefano Pozzi e Giuseppe Quercia, rispettivamente primo e secondo classificato, denotavano il rispetto dei canoni del disegno di figura, ma solo quello di Vanvitelli estendeva il campo al contorno architettonico (fig. 2). Un chiaro indizio della connotazione in chiave scenografica della sua preparazione riconducibile all'insegnamento paterno, ma soprattutto a quello di Juvarra, anch'egli pittore vedutista di estrazione, che nelle periodiche licenze romane concesse da Vittorio Amedeo II di Savoia tra il 1715 e il 1721 risiedeva a Palazzo Ornani in piazza Navona, succursale della corte del cardinale Ottoboni alla Cancelleria¹¹. Lo stesso luogo dove risiedeva Conca, impegnato, con la protezione di Ottoboni, in una personale reinterpretazione della pittura classicista tra la scuola napoletana di Francesco Solimena e quella romana di Maratti, che Vanvitelli ebbe modo di assorbire pur senza un vero e proprio discepolato.

In questo arco di tempo il giovane Vanvitelli poté quindi godere di un variegato apprendimento tra pittura e architettura: in forma privata presso il padre Gaspar e, per suo tramite, presso Juvarra e poi Conca, e in forma pubblica presso gli artisti accademici che impartivano gli insegnamenti a cadenza settimanale, purtroppo non documentati per il periodo 1717-24, in cui non si tennero concorsi. Così, non legandosi in particolare a nessuno dei suoi maestri, egli sviluppò una grande padronanza nel disegno e, contestualmente, l'autostima che più tardi, paragonandosi a Juvarra, gli avrebbe fatto affermare «sono architetto anch'io di meno foco ma di più ordine»¹².

La sintesi di tali insegnamenti è rispecchiata nelle sue prime opere romane di pittura, ovvero le due pale d'altare compiute tra il 1723 e il 1724 per la chiesa di Santa Maria della Pietà dei Pazzereelli: la *Presentazione di Gesù al tempio* e soprattutto la *Sant'Orsola con le compagne e Santa Caterina d'Alessandria e i santi Innocenti*¹³, connotate da un impianto scenografico integrante pittura e architettura. Caratteristica riscontrabile anche nell'affresco della volta del presbiterio della chiesa di Santa Maria del Suffragio a Viterbo, la cui datazione è ora anticipabile al



1723¹⁴, e, particolarmente negli affreschi della cappella delle Reliquie nella chiesa romana di Santa Cecilia in Trastevere, compiuti nel 1724 per il cardinale Francesco Acquaviva, che ne attestavano chiaramente l'adesione ai modi figurativi di Conca, anche lui attivo nella chiesa per lo stesso committente.

La graduale transizione professionale di Vanvitelli dalla pittura all'architettura avvenne sotto l'egida del cardinale Annibale Albani – già committente del padre Gaspar tra Roma, Viterbo e Urbino – nell'ambito della Reverenda Fabbrica di San Pietro in Vaticano. Qui egli passò dal ruolo di pittore copista, esercitato dal 1723, assieme a Conca e a Niccolò Ricciolini (accademico di San Luca dal 1721) a quello, assunto nel 1726, di 'coadiutore' dell'architetto soprastante Antonio Valeri.

La carica di «Coadiutore Architetto del C. Antonio Valerio della M. F. di S. Pietro» è citata da Vanvitelli all'inizio del testo della rassegna delle proprie «opere di Architettura»¹⁵, a dimostrazione dell'importanza attribuitagli come primo traguardo nella professione architettonica, ma anche come segno di deferenza nei confronti di Valeri, che proprio nel 1726, all'età di 78 anni, fu gratificato sia del cavalierato dell'Ordine di Cristo, sia del principato dell'Accademia di San Luca, della quale era uno dei membri più attivi, soprattutto in ambito didattico¹⁶.

Al di là di una produzione relativamente modesta, la figura artistica di Valeri era pervasa dalla fama dei suoi maestri in pittura e



architettura: Pietro da Cortona, Carlo Maratti e soprattutto Gian Lorenzo Bernini di cui era considerato l'ultimo allievo. Come tale, Valeri incarnò per Vanvitelli un importante riferimento per la conquista dell'identità professionale nel monumentale contesto pubblico della Fabbrica di San Pietro, ma anche in più circoscritti ambiti privati come il cantiere della chiesa di San Pietro a Pesaro, in cui Vanvitelli è segnalato nel 1725 come suo aiutante¹⁷.

In questo contesto appare naturale che la decisione di Vanvitelli di dedicarsi completamente all'architettura fosse coincisa, nel 1730, con la sua nomina ad Architetto misuratore della Reverenda Camera Apostolica, e grazie ad essa con il suo ingresso nel primo rango degli architetti pubblici, che gli consentì di presentarsi sulla scena professionale senza alcuna opera importante all'attivo, ma con tante aspettative.

Il concorrente

Come avevano fatto Juvarra e Valeri durante il pontificato di Clemente XI, anche Vanvitelli investì nei grandi concorsi di architettura promossi da Clemente XII nel contesto di un rinnovato spirito culturale. La partecipazione al concorso per la mostra della Fontana di Trevi, svoltosi tra il 1731 e il 1732, gli consentì di confrontarsi con una vera e propria scenografia urbana tramite la proposizione di uno schema a ordine gigante fedele alla tradizione berniniana che lo pose per la prima volta alla ribalta, sep-



pure in subordine all'amico Nicola Salvi, che ebbe la commessa dell'opera¹⁸. Nel concorso per la facciata della basilica di San Giovanni in Laterano, svoltosi nel 1732, si misurò con la secolare questione lasciata irrisolta da Francesco Borromini presentando due progetti tra loro alternativi, con i quali contese fino all'ultimo il successo a Galilei, fortemente sostenuto da Neri Corsini.

Rinunciando dall'inizio ad avvalersi di modelli lignei per illustrare i propri progetti – come invece aveva fatto il favorito Galilei per il suo – Vanvitelli affidò interamente al disegno l'espressione della propria versatilità nel misurarsi sia con l'ordine gigante, scelto da Galilei, sia con il doppio ordine che più lo identificava personalmente.

Il primo progetto (fig. 3), connotato da paraste giganti sorreggenti una trabeazione continua con risalto centrale di semicolonne e timpano triangolare, costituiva una abile commistione del repertorio più magniloquente di Michelangelo, Maderno e Bernini, contrapposto alla scarnificazione e all'astrazione compositiva perseguita da Galilei.

Il secondo progetto (figg. 4-6), impostato su due ordini sovrapposti, corinzio e composito, si collocava più coerentemente in continuità con il classicismo tardo seicentesco, di cui Vanvitelli si candidava ad essere il migliore interprete, contro le sperimentazioni del fiorentino Galilei, ma anche del concittadino Fuga, autore di un progetto tanto ambizioso quanto trascurato dai giudici.

La commissione giudicatrice del concorso lateranense era composta interamente da accademici di San Luca: due architetti, Valeri e il francese Antoine Deriset, due scultori, Giovanni Battista Maini e Giuseppe Rusconi, e quattro pittori, Giovanni Paolo Panini, Pier Leone Ghezzi e i citati Conca e Ricciolini, in qualità rispettivamente di principe e segretario dell'Accademia. La selezione di costoro nell'ambito della comunità degli artisti accademici derivò probabilmente da un compromesso tra le esigenze

di rappresentatività e autorevolezza dell'istituzione e le contrastanti istanze opportunistiche dei cardinali Corsini e Ottoboni, tendenti a favorire i propri protetti: Galilei da una parte, Ludovico Rusconi Sassi, Domenico Gregorini e Pietro Passalacqua, dall'altra. Decisivo in tal senso, a scapito degli interessi di Ottoboni, fu il rifiuto di Juvarra, allora presente a Roma, di essere tra i componenti della commissione, giacché il suo sostituto Deriset, preferito senza particolari titoli di merito agli altri architetti accademici, fu il più tenace sostenitore del progetto di Galilei¹⁹.

Il parere di Deriset, molto argomentato, risaltò rispetto a quelli meno marcati degli altri membri della commissione, le cui preferenze, dopo la consegna dei progetti, avvenuta entro gli ultimi giorni di maggio – nonostante la diffusione della voce sulla vittoria di «due giovani reputati migliori» – sembravano oscillare tra Galilei, Rusconi Sassi e Vanvitelli, volgendo poi a una contrapposizione tra Vanvitelli e Galilei, con un lieve vantaggio del secondo, in base al quale, superando le titubanze della commissione, il papa gli assegnò la vittoria il 18 luglio.

Nel gioco delle preferenze, quelle attribuite nettamente a Galilei da Deriset, Maini, Rusconi e Ghezzi prevalsero numericamente rispetto a quelle rivolte a favore di Vanvitelli da Valeri, Ricciolini e Panini, che, per affinità di gusto e vicinanza al cardinale Ottoboni, si dichiararono estimatori anche dei progetti di Rusconi Sassi, Gregorini e Passalacqua, e rispetto a quella decisiva espressa da Conca a favore di Vanvitelli, ma solo in subordine a Rusconi Sassi con il quale condivideva l'appartenenza alla cerchia ottoboniana²⁰.

La lettura delle motivazioni, più o meno condizionate, degli otto giudici costituisce uno specchio molto significativo del contingente grado di percezione e valutazione teorica e critica del progetto di architettura. Nessuno di loro sostanzialmente disquisì su questioni di carattere stilistico, ma tutti argomentarono in termini puramente compositivi, intesi come «correlazione» tra ordini, a loro volta distinti in «sodo», «molto andante», o «scarso», appellandosi in generale ai «comodi» e al «buon costume dell'architettura», senza fare ricorso alla trattatistica, a meno di qualche riferimento vitruviano allo «stile buono antico latino», alla sua «venustà» e alla sua «fermezza»²¹.

Vanvitelli doveva essere pienamente consapevole che i suoi due progetti – soprattutto il secondo – interpretavano più di ogni altro tali criteri di giudizio, espressione dei canoni estetici classicisti allora dominanti in Accademia. Da ciò derivò la sua profonda e mai sopita amarezza per l'avversità dimostrategli da una parte significativa dell'istituzione. Avversità che si sarebbe nuovamente manifestata pochi mesi dopo, il 4 gennaio 1733, all'atto della votazione per la sua ammissione in Accademia, dopo che nell'adunanza del 7 dicembre 1732 Conca, come ultimo atto del suo principato, l'aveva proposta insieme a quella di Salvi, dello scultore Giuseppe Lironi e dell'architetto Filippo Ottoni, figlio dello scultore accademico Lorenzo²². Infatti, mentre per Lironi e

Ottoni i ventitré votanti presenti espressero un unanime parere favorevole, Salvi ebbe sei voti contrari e Vanvitelli addirittura otto, raggiungendo appena il limite dei due terzi di voti favorevoli necessari per l'ammissione²³.

Tra i votanti, oltre al principe Sebastiano Cipriani, gli architetti erano solo cinque: i citati Deriset e Rusconi Sassi, nonché Carlo Buratti, Francesco Ferrari e Bernardo Antonio Vittone – appena ammesso in Accademia, il 16 novembre 1732, per la sua recente vittoria nel concorso Clementino e anche lui reduce dalla partecipazione al concorso lateranense. Perciò si può desumere che il dissenso per la candidatura di Vanvitelli fosse interdisciplinare quanto il consenso, nonostante la presenza tra gli accademici di altri architetti a lui accomunati dalla formazione pittorica come Valeri e Ferrari, con il quale aveva condiviso la commessa di pale d'altare per la chiesa di Santa Maria della Pietà dei Pazzereelli²⁴.

Questa situazione determinò l'atteggiamento di indifferenza mostrato da Vanvitelli nei confronti dell'Accademia di San Luca per diversi anni, riflesso dalla scarsa presenza alle sue adunanze, a fronte dell'interesse per la cultura artistica e architettonica coltivato con costanza e dedizione insieme all'attitudine letteraria, poetica e musicale che nel 1728 ne favorì l'ingresso nell'Accademia dell'Arcadia, con il nome evocativo di Cleante Fidiaco.

L'architetto accademico

A dimostrazione del suo controverso approccio con l'Accademia di San Luca, Vanvitelli fu l'unico dei quattro nuovi ammessi nel gennaio 1733 a non prendere formale possesso del titolo nella prima adunanza utile, il primo febbraio, ma solo nella terza, il 6 aprile, dove – non senza malizia – portò in dono il suo secondo progetto per la facciata della basilica lateranense, il più distante dal progetto vincitore di Galilei, in seguito copiato da diversi giovani studenti decretandone il tardivo successo²⁵.

Nei cinque anni successivi, Vanvitelli presenziò alle adunanze accademiche pochissime volte, una delle quali nel febbraio 1735, insieme al vecchissimo Gaspar, ormai inattivo per la cecità²⁶.

Tutto cambiò nel gennaio 1739, quando Conca assunse il suo secondo mandato di Principe, delegando Vanvitelli alla carica di 'direttore de forestieri', già tenuta dal padre, e, soprattutto, quando il suo allievo Carlo Mondelli vinse il primo premio della prima classe di architettura del concorso Clementino bandito l'anno prima, sul tema di 'una gran piazza di città metropoli', in *ex aequo* con Carlo Innocenzo Sala, allievo di Deriset²⁷.

Negli anni seguenti, Vanvitelli divenne uno dei più attivi accademici ricoprendo diversi incarichi istituzionali: 'sindaco' nel 1741, segretario nel 1744-45, 'stimatore di architettura' nel 1748-49, 'custode' nel 1750²⁸. Il mutato clima politico derivante dalla fine del pontificato di Clemente XII e dall'inizio di quello di Benedetto XIV, avverso al nepotismo praticato dal predecessore, gli aprì nuove prospettive di competizione con Ferdinando Fuga, ancora

detentore del primato professionale a Roma, e l'Accademia di San Luca ne costituiva il naturale campo di confronto corporativo e culturale.

L'Accademia, se sul piano corporativo subiva inevitabilmente l'influenza delle politiche, talvolta divergenti, dei pontefici, sul piano culturale perseguiva ancora la tradizionale impostazione pragmatica fondata sull'esercizio creativo del disegno e sulla distinzione gerarchica dei generi di applicazione, che poneva in secondo piano la discussione teoretica.

In questo contesto assume particolare rilevanza l'inconsueta iniziativa intrapresa da Conca durante il suo secondo principato sollecitando ogni pittore, scultore e architetto accademico a scrivere una trattazione teorica sulla propria disciplina, da leggere in assemblea e da raccogliere in un volume eventualmente da pubblicare²⁹.

Il dichiarato obiettivo di Conca era di «secondare non meno la pratica quasi comune all'Accademie di Europa» e, al contempo, «ismentire le assertive di taluni, i quali opinano, che li Professori d'oggi siano meri pratici nelle rispettive arti liberali»³⁰.

L'emulazione delle accademie europee da parte dell'Accademia di San Luca, proclamata come primo obiettivo di Conca, evidentemente richiamava in primo luogo l'Académie royale di Parigi, che nelle sue due sezioni di pittura e scultura e di architettura (fondate, rispettivamente, nel 1648 e nel 1671), aveva la sua ragione d'essere proprio nelle trattazioni disciplinari enunciate di volta in volta dai propri membri.

La confutazione di «taluni» assertori dell'eccessivo pragmatismo degli odierni «Professori», dichiarata nel secondo obiettivo di Conca, era rivolta meno esplicitamente a una nutrita platea di intellettuali italiani, di cui il più vicino e autorevole era Giovanni Gaetano Bottari, eletto membro di onore dell'Accademia di San Luca nel 1736. Bottari nei suoi *Dialoghi sopra le tre arti del disegno*, pubblicati in forma anonima nel 1754 ma scritti in gran parte venti anni prima, avrebbe sferrato un violento attacco contro la situazione delle arti romane e in particolare dell'architettura, attaccando personalmente Vanvitelli per gli esiti della trasformazione della basilica di Santa Maria degli Angeli e per i criteri del consolidamento della cupola della basilica di San Pietro in Vaticano³¹.

Bottari, in particolare, definì la morte dell'architettura a Roma mediante un immaginario colloquio tra due autorevoli personaggi defunti nel recente passato: il letterato Giovan Pietro Bellori, evidentemente il suo *alter ego* intellettuale, e il pittore Carlo Maratti, *principe* ideale dell'Accademia di San Luca e del mondo professionale romano.

Il motivo principale di tale ineluttabile conclusione era individuato da Bottari nella totale mancanza da parte degli architetti romani di cognizioni sull'essenza profonda della disciplina e di interesse a studiarla fin dalle radici culturali³². Di conseguenza erano date per perdute sia le «perfettissime forme Greche»³³,

già rispecchiate nella schietta razionalità del prediletto rinascimento fiorentino, sia la capacità degli architetti di comprenderle e interpretarle mediante il genio creativo impersonato al massimo grado da Michelangelo.

Secondo Bottari, lo studio dell'architettura da parte dei giovani romani era basato esclusivamente su una lettura pedissequa e manualistica del trattato di Vignola e sulla copia: prima copiavano gli ordini architettonici e qualche porzione ornamentale, poi i progetti del maestro o di qualche architetto contemporaneo. In tale modo la fase finale dell'invenzione personale risultava fortemente vincolata al processo di reiterazione dei modelli, attraverso la decisiva mediazione del maestro. A proposito, Bottari denunciava esplicitamente la mancanza di cultura generale degli allievi e la loro difficoltà di confrontarsi al di fuori del repertorio e della pratica empirica dei propri maestri. Perciò la qualità dei primi dipendeva esclusivamente da quella dei secondi, annullando ogni margine di innovazione: la copia senza genio, la prassi senza idea.

Dichiarando irrimediabilmente perduta la ragione dell'architettura, Bottari ne attribuiva la colpa agli architetti che la praticavano senza criterio e la insegnavano senza metodo, trascurando il valore ideale del disegno, anche quello di figura, il cui possesso innalzava i pittori e gli scultori al di sopra di essi.

Dal punto di vista di Bottari, tra coloro che allora praticavano l'architettura, compresi i professori accademici, nessuno ne conosceva i «veri elementi, e principi» ed era interessato a rivolgerli «gli studi, anzi nè meno il pensiero»³⁴. In effetti, dopo Carlo Fontana nessun professionista romano aveva pubblicato testi teorici o storici in materia di architettura. I soli a manifestare qualche interesse teorico erano il citato Deriset e il marchese Gerolamo Theodoli, non a caso entrambi disimpegnati dalla *routine* di cantiere. Mentre Galilei, l'architetto italiano preferito da Bottari, pur essendo autore di un trattato di architettura in lingua inglese elaborato durante il suo soggiorno a Londra (1714-1719)³⁵, non solo non era stato ammesso in Accademia prima della sua morte, nel 1737, ma, usando le parole di Lione Pascoli, a Roma era percepito come «un novello professore piccolo e minuto di mente non meno che di statura, né altrettanto grande di presunzione e di ardire»³⁶.

È possibile che l'iniziativa di Conca fosse una risposta alle pubbliche opinioni di Bottari ancora influenti sullo scorcio del pontificato Corsini, considerando che egli stesso incarnava la figura dell'artista votato più alla espressione tecnica che alla speculazione teorica.

Come già era accaduto al suo grande predecessore Federico Zuccari, secondo quanto raccontato da Romano Alberti nel libro *Origine, et progresso dell'Accademia del Disegno, de pittori, scultori et architetti di Roma* (1604), l'iniziativa di Conca dovette avere scarso successo. L'unico scritto superstite individuato da Melchiorre Missirini come un proemio alle trattazioni – e quindi im-

plicitamente attribuibile a Conca – è una sorta di vademecum per gli studenti accademici di pittura in cui comunque è possibile cogliere il tentativo di ribadire la priorità dell'inventiva e la fedeltà ai grandi maestri rispetto alle istanze del «bello sublime, ed ideale» astrattamente connessi all'antica Grecia da Bottari³⁷.

Dato per certo che Conca avesse discusso con l'amico Vanvitelli la sua iniziativa, i pochi indizi su come Vanvitelli avesse potuto impostare una sua eventuale trattazione sull'architettura, rispetto agli ideali di Bottari, derivano da alcuni suoi piccati commenti agli attacchi rivolti nei *Dialoghi* a lui e a Salvi. Nella citata rassegna delle proprie opere affermò che le critiche di Bottari al suo intervento sulla cupola vaticana erano fondate sulla negazione dell'«esistenza dei patimenti, colla massima ridicola che Michel'Angelo Bonaroti non poteva aver sbagliato»³⁸. In una lettera firmata con lo pseudonimo di Filarete, destinata alla pubblicazione ma rimasta manoscritta, si oppose alle critiche rivolte a Salvi per la fontana di Trevi³⁹.

In questo clima conflittuale, se la vittoria dell'allievo Carlo Mondelli nella prima classe di architettura del concorso Clementino del 1738 costituì anche una rivincita personale, il dominio di altri suoi allievi nella stessa categoria del concorso del 1750 sancì soprattutto il successo del proprio studio, ormai divenuto il principale polo didattico romano, anche grazie all'assiduo impegno del collaboratore Carlo Murena⁴⁰.

Nello sviluppo del tema concorsuale della prima classe di architettura richiedente un «magnifico collegio [...] per insegnare le Matematiche e le Belle Arti», sia il primo classificato Francesco

Sabatini, sia i secondi classificati *ex aequo* Gaetano Sintès e Francesco Collecini, risultavano ancora pienamente aderenti agli immutati canoni accademici. Era proprio ciò che Bottari rimproverava agli architetti romani e, implicitamente, allo stesso Vanvitelli, come loro maggiore esponente, ma non all'amico e concittadino Fuga, che dopo la morte di Galilei, nel 1737, ormai anche all'interno dell'Accademia ai suoi occhi doveva incarnare l'architetto più capace di conciliare il prediletto michelangiolismo con le istanze del moderno. È dunque anche alla crescente influenza di Bottari all'interno dell'Accademia di San Luca che si deve ricondurre la cocente sconfitta subita da Vanvitelli nell'elezione alla carica di Principe per l'anno 1753, destinata a un architetto per la turnazione con pittori e scultori. Dopo avere prevalso di stretta misura al primo turno, il 19 novembre 1752⁴¹, al successivo ballottaggio, il 17 dicembre, egli ricevette solo tre dei ventuno voti disponibili, a fronte dei quindici andati a Fuga, concludendo così il suo periodo di coinvolgimento attivo nell'istituzione accademica alle soglie di grandi cambiamenti, anche concettuali⁴².

L'ultima e definitiva attestazione del rapporto di Vanvitelli con l'Accademia di San Luca rimane l'autoritratto a mezzo busto (fig. 1), da lui donatole successivamente, ricavato da quello in posa da architetto di corte conservato presso la Reggia di Caserta, con le significative aggiunte simboliche raffiguranti una pianta della Reggia, i pennelli del pittore e un dizionario mitologico, a volere orgogliosamente rimarcare l'essenza e il progresso della sua multiforme personalità artistica e culturale dentro e fuori l'istituzione⁴³.

¹ Per il quadro sintetico complessivo dell'attività di Vanvitelli vedi da ultimo T. Manfredi, *Vanvitelli, Luigi*, in *Dizionario Biografico degli italiani*, vol. 98, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2020, pp. 294-299.

² *Le lettere di Luigi Vanvitelli della Biblioteca Palatina di Caserta*, a cura di F. Strazzullo, 3 voll., Galatina, Congedo, 1976-1977, I, 1976, pp. 37-38.

³ T. Manfredi, *Nascita e formazione di un architetto di corte*, in *Ferdinando Fuga architetto di corte*, a cura di T. Manfredi, F. Mangone, F. Moschini, Roma, Accademia Nazionale di San Luca, di prossima pubblicazione.

⁴ Id., *La professione del Virtuoso*, in G. Bonaccorso, T. Manfredi, *I Virtuosi al Pantheon. 1700/1758*, Roma, Argos, 1998, p. 24; Roma, Accademia Nazionale di San Luca (d'ora in poi ANSL), Archivio storico, *Verbalì delle Congregazioni*, vol. 46a, cc. 125-126.

⁵ Id., *La professione del Virtuoso*, cit., pp. 24-25.

⁶ Dal 15 novembre fino al 14 febbraio 1717 sono

sospese le congregazioni che riprendono nel 1719. ANSL, Archivio storico, *Verbalì delle Congregazioni*, vol. 46a.

⁷ Nel 1721 e nel 1726 Van Wittel fu eletto ancora 'curatore dei forestieri'. *Ibidem*.

⁸ Nel 1725 risultano professori di prospettiva Van Wittel e Girolamo Mengozzi Colonna e di architettura Antonio Valeri (giugno), Sebastiano Cipriani (luglio), Carlo Buratti (agosto), Francesco Ferrari (settembre e ottobre). Ivi, vol. 47, c. 93v, vol. 48, c. 127v, 3 giugno 1725.

⁹ Ivi; *I disegni di figura nell'Archivio Storico dell'Accademia di San Luca*, a cura di A. Cipriani, E. Valeriani, 3 voll., Roma, Quasar, 1988-1991, II, 1999, pp. 161-168, disegno n. 291.

¹⁰ Nel 1716 gli studi iniziarono domenica 28 giugno e terminarono il 18 ottobre, festa di San Luca. Le lezioni di nudo furono tenute da Lamberti, da giugno a luglio, e da Papaleo da agosto a ottobre; quelle di prospettiva da Domenico Martinelli e quelle di architettura da Giovanni Battista Con-

tini (ANSL, Archivio storico, *Verbalì delle Congregazioni*, vol. 46a, c. 211, 21 giugno 1716).

¹¹ T. Manfredi, *Filippo Juvarra e il giovane Vanvitelli*, in *Luigi Vanvitelli 1700-2000*, atti del convegno internazionale di studi (Caserta, 14-16 dicembre 2000), a cura di A. Gambardella, San Nicola la Strada, Saccone, 2005, pp. 233-242.

¹² *Le lettere di Luigi Vanvitelli*, cit., II, n. 73, p. 498, vedi anche n. 732, p. 495.

¹³ L'esecuzione da parte di Vanvitelli delle due pale d'altare per la chiesa di Santa Maria della Pietà dei Pazerelli (oggi dei Santi Bartolomeo e Alessandro dei Bergamaschi), una delle quali pagatagli nel maggio 1723, è stata recentemente posta in luce da A. Ciannarella, *Due pale d'altare per Santa Maria della Pietà dei Pazerelli. L'esordio di Luigi Vanvitelli sulla piazza romana*, relazione al convegno internazionale di studi *Luigi Vanvitelli, il Maestro e la sua eredità 1773-2023* (Ancona, 7-9 settembre 2023). Sui due dipinti, oggi conservati nella chiesa di Sant'Antonio da Padova a Cles,

- vedi anche G. Sava, *Vanvitelli 'svelato'. due dipinti fuori contesto*, in «Paragone», a. LXVII, terza serie, nn. 129-130, 2016, pp. 30-44.
- ¹⁴ Sull'affresco *Daniele e Abacuc*, nello scenografico contesto di una esedra, vedi F. Petrucci, *Vanvitelli 'inventore' e i suoi pittori*, in *Vanvitelli segreto. I suoi pittori tra Conca e Giacinto, la 'Cathedra Petri'*, catalogo della mostra (Caserta, 5 marzo-31 ottobre 2014), Roma, Gangemi, 2014, pp. 13-28; E. Parlato, *Interventi tardo-barocchi nella chiesa del Suffragio a Viterbo e gli affreschi giovanili di Luigi Vanvitelli*, in *Curiosa Itinera*, a cura di E. Parlato, Roma, GBE/Ginevra Bentivoglio EditoriA, 2015, pp. 451-466. La datazione dell'affresco e dei quattro tondi agli angoli della volta del sacario, finora ipoteticamente collocata tra il 1728 e il 1730 senza alcun indizio documentario, può attendibilmente essere anticipata almeno alla fine del 1723 per la presenza di Vanvitelli a Viterbo nel mese di dicembre attestata da una lettera di auguri natalizi al cardinale Annibale Albani, firmata e datata Viterbo 22 dicembre 1723. Archivio Albani, *Lettere di buone feste*, 1723, doc. 3-27-172. <http://www.archivioalbani.it/>.
- ¹⁵ Il documento è pubblicato come inedito da Camillo Minieri Riccio, nella *Rassegna bibliografica dell'«Archivio storico per le province napoletane»* (V, 1880, pp. 196-198, citazione a p. 196).
- ¹⁶ I. Delsere, *Antonio Valeri architetto della Fabbrica di San Pietro: dalla formazione giovanile al principato nell'Accademia di San Luca*, in «Annali delle arti e degli archivi», n. 3, 2017, pp. 227-234.
- ¹⁷ U. Valeri, *L'ultimo allievo di Bernini (Antonio Valeri)*, Roma, Italia, 1958, p. 34.
- ¹⁸ E. Kieven, *Luigi Vanvitelli e Nicola Salvi a Roma*, in *Luigi Vanvitelli e la sua cerchia*, catalogo della mostra (Caserta, 16 dicembre 2000-16 marzo 2001), a cura di C. de Seta, Napoli, Electa Napoli, 2000, pp. 53-64: 60. Sul concorso lateranense vedi E. Kieven, *Il ruolo del disegno. il concorso per la facciata di S. Giovanni in Laterano*, in *In Urbe Architectus. Modelli, disegni, misure. La professione dell'architetto. Roma 1680-1750*, catalogo della mostra (Roma, 12 dicembre 1991-29 febbraio 1992), a cura di B. Contardi, G. Curcio, Roma, Argos, 1991, pp. 78-123.
- ¹⁹ Gli architetti accademici di San Luca maggiormente frequentanti le adunanze ai primi del 1732 erano, oltre Juvarrà, Valeri e Deriset (ammesso nel 1727), i più anziani Buratti, Cipriani, Carlo Stefano Fontana, e coloro che erano stati ammessi negli anni Venti: Francesco Ferrari (1721), Filippo Creuli e Rusconi Sassi (1724), Nicola Michetti (1725), Gerolamo Theodoli (1726) e Giacomo Cioli (1728), mentre Antonio Canevari (ammesso nel 1724) si trovava ancora a Lisbona.
- ²⁰ *Lettere e memorie autografe ed inedite di artisti tratte dai manoscritti della Corsiniana*, a cura di F. Cerroti, Roma, Stabilimento tipografico, 1860, pp. 21-45.
- ²¹ *Ibidem*.
- ²² ANSL, Archivio storico, *Verbalì delle Congregazioni*, vol. 49, c. 111r.
- ²³ Ivi, cc. 113v).
- ²⁴ Vedi A. Ciannarella, *Due pale d'altare*, cit. Per l'attività in generale di Ferrari vedi S. Misiano, *Ferrari, Francesco*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. 46, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1996, *ad vocem*.
- ²⁵ ANSL, Archivio storico, *Verbalì delle Congregazioni*, vol. 49, c. 117v: «Fu dato in questo presente giorno il possesso di Accad.o di merito al Sig. Luigi Vanvitelli Romano Architetto, et à quest'effetto presentò n. 3 disegni fatti di sua mano, rappresentanti la pianta, il prospetto, e lo spaccato della facciata con portico di un gran Tempio quali disegni lascia in nostra mano in luogo di deposito p. fine, che da esso S.r Vanvitelli si donerà il disegno di sua mano secondo l'obbligo di ogni nuovo Accad.co».
- ²⁶ Ivi, cc. 145v-146r, 20 febbraio 1735.
- ²⁷ Il concorso fu giudicato il 13 dicembre 1738, ma la premiazione avvenne l'11 gennaio 1739. Per l'analisi dei progetti premiati vedi T. Manfredi, *Academic Practice and Roman Architecture during the Reign of Benedict XIV*, in *Benedict XIV and the Enlightenment. Art, Science and Spirituality*, a cura di R. Messbarger, C. M. S. Johns, P. Gavitt, Toronto, University of Toronto Press, 2016, pp. 439-466.
- ²⁸ ANSL, Archivio storico, *Verbalì delle congregazioni*, vol. 50.
- ²⁹ M. Missirini, *Memorie per servire alla storia della Romana Accademia di S. Luca fino alla morte di Antonio Canova*, Roma, Stamperia de Romanis, 1823, pp. 213-219. Conca era già stato principe dell'Accademia di San Luca nel quadriennio 1729-1732. La parte seguente è una rielaborazione in forma ristretta della più ampia trattazione in T. Manfredi, *Academic Practice*, cit., pp. 439-440, 451-456.
- ³⁰ M. Missirini, *Memorie*, cit., p. 213.
- ³¹ G.G. Bottari, *Dialoghi sopra le tre arti del disegno* (Lucca: Benedini, 1754), pp. 44-45, 82. T. Manfredi, *La copia e l'invenzione. Principi didattici nell'architettura romana di metà Settecento*, in *Giuseppe Piermarini tra barocco e neoclassico. Roma, Napoli, Milano, Foligno*, catalogo della mostra (Foligno, 5 giugno-2 ottobre 2010), a cura di M. Fagiolo, M. Tabarrini, Perugia, Fabbri editore, 2010, pp. 126-137. La parte seguente costituisce una parziale rielaborazione di T. Manfredi, *Academic Practice*, cit., pp. 451-456.
- ³² G. G. Bottari, *Dialoghi*, cit., pp. 109, 143-144.
- ³³ Ivi, p. 5.
- ³⁴ Ivi, p. 144.
- ³⁵ R. M. Giusto, *Alessandro Galilei. Il trattato di architettura*, Roma, Argos, 2010.
- ³⁶ L. Pascoli, *Vita di Filippo Juvarra*, in Id., *Vite de' pittori, scultori, ed architetti moderni*, (1730), a cura di A. Marabottini, Perugia, Electa Editori Umbri, 1992, p. 272.
- ³⁷ M. Missirini, *Memorie*, cit., pp. 214-219. «Che ben conducono al bello sublime, ed ideale le forme degli antichi Greci sembianti; ma per questi sempre imitare, non debbesi indurne immagini d'una sola famiglia con discapito di quella varietà, e ricchezza di fisionomie, di cui è doviziosa la natura, e vuole esser fertile l'artista figlio della natura». Ivi, p. 215.
- ³⁸ Vedi alla nota 15; F. Fichera, *Luigi Vanvitelli*, Roma, Reale Accademia d'Italia, 1937, p. 71.
- ³⁹ T. Carrafiello, *Il Vetruvio del secol nostro'. La Fontana di Trevi a Roma nei due testi inediti di Luigi Vanvitelli e Berardo Galiani*, in «Bollettino della Società di Studi Fiorentini», n. 32, 2023, pp. 10-22.
- ⁴⁰ Sul concorso Clementino del 1750 vedi il saggio di Susanna Pasquali in questo volume.
- ⁴¹ ANSL, Archivio storico, *Verbalì delle congregazioni*, vol. 51, cc. 14r-v. Al primo turno destinato alla selezione dei candidati, tra i diciannove voti disponibili, su diciotto votanti (il Principe aveva diritto a due voti), Vanvitelli ottenne sette voti, Fuga sei, Pietro Hostini quattro, Clemente Orlandi uno, Stefano Pozzi uno (escluso in quanto pittore). Tra i presenti votanti gli architetti erano Tommaso De Marchis, Domenico Gregorini, Pietro Hostini, Clemente Orlandi e lo stesso Vanvitelli.
- ⁴² ANSL, *Verbalì delle congregazioni*, vol. 51, cc. 15r-v. Al ballottaggio, oltre a Fuga e a Vanvitelli, Pietro Hostini ottenne due voti e Clemente Orlandi uno. Gli architetti votanti erano Gregorini, Hostini, Orlandi, presenti anche al primo turno e Deriset, già decisivo nella votazione per il concorso del 1732, intervenuto insieme ad altri pittori e scultori accademici non presenti al primo turno evidentemente a sostegno di Fuga.
- ⁴³ M. Mercalli, *L'architetto si presenta. Note iconografiche su alcuni ritratti del secolo XVIII*, in *In Urbe architectus*, cit., 229-238: 231-232. Per l'attribuzione del ritratto allo stesso Vanvitelli vedi anche F. Petrucci, *Pittura di ritratto a Roma. Il Settecento*, Roma, Budaï, 2010, p. 941, fig. 1428. Vanvitelli è anche autore del ritratto del padre Gaspar, donato all'Accademia dai discendenti del pittore nel 1794, che reca sul verso della tela la scritta settecentesca: «Dipinto da Luigi Vanvitelli Romano / Architetto Accademico di S. Luca». Id., scheda in *Vanvitelli segreto*, cit., pp. 46-47.

Gli allievi di Luigi Vanvitelli si presentano all'Accademia di San Luca: il Concorso Clementino del 1750

Susanna Pasquali

Dalla parte dell'accademia

Dal 1702, a seguito della riforma dell'Accademia di San Luca promossa durante il pontificato di Clemente XI, ai concorsi destinati ai giovani artisti – denominati ‘Clementini’ – venne data una struttura più stabile, sia per quanto riguardava le regole di accesso, sia le procedure attraverso cui le prove erano valutate. Anche le modalità della attribuzione dei premi ne uscì fortemente modificata: era ora diventata una cerimonia pubblica codificata, alla quale partecipavano i cardinali della corte di Roma e gli ambasciatori presso la Santa Sede: si teneva nel salone del Palazzo Nuovo in Campidoglio, apparato a festa per l'occasione; vi si eseguivano composizioni musicali e venivano lette poesie; un letterato era invitato a leggere una sua orazione in lode delle belle arti, appositamente composta¹. Ciò, come è evidente, comportava ingenti spese e, di conseguenza, negli anni successivi i concorsi, che di regola dovevano tenersi ogni quadriennio, vennero banditi a scadenza irregolare. D'altra parte però, nella vita sociale della città, la rilevanza della giornata era diventata tale che era anche interesse del governo far sì che si celebrasse a Roma questo spettacolo destinato, col progredire del secolo, anche ai tanti illustri viaggiatori stranieri. È quanto successe in vista dell'anno santo del 1750: l'ultimo concorso Clementino era stato indetto più di dieci anni prima e ora, nel corso del 1749, stando alla lettura dei verbali dell'Accademia², fu direttamente il Segretario di Stato a sollecitare l'organizzazione di un concorso da celebrarsi nell'anno seguente.

Tutto doveva essere magnifico. Il ministro intervenne persino nella nomina del presidente dell'Accademia allora in scadenza, imponendo tra i vari artisti eleggibili, l'unico che essendo nobile di nascita poteva degnamente accogliere i visitatori in quell'anno speciale: il marchese Gerolamo Theodoli (1677-1766)³. Da tutti i verbali delle riunioni degli accademici traspare, inoltre, per un intero anno, la premura che veniva messa in ogni passo che precedette il concorso: la scelta dei temi per i concorrenti pittori, scultori e architetti, la fattura delle medaglie, l'addobbo della sala nel Campidoglio. Qualche giorno prima, fu finanche redatta la lista dei cardinali di cui era responsabile ciascun accademico, affinché niente turbasse i complessi riti di accoglienza degli ospiti di rango nella sala. Oltre ai prevedibili cardinali e ambasciatori, sappiamo

che, in quest'anno speciale, era presente anche il giovane Abel-François Poisson de Vandières (1727-1781), fratello della marchesa di Pompadour e destinato di lì a poco a esercitare le funzioni di Directeur général des Bâtiments du Roi. Erano con lui un gruppo di artisti francesi (fig. 1), tra i quali l'architetto Jacques-Germain Soufflot (1713-1780): Roma era una delle tappe del loro celebrato viaggio in Italia⁴ che avrebbe poi condotto quest'ultimo a osservare anche i templi arcaici di Paestum. E non passarono certo inosservati: in omaggio alla sua patria, l'architetto Soufflot sarebbe stato ammesso a far parte dell'Accademia di San Luca appena pochi giorni dopo⁵.

Il resoconto scritto da uno dei premiati aiuta a capire quanto, nella scelta dei progetti degni della medaglia, fosse prevalsa tra gli accademici, magari consigliati dal Segretario di Stato, soprattutto l'esplicita volontà politica di esaltare la città di Roma quale capitale internazionale delle arti. L'architetto Charles-Axel Guillaumot (1730-1807), un giovane franco-svedese allora premiato nella sala del Campidoglio, mette in evidenza soprattutto questo carattere della celebrazione: «Rien ne prouve mieux l'estime que font les Romains des Arts et des Artistes que ces concours ouverts à toutes les nations de l'Europe. Il ne faut que du talent pour y être admis. J'ai eu l'honneur d'y remporter un premier prix d'Architecture en 1750, quatre autres François, deux Allemands, deux Espagnols & un Anglois, furent couronnés en même temps dans la peinture & la sculpture»⁶.

La scelta dei giovani da premiare aveva quindi tenuto conto della loro nazionalità. E se si confrontano le liste dei premiati con quelle dei partecipanti – non molti per la verità, circa sei per ogni classe⁷ – si vede che, in percentuale, i romani erano stati tenuti per lo più da parte. È quindi possibile pensare che il premio più ambito per l'architettura, la medaglia del primo premio della prima classe, data all'architetto Francesco Sabatini (1721-1797)⁸, premiasse oltre al suo progetto, il suo essere suddito del Re delle Due Sicilie. Un re che, ogni anno, versava nelle casse pontificie una cospicua donazione in denaro, celebrata attraverso grandiose feste i cui ben noti apparati effimeri – affidati in quel periodo agli architetti francesi dell'Académie de Rome – stavano rivoluzionando il rapporto dell'architettura con l'antico⁹. Per quell'anno santo del 1750,

Fig. 1. Pier Leone Ghezzi, 1
Monsieur de Vandier Direttore delle
Fabbriche del Re di Francia, 2
L'Abb[ate] Bianco, 3 Mons[ieur]
Sufflò, 4 Mons[ieur] Coscian,
 penna e inchiostro bruno su carta,
 1750ca [New York, Metropolitan
 Museum, inv. 1972-84].

questi apparati furono progettati da Jérôme-Charles Bellicard (1726-1786), l'artista che aveva sostituito Soufflot presso Vandières¹⁰.

Molto è stato già scritto su questo concorso celebrato il 20 maggio del 1750 che chiedeva, quale tema di prima classe, di ideare un *Collegio destinato all'insegnamento delle tre arti e delle matematiche*: un edificio d'uso pubblico, di carattere universale, che esaltava il ruolo dell'educazione alle arti e alle scienze insieme¹¹. Grazie a una lettera inviata a un destinatario sbagliato, ritorniamo sull'argomento per mettere insieme più voci, capaci di restituire, per quanto possibile, la complessità dei rapporti intercorsi tra gli artisti provenienti dagli Stati italiani e stranieri alla metà del secolo.

Dalla parte dei concorrenti esclusi dai premi

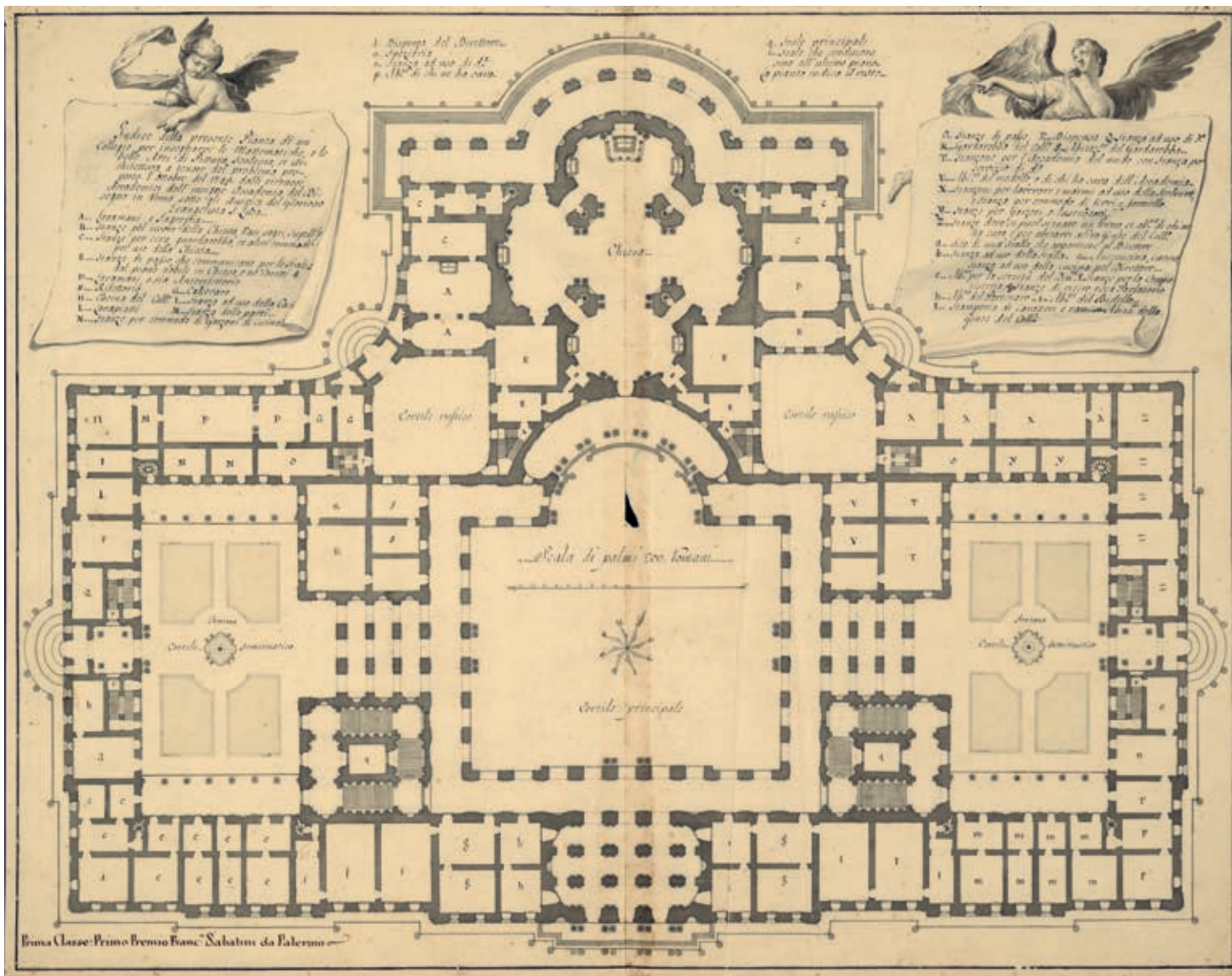
Fin qui, è stata messa in evidenza la parte avuta dall'Accademia e gli intenti del governo di Roma; o, come del caso di Guillaumot, la testimonianza di chi ne ha partecipato da vincitore. Ma ci sono alcune tracce, meno ufficiali, che contribuiscono a rendere questo concorso più controverso. Una voce critica sullo svolgimento del concorso, sul quale l'Accademia aveva investito così tanto, non fu all'epoca resa pubblica: è rimasta sepolta tra le carte dell'Archivio del Campidoglio. Qualche giorno dopo la premiazione, il 25 maggio, il Segretario dei Conservatori – che era allora le massime autorità del municipio – ricevette una lettera, di cui provvide a trascrivere nel suo diario di lavoro le parti più salienti: «M'è stato presentato un memoriale, diretto ai Signori Conservatori, ad istanza degli studenti e virtuosi di pittura, scultura ed architettura del passato concorso alla distinzione degli onori con pretendersi che in detto Concorso della Accademia di S. Luca nella distribuzione de' premi, questi sono toccati ai soli studenti, ed anco novizi de' soli Principi e Superiori di detta Accademia, e per essere il tutto accaduto artificiosamente e di notte tra loro soli Superiori con nullità, pregiudizio e disonore de' più provetti concorrenti tanto nel disegno, che nelle prove originali, come s'esibiscono far vedere, e toccar con mani la parzialità usata etc. Et fanno istanza che s'ordini che siano restituiti gli stessi loro disegni, ed originali, ed obbligare li medesimi Superiori, e Principi per una nuova presentazione delle medesime prove assieme agli originali



dei premiati, a qualcuno de' Principali Virtuosi forestieri per confrontare, riconoscere e distinguere detta parzialità, ed ingiustizia, il tutto in forma anonima, ottenendo così che i poveri studenti, e Virtuosi di detta Accademia siano spronati a impiegare più sudore, e entusiasmo in occasione dei futuri concorsi»¹².

Le accuse rivolte erano pesanti, ma la lettera era stata inviata all'indirizzo sbagliato: il Campidoglio aveva solo ospitato la cerimonia e il foglio rimase quindi senza conseguenze. Il testo resta tuttavia rilevante e merita un'attenzione sia sul contenuto, che sulle modalità con cui è stato compilato.

Per quanto riguarda il contenuto, la lettera esprime, prima di tutto, la protesta di chi ha partecipato al concorso, senza ottenere alcuna medaglia, perché queste sarebbero state distribuite solo agli allievi di alcuni accademici. Per limitarsi alla sola architettura, si può pensare che tale asserzione sia stata suscitata dall'ottenimento – già messo in evidenza da Alfonso Gambardella nel 1973¹³ – della totalità dei premi di prima classe da parte degli allievi di Luigi Vanvitelli: Francesco

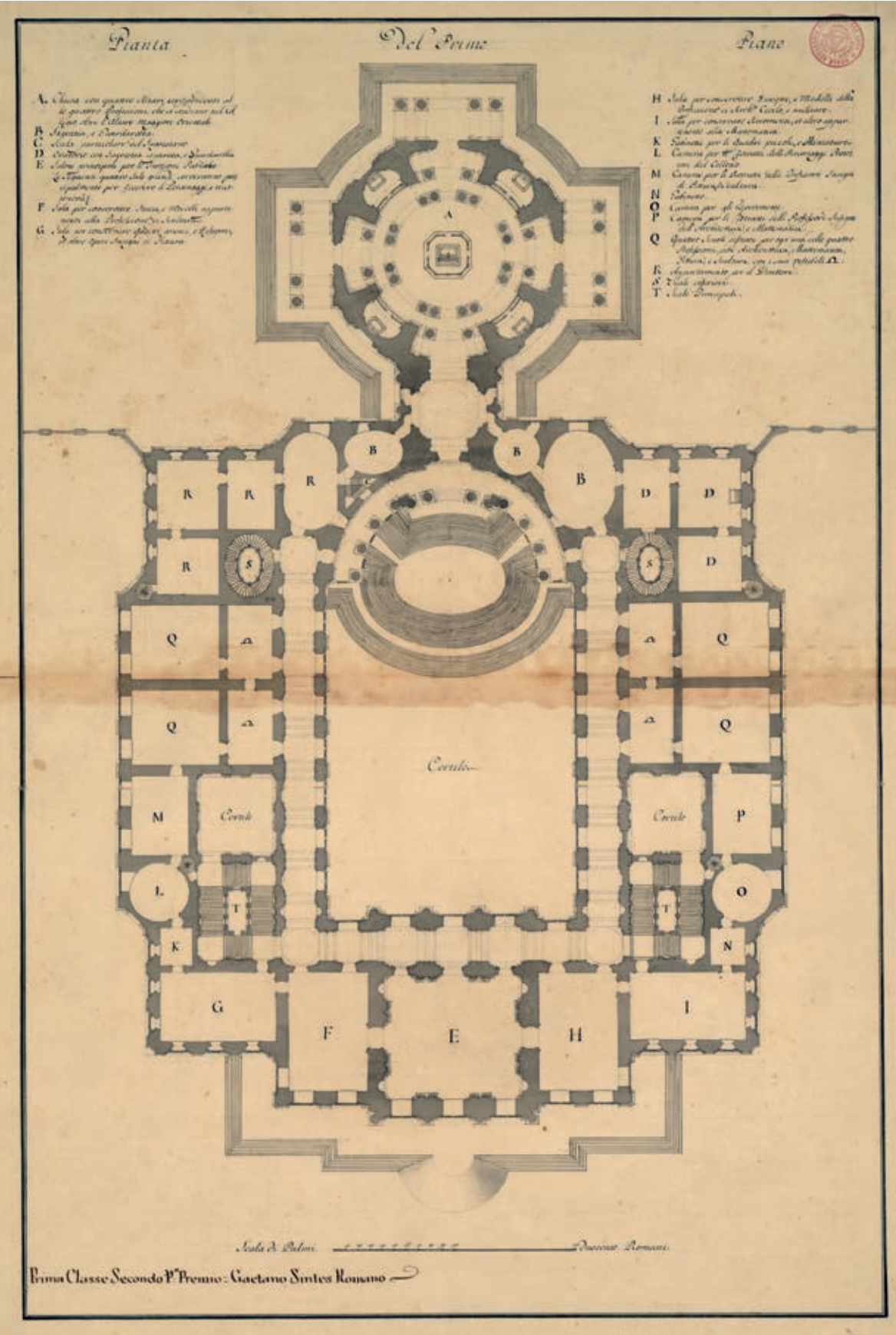


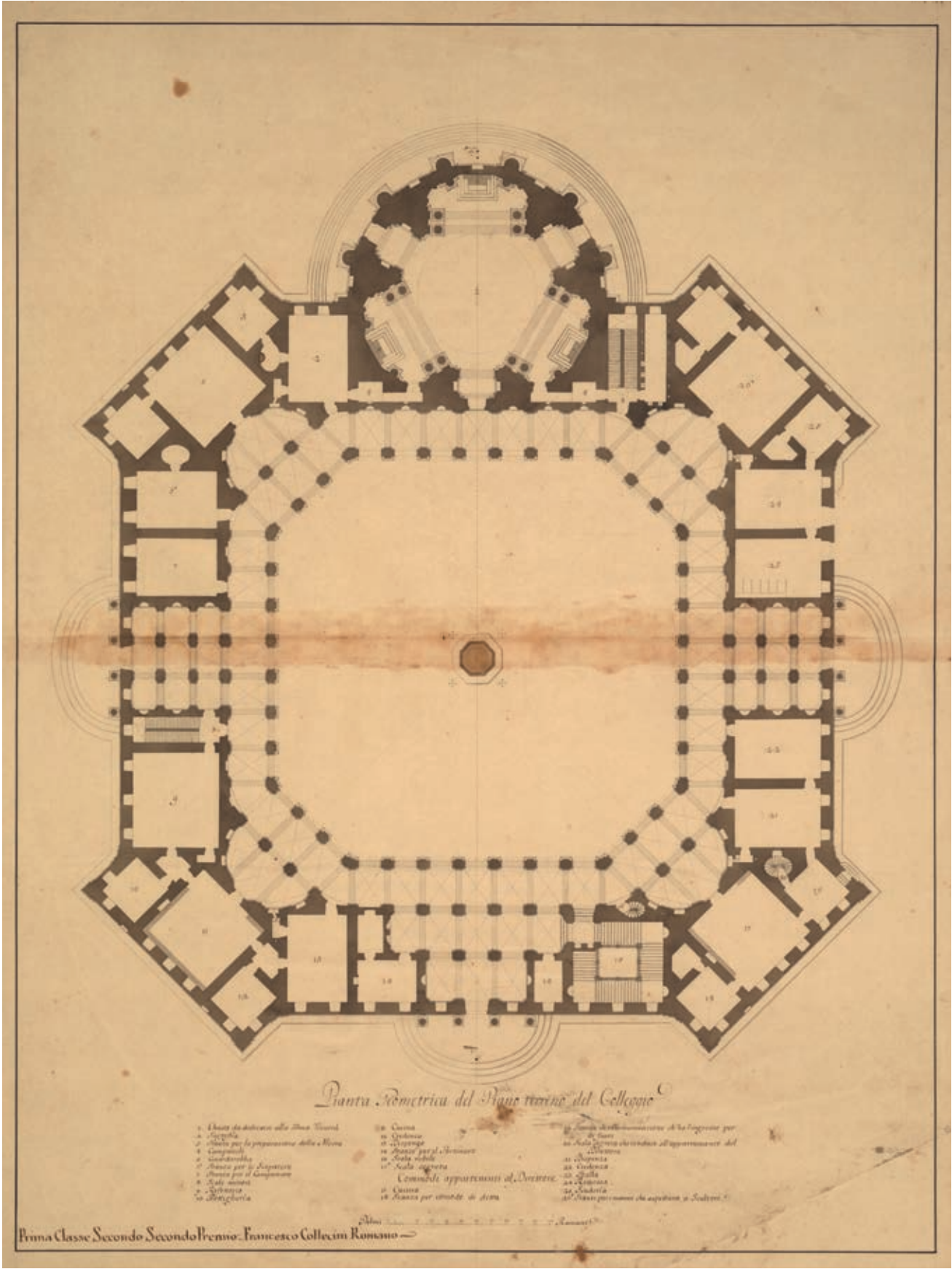
Sabatini, Gaetano Sintes e Francesco Collecini (figg. 2-4)¹⁴. Di conseguenza – specifica la lettera – altri più bravi concorrenti avrebbero patito ‘pregiudizio e disonore’ perché chi aveva vinto avrebbe presentato prove di minor qualità. L’Accademia tratteneva, come si evince dalla lettera, le prove di tutti i concorrenti, ma non conservava mai quelle non premiate. Non abbiamo quindi modo di valutare oggi se gli esclusi fossero più capaci sul piano tecnico, o presentassero idee decisamente diverse: come ha spiegato Gil Smith nel 1981¹⁵, i tre allievi di Vanvitelli avevano costruito i loro progetti mettendo insieme, con varia abilità, gli elementi tratti dagli edifici più celebrati negli ultimi cento anni: dal Palazzo della Sapienza sino alle chiese di Guarini e Juvarra, ricercando quell’equilibrio in grado di scartare gli eccessi di Borromini che si sarebbe visto di lì a poco nei progetti del loro maestro per la Reggia di Caserta. Ma è l’insistere sulle ‘prove originali’

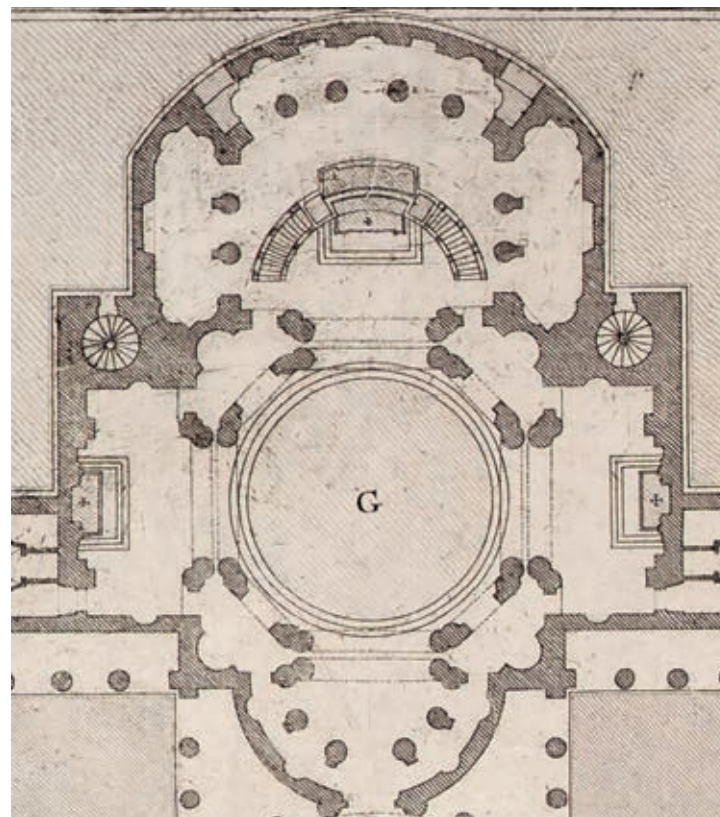
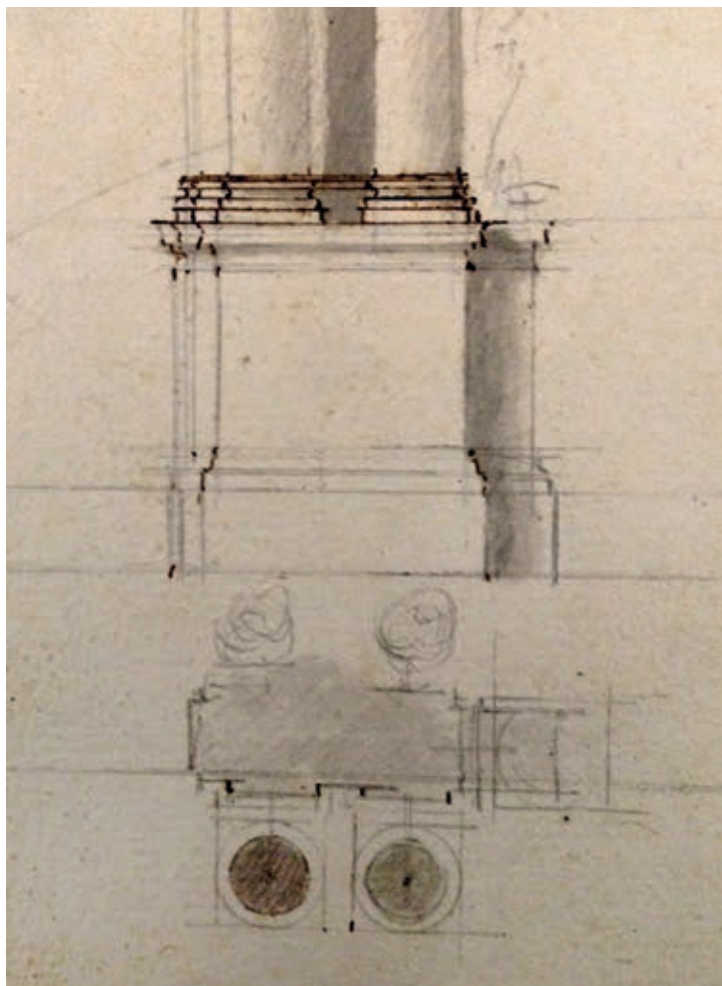
Fig. 2. Francesco Sabatini, *Collegio per le scienze e per le arti*, pianta del piano terra, dettaglio [AASL, *Disegni di architettura*, n. 462, concorso Clementino 1750, primo premio].

Fig. 3. Gaetano Sintes, *Collegio per le scienze e per le arti*, pianta del piano terra, dettaglio [AASL, *Disegni di architettura*, n. 465, concorso Clementino 1750, secondo premio ex aequo].

l’argomento più insidioso. A tenore dei regolamenti, i candidati avevano avuto otto mesi per preparare, negli studi dei loro maestri, il progetto del ‘Collegio’, e un mese prima del giudizio erano stati anche obbligati a eseguire in poche ore in una sala dell’Accademia un disegno, su un soggetto dato in quel giorno stesso¹⁶, allo scopo di assicurare i giudici che non si fossero fatti aiutare da altri. Purtroppo, mentre gli altri progetti premiati sono completi, di quello di Sabatini sono conservate solo le piante¹⁷; ma anche senza i prospetti







e le sezioni che lì avrebbero potuto osservarsi, è tuttavia sospettabile che, se la lettera esprime anche la protesta degli allievi architetti, su questo specifico punto, è soprattutto su di lui che si appuntarono le critiche. Nelle tavole di presentazione era una consolidata tradizione di far disegnare i partiti figurativi dagli allievi pittori, ma certo è che nell'*ex tempore* di Sabatini (fig. 5) le statue presenti sono mal tracciate, così come è anche assai incerta, e mostra più di un pentimento, la definizione persino delle colonne.

Nella lettera si afferma inoltre che le modalità con cui si erano riuniti i giudici non era stata regolamentare («tutto accaduto artificiosamente e di notte tra loro soli Superiori»), ma è soprattutto notevole che vengano presentate a Roma, già alla metà del Settecento, alcune richieste che sarebbero state poi avanzate più volte nel corso del secolo nelle accademie d'arte d'Europa. Gli artisti esclusi chiedevano infatti che i disegni di tutti i concorrenti fossero di nuovo raccolti e presentati in forma anonima in una sala: invece che dagli accademici, pretendevano che tutti fossero nuovamente valutati da «qualcuno de' Principali Virtuosi forestieri», probabilmente in presenza di quanti avrebbero contribuito a costituire

Fig. 4. Francesco Collecini, *Collegio per le scienze e per le arti*, pianta del piano terra, dettaglio [AASL, *Disegni di architettura*, n. 471, concorso Clementino 1750, secondo premio *ex aequo*].

Fig. 5. Francesco Sabatini, *Prospetto di un altare isolato per*

una cattedrale, pianta e prospetto, prova estemporanea, dettaglio [AASL, *Disegni di architettura*, n. 463].

Fig. 6. Giovanni Battista Piranesi, *Ampio magnifico collegio*, pianta, dettaglio [da Id., *Opere varie di architettura*, Roma 1750].

una moderna opinione pubblica. Solo così, concludevano la loro perorazione, si poteva sperare di eccitare i giovani artisti e i 'virtuosi'¹⁸ a fare sempre di meglio.

Uno sguardo più ampio

Giovanni Battista Piranesi (1720-1778) aveva iniziato la sua attività di incisore nei pressi della sede dell'Accademia di Francia in via del Corso ed era vicino ai *pensionnaires* architetti più innovativi. Come è noto, con alcuni di loro aveva anche scommesso che avrebbe partecipato al concorso del 1750, al fine di dimostrare di essere anche un architetto. Il fatto è riportato anni dopo dall'architetto inglese William Chambers¹⁹, ma è anche consolidato dalle stesse carte personali di Piranesi, ove compare la trascrizione del tema del concorso di prima classe, collegata ad alcuni primi suoi schizzi

di progetto²⁰. Inoltre, nel settembre del 1750 – a distanza di pochi mesi dunque dalla cerimonia di maggio – inserì nella sua opera, intitolata *Opere varie di architettura*, la pianta di un ‘Ampio Magnifico Collegio’ che rispondeva, a modo suo, alle prescrizioni del concorso. Fuori dalle stanze dell’Accademia, aveva quindi messo a disposizione di tutti, attraverso un’incisione in rame, un suo progetto alternativo. Su questa sua opera, esplicitamente da lui descritta come «formata sopra l’idea delle antiche Palestre de’ Greci, e Terme de’ Romani» e nota solo attraverso la pianta, è stato scritto molto: di sicuro, tutti hanno messo in evidenza la potenziale critica che un simile impianto, ispirato alla grandezza dell’architettura romana imperiale²¹ (fig. 6), poteva portare alle prove, più tradizionali degli altri concorrenti.

Piranesi non è tuttavia da riconoscersi in uno degli autori della lettera, poiché il suo nome non figura tra quanti presentarono i loro disegni all’Accademia nei termini stabiliti²². Ciò non toglie che la lettera in sé, a probabile firma al tempo stesso anonima e collettiva di un gruppo di artisti, sia rilevante. Nella Roma del tempo era una rarità; o perlomeno, vista la censura praticata nello Stato Pontificio, alcuna critica a una pubblica istituzione, quale era l’Accademia, poteva essere resa nota attraverso i periodici, o essere diffusa in qualunque altra forma. Non era però l’unica espressione di dissenso, che mai raggiunse la stampa. Grazie alle trascrizioni del Fiscale Capitolino, siamo anche a conoscenza di un altro paio di lettere, sempre giunte intorno al 1750, nelle quali è espressa una paragonabile voce collettiva. Nel febbraio di quell’anno una missiva, a firma di «molti Dilettanti delle Romane Antichità», chiedeva di revocare una concessione che, permettendo a un privato di recingere una sua proprietà, avrebbe ostacolato a tutti una celebrata vista del Colosseo; nel gennaio del 1751 è presentato in Campidoglio un ‘ricorso de’ Letterati d’ogni Nazione per impedire

la deformazione del Colosseo con la nuova chiesa destinata’: la chiesa cioè che durante l’anno santo si proponeva di erigere entro l’arena dell’anfiteatro²³.

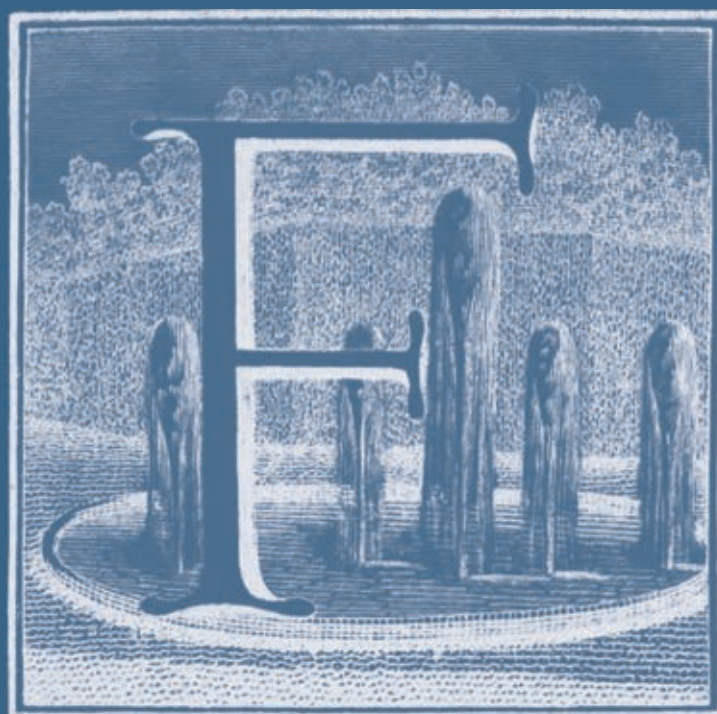
Queste due ultime lettere indirizzate al Campidoglio, l’amministrazione che sin dal Medioevo era responsabile della tutela dei monumenti cittadini, non sono senza rapporti con la critica espressa dai giovani artisti in merito agli esiti del concorso Clementino. Oltre alle analogie sul tipo di mittente (tutti e nessuno, su cui non è possibile sapere di più²⁴), quasi tre testi hanno in comune due elementi. Quali protagonisti o persone corteggiate, gli artisti e dilettanti stranieri assumono, anche agli occhi dei romani, un ruolo evidente (i ‘Letterati d’ogni Nazione’ quali autori, e ‘qualcuno de’ Principali Virtuosi forestieri’, da scegliersi quale giudice imparziale). L’altro elemento è la comune appartenenza delle materie trattate al campo delle belle arti, in cui l’attenzione all’antico stava assumendo, specie per i viaggiatori e gli artisti stranieri, un ruolo sempre maggiore. Ci si può allora chiedere se la presenza in sala del futuro marchese di Marigny accompagnato dagli artisti francesi, nonché del Direttore dell’Académie de France a Roma, possano aver creato negli autori della lettera di protesta delle maggiori aspettative sui risultati, rispetto a quelle, eminentemente politico-diplomatiche, che aveva il governo di Roma. Così come è da chiedersi se il progetto alternativo redatto da Piranesi, in dialogo con i *pensionnaires* francesi, non avesse contribuito a indicare ai candidati esclusi un rinnovato rapporto con l’architettura antica. Detto in altre parole, ci si può chiedere se le inquietudini che si sono esplicitate nella giornata del 20 maggio del 1750 non siano altrettanto interessanti dei risultati ufficiali delle prove: la Roma delle belle arti celebrata dal Governo era una realtà in movimento, che nessun regolamento o cerimonia ufficiale era in grado di contenere.

Le prime ricerche su questo argomento sono state sollecitate dal collega e amico Delfin Rodríguez (1956-2021) in occasione delle iniziative da lui organizzate a Madrid presso la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando per il terzo centenario della nascita di Francesco Sabatini (1721-1797). Questo testo è dedicato alla sua memoria.

- ¹ Si rimanda, per brevità a: A. Cipriani, P. Marconi, E. Valeriani, *I disegni di architettura dell'Archivio storico dell'Accademia di San Luca*, 2 voll., Roma, De Luca Editori d'arte, I, 1974; H. Hager, *L'Accademia di San Luca e i concorsi di architettura*, in *Aequa potestas. Le arti in gara a Roma nel Settecento*, catalogo della mostra (Roma, 22 settembre-31 ottobre 2000), Roma, De Luca Editori d'arte, 2000, pp. 117-124.
- ² Archivio dell'Accademia di San Luca, Roma (d'ora in poi AASL), *Decreti dell'Insigne Accademia di San Luca dalli primo giugno 1738 a tutto li 3 ottobre 1751* (d'ora in poi *Decreti 1738-51*), 10 agosto 1749. Il concorso è celebrato il 25 maggio (A. Gambardella, *Sabatini, Sintesi, Collecini: tre architetti per il Concorso Clementino del 1750*, in *Luigi Vanvitelli e il '700 europeo*, atti del congresso internazionale di studi (Napoli-Caserta, 5-10 novembre 1973), 2 voll., Napoli, Arte Tipografica, I, 1979, pp. 275-282; G. R. Smith, *Concorso Clementino of 1750*, in *Architectural fantasy and reality. Drawings from the Accademia Nazionale di San Luca in Rome. Concorsi Clementini 1700-1750*, catalogo di mostra (Museum of Art, Pennsylvania State University, december 6-23, 1981 - January 5-31, 1982), edited by H. Hager, Pennsylvania, University Park, 1981, pp. 131-140. Sull'orazione letta in quella occasione: J. Garms, *'Delle Lodi delle Belle Arti': zwei weitere akademische Festreden des Francesco Maria Zanotti im Heiligen Jahr 1750*, in «Römische historische Mitteilungen», n. 45, 2002, pp. 103-116.
- ³ L'architetto si dimette tuttavia, forse a causa dell'età, poco dopo (AASL, *Verbali* cit.).
- ⁴ Il gruppo giunse a Roma il 25 marzo; Vandières (poi marchese di Marigny) ne ripartì il 27 maggio, mentre Soufflot rimase in città e si recò poi a Paestum (C. Michel, *Le voyage d'Italie de Charles-Nicolas Cochin* (1758), Roma, École Française de Rome, 1991, pp. 1-14). La presenza del gruppo in città è segnalata nel 'Diario ordinario' del 1° maggio 1750; Pierleone Ghezzi ne ha lasciato una caricatura (*ibidem*).
- ⁵ AASL, *Verbali* cit., 7 giugno 1750; quale 'dono accademico' presentò all'Accademia un progetto per un arco di trionfo (AASL, disegni di architettura, n. 2173; J.-M. Pérouse de Montclos, *Jacques-Germain, Soufflot*, Paris, Centre

- des monuments nationaux, 2004, ill. 89-90).
- ⁶ «Niente prova meglio la stima che hanno i romani per l'arte e gli artisti che questi concorsi aperti a tutte le nazioni d'Europa. Non serve che il talento per esservi ammessi. Quando ebbi l'onore di ottenere un primo premio di architettura nel 1750, quattro altri francesi, due tedeschi, due spagnoli e un inglese furono coronati nella stessa occasione in pittura e in scultura». C.-A. Guillaumot, *Remarques sur un livre intitulé Observations sur l'architecture de M. l'Abbé de Laugier*, Paris, Chez De Hansy, 1768, p. 69. L'architetto ottenne di fatto un primo premio, ma di seconda classe. Cfr. A. Cipriani, P. Marconi, E. Valeriani, *I disegni di architettura*, cit., nn. 477-480.
- ⁷ AASL, *Verbali* cit.
- ⁸ J. Garms, *Sabatini, Vanvitelli, Fuga y Roma*, in *Francisco Sabatini. La arquitectura como metafora del poder. 1721-1797*, catalogo della mostra (Madrid, 10 dicembre 1993), a cura di D. Rodríguez, Milano, Electa, 1993, pp. 61-72; scheda 1.1.
- ⁹ *Piranese et les Français, 1740-1790*, catalogo della mostra (Villa Medici, Roma, maggio-novembre 1976), a cura di G. Brunel, Roma, Edizioni dell'Elefante, 1976.
- ¹⁰ Ivi, pp. 52-57, n. 11; A. R. Gordon, *Jérôme-Charles Bellicard's Italian notebook of 1750-51. The discoveries at Herculaneum and Observations on Ancient and Modern Architecture*, in «Metropolitan Museum Journal», vol. 25, 1990, pp. 49-142.
- ¹¹ A. Cipriani, P. Marconi, E. Valeriani, *I disegni di architettura*, cit., vol. I, p. 18; G. R. Smith, *Concorso Clementino of 1750*, cit.
- ¹² Archivio Storico Capitolino, Roma, Camera Capitolina (d'ora in poi ASCRM), CC XIV, vol. 156, *Diarius Capitolinus ad usum proprium Fiscalis Bargellini incep[tus] die 26 Decem[bris] 1747 usque ad mensem Ian[uarii] 1752*, vol. IV (d'ora in poi *Diario Capitolino 1747-1752*). Il *Diario* di Bargellini documenta l'attività dell'amministrazione capitolina dal 1739 al 1777; la lettera era stata già da noi segnalata in *In Urbe Architectus. Modelli, disegni, misure. La professione dell'architetto. Roma 1680-1750*, catalogo della mostra (Roma, Castel Sant'Angelo, 12 dicembre 1991 - 29 febbraio 1992), a cura di B. Contardi, G. Curcio, Roma, Argos, 1991, p. 438.
- ¹³ Cfr. A. Gambardella, *Sabatini, Sintesi, Collecini*, cit.; J. Garms, *Sabatini, Vanvitelli, Fuga y Roma*, cit.
- ¹⁴ Per Francesco Collecini (Roma 1723 - Caserta 1804), cfr. gli studi di Riccardo Serraglio; per Gaetano Sintesi (Roma 1729-1751), cfr. A. Masci, *Sintesi Gaetano*, in *Architetti e ingegneri al confronto. III. L'immagine di Roma fra Clemente XIII e Pio VI*, Roma, Bonsignori Editore, 2008, pp. 264-265.

- ¹⁵ G. R. Smith, *Concorso Clementino of 1750*, cit.
- ¹⁶ «Disegno d'un magnifico altare in una cappella con colonne e pilastri adatto per una cattedrale» (AASL, *Verbali*, cit.).
- ¹⁷ Cfr. A. Cipriani, P. Marconi, E. Valeriani, *I disegni di architettura*, cit.
- ¹⁸ Per 'virtuoso', quando si individua la figura del miglior giudice (uno dei «Principali Virtuosi forestieri»), o dei concorrenti («i poveri studenti, e Virtuosi di detta Accademia»), si intende chi ha studiato e conosce la materia.
- ¹⁹ Riferito a Piranesi: «And when some pensioners of the French academy at Rome, in the Author's hearing, charged him with ignorance of plans, he composed a very complicated one, since published in his work». W. Chambers, *A Treatise on the Decorative Part of Civil Architecture, etc.*, (1759), London, Joseph Smee-ton, 1791, p. 10. R. Wittkower, *Piranesi's Parere sull'architettura*, in «Journal of the Warburg Institute», vol. 2, n. 2, October 1938, pp. 147-158, nota 3.
- ²⁰ Nei taccuini di Piranesi si legge la trascrizione, in sanguigna, del bando del concorso; più oltre, si legge: «Si dovrà disegnare la pianta spaccato e prospetto di ogni piano» (Taccuino A, cc. 15-17; disegni relativi al suo 'Magnifico Collegio', ivi, in c. 64 et al.). Cfr. A. Cavicchi, S. Zamboni, *Due 'taccuini' inediti di Piranesi*, in *Piranesi tra Venezia e l'Europa*, atti del convegno (Fondazione Cini, Venezia 1978), a cura di A. Bettagno, Firenze, Leo S. Olschki, 1983, pp. 177-216; edizione integrale in G. B. Piranesi, *Taccuini di Modena*, a cura di M. Bevilacqua, 2 voll., Roma, Artemide, 2008.
- ²¹ È tuttavia un rapporto con l'antico più dichiarato, che praticato. Nell'elenco degli ambienti descritti nella didascalia coesistono sale all'antica, descritte in termini di «Oeci, ossia Salotti con Efebi», o «Tablini con Loggie», ma anche un più tradizionale «Tempio co' suoi campanili e Sagristia»; nella pianta, le forme delle sale e la loro concatenazione presentano analoghe contraddizioni.
- ²² I nomi di quanti hanno partecipato, in questa occasione, figurano trascritti nei verbali: 5 nella prima classe, 6 nella seconda, 6 nella terza; Piranesi non è presente (*Decreti 1738-51*).
- ²³ S. Pasquali, *Pro e contro la continuità tra monumenti antichi e chiese*, in *Benedetto XIV e le arti del disegno*, convegno internazionale di studi di Storia dell'arte (Bologna, 28-30 novembre 1994), a cura di D. Biagi Maino, Roma, Quasar, 1998, pp. 133-157.
- ²⁴ Le lettere originali risultano oggi irrintracciabili; conoscendo solo la loro trascrizione, non si può escludere che vi fossero elementi utili alla individuazione dei mittenti.



Nuovissime acquisizioni per una storia costruttiva della Santissima Annunziata di Napoli

Casimiro Martucci

Gli studi di vulnerabilità sismica eseguiti sulle emergenze architettoniche del nostro Paese rappresentano un'interessante occasione per realizzare il duplice obiettivo di massimizzare la conoscenza di tale patrimonio e di stimarne la sicurezza. In quest'ottica, il carattere fortemente multidisciplinare del più vasto lavoro di ricerca dottorale sulla chiesa dell'Annunziata di Napoli e di cui questo contributo fa parte¹ ha consentito di arricchire gli esiti di numerosi contributi teorici e pratici afferenti alle diverse discipline coinvolte: dalla storia dell'architettura al restauro, dal rilievo al disegno, fino alla scienza e alla tecnica delle costruzioni. Un tale arricchimento è stato possibile anche grazie alla estrema rilevanza storico-artistica della basilica vanvitelliana dell'Annunziata: le indagini condotte sull'edificio – in riferimento alla sua storia costruttiva e conservativa, alla sequenza danno sismico-intervento, al dato materico e geometrico, e alle capacità strutturali offerte dalla chiesa – hanno messo in luce la necessità di ampliare ed affinare il quadro conoscitivo dell'edificio e di fare maggiore chiarezza su alcuni momenti e fasi storiche che hanno caratterizzato il processo progettuale e il cantiere storico rispetto a quanto già descritto da altri studiosi e storici dell'architettura.

I principali contributi scientifici² aventi ad oggetto la chiesa dell'Annunziata si sono per lo più incentrati sugli aspetti compositivi e figurativi e, solo in parte, sulla sua storia costruttiva; raramente, inoltre, è stata oggetto degli approfondimenti tipici della disciplina del restauro, attraverso una lettura ragionata e propedeutica a qualsiasi indagine sulla vulnerabilità sismica del patrimonio costruito.

Aspetto rilevante e utile alla ricerca è rappresentato dai lavori di restauro condotti sul tamburo e sulla cupola dell'Annunziata durante i tre anni del percorso dottorale, che ha permesso non solo uno studio ravvicinato della materia antica e delle soluzioni costruttive di grande interesse adoperate, ma anche una stimolante occasione di verifica ed eventuale confutazione dell'intero quadro conoscitivo man mano delineato dalla ricerca.

Nel panorama del costruito monumentale della città di Napoli, la basilica della Santissima Annunziata A.G.P. rappresenta uno dei più importanti esempi di architettura religiosa a Napoli del XVIII secolo ed emerge quale «episodio di alta qualità archi-

tettonica»³; costituisce un caposaldo della vita artistica e culturale dell'intera città, nonché ricopre un ruolo primario nella religiosità del popolo napoletano. Ricostruita nelle forme attuali sulle ceneri della preesistente chiesa rinascimentale di Ferrante Maglione detto il Manlio⁴, a partire dal 1757 sotto il Regno di Carlo III e portata a termine dal figlio Carlo Vanvitelli, l'Annunziata presenta il maggiore interno chiesastico *ex novo* mai realizzato da Luigi Vanvitelli, «una summa della sua attività sul tema tipologico della chiesa»⁵ (figg. 1, 2). Essa è inoltre caratterizzata dal più alto edificio centrale a cupola in muratura di tutta la città⁶, nonostante la sua posizione nel paesaggio urbano le conferisca un ruolo di secondo piano rispetto alla vicina struttura del Tesoro nel Duomo di Napoli (fig. 3).

Sul tema dello stile vanvitelliano, De Fusco ha ampiamente discettato nel suo saggio su «Napoli Nobilissima»⁷. Così come le altre principali opere dell'architetto, anche la chiesa dell'Annunziata si può inquadrare all'interno del periodo di transizione dai linguaggi barocchi-tardo barocchi verso quelli dell'illuminismo-primo classicismo⁸, in un periodo in cui – come afferma Venditti – Vanvitelli si fa «estremo rappresentante del classicismo innovativo, lontano dai paludamenti accademici proprio degli architetti neoclassici»⁹, di gran lunga più abile e disponibile dei suoi grandi predecessori alle istanze della committenza¹⁰.

Circa le principali vicende sulla ricostruzione della chiesa, descritte da alcuni degli studiosi citati precedentemente e primo fra tutti Garms¹¹, siamo ben informati grazie alla cospicua documentazione conservata presso l'Archivio della Santa Casa¹², l'Archivio di Stato di Napoli¹³, la Sezione Manoscritti e Rari della Biblioteca Nazionale di Napoli «Vittorio Emanuele III», nonché grazie alla fitta corrispondenza tra Luigi Vanvitelli e suo fratello Urbano, raccolta e pubblicata da Strazzullo¹⁴.

Per brevità¹⁵, si tralascerà la descrizione puntuale di tutte le interessantissime vicende che hanno caratterizzato i 25 anni che vedono impegnati prima Luigi e poi Carlo Vanvitelli nel progetto e nella costruzione dell'imponente basilica: dalle primissime consultazioni post-incendio del 1757 sulla 'rifazione' o 'restaurazione' della chiesa, passando per le diverse controversie con il capomastro fabbricatore e con gli altri periti, fino ai pagamenti finali alle varie maestranze eseguiti a partire dal 1781.

L'apporto che questo contributo intende dare agli studi sull'edificio, attraverso l'attenta lettura dei documenti e dei disegni esistenti, alcuni dei quali inediti, riguarda talune questioni per le quali emergono nuove riflessioni e nuove possibili interpretazioni dei fatti, con riferimento ai seguenti episodi:

- la *querelle* tecnica tra Luigi Vanvitelli, Ferdinando Fuga e i tre periti, degli anni a partire dal 1766;
- le vicende che vedono Vanvitelli dimissionario e l'eventuale presenza di Mario Gioffredo in cantiere a partire dal 1770;
- la questione delle tre soluzioni di Luigi Vanvitelli per il progetto della cupola – cupola su tamburo/finta cupola incannucciata/cupola a catino – del 1771;
- l'effettivo ruolo di Carlo Vanvitelli nel progetto e nell'ultimazione della cupola, dopo la morte del padre, avvenuta nel 1773.

Anzitutto, per quanto riguarda la *querelle* tecnica tra Vanvitelli, Fuga e i tre periti Gaetano di Tommaso, Nicola Schioppa e Bartolomeo Vecchione, che rappresenta la prima importante interruzione dei lavori della fabbrica per motivi economici a partire dal 1766, il ritrovamento delle relazioni autografe dei due architetti¹⁶ e dei tre periti ha contribuito ad aggiungere ulteriori dettagli alla vicenda così come narrata fino ad oggi, colmando le lacune presenti in letteratura e risolvendo alcune imperfezioni.

In quegli anni, l'eventualità di coprire esclusivamente le strutture di elevazione della zona di crociera realizzate fino a quel momento, senza erigere le altre strutture adiacenti, aprì un acceso dibattito tra i diversi tecnici incaricati di esprimere il proprio parere sulla fattibilità dell'intervento, tanto voluto dai Governatori della Casa Santa, a seguito delle discordanze tra Vanvitelli e Fuga. La posizione del Re e dei Governatori a favore dell'esecuzione della copertura secondo i pareri di Fuga e dei tre periti portò Vanvitelli a minacciare di dimettersi dall'incarico. Tuttavia, le ragioni tecniche che sono alla base delle sue presunte dimissioni nulla hanno che fare con il tipo di cupola da costruirsi sopra la crociera, come vorrebbero alcuni¹⁷; questione che verrà affrontata solo successivamente, al suo rientro da Milano e presumibilmente intorno ai primi mesi del 1770. Vanvitelli mostrò una rigida posizione a favore dell'ultimazione delle altre strutture di elevazione dell'intera navata per ragioni statiche, ossia per equilibrare le spinte provenienti dalla cupola gravanti sui piloni della crociera e per evitare futuri fenomeni di subsidenza nei terreni, estremamente instabili durante i successivi lavori.

Proseguendo in ordine cronologico, altra controversia è la presenza effettiva dell'architetto Mario Gioffredo in cantiere, indicato dal Re come nuovo possibile architetto della fabbrica in seguito alle presunte dimissioni di Vanvitelli. In realtà, la carenza di documenti di qualsiasi natura che attestino la pre-



senza in cantiere negli anni 1770-1771 di Gioffredo escluderebbe un suo coinvolgimento fattivo nelle vicende della costruzione dell'Annunziata. Ugualmente, non esiste alcun riferimento nei giornali di Esito della Real Casa Santa ai pagamenti dovuti a Mario Gioffredo come direttore dell'opera che, proprio in quegli anni, era impegnato nell'ultimazione della crociera e della cupola di un'altra importante basilica, lo Spirito Santo, sempre per conto di un ente religioso. Inoltre, in un documento del 4 ottobre del 1782, nel quale sono descritti alcuni pagamenti a Carlo Vanvitelli, Luigi è indicato come «[...] direttore ed assistente alla fabbrica della riedificazione dal 1760 fino alla sua morte, che ne occorsero anni dodici»¹⁸, computando il saldo per la direzione dei lavori nell'intero periodo della costruzione della chiesa, senza alcuna interruzione. Si può intuire che, nei fatti, l'assenza di Vanvitelli sia stata motivata più dai suoi impegni la-



vorativi a Milano che da un suo vero e proprio abbandono del cantiere e rinuncia alla direzione dei lavori, che, presumibilmente, sarebbero stati seguiti come da consuetudine dai suoi collaboratori di bottega¹⁹ e da altri tecnici come Pasquale Monzo, Costantino Manni o lo stesso figlio Carlo. Ulteriore dimostrazione di questa ipotesi è il fatto che al ritorno di Vanvitelli in cantiere²⁰ quasi tutte le strutture verticali erano già state terminate: ci sarebbero stati quindi dei ripensamenti a favore della volontà di Vanvitelli, diversamente da quanto in prima istanza era stato auspicato dai Governatori ed ordinato dal Re, ovvero di ricoprire esclusivamente la zona della crociera e del presbiterio, lasciando a tempi migliori la costruzione della navata.

Al rientro di Vanvitelli dal soggiorno milanese si aprì anche la questione sulla copertura della crociera, nelle tre varianti della cupola su tamburo, incannucciata e cupola a catino. Da una attenta rilettura dell'ultima relazione del Vanvitelli dell'agosto del 1771²¹ emerge una posizione più moderata dello stesso su tale questione, maggiormente aperta al dialogo e non, come vorrebbero attribuirgli alcuni autori, una solida presa di posizione nei confronti della realizzazione di una grande cupola su tamburo²². Anche l'importantissima relazione sullo stato di avanzamento dei lavori, datata al 24 settembre 1771²³, dimostra che erano già state realizzate le varie centine, comprese quelle dei quattro costoloni e pennacchi della cupola: stando a quanto descritto e in merito alla forma

A pag. 255:

Fig. 1. Interno della chiesa dell'Annunziata, vista dal basso della cupola, febbraio 2021 [foto dell'autore].

Fig. 2. Sezione longitudinale della chiesa con nuvola di punti, 2021 [rilievo dell'autore].

Fig. 3. Vista dalla base del tamburo della cupola, con in primo piano la cupola del Tesoro di San Gennaro e il Duomo, febbraio 2021 [foto dell'autore].

e alle dimensioni delle centine, si desume che una primissima decisione era stata presa a favore di una piccola cupola a catino. Questa soluzione progettuale potrebbe essere rappresentata nel *Prospetto interiore della chiesa della SS. Annunziata in Napoli* di autore ignoto, datato XIX secolo e conservato presso la Soprintendenza per i Beni Culturali ed Ambientali di Enna²⁴. In particolare, il disegno mostra una cupola a tutto sesto impostata su pennacchi e su un piccolo tamburo (fig. 4).

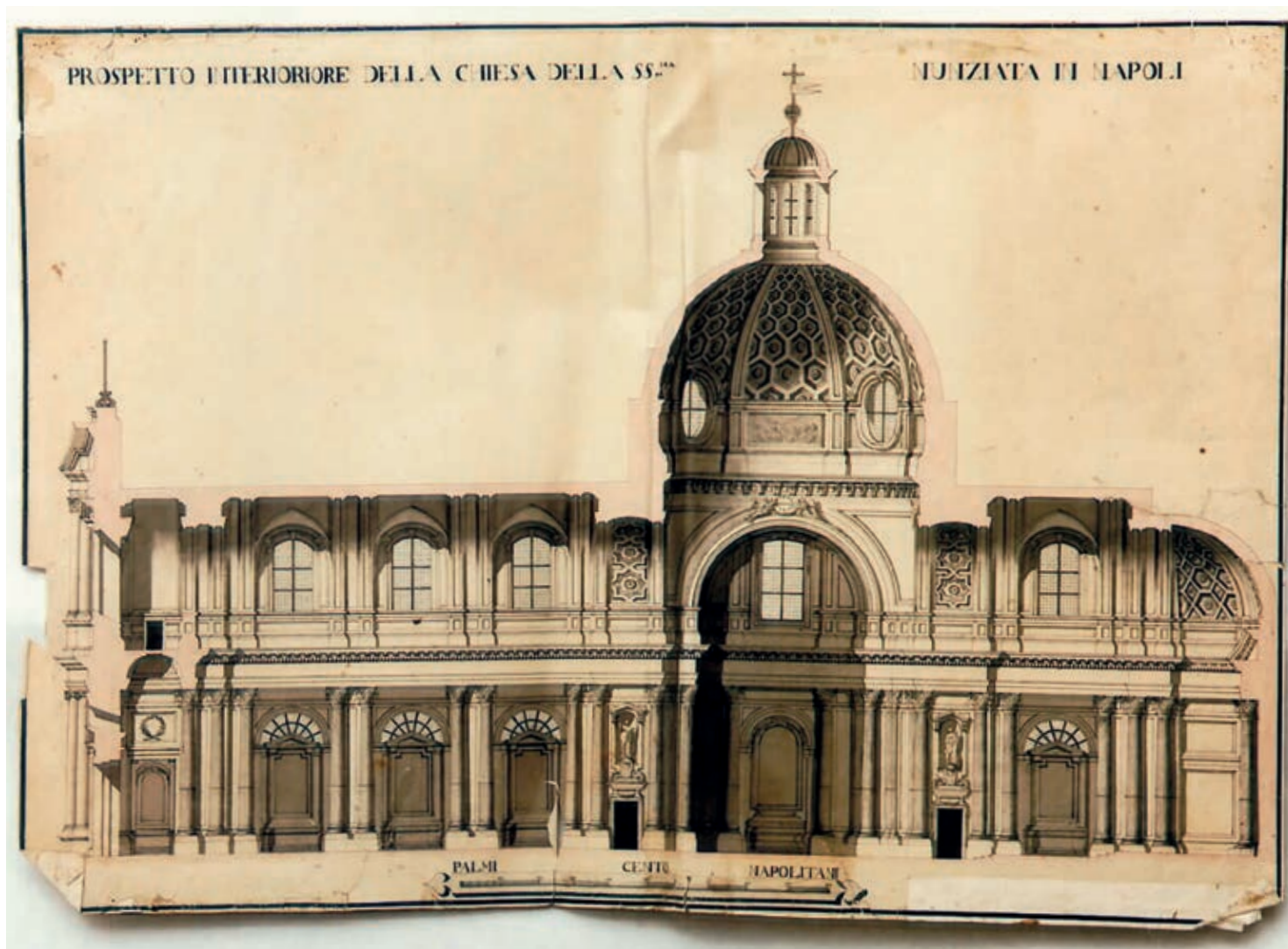
Alla morte di Vanvitelli, la chiesa non era stata ancora ultimata e Carlo prese il suo posto. Rispetto agli anni precedenti della direzione del padre, le vicende in cui il figlio è alla guida del cantiere sono poco documentate. È certo che a Carlo si deve in gran parte il disegno e l'esecuzione dell'apparato decorativo della chiesa²⁵, ma il nodo cruciale ancora da sciogliere è l'effettivo ruolo di Carlo Vanvitelli nell'ultimazione della cupola: un mero esecutore di quanto già progettato dal padre – «seguendo i disegni preparati dal padre con amore fatica, e sostenuti con incredibile tenacia», come scrive Venditti²⁶ – o parte attiva nell'ideazione del progetto? Innanzitutto, bisogna sottolineare che, come emerge dalle fonti, Vanvitelli voleva dirigere, quanto più possibile, personalmente i lavori all'Annunziata, nonostante gli impedimenti dell'età e della malattia, mentre i figli e gli altri collaboratori erano per lo più dei semplici disegnatori oppure occupati nel seguire altre commesse²⁷. Tuttavia, dopo la morte del padre, considerata l'importanza dell'edificio e dell'Istituzione, la nomina di Carlo a direttore dell'opera, poco più che trentenne, fu per lui motivo di grande privilegio e occasione per dimostrare le proprie capacità, così da uscire dall'ombra del padre. Per approfondire, quindi, la questione dell'attribuzione del disegno della cupola e giungere a nuove deduzioni, risulta nuovamente utile un'attenta rilettura dell'ultima relazione di Luigi Vanvitelli dell'agosto del 1771, richiamata nei contenuti anche in un documento del 22 marzo del 1772, appena un anno prima della sua morte.

Analizzando tutte le voci di spesa per la costruzione del rustico della cupola, si può notare che Vanvitelli riporta le voci di costo procedendo dal basso verso l'alto secondo il seguente ordine: prima il tamburo, con i pilastri, capitelli, basi, mensole, colonne di fabbrica; poi il cornicione, dentro e fuori e la tavola di piperno; l'attico con le mostre dei finestroni e le



cimasette, dentro e fuori; la cupola – volta, magistero, forma, astraco, copertura di stole, copertura di piombo, quattro cerchi di ferro; il lanternino, negli elementi della fabbrica di mattoni e della scudella; gli anditi, dentro e fuori; infine, la palla in rame e croce e le altre partite. Confrontando questa precisa descrizione con le forme dell'attuale cupola emergono alcune divergenze, che si dettagliano in seguito, a dimostrazione che l'idea progettuale come descritta da Vanvitelli sia in parte diversa da quanto poi effettivamente realizzato.

Innanzitutto, tra gli 'altri magisteri' del tamburo nessun riferimento viene fatto alle complesse forme delle mezze cupole che caratterizzano le finestre piccole del tamburo, tantomeno alle mostre delle stesse o ai timpani in muratura, in origine presenti all'esterno del tamburo. Il piano attico, poi, è descritto con finestroni e cimasette dentro e fuori: allo



stato attuale, in corrispondenza dell'attico, prima della cupola vera e propria, non sono presenti cimasette curve né all'interno né all'esterno della cupola. La descrizione di quest'ultima, così come fornita nello 'scandaglio' di Vanvitelli, risulterebbe molto simile al disegno di progetto attribuito a Giuseppe Piermarini²⁸, uno dei suoi principali collaboratori che – come ben noto – si occupò della esecuzione dei disegni del Vanvitelli²⁹, dove è rappresentato un tamburo di circa 5 metri più basso di quello attuale con otto pilastri uguali, caratterizzati da nicchie e statue, che individuano altrettante aperture architravate; nel piano attico della cupola, invece, sono presenti otto finestroni circolari con le cimase, all'interno e all'esterno. Nel disegno del Piermarini, la geometria e le dimensioni della cupola vera e propria risultano uguali all'attuale (fig. 5).

Un'ulteriore osservazione che è scaturita dalle indagini dirette sulla materia, in occasione degli ultimi lavori di restauro, riguarda i quattro cerchioni in ferro che Vanvitelli indica

nello scandaglio. In particolare, in riferimento alla calotta della cupola, oltre alle tre cerchiature di cui si ha traccia nei documenti del XX secolo, è emersa la presenza di uno spezzone metallico in corrispondenza del bauletto di ringrosso alla base della cupola, ovvero nella zona dove la spinta della stessa è massima. Questo elemento metallico, di notevole sezione, potrebbe essere la quarta cerchiatura della cupola propriamente detta, come indicato da Vanvitelli nella sua relazione. Un'ulteriore cerchiatura, però, è presente in corrispondenza del tamburo, ma – come si è visto dal taglio netto sulle murature – sarebbe stata inserita successivamente (fig. 6). Non è da escludere che l'inserimento di una quinta cerchiatura sia stata dettata da una maggiorazione in altezza – e quindi snellezza – degli otto pilastri che formano la struttura del tamburo su cui si imposta la cupola, frutto di una scelta successiva rispetto all'idea iniziale di una cupola più bassa, che Luigi Vanvitelli avrebbe previsto. Ciò detto, in assenza di ulteriori informazioni e nell'ipotesi che Vanvitelli elaborò



Fig. 4. Non attribuito, Prospetto interiore della chiesa della SS. Annunziata di Napoli, XIX secolo (ipotetico) [Nicosia, Soprintendenza per i Beni Culturali ed Ambientali di Enna, Catalogo generale dei Beni Culturali, codice 1900123838].

Fig. 5. Giuseppe Piermarini (attribuita), Sezione longitudinale raffigurante la chiesa con la soluzione 'absidata' per la facciata ed una nuova soluzione per la cupola, 1765-1769 [Foligno, Biblioteca Comunale, c. L5].

Nella pagina successiva:

Fig. 6. Vista del tratto di muratura del tamburo dove è stata inserita la cerchiatura, giugno 2022 [foto dell'autore].

la sua ultima versione progettuale della cupola alla data dello 'scandaglio', ovvero nel 1771, l'idea finale del progetto del tamburo e della cupola, che rappresenta una variazione sul tema iniziale, si può attribuire al figlio Carlo o agli altri suoi collaboratori, come Andrea Vici, che continuarono ad operare in cantiere anche dopo il primo progettista.

Le ipotesi che si sono avanzate aprono la strada a futuri approfondimenti sulla storia costruttiva dell'Annunziata, alcuni dei quali potrebbero derivare sia dall'ampliamento del campo di indagine alle altre personalità citate, che hanno orbitato attorno al cantiere vanvitelliano in quegli anni, che dal restringimento dello spazio lasciato alla mera interpretazione dei fatti, resasi necessaria laddove le fonti sono risultate meno numerose o poco chiare.



¹ Si fa riferimento al lavoro di ricerca dottorale dello stesso autore C. Martucci, *Patrimonio costruito religioso: vulnerabilità sismica e istanze conservative. Il caso della Santissima Annunziata di Napoli*, tesi di Dottorato (XXXV ciclo), a.a. 2022-2023, Dipartimento di Architettura-DiARC, Università degli Studi di Napoli Federico II.

² I principali studi condotti circa le vicende storiche della costruzione chiesa e circa gli aspetti architettonici e compositivi sono compresi nei seguenti contributi: L. Vanvitelli jr, *Vita dell'architetto Luigi Vanvitelli*, Napoli, co' tipi di Angelo Trani, 1823; G. Petroni, *Della Santa Casa dell'Annunziata in Napoli. Cenno storico*, Napoli, Stamperia dell'Iride, 1863; G. B. D'Addosio, *Origini, vicende storiche e progressi della R. Casa Santa dell'Annunziata di Napoli*, Napoli, tipi di Antonio Cons, 1883; F. Fichera, *Luigi Vanvitelli*, Roma, Reale Accademia d'Italia, 1937; F. Licenziati, *Disegni e manoscritti inediti del Vanvitelli sulla Chiesa dell'Annunziata*, in *La facoltà di architettura di Napoli 1929-1959*, s.n., s.l., 1959, pp. 381-387; R. De Fusco, R. Pane, A. Venditti, R. Di Stefano, F. Strazzullo, C. de Seta, *Luigi Vanvitelli*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1973, di cui si segnala il saggio di A. Venditti, *L'opera napo-*

letana di Luigi Vanvitelli, pp. 97-167; I. Marietta, A. Vanacore, *L'Annunziata: Chiesa e Santa Casa*, Castellamare di Stabia, Eidos, 1977; D. Demarco, *Gli investimenti delle istituzioni religiose a Napoli: la ricostruzione della chiesa della Santa Casa dell'Annunziata (1757-1781)*, in *Beiträge zur Wirtschaftsgeschichte-Festschrift für Hermann Kellenbenz*, a cura di J. Schneider, 5 voll., Stuttgart, Klett-Cotta, V. t. 2, 1978, pp. 718-741; *Luigi Vanvitelli e il '700 europeo*, atti del congresso internazionale di studi (Napoli-Caserta 5-10 novembre 1973), 2 voll., Napoli, Arte Tipografica, 1979, in cui è compreso il saggio di A. Venditti, *Carlo Vanvitelli da collaboratore ad epigono dell'arte paterna*, II, pp. 121-169; J. Garms, *The church of the Annunziata in Napoli*, in *Parthenope's splendor. Art of golden age in Naples*, a cura di J. Chenault Porter, S. Scott Munshower, University Park, Pennsylvania State University, 1994, pp. 396-429; *Luigi Vanvitelli*, a cura di C. de Seta, Napoli, Electa Napoli, 1998; A. Venditti, *Il sincretismo nella poetica Vanvitelliana: Luigi Vanvitelli e la chiesa della SS. Annunziata in Napoli*, in *Luigi Vanvitelli e la sua cerchia*, catalogo della mostra (Caserta, 16 dicembre 2000-16 marzo 2001), a cura di C. de Seta, Napoli, Electa Napoli, 2000, pp. 84-90;

G. de Martino, *Soluzioni costruttive nella chiesa della SS. Annunziata in Napoli*, in *Le cupole in Campania: indagini conoscitive e problemi di conservazione*, a cura di S. Casiello, Napoli, Arte Tipografica, 2005, pp. 221-237; S. Gizzi, *Vanvitelli restauratore alla corte di Carlo di Borbone*, in *Alla corte di Vanvitelli. I Borbone e le arti alla Reggia di Caserta*, a cura di N. Spinoso, Milano, Electa, 2009, pp. 88-101; F. Della Ratta, *L'Annunziata*, Napoli, Guida, 2010; G. de Martino, *La storia e gli interventi di restauro della SS. Annunziata in Napoli*, in «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'architettura», n. s. *Realtà dell'architettura fra materia e immagine. Per Giovanni Carbonara: studi e ricerche*, a cura di D. Esposito, V. Montanari, 2019, pp. 837-842; R. A. Genovese, *Per il restauro e la valorizzazione del complesso della SS. Annunziata in Napoli*, Napoli, Gianini, 2019.

³ Cfr. A. Venditti, *Il sincretismo della poetica vanvitelliana*, cit., pp. 84-90: 89.

⁴ Sulla precedente chiesa si veda C. N. Sasso, *Storia de' monumenti di Napoli e degli architetti che gli edificavano. Dallo stabilimento della monarchia sino ai giorni nostri*, 2 voll. (1856-1858), Napoli, tip. di Federico Vitale, I, 1856, pp. 482-486; su Manlio, invece, R. Pane, *L'architettura del Rinascimento a Napoli*, Napoli, E.P.S.A. Editrice Politecnica, 1937, pp. 60, 300; R. Pane, *Il Rinascimento nell'Italia Meridionale*, Milano, Edizioni di Comunità, 1975, pp. 255-257.

⁵ Cfr. C. de Seta, *Napoli tra barocco e neoclassico*, Napoli, Electa Napoli, 2002, p. 16.

⁶ L'edificio centrale coperto a cupola della chiesa della SS. Annunziata rappresenta l'elemento più alto di tutta la città di Napoli. Grazie ai dati sulle altezze degli edifici di Napoli, disponibili su supporto GIS presso il Centro Studi PLINIVS-LUPT dell'Università degli Studi di Napoli Federico II e reperiti attraverso un volo con strumentazione Lidar, si sono misurate le altezze di alcuni delle principali chiese coperte a cupola di tutta la città partenopea. Riguardo l'altezza totale della cupola della SS. Annunziata, dalla quota del suolo essa presenta una misura fino alla punta della croce pari a circa 70 metri; dal rilievo Lidar, invece, risulta pari a 66.2 metri, ma con molta sicurezza è possibile affermare che in questo caso restano esclusi gli elementi apicali quali globi, croci, guglie, etc. Per quando riguarda l'altra cupola "rivale", quella della cappella del Tesoro nel Duomo di Napoli, per una maggiore precisione delle informazioni l'altezza della cupola è stata reperita anche dalle fonti bibliografiche ed è risultata pari a 60 m fino alla punta della guglia, a fronte della misurazione Lidar che risulta essere pari 62 metri. Tra le altre cupole rilevate vi sono quella dello Spirito Santo (60 m), di Santa Maria

- della Pietrasanta (54 m) e Santa Maria degli Angeli (54 m).
- ⁷ R. De Fusco, *Vanvitelli e la critica del Settecento*, in «Napoli Nobilissima», s. III, vol. VI, 1967, pp. 14-24.
- ⁸ J. Garms, *The church of the Annunziata in Napoli*, cit.; C. de Seta, *Luigi Vanvitelli: l'antico e il neoclassico*, in «Prospettiva», n. 15, ottobre 1978, pp. 40-46.
- ⁹ Cfr. A. Venditti, *Il sincretismo della poetica vanvitelliana*, cit., pp. 84-90: 84.
- ¹⁰ Cfr. R. De Fusco, *Vanvitelli e la critica del Settecento*, cit., pp. 14-24: 23.
- ¹¹ J. Garms, *The church of the Annunziata in Napoli*, cit.
- ¹² L'Archivio della Real Casa Santa dell'Annunziata a Napoli (d'ora in poi ARCSA) è situato all'interno del complesso ed è accessibile da via dell'Annunziata, n. 34; attualmente rappresenta una sede distaccata dell'Archivio Storico Municipale del Comune di Napoli dopo lo scioglimento delle Istituzioni Pubbliche di Assistenza e Beneficenza (I.P.A.B.), avvenuto in seguito a quanto disposto dalla legge regionale n. 65 dell'11 novembre 1980, applicativa del D.P.R. n. 616/77. Di particolare interesse per il lavoro svolto sono state le serie Appuntamenti e Deliberazioni del Governo, Giornali di Esito e di Introito, Lavori, Cautele del Patrimonio, rivista «La Rota».
- ¹³ Napoli, Archivio di Stato (d'ora in poi ASNa). Ai fini dell'intera ricerca sono stati consultati diversi fondi, tra cui: Ministero degli Affari Ecclesiastici; Ministero degli Affari Interni (I e II inventario); Gabinetto di Prefettura (II, III, IV versamento) Ponti e Strade, Cassa di Ammortizzazione, Intendenza della Provincia di Napoli-Serie lavori pubblici.
- ¹⁴ *Le lettere di Luigi Vanvitelli della Biblioteca Palatina di Caserta*, a cura di F. Strazzullo, 3 voll., Galatina, Congedo, 1976-1977.
- ¹⁵ Si rimanda alla letteratura già esistente e sovraccitata.
- ¹⁶ ASNa, Ministero degli affari ecclesiastici, 882, 19 febbraio 1768; Ministero degli affari ecclesiastici, 882, 5 settembre 1769.
- ¹⁷ «Polemiche e discussioni sulla spesa, superiore ai preventivi e considerata eccessiva, e rancori personali tra gli architetti, portarono il Vanvitelli, fermo a non voler modificare il suo progetto sostituendo alla cupola un catino (secondo quanto proponevano insistentemente gli amministratori), a rinunciare all'incarico che, in una lettera del 1769, veniva, per volontà del re, conferito al Gioffredo», F. Licenziati, *Disegni e manoscritti inediti del Vanvitelli*, cit., pp. 381-387: 387.
- ¹⁸ ARCSA, Appuntamenti e Deliberazioni del Governo, vol. 49, f. 143r-v, 4 ottobre 1782.
- ¹⁹ Negli anni in cui è al servizio del Regno per la costruzione della Reggia di Caserta e delle altre sue importanti opere, Vanvitelli si serve dell'aiuto di collaboratori quali Marcello Fonton, Francesco Collecini, Francesco Sabatini, Giuseppe Piermarini, Andrea Vici, il figlio Carlo, l'ingegnere Ermenegildo Sintesi e di altri numerosi capomastri e assistenti.
- ²⁰ Una versione alquanto romanizzata è fornita da Licenziati: «due anni dopo si richiamò il Vanvitelli per la costruzione della cupola, proponendogli di nuovo l'incarico dei lavori, che egli accettò, presentando una abile relazione tecnico-economica a sostegno della già proposta esecuzione della cupola stessa», F. Licenziati, *Disegni e manoscritti inediti del Vanvitelli*, cit., pp. 381-387: 387.
- ²¹ ARCSA, Appuntamenti e Deliberazioni del Governo, vol. 43, ff. 110 v, 111r-v, 7 agosto 1771.
- ²² Molti studiosi già citati sono del parere che Vanvitelli si fosse tenacemente battuto contro le resistenze del Sovrano, motivate da inaccettabili criteri di stretta economia.
- ²³ Napoli, Biblioteca Nazionale 'Vittorio Emanuele III', Sezione Manoscritti e Rari, MS XV A 8 bis, b. 2, cc. 33r-60v.
- ²⁴ Nicosia, Soprintendenza per i Beni Culturali ed Ambientali di Enna, Catalogo generale dei Beni Culturali, codice 1900123838 (datazione: 1800-1899).
- ²⁵ ARCSA, Appuntamenti e Deliberazioni del Governo, vol. 48, f. 179r, 20 luglio 1775.
- ²⁶ Cfr. A. Venditti, *Il sincretismo della poetica vanvitelliana*, cit., pp. 84-90: 85.
- ²⁷ A. Venditti, *Carlo Vanvitelli da collaboratore ad epigono dell'arte paterna*, cit.
- ²⁸ Foligno, Biblioteca Comunale, cc. B43, I21, L5.
- ²⁹ Gli accenni al 'Fulignate' contenuti nel carteggio vanvitelliano conservato presso la Reggia aiutano a comprendere altri aspetti della sua attività in quegli anni rimasti finora oscuri: Piermarini non appare intento a sorvegliare opere di costruzione – se non forse per la villa di Resina – e tanto meno a Caserta, come è stato supposto, ma sembra piuttosto dedito prevalentemente a tradurre e sviluppare in progetti esecutivi le indicazioni del suo maestro, e talvolta semplicemente a ridurne in penna i disegni a lapis. Sembra, quindi, un ruolo di semplice esecutore; tuttavia, soltanto chi avesse avuto piena familiarità con Vanvitelli avrebbe potuto interpretarne correttamente i nodi architettonici, i complessi rapporti tra colonne e pilastri, tra lesene e volte, l'articolazione degli angoli e il profilo delle modanature. Cfr. S. Costanzo, *La scuola del Vanvitelli. Dai primi collaboratori del Maestro all'opera dei suoi seguaci*, Napoli, CLEAN, 2006, p. 129.

Il restauro della chiesa di Vanvitelli nella Casa della Missione di San Vincenzo de' Paoli ai Vergini

Daniela Consiglio, Giovanni De Pasquale

Il restauro della chiesa della Casa della Missione dei Vergini, opera di Vanvitelli, si inserisce all'interno di un ampio programma di riqualificazione, che coinvolge, nell'immediato, l'intero complesso monumentale del Convento dei Vergini e, in scala più ampia, il quartiere della Sanità e del borgo dei Vergini.

Il complesso conventuale dei Vergini, noto per l'appunto come la Casa dei Padri della Missione di San Vincenzo de' Paoli, è sede privilegiata della Congregazione eponima fin dal suo avvento a Napoli, nel 1668. Esso è posto all'interno di un'*insula* urbana compresa tra via Vergini, supportico Lopez, vico Castrucci e vico Croce ai Miracoli. Ci troviamo nel borgo dei Vergini, area geografica sita a nord di Porta San Gennaro, alle pendici della collina di Capodimonte, e urbanizzata dal XVII secolo su luoghi salubri e verdeggianti che – sin dai primi insediamenti funerari ipogei greci, come quello dei Cristallini – ospiterà gli albori dell'era cristiana, dapprima con le catacombe di San Gennaro, San Gaudioso, San Severo e Santa Maria della Vita e poi con i primi insediamenti conventuali e monastici che, per ragioni varie, non trovarono collocazione all'interno della città.

Nel 1668 la Congregazione della Missione giunse a Napoli, grazie all'interessamento del cardinale Innico Caracciolo – arcivescovo di Napoli dal 1667 al 1685 – che, conosciuto il carisma dei Padri Vincenziani qualche anno prima a Roma, ne rimase edificato, comprendendo che la venuta dei Vincenziani a Napoli avrebbe giovato enormemente alla formazione spirituale del Clero e alla evangelizzazione delle popolazioni rurali¹, contribuendo così al riscatto morale e sociale della città in una delle aree maggiormente 'difficili'. Un antico convento dei Padri Crociferi divenne ben presto fondamenta di questo straordinario complesso monastico che assunse il nome di Casa della Missione dei Vergini. I Padri della Missione rilevarono l'antico ospedale dei Padri Crociferi, ormai abbandonato e diruto, ma dialogante con un altro ospedale riservato ai sacerdoti poveri e pellegrini voluto da San Gaetano Thiene, che completava la geografia di questo luogo con opere virtuose e caritatevoli pochi metri più in là, verso Porta San Gennaro. Anche quest'ultimo edificio è attualmente oggetto di un restauro filologico, secondo l'ambizioso programma di completamento del palinsesto storico-religioso dell'area.

L'intera struttura architettonica, quindi, è frutto dell'ampliamento settecentesco del piccolo ospedale dei Crociferi. Chiarini descrisse, in maniera sommaria, la residenza dei Missionari essere composta di quattro piani, i primi tre abitati dai preti, l'ultimo dagli studenti, che disponevano anche di una biblioteca fornitissima di testi scientifici. Egli rilevò la dignità e il pregio degli oratori interni, delle numerose tele sugli altari e negli altri ambienti, delle lapidi sepolcrali nei pavimenti delle cappelle dei Chierici, dei vasti corridoi e del 'bellissimo' giardino. Il complesso conventuale dei Vergini è, quindi, storicamente e architettonicamente strutturato in maniera tale da far convivere le funzioni pubbliche, legate alle attività di carità e alle funzioni religiose svolte dalla Missione, con quelle private della clausura dei Padri. Infatti, un ampio vestibolo di ingresso di forma ellittica accoglie e separa i fedeli dagli ecclesiastici. Procedendo verso sinistra, si accede alla splendida chiesa progettata e realizzata tra il 1753 e il 1760 da Luigi Vanvitelli; proseguendo, invece, frontalmente si accede a un lungo ambulacro che conduce al Convento.

È nel contesto del quartiere già *extra moenia* dei Vergini che Luigi Vanvitelli, nella seconda metà del XVIII secolo, rese omaggio alla Missione dei Padri Vincenziani con il progetto realizzato di un'opera-cameo di straordinaria bellezza. L'architetto, con lo spirito che solo i grandi posseggono, accettò l'ardita sfida di costruire una chiesa all'interno di un complesso monastico, non visibile dall'esterno e incastonata dagli edifici che tutt'intorno la celano allo sguardo e, apparentemente, la obliano alla gloria cui l'artista anela. Tuttavia, l'opera svolta da Vanvitelli per i Padri della Missione non si limitò alla sola chiesa: essa si estese anche al collegamento di questa con l'intera Casa Religiosa attraverso l'ambulacro conventuale, lungo il quale si allineano scarse campate di pilastri e volte a vela, la cui successione si conclude con un modulo più ampio, nel quale infine si apre la porta d'ingresso alla zona riservata della Casa.

Sono due i temi fondamentali, tra gli altri, che caratterizzeranno il progetto della Chiesa: la forma e la luce. Nella realizzazione dell'invaso, Vanvitelli 'riduce' e semplifica il disegno architettonico a linee che nulla concedono alla gratuita decorazione, limitandosi a segni netti e decisi quali saranno i pilastri con coppie di paraste tuscaniche, gli archi trasversali,



gli stupendi lacunari che esaltano la prospettiva intradossale della cupola e i capitelli ionici. Nel dettaglio – uno fra i tanti – uno straordinario ed eccezionale virtuosismo architettonico è il manifesto dell'abilità del progettista nel risolvere i cosiddetti attacchi nodali tra strutture contigue e di diversa forma, così com'è particolarmente evidente nella piccola cappella absidata che precede la chiesa, della quale costituisce un vero e proprio esonartece; o, ancora, nei passaggi praticati in diagonale nei piloni tra chiesa e presbiterio, per dare accesso alle eleganti sagrestie, di diversa forma, ricavate ai lati dello stesso. Di grande fascino appaiono anche gli ambienti più interni della Casa, che accolgono elementi di arredo disegnati dal maestro, quali il lavabo e l'acquasantiera a conchiglia, contenuta in una nicchia della sagrestia.

Altre parole non spendiamo sulla descrizione di tale straordinario complesso, rimandando alla ben più dotta e approfondita lettura degli scritti in merito: dalle poche parole di

Gennaro Aspremo Galante² a quelle di Gino Chierici³, che già esalta l'armonia e l'equilibrio delle proporzioni riscontrabili nella chiesa; dall'interpretazione di Roberto Pane⁴ – che per la prima volta procede alla lettura critica dell'opera, evidenziando la grande abilità di Vanvitelli nel trasformare le ridotte dimensioni dello spazio disponibile in un complesso gioco prospettico, oltre che primo a parlare dei due disegni relativi alla fase progettuale dell'edificio – a quella di Arnaldo Venditti⁵, che sottolinea il tema della pianta ellittica sfruttata longitudinalmente già presente nell'architettura religiosa partenopea per merito di Frà Nuvoletto, e infine di Franco Strazullo⁶.

Al momento di stesura del saggio, la chiesa vanvitelliana è oggetto di un delicato intervento di restauro filologico allo scopo di restituire la fabbrica alla sua originaria bellezza, intervenendo sulla struttura dell'apparato decorativo già compromesso anche da diversi ed errati interventi manutentivi.



Lo schema planimetrico della chiesa è a pianta centrale, costituita da un'ellisse, con vano centrale sormontato da una cupola con lacunari esagonali – parzialmente ricostruita dopo i bombardamenti del 1943 – poggiante su di un tamburo. Le cappelle laterali sono tre per lato, a schema radiale. L'accesso avviene da un'estremità dell'asse maggiore, consentendo l'immediata e al contempo complessa lettura dello spazio interno. La scelta della forma ellittica permise di inserire perfettamente la chiesa all'interno del lotto di forma trapezoidale senza far avvertire al suo interno alcuna irregolarità spaziale. La struttura è totalmente conclusa all'interno del lotto ed è priva di prospetti esterni. L'unica superficie esposta rimane l'estradosso delle coperture, da cui emergono le cupole e le lanterne, il cui stato di degrado era chiaramente denunciato dalle numerose infiltrazioni visibili dall'interno dell'aula ecclesiastica. Vorremmo qui sottolineare, ove fosse ancora necessario, la straordinaria abilità architettonica di Vanvitelli, che, in un contesto urbano già intensamente edificato, riesce a inserire un organico sistema di cupole con finestrature che raccolgono la luce – poca, a causa comunque degli edifici limitrofi e sovrastanti in altezza – e la convogliano verso l'interno, dando

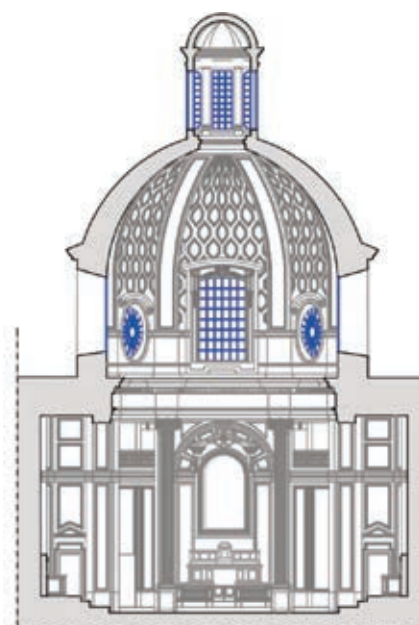
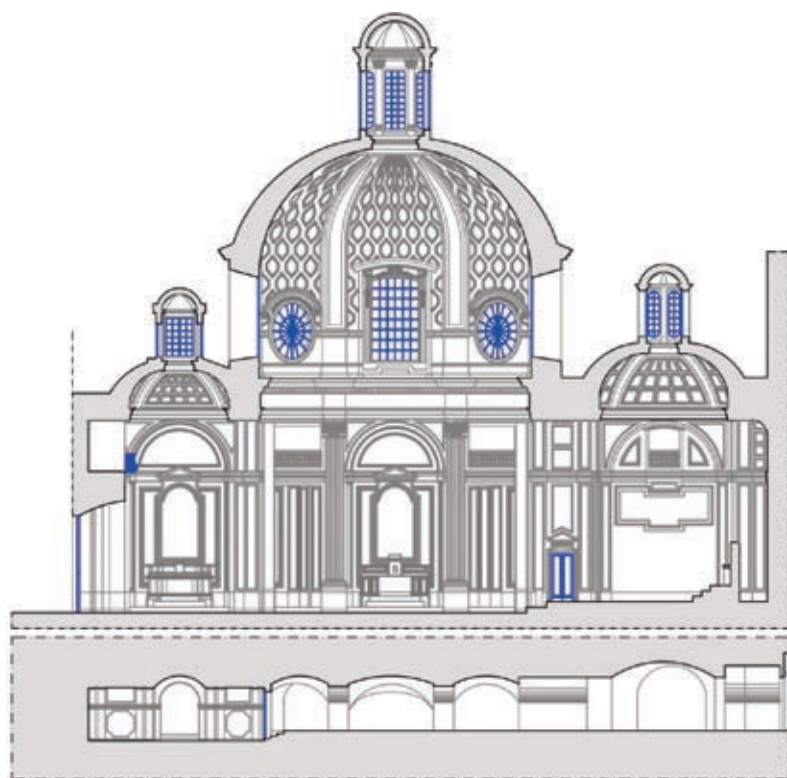
A pag. 263:

Fig. 1. Veduta aerea del sistema di cupole della chiesa di Vanvitelli, giugno 2022 [foto degli autori].

Fig. 2. Rifacimento del profilo modanato della cornice della lanterna, giugno 2022 [foto degli autori].

Fig. 3. Sezione longitudinale e trasversale.

luminosità all'aula ellittica centrale ma anche alle piccole cappelle laterali e alla sacrestia. La successione di volte e cupole e la compenetrazione prospettica di queste ultime con le lanterne si manifestano dall'atrio con la sua cupola ellittica all'endonartece fino al presbiterio, in una successione assiale di quattro cupole innestate da moduli intermedi che realizzano una dinamicità spaziale di forme e volumi cavi in grado di incunarsi con grazia all'interno di un vuoto concluso e soffocato dall'edilizia circostante, senza penalizzarne la percezione spirituale, anzi esaltandola, come già accennato. La luce diventa così la grande protagonista, filtrando da punti precisi e lambendo le superfici dei lacunari, delle modanature e dell'ornato dei capitelli per realizzare effetti



sempre nuovi e dinamici, esaltati dall'utilizzo dello sviluppo spaziale dell'ellisse. A tal proposito, nel progetto di restauro si ripropone la riapertura di alcune finestrate poste al di sopra delle cappelle radiali, murate nel corso di impropri interventi manutentivi e riscoperte grazie al valido contributo di studi storici e iconografici⁷. Lungo l'aula centrale risaltano poi i coretti con balaustra al di sopra degli architravi delle cappelle minori, tracciando non solo l'alternanza tra arco e trabeazione, ma conferendo profondità al tema della serliana, qui brillantemente coniugata ed espressione di tutta la padronanza tecnica e della genialità compositiva di Vanvitelli.

L'interno della fabbrica è così valorizzato dalla sola plasticità degli spessori realizzando la sua candida veste e limitando la policromia dei marmi ai soli altari. Tutto il resto è rimandato a pochi, ma significativi episodi plastico architettonici quali i capitelli e i festoni.

Il restauro

All'analisi storica e storico-funzionale dell'edificio ecclesiale si è affiancata una fase di caratterizzazione degli elementi costitutivi la fabbrica, mediante sondaggi stratigrafici nei materiali di rifinitura – come intonaci, pavimentazioni, ecc. – l'individuazione e la mappatura delle forme di alterazione, dissesto e degrado delle strutture, e attraverso la lettura analitica, relazionale e interferenziale delle cause di origine delle patologie presenti, siano esse strutturali o conservative, ove

le cause occulte o non direttamente verificabili siano oggetto di una specifica campagna diagnostica. Dagli esiti della campagna di caratterizzazione, analisi e indagine si sono definiti i conseguenti paradigmi degli interventi di consolidamento e restauro, la cui declinazione rappresenta pietra angolare per la riqualificazione, secondo un programma consolidato e unitario. La progettazione ha avuto una condotta, quindi, eseguita in modo puntuale e analitico in base alle condizioni particolari e agli specifici materiali, laddove le metodologie tradizionali, idonee al restauro monumentale e compatibili con le tipologie edilizie ed ai materiali presenti, sono state implementate da materiali specializzati e innovativi – calce strutturale, calce idrofobizzate, malte antivegetative, protettivi e consolidanti nanotecnologici, ecc. – in grado di migliorare gli esiti degli interventi condotti, in ordine all'efficacia, alla capacità di protezione ed alla durabilità. Va da sé che, in un complesso di tale importanza, gli interventi progettati ed eseguiti sono stati ispirati da criteri di efficacia, durabilità e ridotte necessità di manutenzione.

Uno dei primi temi approfonditi è stato quello relativo ai sistemi delle coperture e delle impermeabilizzazioni, analizzando gli elementi storici oggetto di interventi manutentivi e individuandone i punti di forza e di debolezza in ordine alla caratterizzazione, con conseguente verifica non solo dell'efficacia e dei comportamenti, ma anche delle cause e delle modalità di deterioramento rispetto alle condizioni ambientali e dinamiche locali. I risultati ottenuti hanno consentito di



valutare i possibili scenari evolutivi, nel medio e lungo termine, dei nuovi interventi da realizzare, per mettere in atto azioni che garantiscano l'aumento dell'efficacia complessiva degli interventi, al fine di poter valutare negli anni futuri la maggiore o minore efficacia come elemento guida per i successivi interventi di manutenzione.

Purtroppo, nel corso del 2021, si sono verificati dei dissesti che hanno reso necessaria l'interdizione degli ambienti ecclesiali, privando i Padri della Missione e l'intera comunità di un luogo dall'alto valore storico e simbolico. Durante i primi rilievi abbiamo riscontrato:

- distacchi di stucchi, provenienti dalle decorazioni localizzate sull'intradosso della cupola centrale; in particolare, si è trattato della caduta di frammenti dai festoni sovrastanti gli ampi finestroni. Come si evince dal quadro fessurativo, le lesioni in chiave di volta hanno indebolito il



supporto di sostegno causandone la fessurazione ed il distacco parziale;

- esfoliazioni della pellicola pittorica, causate verosimilmente da infiltrazioni provenienti dall'estradosso della cupola, a causa di evidente assenza di manutenzione agli strati di impermeabilizzazione;
- degrado diffuso dell'intero impianto decorativo-architettonico, oltre che possibili distacchi di porzioni delle cornici di coronamento.

Da subito è stata chiara la necessità di procedere con una prima fase di recupero estradosso della volta e del sovrastante lanternino, il cui stato di conservazione è apparso meno che mediocre, per poi procedere al restauro delle superfici di copertura, prima di iniziare qualsiasi tipo di intervento all'interno dell'invaso architettonico.

Lo sviluppo geometrico delle cupole, come già accennato,



Fig. 4. Vista interna, giugno 2022
[foto degli autori].

Fig. 6. Vista interna, giugno 2022
[foto degli autori].

Fig. 5. Intradosso della cupola
principale, giugno 2022 [foto
degli autori].

non è leggibile dall'esterno, né si percepisce dalla strada ed è del tutto concluso all'interno dell'insula; pertanto, tutte le fasi relative al rilievo metrico e dello stato dei luoghi sono state svolte direttamente dalla copertura, laddove è stato possibile arrivare, e mediante l'utilizzo del drone. Tutti i dati analitici sono confluiti in una serie di elaborati grafici tematici e relativi grafici di progetto. Le verifiche metriche sono state effettuate con un lavoro di sovrapposizione fra interno ed esterno, integrando i dati con l'analisi materica e l'analisi del

degrado, fino alla verifica progettuale dei punti di debolezza e di forza della fabbrica, che si è completata durante l'allestimento e le lavorazioni di cantiere, con la possibilità di avvicinarsi ai punti estremi grazie ai ponteggi. È stato possibile verificare immediatamente la mancanza di manutenzione causata, più che dall'incuria, dall'impossibilità oggettiva di poter raggiungere facilmente i luoghi oggetto di intervento; ciononostante, sono apparsi abbastanza compromessi da invasivi e distruttivi interventi, che nel corso degli anni hanno condotto ad alterazioni materiche di ampie zone della lanterna della cupola principale e del sottostante tamburo. L'utilizzo dei ponteggi, di non facile installazione vista la complessità dei luoghi e la loro scarsa accessibilità, ha dato la possibilità di completare la fase di rilievo grazie al reperimento di informazioni localizzate in punti poco manomessi, attraverso lo svolgimento di saggi stratigrafici e prove di scialbatura degli

strati più esterni delle pitturazioni⁸. Sono state così reperite informazioni legate alle coloriture originarie della fabbrica, verificando le stratigrafie soggiacenti le attuali tinteggiature. Da un punto di vista architettonico e decorativo le lanterne appaiono come gli elementi di maggior pregio. Le cupole sono totalmente rivestite da un manto impermeabilizzante, da risanare; in particolare, la lanterna della cupola centrale, circondata da lesene, presenta un originale rivestimento estradossale a base di rame. Per quanto concerne le lavorazioni sulla lanterna, è stata accertata la presenza di parziali ricostruzioni in cemento delle lesene e dei capitelli; questi ultimi appaiono in più punti decoesi, con porzioni di materia in palese fase di distacco. Le finiture dei coronamenti e dei finestrini risultano essere ancora di una tipologia a calce.

Durante i sopralluoghi effettuati in cantiere e di concerto con la Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio per il comune di Napoli⁹, vista la presenza puntuale di integrazioni di cemento nei capitelli, è stato deciso di consolidarne la materia con estese integrazioni a calce, o parziali integrazioni e/o sostituzioni, previa opportuna esecuzione di calchi sulle forme originali. Si riconoscono le colorazioni originarie dalle stratigrafie effettuate, e se ne ripropongono le cromie su campionature con una rasatura a calce a grana molto fine e una doppia mano di tinteggiatura, con un giallo meno intenso in prima mano e più intenso in seconda mano. Superiormente era presente uno strato sintetico improprio di un'ancor più improbabile colorazione rosata, con la presenza di un aggrappante di colorazione nera che si è provveduto a rimuovere.

In conclusione, le fasi del restauro hanno previsto:

- la rimodellazione plastica delle forme architettoniche in passato manomesse e alterate;
- l'asportazione di tutte le parti metalliche ossidate di supporto al modellato in aggetto e la loro sostituzione con l'inserimento di barre in fibra di vetro di dimensioni opportune e meno invasive;
- la rimozione di tutti gli strati pittorici impropri;
- la riproposizione delle cromie originarie;
- l'impermeabilizzazione delle superfici piane e delle cupole.

Il proposito dell'attuale intervento è quello di configurarsi non solo come un corretto restauro delle cupole così come Vanvitelli le aveva progettate, ma soprattutto in qualità di protezione sicura per proseguire i delicati lavori all'interno. Per quest'ultimo si è proceduto, sin dai primi approcci progettuali, con la cautela di chi è cosciente di affrontare un tema di restauro particolarmente difficile, non solo per la componente tecnica, ma quanto più per la 'componente motivazionale', correlata alla coscienza di chi sa di confrontarsi

con il genio architettonico di un Maestro del Settecento ancor oggi attualissimo. Pertanto, superato il disagio emotivo, mediante laser scanner e drone si è proceduto con il rilievo metrico e materico, atto a costituire un'ideale base di studio per la preventiva analisi del degrado e la successiva elaborazione progettuale. Ciò ha condotto all'elaborazione di un modello virtuale della fabbrica, sul quale rappresentare disegni e quadro fessurativo nella misura in cui la loro conoscenza ha indotto alle valutazioni basilari per il restauro.

In particolare, per quanto concerne il recupero dell'apparato decorativo degli stucchi, si è proceduto seguendo la metodologia di seguito descritta:

- preconsolidamento superficiale con impregnazione di silicato di etile e silossano idrorepellente;
- consolidamento in profondità con iniezioni e colature, attraverso lesioni e piccoli fori già esistenti, con idonea resina acrilica in emulsione e/o addizionata a cariche inerti con diverse concentrazioni, o di malta liquida composta di calce, sabbia setacciata e pozzolana ventilata e depurata dai sali;
- integrazione plastica delle porzioni mancanti degli apparati decorativi con materiale della stessa natura di quello originario;
- pulitura della superficie con acqua addizionata a Desogen al 5%, acqua satura di bicarbonato di ammonio ed eventuali impacchi di polpa di carta e caolino, allo scopo di assorbire i sali solubili presenti. I voli di carbonati più resistenti verranno consumati meccanicamente a bisturi;
- eliminazione meccanica delle forme organiche visibili, l'applicazione in soluzione acquosa a bassa concentrazione di sostanze biocide e relativo risciacquo, asportando con spazzole morbide i residui biologici ormai essiccati;
- eliminazione degli strati di deposito mediante il lavaggio della superficie con acqua deionizzata e nebulizzata, assottigliamento delle croste spesse mediante l'uso di bisturi e mezzi meccanici di precisione;
- applicazione di impacchi a base di sali inorganici, in grado di captare ed estrarre i sali metallici, per abbassare la macchia prodotta dal contatto con le parti metalliche, di ancoraggio, ossidate.

Anche all'interno sono state eseguite le opportune indagini stratigrafiche per la ricerca delle coloriture originarie, ritrovando le delicate e ben calibrate scelte cromatiche che Vanvitelli progettò.

Tutto quanto sopra descritto rappresenta la griglia progettuale dell'intervento in corso, il cui obiettivo è quello di restituire alla fabbrica lo stesso fascino con il quale Vanvitelli immaginò il suo viaggio di luce con i Padri della Missione, creando un luogo ecclesiale di grande fascino e originalità.

- ¹ *Storia dei Missionari Vincenziani nell'Italia Meridionale. Dall'arrivo a Napoli (1668) al Concilio vaticano II (1962)*, a cura di G. Guerra, M. Guerra, Roma, Edizioni Vincenziane, 2003, p. 21.
- ² G. A. Galante, *Guida sacra della città di Napoli*, Napoli, Stamperia del Fibreno, 1872.
- ³ G. Chierici, *L'architettura religiosa a Napoli nei secoli XVII e XVIII. Il Settecento*, in «Paladio», I, fasc. 3, 1937, pp. 99-108.
- ⁴ R. Pane, *L'attività di Luigi Vanvitelli fuori del Regno delle Due Sicilie*, in R. De Fusco, R. Pane, A. Venditti, R. Di Stefano, F. Strazzullo,

C. de Seta, Luigi Vanvitelli, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1973, pp. 41-96: 55, 57, 61, 62, 76, 78.

- ⁵ A. Venditti, *L'opera napoletana di Luigi Vanvitelli*, in R. De Fusco et al., *Luigi Vanvitelli*, cit., pp. 97-167: 151-155.
- ⁶ *I Preti della Missione e la Casa Napoletana dei Vergini*, a cura di F. Strazzullo, Napoli, Arte Tipografica, 1990.
- ⁷ Ringraziamo il prof. Fabio Mangone per l'insostituibile e dotto contributo scientifico che sta fornendo al restauro del monumento, portato avanti sin dai tempi di monsignor Franco

Strazzullo, esimio studioso di Vanvitelli, nonché ospite della Casa negli ultimi anni della sua vita terrena.

- ⁸ I saggi sono stati eseguiti dalle esperte restauratrici Maria Rosaria Vigorito e Monica Sedirino, che ci hanno affiancato fin dalle prime fasi della cantierizzazione e che nel corso dei lavori hanno avuto modo di organizzare alcuni segmenti cantiere-scuola con gli studenti dell'Università Suor Orsola Benincasa.
- ⁹ Nella figura dell'arch. Claudia Cusano, funzionaria della citata Soprintendenza.

Bibliografia

a cura di Ermanno Bizzarri, Alberto Terminio

1663

BLAEU J., *Theatrum Civitatum et Admirandorum Italiae*, Amstelaedami, Typis Johann Blaeu.

1692

CELANO C., *Notitie del bello, dell'antico, e del curioso della città di Napoli*, 10 voll., Napoli, Nella stamperia di Giacomo Raillard.

1703

Avvisi [alla città di Napoli], 17, 3 maggio.

1706

GUERNIERO G. F., *Delineatio montis a metropoli Hasso-Castellana uno circiter milliari distantis ...*, Kassel, Typis Henrici Harnes.

1709

DEZAILLER D'ARGENVILLE A. J., *La Théorie et la pratique du jardinage, où l'on traite à fond de beaux jardins appelés communément les jardins de plaisance et de la propriété, avec les pratiques de géométrie nécessaires pour tracer sur le terrain toutes sortes de figure. Et un traité d'hydraulique convenables aux jardins*, Paris, Pierre-Jean Mariette.

1710

D'AVILER C. A., *Cours d'Architecture*, chez Jean Mariette, Paris.

1711

DECKER P., *Fürstliche Baumeister, Oder Architectura Civilis*, Ausburg, Jeremias Wolff.

1716

LE PAUTRE P., *Les Plans, Coupes, Profils et Élévations De la Chapelle du Château Royal de Versailles*, Paris, Gilles Demortain.

1718

Facciate delli palazzi più cospicui della Città di Napoli: con le breui descrizioni delle cose più magnifiche, che in essi si osseruano per curiosità, e soddisfazione de forastieri, Napoli, Paolo Petrini.

1724

CELANO C., *Delle notizie del bello, dell'antico, e del curioso della città di Napoli, per i signori forastieri, date dal canonico Carlo Celano napoletano*, 10 voll., Napoli, Giovanni Francesco Paci, V.

1725

PARRINO D. A., *Nuova guida de' forastieri per osservare, e godere le curiosita piu vaghe e piu rare della fedelissima gran Napoli citta antica e nobilissima ...*, Napoli, Parrino.

1733

PASCOLI L., *Testamento politico d'un Accademico fiorentino*, Colonia, per gli Eredi di Cornelio d'Egmond.

1737

BLONDEL J. F., *De la distribution des maisons de plaisance, et de la décoration des édifices en général*, 2 voll. (1737-1738), Paris, chez Charles-Antoine Jombert, I.

1739

ROUSSET DE MISSY J., *Le Ceremonial Diplomatique des Cours de l'Europe ou Collection des actes, mémoires et relations qui concernent les Dignitez, Titulatures, Honneurs et Prééminences; les Fonctions publiques des Souverains, leurs Sacres, Couronnemens, Mariages, Batêmes, et Enterremens; les Investitures des grands Fiefs; les Entrées publiques, Audiences, Fonctions, Immunités et Franchises des Ambassadeurs et autres Ministres publics; leurs Disputes et Démêlez de Préséance; et en général tout ce qui rap-*

port au Cérémonial et à l'Etiquette, 2 voll., A Amsterdam, chez les Janssons à Waesberge, Wetstein & Smith, & Z. Chatelain. Libraires - A La Haye, chez P. de Hondt, la veuve de Ch. Le Vier, & J. Neaulme. Libraires.

1750

CARAFÀ G., *Lettera ad un amico contenente alcune considerazioni sull'utilità, e gloria, che si trarrebbe da una esatta Carta topografica della Città di Napoli*, Napoli, s.e.

1754

BOTTARI G. G., *Dialoghi sopra le tre arti del disegno*, Lucca, Benedini.

1756

BLONDEL J. F., *Architecture Française, our Recueil des plans, élévations, coupes et profils des Eglises, Maisons Royales, Palais, Hôtels & Edifices les plus considérables de Paris, ainsi que de Châteaux & Maisons de plaisance situés aux environs de cette Ville, ou en d'autres endroits de la France, bâtis par les plus célèbres Architectes, & mesurés exactement sur les lieux*, 4 voll. (1752-1756), Paris, chez Charles-Antoine Jombert, I.

VANVITELLI L., *Dichiarazione dei disegni del Real Palazzo di Caserta alle sacre maestà*, Napoli, Stamperia Reale. Per le tavv. XIII-XIV si fa riferimento alla terza tiratura del 1758.

1768

Relazione delli reali felicissimi sponsali seguiti in Vienna della Maestà di Maria Carolina d'Austria colla Maestà di Ferdinando IV. re delle due Sicilie e delle cerimonie, spettacoli, e feste celebrate in una sì fausta occasione, Napoli, Vincenzo Flauto.

DE BOTTIS G., *Ragionamento istorico dell'incendio del Vesuvio accaduto nel mese di ot-*

- tobre del MDCCLXVII, Napoli, Stamperia Simoniana.
- GIOFFREDO M., *Dell'Architettura di Mario Gioffredo, Architetto Napoletano, Parte Prima*, Napoli.
- GUILLAUMOT C.-A., *Remarques sur un livre intitulé Observations sur l'architecture de M. l'Abbé de Laugier*, Paris, Chez De Hansy.
- 1771
- BLONDEL J. F., *Cours d'architecture, ou Traité de la Décoration, Distribution, & Construction des Bâtimens*, 9 voll. (1771-1777), Paris, Chez Desaint.
- 1772
- Lettera ad un amico. Nella quale si dà ragguglio della funzione seguita in Napoli il giorno 6. Settembre del 1772. Per solennizzare il Battesimo della Reale Infanta Maria Teresa Carolina primogenita delle LL. MM. Il Re Ferdinando IV. e Maria Carolina Arciduchessa d'Austria, E delle feste date per quest'oggetto*, In Napoli, A spese di Paolo Di Simone stampatore.
- TIPALDI M., *Descrizione delle solenni feste date da sua eccellenza il signor d. Antonio Ponce de Leon duca d'Arcos, [...] Canto di Mariano Tipaldi patrizio barlettano*, Napoli, Vincenzo Flauto.
- 1773
- BLONDEL J. F., *Cours d'Architecture Cours d'architecture, ou Traité de la décoration, distribution et construction des bâtimens, contenant les leçons données en 1750 et les années suivantes*, 6 voll. (1771-1777), Paris, chez Desaint, IV.
- 1774
- DUMONT G.-P.-M., *Parallèle de plans des plus Belles salles de Spectacles d'Italie et de France, Avec détails de Machines Théâtrales*, Paris.
- 1781
- BIANCONI G. L., *Biographie des Ritters Anton Raphael Mengs*, Wien, bey Rudolph Grässer.
- DE SAINT-NON J.-C. R., *Voyage pittoresque ou description des Royaumes de Naples et de Sicile*, 5 voll. (1781-1786), Paris, Imprimerie de Clousier.
- MILIZIA F., *Memorie degli architetti antichi e moderni*, 2 voll., Parma, Stamperia Reale, II.
- 1785
- MILIZIA F., *Memorie degli architetti antichi e moderni*, 2 voll., Bassano, A spese di Remondini di Venezia, II (IV ed. accresciuta dall'autore).
- 1786
- Des Ritters Anton Raphael Mengs, ersten Mahlers Karl III. Königs in Spanien [et]c. [et]c. hinterlassne Werke: nach den Originalhandschriften übersetzt, und mit ungedruckten Aufsätzen und Anmerkungen vermehrt*, 3 voll., Halle, in J. C. Hendel Verlage.
- 1789
- RUFFO V., *Sull'abbellimento di cui è capace la città di Napoli*, Napoli, Michele Morelli.
- SIGISMONDO G., *Descrizione della città di Napoli e suoi borghi*, 3 voll., Napoli, presso i fratelli Terres, III.
- 1791
- CHAMBERS W., *A Treatise on the Decorative Part of Civil Architecture, etc.*, (1759), London, Joseph Smeeton.
- 1792
- CELANO C., *Delle notizie del bello dell'antico e del curioso della città di Napoli per gli signori forastieri, divise in dieci giornate in ogni una delle quali si assegnano le strade per dove assi a camminare*, 10 voll. Napoli, Salvatore Palermo.
- LANZI L., *Storia pittorica della Italia inferiore o sia delle scuole fiorentina senese romana napoletana*, Firenze, Stamperia di Giuseppe Pagani.
- 1795
- Calendario Manual y Guia de Forasteros de la Isla de Cuba para el Año de 1795*, La Habana, en la Imprenta de la Capitanía General.
- 1797
- DE ARANGO J., *Acuerdo de la Real Sociedad Patriótica de La Havana manifestando su reconocimiento*, La Habana, en Imprenta de la Capitanía General.
- 1798
- Noticia del origen y progreso de la fundación de la Casa de Beneficencia que se está construyendo extramuros de la ciudad de la Havana, frente al Jardin que llaman de Betancourt*, La Habana, Imprenta de la Capitanía General.
- 1809
- Diario de Barcelona*, n. 105, 15 aprile.
- 1815
- CHETWODE EUSTACE J., *A Classical Tour Through Italy, An. MDCCCII*, London, J. Mawman.
- 1816
- FERRER R., *Barcelona Cautiva ó sea Diario Exacto de lo ocurrido en la misma ciudad*, 3 voll., Barcelona, En la Oficina de Antonio Brusi.
- 1817
- STENDHAL, *Rome, Naples et Florence, en 1817*, Paris, Delaunay-Librairie au Palais Royale.
- 1823
- FERRARIO G., *Il costume antico e moderno o Storia del governo, della milizia, della religione, delle arti, scienze ed usanze di tutti i popoli antichi e moderni provata coi monumenti dell'antichità e rappresentata cogli analoghi disegni. Europa*, vol. III, parte II, *Costume degli italiani dalla pace di Costanza ai nostri giorni*, Milano, dalla Tipografia dell'Editore.
- MISSIRINI M., *Memorie per servire alla storia della Romana Accademia di S. Luca fino alla morte di Antonio Canova*, Roma, Stamperia de Romanis.
- VANVITELLI JR L., *Vita dell'Architetto Luigi Vanvitelli*, Napoli, co' tipi di Angelo Trani.
- 1825
- Encyclopédie méthodique. Architecture, par M. Quatremère de Quincy*, Tome troisième, Paris, chez M.me veuve Agasse.

- 1829
LLAGUNO Y AMIROLA E., *Noticias de los Arquitectos y Arquitectura de España desde su Restauracion*, 4 voll., Madrid, en la Imprenta Real.
- 1832
Apuntamientos de Historia Universal Moderna, 2 voll., Madrid, Imprenta que fue de Fuentenebro.
QUATREMÈRE DE QUINCY A. C., *Dictionnaire historique d'architecture*, 2 voll., Paris, Adrien Le Clere.
- 1834
COLLETTA P., *Storia del Reame di Napoli, dal 1734 sino al 1825 del generale P. C.*, 4 voll., Capolago, Tipografia Elvetica.
- 1840
AUDOT L. E., *Notes sur les jardins d'une partie de l'Italie. Recueilles pendant un voyage fait en 1839-40*, Paris, par M. Audot.
- 1843
FERRARIO G., *Memorie per servire alla storia dell'architettura milanese dalla decadenza dell'Impero romano fino ai giorni nostri*, Milano, Tipografia Bernardoni.
Memorias de La Sociedad Economica de La Habana, t. XVII, Habana, Imprenta del Gobierno y Capitanía General.
- 1844
QUATREMÈRE DE QUINCY A. C., *Dizionario storico di architettura*, Mantova, Negretti.
- 1845
CATALANI L., *I palazzi di Napoli*, Napoli, Tipografia fu Migliaccio.
Napoli e i luoghi celebri delle sue vicinanze, 2 voll., Napoli, Stabilimento Tipografico di Gaetano Nobile.
- 1846
PROMIS C., s.v. *Architettura*, in *Nuova Enciclopedia popolare ovvero Dizionario generale di scienze, lettere, arti, storia, geografia, ecc. ecc. Opera compilata sulle migliori in tal genere, inglesi, tedesche e francesi coll'assistenza e col consiglio di scienziati e letterati italiani corredata di molte incisioni in legno inserite nel testo e di tavole in rame*, Torino, Pomba.
- 1849
Della vita e delle opere di Giovanni Patturelli, architetto il più antico tra quelli della Real Casa, Napoli, Stamperia del Fibreno.
- 1852
CAVO A., *Los tres siglos de Mejico durante el gobierno Espanol hasta la entrada del Ejercito Trigarante*, México, imprenta de J. R. Navarro.
- 1855
BURCKHARDT J., *Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke italiens*, Basel, Schweighauser.
- 1856
SASSO C. N., *Storia de' monumenti di Napoli e degli architetti che gli edificavano. Dallo stabilimento della monarchia sino ai giorni nostri*, 2 voll. (1856-1858), Napoli, tip. di Federico Vitale, I.
SELVATICO P., *Storia estetico-critica delle Arti del Disegno, ovvero L'Architettura, la Pittura e la Statuaria considerate nelle correlazioni fra loro e negli svolgimenti storici, estetici e tecnici; Lezioni nella I.R. Accademia di Belle Arti in Venezia*, 2 voll. (1852-1856), Venezia, co' Tipi di Pietro Naratovich, II.
- 1857
CEVA GRIMALDI F., *Della città di Napoli dal tempo della sua fondazione sino al presente*, Napoli, Stamperia e Calcografia Vico Fredo Pignasecca.
- 1858
CELANO C., *Notizie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli raccolte dal can.° Carlo Celano divise dall'autore in dieci giornate per guida e comodo de' viaggiatori con aggiunzioni de' più notabili miglioramenti posteriori fino al presente estratti dalla storia de' monumenti e dalle memorie di eruditi scrittori napoletani*, a cura di Giovanni Battista Chiarini, 5 voll. (1856-1860), Napoli, Stamperia Floriana, III.
- SASSO C. N., *Storia de' monumenti di Napoli e degli architetti che gli edificavano. Dallo stabilimento della monarchia sino ai giorni nostri*, 2 voll. (1856-1858), Napoli, tip. di Federico Vitale, II.
- 1860
CELANO C., *Notizie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli raccolte dal can.° Carlo Celano divise dall'autore in dieci giornate per guida e comodo de' viaggiatori con aggiunzioni de' più notabili miglioramenti posteriori fino al presente estratti dalla storia de' monumenti e dalle memorie di eruditi scrittori napoletani*, a cura di Giovanni Battista Chiarini, 5 voll. (1856-1860), Napoli, Stamperia Floriana, V.
CELANO C., *Notizie del Bello dell'Antico e del Curioso della Città di Napoli raccolte dal Canonico Carlo Celano. Divise dall'autore in dieci giornate per guida e comodo dei viaggiatori con aggiunta de' più notabili miglioramenti posteriori fino al presente estratti dalla storia de' Monumenti e dalle Memorie di Eruditi Scrittori Napolitani per cura di Giovan Battista Chiarini*, Napoli, stamperia A. De Pascale, vol. V, Tomo I.
Enciclopedia economica accomodata all'intelligenza ed ai bisogni d'ogni ceto di persone [...]. Opera particolarmente necessaria ai pubblici stabilimenti [...] compilata da una società di dotti e letterati italiani per cura di Francesco Predari, vol. I, Torino, presso la casa di commissione libreria diretta da G. Maspero.
Lettere e memorie autografe ed inedite di artisti tratte dai manoscritti della Corsiniana, a cura di F. Cerroti, Roma, Stabilimento tipografico.
- 1863
DE LA PEZUELA J., *Diccionario Geografico, Estadistico, Historico, de la Isla de Cuba*, 4 voll. (1863-1866), Madrid, Imprenta del Establecimiento de Mellado, III.
PETRONI G., *Della Santa Casa dell'Annunziata in Napoli. Cenno storico*, Napoli, Stamperia dell'Iride.
- 1867
CAVEDA J., *Memorias para la Historia de la Real Academia de S. Fernando*, 2 voll., Madrid, Imprenta de Manuel Tello.

- 1872
GALANTE G. A., *Guida sacra della città di Napoli*, Napoli, Stamperia del Fibreno.
- 1878
DE LA PEZUELA J., *Historia de la Isla de Cuba*, 4 voll., Madrid, Cárlos Batlly-Bailliere.
DE MEDINA COMDE C., *Descripción de la Santa Iglesia Catedral de Málaga desde 1487 de su erección hasta el presente de 1785*, Málaga, Imp. del Correo de Andalucía.
- 1880
MINIERI RICCIO C., *Recensione a D. Salazaro. «Poche parole dette sul sepolcro di Luigi Vanvitelli»*, in «Archivio storico per le provincie napoletane», a. V, 1880, pp. 195-198.
- 1883
D'ADDOSIO G. B., *Origini, vicende storiche e progressi della R. Casa Santa dell'Annunziata di Napoli*, Napoli, tipi di Antonio Cons.
- 1884
MELANI A., *Manuale di architettura italiana*, Milano, Hoepli.
- 1887
Der formenschatz: eine Quelle der Belehrung und Anregung für Künstler und Gewerbetreibende, wie für alle Freunde stilvoller Schönheit, aus den Werken der besten Meister aller Zeiten und Völker. München, München & Leipzig, G. Hirth's kunstverlag, jahrgang.
GURLITT C., *Geschichte des Barockstiles in Italien*, Stuttgart, Ebner & Seubert.
MELANI A., *Architettura italiana. Parte seconda: Architettura medievale, del Rinascimento, del Cinquecento, del Seicento, del Settecento e moderna, con 35 tavole e 50 figure intercalate nel testo, seconda edizione totalmente rifusa*, Milano, Ulrico Hoepli.
- 1891
Documenti per la storia, le arti e le industrie delle Provincie Napoletane, a cura di G. Filangieri, 6 voll. (1883-1891), Napoli, Accademia Reale delle Scienze, VI.
- 1892
FARAGLIA N. F., *Le Fosse del Grano*, in «Napoli Nobilissima», vol. I, fasc. 1-2, pp. 39-43.
- 1895
CAPASSO B., *Topografia della città di Napoli nell'XI secolo*, Napoli, Forni.
- 1896
DE NOLHAC P., *La Dauphine Marie-Antoinette*, Paris, Boussod, Valadon et C.ie.
- 1899
MELANI A., *Manuale di architettura antica e moderna, 3ª ed. rifatta con 131 incisioni e 70 tavole*, Milano, Ulrico Hoepli.
- 1903
SOTO S. M., *Sabatini. Estudio biográfico por el coronel de ingenieros*, Valladolid, J. Pastor.
- 1907
SERRA L., *Storia dell'Arte Italiana*, 3 voll., Milano, Vallardi.
- 1909
GUADET J., *Éléments et théorie de l'architecture*, Paris, Librairie de la construction moderne.
MARCEL-REYMOND C., *L'architecture et la sculpture en Italie au XVIIIe siècle*, in «Histoire de l'Art», Colin, Paris.
- 1910
SPRINGER A., RICCI C., *Manuale di Storia dell'Arte*, 4 voll. (1904-1910), Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, IV.
- 1911
GRABAR I. E., *Gli architetti stranieri al tempo di Pietro il Grande*, in «Anni passati», luglio-settembre, p. 20.
HOURTICQ L., *Art en France*, Paris, Librairie Hachette et Cie (trad. it. *Arte in Francia*, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1911).
- KLOPPER P., *Von Palladio bis Schinkel. Eine Charakteristik der Baukunst des Klassizismus*, Esslingen, Paul Neff Verlag.
- NICOLINI L., *La reggia di Caserta (1750-1755)*, Bari, Laterza.
- SHAW BRIGGS M., *In the Heel of Italy: A Study of an Unknown City*, London, Melrose.
- SINGER H. W., *Stories of the German Artists*, London, Chatto and Windus.
- 1913
RIESENFELD E. P., *Erdmannsdorff. Der Baumeister des Herzogs Leopold Friedrich Franz von Anhalt-Dessau*, Berlin, Cassirer.
- 1915
BRINCKMANN A. E., *Baukunst des 17 und 18. Jahrhunderts*, Berlin-Neubabelsberg, Akademische verlagsgesellschaft Athenaion.
- 1918
ARATA G. U., *Un geniale artista siciliano*, in «Rassegna d'arte antica e moderna», nn. 5-6, pp. 49-62.
- 1920
LABADESSA R., *Note su Cerignola*, in «Napoli nobilissima», s. II, vol. I, p. 130.
- 1922
REYMOND M. E. C.-M., *Vanvitelli et Michel Ange à Sainte-Marie-des-Anges*, in «Gazette de Beaux Arts», settembre-ottobre, pp. 195-217.
- 1923
SCHIPA M., *Il regno di Napoli al tempo di Carlo di Borbone*, 2 voll., Milano-Roma-Napoli, Società Editrice Dante Alighieri.
- 1924
DEL PEZZO N., *Siti Reali. Il Palazzo reale di Portici*, in «Napoli Nobilissima», V.
SERRA L., *Storia dell'arte italiana*, vol. III, *Barocco, Rococò, Arte moderna, Quarta edizione riveduta ed ampliata con 150 illustrazioni*, Milano, Francesco Vallardi.
- 1925
SITWELL O., *Discussion on Travels, Art and Life*, London, Grant Richards.
- 1929
QUINTAVALLE A. O., *Luigi Vanvitelli e il suo barocchismo*, in «Il Marzocco».

- OSBORN M., *Die Kunst des Rokoko*, Berlin, Propylaen-Verlag.
- 1930
CHIERICI G., *La Reggia di Caserta*, Roma, Libreria dello Stato.
- PIACENTINI M., *Francesco Fichera architetto siciliano*, in «Architettura e Arti decorative», a. IX, fasc. X, giugno, pp. 433-460.
- 1931
PIACENTINI M., *Francesco Fichera*, Ginevra, Casa editrice Maestri dell'architettura.
- 1932
DE LOGU G., *L'architettura italiana del Seicento e del Settecento*, 2 voll. (1932-1933), Firenze, Nuova Enciclopedia Monografica Illustrata.
- 1933
OJETTI U., DAMI L., *Atlante di Storia dell'Arte italiana*, Tomo secondo, *Dal Quattrocento alla fine dell'Ottocento, con 1763 illustrazioni*, Milano, Fratelli Treves editori.
- 1934
APOLLONJ B. M., *Neoclassica, Arte. Architettura*, in *Enciclopedia italiana di scienze, lettere ed arti*, vol. XXIV, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana.
- FICHERA F., G. B. Vaccarini e *l'Architettura del Settecento in Sicilia*, Roma, Reale Accademia d'Italia.
- 1935
DE LOGU G., *L'architettura italiana del Seicento e del Settecento*, 2 voll., Firenze, Nemi.
- 1936
CHIERICI G., *I disegni della raccolta vanvitelliana nella reggia di Caserta*, in «Rassegna di architettura», n. 5.
- 1937
CHIERICI G., *L'architettura religiosa a Napoli nei secoli XVII e XVIII. Il Settecento*, in «Palladio», I, fasc. 3, pp. 99-108.
- CHIERICI G., *La Reggia di Caserta*, Roma, La Libreria dello Stato.
- CHIERICI G., *Vanvitelli Luigi*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana.
- FICHERA F., *Luigi Vanvitelli*, Roma, Reale Accademia d'Italia.
- FICHERA F., *Filippo Juvarra*, in *Celebrazioni piemontesi*, Urbino, Regio Istituto d'arte per il libro.
- FICHERA F., *Luigi Vanvitelli*, in *Celebrazioni campane*, atti del convegno, 2 voll., Urbino, Regio Istituto d'arte per il libro, pp. 181-223.
- GIOVANNONI G., *Prefazione*, in F. Fichera, *Luigi Vanvitelli*, Roma, Reale Accademia d'Italia, pp. V-VIII.
- PANE R., *L'architettura del Rinascimento a Napoli*, Napoli, E.P.S.A. Editrice Politecnica.
- 1938
GIOVANNONI G., Recensione a G. Chierici, *La Reggia di Caserta*, Roma 1937, in «Nuova Antologia», LXXIII, n. 1583, pp. 109-111.
- WITTKOWER R., *Piranesi's Parere sull'architettura*, in «Journal of the Warburg Institute», vol. 2, n. 2, October, pp. 147-158.
- 1939
PANE R., *Architettura dell'età barocca in Napoli*, Napoli, E.P.S.A. Editrice Politecnica S. A.
- PIACENTINI M., *Recenti opere di Francesco Fichera*, in «Architettura», a. XVIII, fasc. X, ottobre, pp. 589-606.
- 1941
ANSALDI G. R., *Stile neoclassico. Contributo al problema delle origini*, in «Maestrale», aprile-maggio, pp. 75-94.
- ANSALDI G. R., *Luigi Vanvitelli e il neoclassico*, in «Le Arti», III, fasc. 1, 1940-1941, pp. 62-64.
- 1952
MORMONE R., *Una lettera del Vanvitelli al Piranesi*, in «Bollettino di Storia dell'Arte», a. II, n. 3, settembre, pp. 89-92.
- SCHIAVO A., *Progetto di Mario Gioffredo per la reggia di Caserta*, in «Palladio», II, fasc. 3-4, pp. 160-170.
- 1953
STRAZZULLO F., *Il restauro settecentesco alla chiesa dello Spirito Santo a Napoli*, Milano, Beato Angelico.
- 1955
STRAZZULLO F., *Il monastero e la chiesa dei SS. Marcellino e Festo*, in «Archivio Storico per le Province Napoletane», n.s., vol. XXXV, pp. 433-469.
- 1956
ANSALDI G. R., *Luigi Vanvitelli e il Neoclassico*, in *Atti dell'VIII Convegno nazionale di Storia dell'Architettura* (Caserta, 12-15 ottobre 1953), Roma, Centro di Studi per la Storia dell'Architettura, pp. 31-50.
- BATTISTI E., *Lione Pascoli, Luigi Vanvitelli e l'urbanistica italiana del settecento*, atti del VIII Convegno Nazionale di Storia dell'Architettura (Roma, 1953), Roma, Centro di Studi per la Storia dell'Architettura, 1956, pp. 51-64.
- MANCINI G., *Considerazioni sulla pittura*, a cura di A. Marucchi, 2 voll. (1956-1957), Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, I.
- SCHIAVO A., *La fontana di Trevi e le altre opere di Nicola Salvi*, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato.
- 1957
L'inauguration de l'Opéra en 1770, in *Opéra de Versailles*, numero speciale di «Les monuments historiques de la France», vol. III, n. 1, janvier-mars, pp. 19-27.
- FERAY J., *Les théâtres successifs du Château de Versailles*, in *Opéra de Versailles*, numero speciale di «Les monuments historiques de la France», vol. III, n. 1, janvier-mars, pp. 3-18.
- 1958
BATTISTI E., *Vanvitelli a Caserta*, in «Il Mondo», 3 giugno.
- BRUNNER H., *Altes Residenztheater in München (Cuvilliés-Theater)*, München, Bayerische Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen.
- JAPY A., *L'Opéra Royal de Versailles*, Paris, Draeger Frères.
- VALERI U., *L'ultimo allievo di Bernini (Antonio Valeri)*, Roma, Italia.

- WITTKOWER R., *Art and Architecture in Italy 1600-1750*, Harmondsworth, Penguin Books.
- 1959
- DI MONDA P., *Da Resina a Torre Annunziata*, in R. Pane, G. Alisio, P. Di Monda, L. Santoro, A. Venditti, *Ville vesuviane del Settecento*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, pp. 237-316.
- LICENZIATI F., *Disegni e manoscritti inediti del Vanvitelli sulla Chiesa dell'Annunziata*, in *La facoltà di architettura di Napoli 1929-1959*, s.n., s.l., pp. 381-387.
- SANTORO L., *Il Palazzo Reale di Portici*, in R. Pane, G. Alisio, P. di Monda, L. Santoro, A. Venditti, *Ville Vesuviane del Settecento*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, pp. 193-235.
- SOLERO S., *Storia dell'ospedale maggiore di San Giovanni Battista e della città di Torino*, Torino, O. Falciola.
- 1961
- COCCHIA C., *L'edilizia a Napoli dal 1918 al 1958*, Napoli, L'arte tipografica.
- DE FUSCO R., SBANDI F., *Un centro comunitario del Settecento in Campania*, in «Comunità», n. 86, pp. 56-65.
- VENDITTI A., *Architettura neoclassica a Napoli*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.
- 1962
- BOLOGNA F., *Le arti figurative*, in *Settecento Napoletano*, a cura di G. Doria, F. Bologna, G. Pannain, Torino, Eri Edizioni Radiotelevisione Italiana, pp. 49-96.
- 1963
- FAGIOLO DELL'ARCO M., *Funzioni, simboli, valori della Reggia di Caserta*, Roma, Dell'Arco.
- GALLINO T. M., *Il complesso monumentale di Santa Chiara in Napoli*, Napoli, Pontificio Istituto di Scienze e Lettere "S. Chiara", 1963, n. 20.
- 1964
- APRATO G., *Il serraglio di Sanfelice al Ponte della Maddalena*, in «Napoli Nobilissima», s. III, vol. III, pp. 237-246.
- MANCINI F., *Scenografia napoletana dell'età barocca*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.
- ROIG DE LEUCHSENRING E., *La Habana apuntes Históricos, Segunda Edición*, 3 voll., La Habana, Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana.
- STRAZZULLO F., *I primi anni di Luigi Vanvitelli a Caserta*, in *Archivio storico di Terra di Lavoro*, a cura della Società di Storia Patria di Terra di Lavoro, Caserta, pp. 437-491.
- VENTURI L., *Storia della critica d'arte*, (1948), Torino, Einaudi.
- 1965
- ALISIO G., *L'ambiente di piazza Dante in antichi rilievi inediti*, in «Napoli Nobilissima», s. III, vol. IV, fasc. V-VI, pp. 185-192.
- 1966
- BAUR-HEINHOLD M., *Theater des Barock. Festliches Bühnenspiel im 17. und 18. Jahrhundert*, Munich, Verlag Georg D.W. Callwey.
- BERGER R. W., *Antoine Le Pautre and the Motif of the Drum-without-Dome*, in «Journal of the Society of Architectural Historians», vol. 25, n. 3, October, pp. 165-180.
- BOSCARINO S., *Vicende urbanistiche di Catania*, Catania, Raphael.
- BRIGANTI G., *Gaspar van Wittel e l'origine della veduta settecentesca*, Roma, Ugo Bozzi.
- GIANCRISTOFARO E., *Premessa*, in *Omaggio a Benedetto Croce*, in «Rivista Abruzzese», XIX, pp. 1-2.
- JESTAZ B., *Le voyage en Italie de Robert de Cotte. Étude, édition et catalogue des dessins*, Paris, de Boccard.
- 1967
- BRANDI C., *Perché il Palladio non fu neo-classico*, in *Essays in the History of Architecture presented to Rudolf Wittkower*, a cura di D. Fraser, H. Hibbard, M. J. Lewine, London, Phaidon, pp. 116-121.
- DE FUSCO R., *Vanvitelli e la critica del Settecento*, in «Napoli Nobilissima», s. III, vol. VI, pp. 14-24.
- DE FUSCO R., *L'architettura della seconda metà del Settecento*, in *Storia di Napoli*, 15 voll. (1967-1974), Napoli, Società Editrice Storia di Napoli, VII.
- 1968
- GAMBARDELLA A., *Note su Ferdinando Sanfelice architetto napoletano*, Istituto editoriale del Mezzogiorno, s.l.
- MANCINI F., *Feste ed apparati civili e religiosi in Napoli dal Vicereame alla capitale*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.
- STRAZZULLO F., *Edilizia e urbanistica a Napoli dal '500 al '700*, Napoli, Berisio.
- 1969
- DAUM P.A., *Gabriel Pierre Martin Dumont: a biography and theatrical evaluation*, in «The Ohio State University bulletin», n. 16, pp. 30-38.
- DE SETA C., *Cartografia della città di Napoli. Lineamenti dell'evoluzione urbana*, 3 voll., Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.
- FAGIOLO M., *Vanvitelli Luigi*, in *Dizionario Enciclopedico di Architettura e Urbanistica*, Roma, Istituto editoriale romano, 1969, ad vocem
- MANZI P., *Carlo di Borbone e Luigi Vanvitelli antesignani delle moderne caserme*, Roma, ISCAG.
- 1971
- BIANCHINI L., *Storia delle finanze del Regno delle Due Sicilie*, (1859), a cura di L. De Rosa, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.
- GRUBER A.-C., *L'Opéra de Versailles est-il l'œuvre de Gabriel?*, in «Revue de l'Art», n. 13, pp. 87-97.
- 1972
- BASSI E., *Longhena in Polonia: la chiesa dei filippini di Gostyn*, in «Arte veneta», n. 26, pp. 250-262.
- GRUBER A.-C., *Les grandes fêtes et leurs décors à l'époque de Louis XVI*, Genève, Librairie Droz.
- WITTKOWER R., *Arte e architettura in Italia 1600-1750*, Torino, Einaudi.
- 1973
- DE FUSCO R., *Vanvitelli nella storia e la critica nel Settecento*, in *De Fusco et al.* 1973, pp. 13-40.
- DE FUSCO R., PANE R., VENDITTI A., DI STEFANO R., STRAZZULLO F., DE SETA C., *Luigi Vanvitelli*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.
- DE SETA C., *Disegni di Luigi Vanvitelli architetto e scenografo*, in *De Fusco et al.* 1973, pp. 275-311.

- Disegni di Luigi Vanvitelli nelle collezioni pubbliche di Napoli e Caserta*, catalogo della mostra (Napoli, 5 novembre 1973-13 gennaio 1974), a cura di J. Garms, Napoli, AGEA.
- DI STEFANO R., *Luigi Vanvitelli ingegnere e restauratore*, in De Fusco et al. 1973, pp. 169-246.
- PANE R., *L'attività di Luigi Vanvitelli fuori del Regno delle Due Sicilie*, in De Fusco et al. 1973, pp. 41-96.
- PANE R., *Luigi Vanvitelli. L'uomo e l'artista*, in «Napoli Nobilissima», s. III, vol. XII, pp. 3-44.
- VENDITTI A., *L'opera napoletana di Luigi Vanvitelli*, in De Fusco et al. 1973, pp. 97-167.
- GARMS J., *Veduta a volo d'uccello della villa Chigi in Castelfusano*, scheda in *Disegni di Luigi Vanvitelli nelle collezioni pubbliche* 1973, p. 27.
- GARMS J., *Frontespizio per l'edizione del Terenzio*, scheda in *Disegni di Luigi Vanvitelli nelle collezioni pubbliche* 1973, p. 28.
- GARMS J., *Scenografia: sala del Trono*, scheda in *Disegni di Luigi Vanvitelli nelle collezioni pubbliche* 1973, p. 282.
- STRAZZULLO F., *Autografi vanvitelliani della Biblioteca Nazionale di Napoli*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.
- STRAZZULLO F., *Introduzione all'Epistolario*, in De Fusco et al. 1973, pp. 248-263.
- 1974
- ALISIO G., *Una rilettura su inediti del Palazzo Reale di Portici*, in «L'architettura. Cronaca e storia», n. 226, agosto, pp. 262-267.
- BATTISTI E., *Recupero di un'utopia. San Leucio presso Caserta*, in «Controspazio», n. 6, pp. 50-71.
- CIPRIANI A., MARCONI P., VALERIANI E., *I disegni di architettura dell'Archivio storico dell'Accademia di San Luca*, 2 voll., Roma, De Luca Editori d'arte, I.
- DE SETA C., *I disegni di Luigi Vanvitelli per la reggia di Caserta e i progetti di Carlo Fontana*, in «Storia dell'Arte», n. 22, settembre-dicembre, pp. 267-276.
- FIENGO G., *Vanvitelli e Gioffredo nella villa Campolieto di Ercolano*, Napoli, Arte tipografica.
- GARMS J., *Beiträge zu Vanvitellis Leben, Werk und Milieu*, in «Römische Historische Mitteilungen», n. 16, pp. 107-190.
- PESSOLANO M. R., *Ricerche di storia urbanistica sull'insula dei SS. Marcellino e Festo*, in «Napoli Nobilissima», vol. XIII, pp. 210-220.
- SAMBRICIO C., *En torno a Sabatini*, in «Goya», n. 121, pp. 14-21.
- SCHIAVO A., *L'opera di Luigi Vanvitelli nel convento e nella chiesa di S. Agostino in Roma*, in «Studi romani», n. 22, pp. 316-324.
- SPINOSA N., *Pittori napoletani del secondo Settecento: Gerolamo Starace*, in «Napoli Nobilissima», n. 3, vol. XIII, pp. 81-95.
- STRAZZULLO F., *Documenti per la Cappella Palatina di Portici*, in «Napoli Nobilissima», III serie, vol. 13, pp. 151-158, 190-198, 231-236.
- 1975
- BLUNT A., *Neapolitan Baroque & Rococo Architecture*, London, Zwemmer.
- DE ANGELIS D'OSSAT G., *L'opera di Luigi Vanvitelli in Ancona e la congiuntura architettonica settecentesca degli anni Trenta*, in *L'attività architettonica di Luigi Vanvitelli nelle Marche e i suoi epigoni*, convegno vanvitelliano (Ancona, 27-28 aprile 1974), Ancona, Deputazione di Storia Patria per le Marche, pp. 109-111.
- DE NITTO G., *I disegni di Mario Gioffredo per la Reggia di Caserta presso la Biblioteca nazionale di Napoli*, in «Napoli nobilissima», vol. XIV, pp. 183-188.
- PANE R., *Il Rinascimento nell'Italia Meridionale*, 2 voll., Milano, Edizioni di Comunità.
- STAROBINSKI J., *La relation critique*, Paris, Gallimard.
- VANVITELLI JR L., *Vita di Luigi Vanvitelli*, (1823), a cura di M. Rotili, Napoli, Società Editrice Napoletana.
- 1976
- ALISIO G., *Siti reali dei Borboni. Aspetti dell'architettura napoletana del Settecento*, Roma, Officina.
- CASTELLANO A., *Di una famiglia di architetti bitontini: i Valentini* in *Studi di storia pugliese in onore di Giuseppe Chiarelli*, a cura di M. Paone, 7 voll. (1972-1980), Galatina, Congedo, IV, pp. 335-359.
- FIENGO G., *Gioffredo e Vanvitelli nei palazzi dei Casacalenda*, Napoli, Editoriale scientifica.
- Francesco Fichera architetto. *Mostra dei disegni 1900-1920*, a cura di G. Pagnano, Catania, IDAU.
- GUERRIERI G., *Prefazione*, in *Le lettere di Luigi Vanvitelli della Biblioteca Palatina di Caserta*, a cura di F. Strazzullo, 3 voll., Galatina, Congedo, I, pp. 5-11.
- Le lettere di Luigi Vanvitelli della Biblioteca Palatina di Caserta*, a cura di F. Strazzullo, 3 voll. (1976-1977), Galatina, Congedo.
- Piranese et les Français, 1740-1790*, catalogo della mostra (Roma, Dijon, Parigi, maggio-novembre 1976), a cura di G. Brunel, Roma, Edizioni dell'Elefante.
- POSO R., *Gli autografi vanvitelliani sulla Bonifica delle Saline di Barletta in Studi di storia pugliese in onore di Giuseppe Chiarelli*, a cura di M. Paone, 7 voll. (1972-1980), Galatina, Congedo, IV, pp. 25-138.
- SALVATO V., *Palazzo Dogana: dalle origini ai giorni nostri*, Foggia, Leone Editrice Apulia.
- 1977
- BRAHAM A., HAGER H., *Carlo Fontana. The drawings at Windsor Castle*, London, Zwemmer.
- MAIETTA I., VANACORE A., *L'Annunziata: Chiesa e Santa Casa*, Castellamare di Stabia, Eidos.
- San Leucio. Archeologia, storia, progetto*, Milano, Edizioni Il Formichiere.
- 1978
- ALISIO G., *Lamont Young. Utopia e realtà nell'urbanistica napoletana dell'Ottocento*, Roma, Officina Edizioni.
- DEMARCO D., *Gli investimenti delle istituzioni religiose a Napoli: la ricostruzione della chiesa della Santa Casa dell'Annunziata (1757-1781)*, in *Beiträge zur Wirtschafts-geschichte-Festschrift für Hermann Kellenbenz*, a cura di J. Schneider, 5 voll., Stuttgart, Klett-Cotta, V-t. 2, 1978, pp. 718-741.
- DE SETA C., *Luigi Vanvitelli: l'antico ed il neoclassico*, in «Prospettiva. Rivista di storia dell'arte antica e moderna», n. 15, ottobre pp. 40-46.
- GARZYA G., *Interni neoclassici a Napoli*, Napoli, Società editrice napoletana.
- RABREAU D., *Autour du voyage d'Italie (1750). Soufflot, Cochin et M. de Marigny réformateurs de l'architecture théâtrale française*, in *L'architettura teatrale dal Pal-*

- ladio ad oggi, «Bollettino del Centro Internazionale di studi di architettura Andrea Palladio», XVII, pp. 213-224.
- ROSENFELS M. N., *Serlio on Domestic Architecture*, New York, Dover Publications.
- SCHÖNE G., *Il Residenztheater di Monaco di Baviera*, in *L'architettura teatrale dal Palladio ad oggi*, «Bollettino del Centro Internazionale di studi di architettura Andrea Palladio», XVII, pp. 239-303.
- 1979
- ALISIO G., *Urbanistica napoletana del Settecento*, Bari, Dedalo.
- ALISIO G., *Caserta*, scheda in *Civiltà del '700 a Napoli, 1734-1799*, catalogo della mostra (Napoli, dicembre 1979-ottobre 1980), 2 voll. (1979-1980), Firenze, Centro Di, I, p. 80.
- ALISIO G., *I Siti Reali*, in *Civiltà del '700 a Napoli, 1734-1799*, catalogo della mostra (Napoli, dicembre 1979-ottobre 1980), 2 voll. (1979-1980), Firenze, Centro Di, I, pp. 72-77.
- BLUNT A., *Vanvitelli e l'architettura francese e inglese*, in *Luigi Vanvitelli e il '700 europeo* 1979, I, pp. 23-28.
- BONELLI R., *Vanvitelli e la cultura europea: proposta per una lettura europeista della regia di Caserta*, in *Luigi Vanvitelli e il '700 europeo* 1979, I, pp. 135-147.
- CARBONARA G., *La riedificazione del Convento di S. Agostino secondo il progetto di Vanvitelli. Fasi costruttive e problemi di attribuzione*, in *Luigi Vanvitelli e il '700 europeo* 1979, I, pp. 301-318.
- CARBONERI N., *Relazione conclusiva*, in *Luigi Vanvitelli e il '700 europeo* 1979, II, pp. 459-466.
- CARRERAS P., *La chiesa del Gesù ad Ancona*, in *Luigi Vanvitelli e il '700 europeo* 1979, I, pp. 319-336.
- DE CARVALHO A., *Os Três Architectos da Ajuda. Do Rocaille ao Neoclássico*, Lisboa, Academia Nacional de Belas-Artes.
- DE CARVALHO A., *L'opera portoghese di F. S. Fabri*, in G. Rimondini, L. Samoggia, *Francesco Saverio Fabri architetto. Formazione e opera in Italia e in Portogallo*, Medicina, Centro Ricerche storiche medicinesi, pp. 155-189.
- DEMARCO D., *Briciole d'archivio: per la biografia di Luigi Vanvitelli*, in *Luigi Vanvitelli e il '700 europeo* 1979, I, pp. 103-116.
- FORTE C., *Aspetti economici dell'opera di Vanvitelli*, in *Luigi Vanvitelli e il '700 europeo* 1979, II, pp. 253-264.
- GAMBARDELLA A., *Sabatini, Sintes, Collecini: tre architetti per il Concorso Clementino del 1750*, in *Luigi Vanvitelli e il '700 europeo* 1979, I, pp. 275-282.
- GHIGIOTTI G., *Luigi Vanvitelli, mediatore di due istanze culturali nella progettazione del parco di Caserta*, in *Luigi Vanvitelli e il '700 europeo* 1979, II, pp. 59-80.
- LABROT G., *Baroni in città. Residenze e comportamenti dell'aristocrazia napoletana 1530-1734*, Napoli, Società Editrice Napoletana.
- Luigi Vanvitelli e il '700 europeo*, atti del congresso internazionale di studi (Napoli-Caserta, 5-10 novembre 1973), 2 voll., Napoli, Arte Tipografica.
- PANE G., *Vanvitelli e la grafica*, in *Luigi Vanvitelli e il '700 europeo* 1979, II, pp. 369-410.
- PANE R., *Luigi Vanvitelli e la parabola dell'Illuminismo. Discorso introduttivo*, in *Luigi Vanvitelli e il '700 europeo* 1979, I, pp. 3-19.
- RIMONDINI G., SAMOGGIA L., *Francesco Saverio Fabri architetto. Formazione e opera in Italia e in Portogallo*, Medicina, Centro Ricerche storiche medicinesi.
- SINISCALCO M., *Documenti sui pittori Genaro Pierri, Clemente Ruta, Luigi Restile, Fedele Fischetti, Giacomo Cestaro, Girolamo Starace, Antonio Sarnelli, Francesco Celebrano e sugli incisori Filippo Morghen e Pietro Campana; sulla Reale Arazzeria e sui Palazzi Reali di Portici e Caserta*, in *Le arti figurative a Napoli nel Settecento*, coordinamento di N. Spinosa, Napoli, Società Editrice Napoletana, pp. 269-299.
- STRAZZULLO F., *L'intervento di Luigi Vanvitelli per la chiesa della Rotonda a Napoli*, in *Luigi Vanvitelli e il '700 europeo* 1979, II, pp. 311-330.
- VENDITTI A., *Carlo Vanvitelli da collaboratore ad epigono dell'arte paterna*, in *Luigi Vanvitelli e il '700 europeo* 1979, II, pp. 121-169.
- WILTON-ELY J., *The relationship between Piranesi and Luigi Vanvitelli in 18th-Century architectural theory and practice*, in *Luigi Vanvitelli e il '700 europeo* 1979, II, pp. 83-99.
- 1980
- BONELLI R., *Presentazione degli Atti del Congresso Internazionale di Studi: Luigi Vanvitelli e il '700 europeo*, in «Restauro. Quaderni di restauro dei monumenti e di urbanistica dei centri antichi», IX, n. 50, luglio-agosto, pp. 46-55.
- Civiltà del Settecento a Napoli, 1734-1799*, catalogo della mostra (Napoli, dicembre 1979-ottobre 1980), 2 voll. (1979-1980), Firenze, Centro Di, II.
- DE SETA C., DI MAURO L., PERONE M., *Ville vesuviane*, Milano, Rizzoli.
- GOETHE J. W., *Viaggio in Italia*, (1816-1817), trad. it. Firenze, Sansoni.
- PESSOLANO M. R., *Il palazzo d'Angri. Un'opera napoletana tra Tardobarocco e Neoclassicismo*, Napoli, Società editrice napoletana.
- 1981
- COLLETTA T., *Piazzeforti di Napoli e Sicilia: le 'carte Montemar' e il sistema difensivo meridionale al principio del Settecento*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.
- DE SETA C., *Napoli*, Roma-Bari, Laterza.
- Gaspere Vanvitelli*, a cura di G. Briganti, in L. Pascoli, *Vite de' pittori, scultori ed architetti viventi dai manoscritti 1383 e 1743 della Biblioteca Comunale «Augusta» di Perugia*, (1730), Treviso, Libreria Editrice Canova, pp. 3-24.
- SCHIAVO A., *Riflessi degli statuti Leuciani nell'urbanistica di Ferdinandopoli*, in «Gazzetta di Gaeta», n. 7, pp. 1-19.
- SMITH G. R., *Concorso Clementino of 1750*, in *Architectural fantasy and reality. Drawings from the Accademia Nazionale di San Luca in Rome. Concorsi Clementini 1700-1750*, catalogo di mostra (Museum of Art, Pennsylvania State University, December 6-23, 1981-January 5-31, 1982), a cura di H. Hager, Pennsylvania, University Park, pp. 131-140.
- 1982
- BOUCHER T., *L'opéra royal*, in *Les Gabriel*, a cura di M. Gallet, Y. Bottineau, Paris, Picard, pp. 194-213.
- DE SETA C., *Luigi Vanvitelli: l'antico e il neoclassico*, in *Giuseppe Jappelli e il suo tempo*, atti del convegno internazionale di studi (Padova, 21-24 settembre 1977), a cura di G. Mazzi, Padova, Liviana, I, pp. 97-108.
- SCALABRONI L., *Giuseppe Vasi (1710-1782)*, Roma, Multigrafica.

- TANUCCI B., *Epistolario*, a cura di A. V. Migliorini, 20 voll. (1980-2003), Roma, Edizioni di storia e letteratura, III (1752-1756).
- 1983
- CAPEL H., GARCÍA L., MONCADA O. J., OLIVÉ F., QUESADA S., RODRÍGUEZ A., SÁNCHEZ J. E., TELLO R., *Los Ingenieros Militares en España. Siglo XVIII. Repertorio biográfico e inventario de su labor científica y espacial*, Barcelona, Universidad de Barcelona.
- CAVICCHI A., ZAMBONI S., *Due 'taccuini' inediti di Piranesi*, in *Piranesi tra Venezia e l'Europa*, atti del convegno (Venezia, 1978), a cura di A. Bettagno, Firenze, Leo S. Olschki, pp. 177-216.
- DE SETA C., *Luigi Vanvitelli e Giovan Battista Piranesi: un'ipotesi integrativa del ruolo sociale dell'artista a metà Settecento*, in *Piranesi tra Venezia e l'Europa*, atti del congresso (Venezia, 13-15 ottobre 1978), a cura di A. Bettagno, Firenze, Leo S. Olschki, pp. 103-125.
- HERSEY G. L., *Carlo di Borbone a Napoli e Caserta*, in *Storia dell'Arte Italiana*, parte III, vol. V, *Momenti di Architettura*, Torino, Einaudi, pp. 213-264.
- MAZZENGA V., TEDDE S., *Napoli: Maestro e allievo*, scheda in *Piermarini e il suo tempo*, catalogo della mostra (Foligno, 27 maggio-16 ottobre 1983), Milano, Electa, pp. 41, 143-144.
- STRAZZULLO F., *Inedito vanvitelliano del 1768*, Caserta, Centro Internazionale di Studi Vanvitelliani.
- ZEVİ B., *Pretesti di critica architettonica*, Torino, Giulio Einaudi Editore.
- 1984
- ALISIO G. C., *Napoli nel Seicento. Le vedute di Francesco Cassiano de Silva*, Napoli, Electa Napoli.
- CANTONE G., *Napoli barocca e Cosimo Fanfano*, Napoli, Banco di Napoli.
- San Maurizio. Arte e cronaca del Duomo neoclassico di Imperia (1780-1900)*, Genova, Regione Liguria.
- 1985
- BUCCARO A., *Istituzioni e trasformazioni urbane nella Napoli dell'Ottocento*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.
- CIVITA M., *Vanvitelli alle saline di Barletta*, in «Napoli nobilissima», s. III, vol. XXIV, pp. 116-119.
- Ein griechischer Traum. Leo von Klenze, der Archäologe*, catalogo della mostra (München, 6 dicembre 1985-9 febbraio 1986), a cura di P. Frese, München, Staatliche Antikensammlung und Glyptothek München.
- GHIGIOTTI G., *The design and realization of the park of the royal palace at Caserta by Luigi and Carlo Vanvitelli*, in «The Journal of Garden History», a. V, n. 2, pp. 184-206.
- KNIGHT C., *Il giardino inglese di Caserta. Un'avventura settecentesca*, Napoli, Sergio Civita.
- 1986
- MANCINI F., *I sentieri neodorici dell'effimero*, in *La fortuna di Paestum e la memoria moderna del dorico 1750-1830*, catalogo della mostra (Padula, 17 giugno-31 luglio 1986), a cura di J. Raspi Serra, 2 voll., Firenze, Centro Di, I, pp. 200-207.
- 1987
- BUCCARO A., *Aspetti della cultura tecnico-scientifica in epoca vanvitelliana: dall'architetto allo «scienziato-artista»*, in *Tecnologia scienza e storia per la conservazione del costruito. Seminari e letture*, a cura di S. Di Pasquale, Firenze, Eurografica, pp. 169-200.
- RAO A. M., *Esercito e società a Napoli nelle riforme del secondo Settecento*, in «Studi Storici», a. 28, n. 3, luglio-settembre, pp. 624-630.
- SAN MARTINO P., *La Cappella dell'Ospedale di Filippo Castelli: Roma e Parigi per un moderno tempio 'all'antica'*, in «Studi Piemontesi», vol. XVI, fasc. 2, novembre, pp. 301-313.
- 1988
- CAPEL H., SÁNCHEZ J. E., MONCADA O. J., *De Palas a Minerva: la formación científica y la estructura institucional de los ingenieros militares en el siglo XVIII*, Madrid, CSIC.
- I disegni di figura nell'Archivio Storico dell'Accademia di San Luca*, a cura di A. Cipriani, E. Valeriani, 3 voll. (1988-1991), Roma, Quasar.
- TAGLIOLINI A., *Storia del giardino italiano. Gli artisti, l'invenzione, le forme dall'antichità al XIX secolo*, Firenze, La Casa Usher.
- 1989
- PINON P., *La Salle des États-Généraux à Versailles*, in *Des Menus Plaisirs aux Droits de l'Homme. La Salle des États-Généraux à Versailles*, catalogo della mostra (Versailles, 5 maggio-3 settembre 1989), Paris, Caisse Nationale des monuments historique et des sites, pp. 13-73.
- SPEZZAFERRO L., *Pier Francesco Mola e il mercato artistico romano: atteggiamenti e valutazioni*, in *Pier Francesco Mola (1612-1666)*, catalogo della mostra (Lugano, 1989), a cura di M. Kahn-Rossi, Milano, Electa, pp. 40-59.
- 1990
- DE SETA C., *Il giardino della reggia di Caserta*, in *L'architettura dei giardini d'Occidente*, a cura di M. Mosser, G. Teyssot, Milano, Electa, pp. 323-325.
- DITTSCHHEID H.-C., *Il parco di Wilhelmsheide: dalla "Delineatio montis" barocca al paesaggio eroico*, in M. Mosser, G. Teyssot, *L'architettura dei giardini d'Occidente. Dal Rinascimento al Novecento*, Milano, Electa, pp. 313-315.
- DIVENUTO F., *Napoli sacra del XVI secolo. Repertorio delle fabbriche religiose napoletane nelle cronache del gesuita Giovan Francesco Araldo*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.
- GORDON A. R., *Jérôme-Charles Bellicard's Italian notebook of 1750-51. The discoveries at Herculaneum and Observations on Ancient and Modern Architecture*, in «Metropolitan Museum Journal», vol. 25, pp. 49-142.
- I Preti della Missione e la Casa Napoletana dei Vergini*, a cura di G. Fiengo, F. Strazzullo, Napoli, Arte Tipografica.
- MAZZOLENI S., MAZZOLENI D., *L'Orto Botanico di Portici*, Napoli, Soncino.
- 1991
- DE SETA C., *Il Real Palazzo di Caserta*, Napoli, Guida.
- Il borgo dei Vergini. Storia e struttura di un ambito urbano*, a cura di A. Buccaro, Napoli, Cuen.
- KIEVEN E., *Il ruolo del disegno: il concorso per la facciata di S. Giovanni in Laterano*, in *In Urbe Architectus. Modelli, disegni, misure. La professione dell'architetto. Roma 1680-1750*, catalogo della mostra (Roma, 12 dicembre 1991-29 febbraio 1992), a cura

- di B. Contardi, G. Curcio, Roma, Argos, pp. 78-123.
- L'esercizio del disegno. I Vanvitelli. Catalogo generale del fondo dei disegni della Reggia di Caserta*, catalogo della mostra (Caserta, 14 dicembre 1991-14 febbraio 1992), a cura di C. Marinelli, Roma, De Luca.
- MERCALLI M., *L'architetto si presenta. Note iconografiche su alcuni ritratti del secolo XVIII*, in *In Urbe Architectus. Modelli, disegni, misure. La professione dell'architetto. Roma 1680-1750*, catalogo della mostra (Roma, 12 dicembre 1991-29 febbraio 1992), a cura di B. Contardi, G. Curcio, Roma, Argos, pp. 229-238.
- MICHEL C., *Le voyage d'Italie de Charles-Nicolas Cochin (1758)*, Roma, École Française De Rome, pp. 1-14.
- PICA CIAMARRA M., CARRELLI R., *Il Sito Reale di Portici: da residenza dei Borbone a sede universitaria*, in «Fridericiana», a. I, n. 1, pp. 97-112.
- PAMPALONE A., *Veduta di Villa Lante a Bagnaia*, scheda in *L'esercizio del disegno* 1991, pp. 70-71.
- PAMPALONE A., *Veduta a volo d'uccello di Villa Sacchetti in Castelfusano*, scheda in *L'esercizio del disegno* 1991, p. 72.
- PAMPALONE A., *Progetto per la Fontana del porto di Civitavecchia*, scheda in *L'esercizio del disegno* 1991, p. 130.
- 1992
- GRITTELLA G., *Juvarra. L'architettura*, 2 voll., Modena, Franco Cosimo Panini.
- MARELLO B., *L'architetto Giovanni Patturelli e il Real sito di S. Leucio*, Marigliano, Edizioni Saletta dell'Uva.
- NARANJO OROVIO C., GONZALEZ-RIPOLL M.D., *Perfiles del crecimiento de una ciudad: La Habana a finales del siglo XVIII*, in «Te-beto. Anuario del Archivo Histórico Insular de Fuerteventura», pp. 229-248.
- PASCOLI L., *Vita di Filippo Juvarra*, in Id., *Vite de' pittori, scultori, ed architetti moderni*, (1730), a cura di A. Marabottini, Perugia, Electa Editori Umbri.
- SPINELLI G. P., *L'architetto Marcello Fonton in Spagna*, Capua, tip. Boccia.
- 1993
- ACKERMAN J. S., *Palladio: in che senso classico?*, Vicenza, C.I.S.A. A. Palladio.
- Francisco Sabatini 1721-1797. La arquitectura como metáfora del poder*, catalogo della mostra (Madrid, ottobre-dicembre 1993), Madrid, Electa.
- GARMS J., *Sabatini, Vanvitelli, Fuga y Roma*, scheda in *Francisco Sabatini. La arquitectura como metáfora del poder. 1721-1797*, catalogo della mostra (Madrid, 10 dicembre 1993), a cura di D. Rodriguez, Milano, Electa, pp. 61-72.
- LABROT G., *Palazzi napoletani. storie di nobili e cortigiani 1520-1750*, Napoli, Electa Napoli.
- MARIANO F., *Vanvitelli in Ancona. Progetti per la città*, in *L'esercizio del disegno. I Vanvitelli*, 2 voll., catalogo della mostra (Ancona, 25 settembre-23 ottobre 1993), Ancona, Il Lavoro Editoriale, II, pp. 28-38.
- MARINELLI C., *A Caserta aspettando i Borbone*, in «Art e Dossier», n. 76, pp. 32-38.
- MOLI FRIGOLA M., *Rêveries italianas de Maria Amalia de Sajonia entre estética e innovación*, in «Bulletin de l'Institut Historique Belge de Rome», numero monografico *La dimensione europea dei Farnese*, a cura di B. de Groof, E. Galdieri, LXIII, pp. 279-306.
- LABROT G., *Palazzi napoletani, Storie di nobili e cortigiani. 1520-1750*, Napoli, Electa Napoli.
- ROBOTTI C., STARACE F., *Il disegno di architettura*, Cavallino di Lecce, Capone.
- ROUSSEAU J.-J., *La Nouvelle Héloïse*, (1761), Paris, Gallimard.
- SAN MARTINO P., *L'architettura ornata di Filippo Castelli*, in «Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti», n.s., n. 45, pp. 273-290.
- STRAZZULLO F., *Carteggi eruditi del Settecento*, Napoli, Edizioni Corsicato.
- VON GOETHE J. W., *Viaggio in Italia [Reise nach Italien]*, (1816-1829), trad. it. di E. Castellani, Milano, Mondadori.
- 1994
- ACKERMAN J. S., *Palladio: in che senso classico?*, in «Annali di architettura», n. 6, pp. 11-22.
- CORNAGLIA P., *Giardini di marmo ritrovati. La geografia del gusto in un secolo di cantiere a Venaria Reale 1699-1798*, Torino, Lindau.
- CROCE B., *La poesia. Introduzione alla critica e storia della poesia e della letteratura*, (1935), a cura di G. Galasso, Milano, Adelphi Edizioni.
- DE CUNZO M. A., PORZIO A., MASCILLI MIGLIORINI P., GUARINO C., *Il Palazzo Reale di Napoli*, Napoli, Fausto Fiorentino.
- GARMS J., *The church of the Annunziata in Napoli*, in *Parthenope's splendor. Art of golden age in Naples*, a cura di J. Chenault Porter, S. Scott Munshower, University Park, Pennsylvania State University, pp. 396-429.
- GIALDRONI T. M., ZIINO A., *La festa «teatrale» nella tradizione musicale napoletana, 1734-1797*, in *Storia e civiltà della Campania*, a cura di G. Pugliese Carratelli, Napoli, Electa Napoli, IV, pp. 419-468.
- GIANNETTI A., *Il giardino napoletano. Dal Quattrocento al Settecento*, Napoli, Electa Napoli.
- MASCILLI MIGLIORINI P., *Lineamenti e sviluppi architettonici*, in *Il Palazzo Reale di Napoli* 1994, pp. 111-165.
- MOLI FRIGOLA M., *Los Jardines italianos de Maria Amalia de Sajonia, Reina de Nápoles*, in *I giardini del "Principe"*, atti del convegno internazionale (Racconigi, 22-24 settembre 1994), a cura di M. Macera, 3 voll., Ministero per i Beni culturali e ambientali, L'Artestica Savigliano, I, pp. 123-131.
- 1995
- BUCCARO A., *Modelli funzionali della residenza nobiliare napoletana: le fonti catastali*, in *L'uso dello spazio privato*, 2 voll., a cura di G. Simoncini, Firenze, Leo S. Olschki, I, pp. 455-497.
- CIAPPARELLI P. L., *Luigi Vanvitelli e il teatro di corte di Caserta*, Napoli, Electa Napoli.
- HEYM S., *Altes Residenztheater Cuwilliés-Theater in München*, München, Bayerische Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen.
- IACONO M. R., *Artefici e collaboratori (a-b-c-d-e-f)*, scheda in *Caserta e la sua reggia. Il Museo dell'Opera*, Napoli, Electa Napoli, pp. 58-59.
- PESSOLANO M. R., *Palazzi ed appartamenti a Napoli: costruzioni, ricostruzioni, adeguamenti*, in *L'uso dello spazio privato nell'età dell'illuminismo*, 2 voll., a cura di G. Simoncini, Firenze, Leo S. Olschki, II, pp. 429-453.
- PLATANIA G., *Il viaggio trionfale attraverso l'Italia di M.A. Wettin, principessa polono-*

- sassone sposa del re di Napoli, in *Fra spazio e tempo. Studi in onore di Luigi De Rosa*, a cura di I. Zilli, 3 voll., Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, II, pp. 683-731.
- VANVITELLI L., *Il Palazzo Reale di Caserta*, a cura di M. Nocca, Roma, Dino Audino.
- 1996
- BRIGANTI G., *Gaspar van Wittel e l'origine della veduta settecentesca*, (1966), a cura di L. Laureati, L. Trezzani, Milano, Electa.
- CAMACHO MARTÍNEZ R., *Grabados de la Catedral de Málaga*, in «Boletín de arte», n. 17, pp. 471-480.
- CAZZATO V., FAGIOLO M., PASCULLI FERRARA M., *Atlante del Barocco in Italia. Puglia: Terra di Bari e Capitanata*, Roma, De Luca.
- DE SETA C., *Luigi Vanvitelli*, Napoli, Electa Napoli.
- FOSSIER F., *Les dessins de fond Robert de Cotte de la Bibliothèque Nationale de France. Architecture et décor*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, pp. 668-677.
- MISIANO S., *Ferrari, Francesco*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. 46, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana.
- VENEGAS FORNIAS C., *La Habana y su Región: un proyecto de organización espacial de la plantación esclavista*, in «Revista de Indias», vol. LVI, n. 207, pp. 231-248.
- 1997
- CASALE V., *Gloria ai beati e ai santi. Le feste di beatificazione e di canonizzazione*, in *La festa a Roma. Dal Rinascimento al 1870*, catalogo della mostra (Roma, 1997), a cura di M. Fagiolo, 2 voll., Torino-Roma, Allemandi & C.-J. Sands, I, pp. 124-141.
- CASCIATO M., *Fichera, Francesco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 47, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana.
- GANDOLFO F., *La vicenda edilizia*, in *Santa Maria in Gradi, Viterbo*, a cura di M. Miglio, Viterbo, Università degli Studi della Tuscia, pp. 41-88.
- GUTIERREZ R., *Arquitectura y urbanismo en Iberoamerica*, Madrid, Ediciones Cátedra.
- La reggia di Caserta. Dichiarazione dei disegni del Reale palazzo di Caserta (1756)*, a cura di C. de Seta, Milano, Il Polifilo.
- MANCINI F., *Feste ed apparati civili e religiosi in Napoli dal Vicerego alla capitale*, (1968), Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.
- MANSI M. G., 1747: *Feste per la nascita del real infante Filippo*, scheda in *Capolavori in festa. Effimero barocco a Largo di Palazzo (1683-1759)*, catalogo della mostra (Napoli, 20 dicembre 1997-15 marzo 1998), a cura di R. Lattuada, Napoli, Electa Napoli, pp. 246-248.
- PANTANELLA R., *S. Pietro e le Basiliche. Le cerimonie sacre*, in *La festa a Roma. Dal Rinascimento al 1870*, catalogo della mostra (Roma, 23 maggio-15 settembre 1997), a cura di M. Fagiolo, 2 voll., Torino-Roma, Allemandi & C.-J. Sands, I, pp. 160-167.
- PIGNALOSA S., 1735: *Feste per il ritorno di Carlo di Borbone dall'impresa di Sicilia*, scheda in *Capolavori in festa. Effimero barocco a Largo di Palazzo (1683-1759)*, catalogo della mostra (Napoli, 20 dicembre 1997-15 marzo 1998), a cura di R. Lattuada, Napoli, Electa Napoli, pp. 243-244.
- PIROZZI F., *L'utopia di Ferdinandopoli*, in *Profilo storico dell'utopia nel territorio meridionale d'Italia*, a cura di M. Coletta, Lecce, Edizioni del Grifo, pp. 93-112.
- STRAZZULLO F., *Il marchese di Squillace Leopoldo de Gregorio ministro di Carlo di Borbone*, Napoli, Liguori.
- TEMPONE V., *Vanvitelli a Napoli*, tesi di Dottorato (IX ciclo), a.a. 1997-1998, Dipartimento di Storia dell'architettura e dell'urbanistica dell'Università degli studi di Firenze.
- Utopie rilette della Napoli capitale ed ex capitale*, a cura di A. Baculo, Napoli, Liguori.
- 1998
- AMBROSIO L., *Il parco di Capodimonte*, in *Giardini Regali. Fascino e immagini del verde nelle grandi dinastie: dai Medici agli Asburgo*, catalogo della mostra (Codroipo, 19 giugno-8 novembre 1998), a cura di M. Amari, Milano, Electa, pp. 117-122.
- DE SETA C., *Luigi Vanvitelli*, Napoli, Electa Napoli.
- GIANNETTI A., *Luigi Vanvitelli, architetto romano*, in de Seta 1998, pp. 7-56.
- Giardini Regali. Fascino e immagini del verde nelle grandi dinastie: dai Medici agli Asburgo*, a cura di M. Amari, Milano, Electa.
- MANFREDI T., *La professione del Virtuoso*, in G. Bonaccorso, T. Manfredi, *I Virtuosi al Pantheon. 1700/1758*, Roma, Argos, pp. 17-52.
- PASQUALI S., *Pro e contro la continuità tra monumenti antichi e chiese*, in *Benedetto XIV e le arti del disegno*, convegno internazionale di studi di Storia dell'arte (Bologna, 28-30 novembre 1994), a cura di D. Biagi Maino, Roma, Quasar, pp. 133-157.
- PINON P., *Pierre-Adrien Pâris architecte (1745-1819), ou l'archéologie malgré-soi*, tesi di Dottorato, Université Paris IV, 6 voll.
- STROFFOLINO D., *L'opera di Vanvitelli a Napoli: opere pubbliche, restauri, chiese, conventi e residenze signorili*, in de Seta 1998, pp. 117-155.
- TABARRINI M., *Catalogo del fondo piermariniano di Foligno*, scheda in *Giuseppe Piermarini. I disegni di Foligno. Il volto piermariniano della Scala*, catalogo della mostra (Foligno, aprile 1998), Milano, Electa, p. 116.
- TEMPONE V., *Bibliografia*, in de Seta 1998, pp. 313-316.
- VENUTO F., *Il giardino del doge Manin: tra fasto e apoteosi*, in *Giardini Regali. Fascini e immagini del verde nelle grandi dinastie: dai Medici agli Asburgo*, catalogo della mostra (Codroipo, 19 giugno-8 novembre 1998), a cura di M. Amari, Milano, Electa, pp. 191-195.
- VERDE P. C., *Progetto per il catafalco del SS. Sepolcro in Donnaregina, Napoli (1767)*, scheda in de Seta 1998, pp. 284-285.
- 1999
- CIAPPARELLI P. L., *Due secoli di teatri in Campania (1694-1896). Teorie, progetti e realizzazioni*, Napoli, Electa Napoli.
- DE SETA C., *Il monastero dei Santi Marcellino e Festo e il Museo di paleontologia. Vicende urbane e architettura*, in *I Musei scientifici dell'Università di Napoli Federico II*, a cura di A. Fratta, Napoli, Fridericiana Editrice Universitaria, pp. 59-80.
- DEL PRETE R., N. JAULAIN, *Schiavi a Caserta. La vita, i lavori, il contributo delle schiere di lavoratori mussulmani*, Roma, Coop. Sociale Villa Mariani di Roma.
- GONZÁLEZ-RIPOLL NAVARRO M. D., *Cuba, la Isla de Los Ensayos: cultura y sociedad (1780-1815)*, Madrid, CSIC.
- MAÑUECO SANTURTÚN C., *La porcelana del Buen Retiro. Investigaciones recientes*, in «Boletín de la Sociedad Española de Cerámica y Vidrio», vol. 38, n. 4, Julio-Agosto, pp. 335-344.

- MOTTA G., *Il viaggio della regina M.A. Wettin tra diplomazia e politica*, in *Donne in viaggio*, a cura di M. L. Silvestre, A. Valerio, Roma-Bari, Laterza, pp. 143-154.
- NEUMAN R., *Robert de Cotte and the Perfection of Architecture in Eighteenth-Century France*, Chicago-London, The University of Chicago Press, pp. 42-75.
- PINTO A., *Il restauro della chiesa dei santi Marcellino e Festo*, in «Notiziario dell'Università degli Studi di Napoli Federico II», n. s., a. V. nn. 26-27, pp. 65-91.
- VON BUTTLAR A., *Leo von Klenze. Leben – Werk – Vision*, München, Beck.
- 2000
- AMIRANTE G., *Istruzione e difesa, cultura e produzione a Napoli*, in *L'edilizia pubblica nell'età dell'illuminismo* 2000, pp. 874-877.
- BANKEL H., *Leo von Klenze ein Bauforscher? Aphoristische Bemerkungen über Klenzes Forschungen zur Tempelbaukunst Siziliens*, in *Leo von Klenze* 2000, pp. 84-103.
- BELLOFATTO L., *Luigi Vanvitelli e la scultura a Caserta nella seconda metà del XVIII secolo*, in *Luigi Vanvitelli e la sua cerchia* 2000, pp. 140-144.
- BUCCARO A., *Sicurezza e assistenza pubblica, utilità e decoro urbano nell'architettura napoletana del secondo Settecento*, in *L'uso dello spazio pubblico nell'età dell'Illuminismo*, 3 voll., a cura di G. Simoncini, Firenze, Leo S. Olschki, III, pp. 897-942.
- CANESTRINI F., *Il parco reale dopo Luigi Vanvitelli*, in *Il Palazzo Reale di Caserta*, 3 voll., a cura di C. Cundari, Roma, Kappa, I, pp. 103-110.
- CANTONE G., *Juvarra e Vanvitelli: l'architettura dal tardo Barocco al Neoclassicismo*, in *Luigi Vanvitelli e la sua cerchia* 2000, pp. 46-52.
- CANTONE G., *Intorno a San Marcellino. L'architettura della trasformazione a Napoli dal Cinque al Settecento*, in *Il complesso di San Marcellino. Soria e restauro*, a cura di A. Fratta, Napoli, Fridericiana Editrice Universitaria, pp. 19-55.
- DARDANELLO G., *Il Piemonte sabauda*, in *Storia dell'architettura italiana. Il Settecento* 2000, I, pp. 380-423.
- DE DIVITIIS M. R., *Per un itinerario archivistico vanvitelliano*, in *Luigi Vanvitelli e la sua cerchia* 2000, pp. 188-195.
- DE FUSCO R., *Vanvitelli e il moderno*, in *Luigi Vanvitelli e la sua cerchia* 2000, pp. 171-174.
- DE NITTO G., *I disegni attribuiti a Mario Gioffredo*, in *Luigi Vanvitelli e la sua cerchia* 2000, pp. 120-122.
- DE SETA C., *Introduzione*, in *Luigi Vanvitelli e la sua cerchia* 2000, pp. 15-26.
- DE SETA C., *Disegni per l'esecuzione delle incisioni*, in *Luigi Vanvitelli e la sua cerchia* 2000, pp. 278-282.
- FRANK M., *Giuseppe Galli Bibiena, Architettura e prospettive, 1740*, scheda in *I Bibiena una famiglia europea*, catalogo della mostra (Bologna, 23 settembre 2000-7 gennaio 2001), a cura di D. Lenzi, J. Bentini, Venezia, Marsilio, pp. 288-290.
- FRANK M., *Giuseppe Galli Bibiena, Veduta della cavallerizza d'inverno nella Hofburg di Vienna trasformata in sala da ballo in occasione delle nozze dell'arciduchessa Maria Anna col duca Carlo Alessandro di Lorena, 1744*, scheda in *I Bibiena una famiglia europea*, catalogo della mostra (Bologna, 23 settembre 2000-7 gennaio 2001), a cura di D. Lenzi, J. Bentini, Venezia, Marsilio, pp. 291-293.
- GARMS J., *Luigi Vanvitelli (1700-1773)*, in *Storia dell'Architettura Italiana. Il Settecento* 2000, II, pp. 556-579.
- GARMS J., *Scenografia per il Tito Manlio: Sala del Trono (Atto I, scena II)*, scheda in *Luigi Vanvitelli e la sua cerchia* 2000, pp. 236-237.
- GIANNETTI A., *Dai Romani ai Borbone: il parco della Reggia di Caserta tra memorie e vestigia*, in *Luigi Vanvitelli e la sua cerchia* 2000, pp. 134-139.
- GIUFFRÈ M., *Verso i neostili. Il ruolo delle avanguardie*, in *Storia dell'architettura italiana. Il Settecento* 2000, I, pp. 337-347.
- HAGER H., *L'Accademia di San Luca e i concorsi di architettura*, in *Aequa potestas. Le arti in gara a Roma nel Settecento*, catalogo della mostra (Roma, 22 settembre-31 ottobre 2000), Roma, De Luca Editori d'arte, pp. 117-124.
- HILDEBRAND S., *Festsaalbau und Apothekenflügel der Residenz München*, in *Leo von Klenze* 2000, pp. 290-297.
- KIEVEN E., *La cultura architettonica*, in *Storia dell'architettura italiana. Il Settecento* 2000, I, pp. XXXIX-LXI.
- KIEVEN E., *Luigi Vanvitelli e Nicola Salvi a Roma*, in *Luigi Vanvitelli e la sua cerchia* 2000, pp. 53-64.
- L'edilizia pubblica nell'età dell'Illuminismo*, a cura di G. Simoncini, Firenze, Leo S. Olschki.
- LEONE G., *I funerali di Carlo III nella cattedrale di Palermo*, in «Espacio, Tiempo y Forma», serie VII, t. 13, pp. 271-292.
- Leo von Klenze. *Architekt zwischen Kunst und Hof 1784-1864*, a cura di W. Nerdinger, München-London-New York, Prestel.
- LENZI D., *Scena di porto*, scheda in *Luigi Vanvitelli e la sua cerchia* 2000, p. 221.
- Luigi Vanvitelli e la sua cerchia*, catalogo della mostra (Caserta, 16 dicembre 2000-16 marzo 2001), a cura di C. de Seta, Napoli, Electa Napoli.
- Manoscritti di Luigi Vanvitelli nell'archivio della Reggia di Caserta 1752-1773*, a cura di A. Gianfrotta, Roma, Ministero per i Beni e le Attività Culturali-Ufficio Centrale per i Beni Archivistici.
- MANSI M. G., *Vanvitelli architetto dei Borbone. Dai documenti della Biblioteca Nazionale di Napoli*, in *Luigi Vanvitelli e la sua cerchia* 2000, pp. 181-187.
- MARIANO F., *Veduta panoramica del porto di Ancona (1738)*, scheda in *Luigi Vanvitelli e la sua cerchia* 2000, p. 255.
- MARIANO F., *Appunti per la controversia sui crolli nelle rupi di Capodimonte in Ancona (1746)*, scheda in *Luigi Vanvitelli e la sua cerchia* 2000, p. 257.
- MARIANO F., *Vanvitelli nelle Marche e in Umbria*, in *Luigi Vanvitelli e la sua cerchia* 2000, pp. 79-90.
- NERDINGER W., «Das Hellenische mit dem Neuen verknüpft» – *Der Architekt Leo von Klenze als neuer Palladio*, in *Leo von Klenze* 2000, pp. 8-49.
- NOVO S., *Lo paseos de la Ciudad de México, México*, Fondo de Cultura Económica.
- PESSOLANO M. R., *Interventi pubblici nella Napoli del Settecento. Programmi, scelte, realizzazioni*, in *L'edilizia pubblica nell'età dell'Illuminismo* 2000, pp. 813-856.
- PETRENGA G., *Luigi Vanvitelli e gli artisti della Reggia di Caserta nella seconda metà del XVIII secolo*, in *Luigi Vanvitelli e la sua cerchia* 2000, pp. 109-119.
- PORZIO A., *Nel regno di Flora: Giuseppe Carnà (1713-1791) e il restauro della scultura a Portici*, in *Herculanense Museum: laboratorio sull'antico nella Reggia di Portici*, a cura di R. Cantilena, A. Porzio, Napoli, Electa Napoli, pp. 209-245.

- SABATINO R., *Arredo della biblioteca in Palazzo Sciarra a Roma (1743-45): pianta con proiezione del soffitto*, scheda in *Luigi Vanvitelli e la sua cerchia* 2000, p. 262.
- SABATINO R., *Progetto per la fontana del porto di Civitavecchia (1740-45 ca.)*, scheda in *Luigi Vanvitelli e la sua cerchia* 2000, p. 273.
- SPINOSA N., *Luigi Vanvitelli e le arti a Napoli alla metà del Settecento*, in *Luigi Vanvitelli e la sua cerchia* 2000, pp. 91-108.
- Storia dell'architettura italiana. Il Settecento*, a cura di G. Curcio, E. Kieven, 2 voll., Milano, Electa.
- STROFFOLINO D., *Progettazione e spazio urbano nell'opera di Luigi Vanvitelli*, in *Luigi Vanvitelli e la sua cerchia* 2000, pp. 150-161.
- VARALLO F., *Luigi Vanvitelli*, Milano, Skira.
- VENDITTI A., *Il sincretismo nella poetica vanvitelliana: Luigi Vanvitelli e la chiesa della SS. Annunziata in Napoli*, in *Luigi Vanvitelli e la sua cerchia* 2000, pp. 84-90.
- VERDE P. C., *Progetto di un ambiente a pianta ovale: pianta, sezione*, scheda in *Luigi Vanvitelli e la sua cerchia* 2000, pp. 296-297.
- VERDE P. C., *Bibliografia*, in *Luigi Vanvitelli e la sua cerchia* 2000, pp. 313-319.
- VERDE P. C., *Molo con vascelli all'ancora*, scheda in *Luigi Vanvitelli e la sua cerchia* 2000, p. 240.
- 2001
- AMIRANTE G., *Fuga soprintendente alla politica urbana di Ferdinando*, in *Ferdinando Fuga 1699-1999. Roma, Napoli, Palermo*, atti del convegno internazionale (Napoli, 25-26 ottobre 1999), a cura di A. Gambardella, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, pp. 177-198.
- D'ANTONIO P., *Ferdinando Fuga architetto della corte borbonica*, in *Ferdinando Fuga 1699-1999. Roma, Napoli, Palermo*, atti del convegno internazionale (Napoli, 25-26 ottobre 1999), a cura di A. Gambardella, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, pp. 305-312.
- FIADINO A., *La fabbrica e le vicende costruttive*, in *Storia e immagini del Palazzo Reale di Napoli* 2001, pp. 41-56.
- SERRAGLIO R., *Francesco Collecini: Architettura del secondo Settecento nell'area casertana*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.
- Storia e immagini del Palazzo Reale di Napoli*, a cura di A. Buccaro, Napoli, Electa Napoli.
- 2002
- BARBERA P., *Architettura in Sicilia tra le due guerre*, Palermo, Sellerio.
- Carlo di Borbone. *Lettere ai sovrani di Spagna. II. 1735-1739*, a cura di I. Ascione, Roma, Ministero per i Beni e le Attività Culturali.
- DE FUSCO R., *La chiesa dello Spirito Santo e il suo contesto*, in Mario Gioffredo, a cura di B. Gravagnuolo, Napoli, Guida, pp. 63-77.
- DE SETA C., *Napoli tra barocco e neoclassico*, Napoli, Electa Napoli.
- GARMS J., *'Delle Lodi delle Belle Arti': zwei weitere akademische Festreden des Francesco Maria Zanotti im Heiligen Jahr 1750?*, in «Römische historische Mitteilungen», n. 45, pp. 103-116.
- GARMS J., SANCHEZ J. L., *Los Proyectos de Robert de Cotte por el palacio del Buen Retiro*, in *El Arte en la Corte de Felipe V*, a cura di J. M. Morán Turina, Madrid, Patrimonio Nacional, pp. 223-234.
- Mario Gioffredo, a cura di B. Gravagnuolo, Napoli, Guida.
- PESSOLANO M. R., *Napoli vicereale. Strategie difensive, castelli, struttura urbana*, in *Raccolta di scritti in memoria di Antonio Villani*, 4 voll., Napoli, Istituto Suor Orsola Benincasa, III, pp. 1916-1925.
- 2003
- BUCCARO A., *Il linguaggio di Rinaldi nel nuovo scenario dell'architettura russa*, in BUCCARO A., MILTENOV P., KJUČARIANC G., *Antonio Rinaldi architetto vanvitelliano a San Pietroburgo*, Milano, Mondadori, pp. 53-89.
- BUCCARO A., MILTENOV P., KJUČARIANC G., *Antonio Rinaldi architetto vanvitelliano a San Pietroburgo*, Milano, Mondadori.
- Campania barocca*, a cura di G. Cantone, Milano, Jaca Book.
- DIVENUTO F., *Il mancato trasferimento di Vanvitelli a Madrid*, in *Napoli-Spagna. Architettura e città nel XVIII secolo*, a cura di A. Gambardella, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, pp. 143-150.
- FERRARO I., *Napoli. Atlante della città storica. Quartieri bassi e il "Risanamento"*, Napoli, CLEAN.
- GORBATENKO S., *New Amsterdam. St. Petersburg and Architectural Images of the Netherlands*, San Pietroburgo, Pechatny Dvor.
- MANZO E., *Architettura sociale*, estratto anti-
- cipato da *L'architettura dei Borbone di Napoli e delle Due Sicilie*, a cura di A. Gambardella, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, pp. 1-45.
- Scienziati-artisti. Formazione e ruolo degli ingegneri nelle fonti dell'Archivio di Stato e della Facoltà di Ingegneria di Napoli*, a cura di A. Buccaro, F. De Mattia, Napoli, Electa Napoli.
- Storia dei Missionari Vincenziani nell'Italia Meridionale. Dall'arrivo a Napoli (1668) al Concilio vaticano II (1962)*, a cura di G. Guerra, M. Guerra, Roma, Edizioni Vincenziane.
- TANUCCI B., *Epistolario*, a cura di M. C. Ferrari, 20 voll. (1980-2003), Napoli, Società Napoletana di Storia Patria, XX (1768).
- 2004
- CAMACHO MARTÍNEZ R., *Diseños de la Catedral de Málaga en el Archivo General de Simancas*, in «Boletín de arte», n. 25, pp. 761-768.
- CANTONE G., *Il monastero dei Santi Marcelino e Festo e il Collegio Massimo dei Gesuiti*, in *Il patrimonio architettonico dell'Ateneo fridericiano* 2004, pp. 35-80.
- CANUTI R., *Irdi, Salvatore*, in *Dizionario Biografico degli italiani*, vol. 62, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, *ad vocem*.
- COEN P., *Vendere e affittare quadri: Giuseppe Sardi, capomastro muratore e mercante d'arte (Roma, XVIII sec.)*, in «Quaderni storici», n.s., 116, a. XXXIX, n. 2, agosto, pp. 421-448.
- DAMIANI ALMEYDA G., *Storia dell'arte moderna italiana*, (1882), a cura di M. Damiani, Palermo, Anteprema.
- DE SETA C., PERONE M., *La Reggia di Portici*, in *Il patrimonio architettonico dell'Ateneo fridericiano* 2004, pp. 389-421.
- DI LIELLO S., *Il Foro Carolino*, in *Architettura e urbanistica dell'età borbonica. Le opere dello stato, i luoghi dell'industria*, a cura di A. Buccaro, G. Mataricena, Napoli, Electa Napoli, p. 46.
- GENTZ H., *Reise nach Rom und Sizilien, 1790-1795. Aufzeichnungen und Skizzen eines Berliner Architekten*, a cura di M. Bollé, K.-R. Schütze, Berlin, Arenhövel, pp. 44-45.
- GIORGI L., *Caserta e gli Acquaviva Storia di una Corte dal 1509 al 1634*, Caserta, Spring Edizioni.

- IACONO M. R., *Botanici e giardinieri alla Reggia di Caserta*, in *La festa delle arti. Scritti in onore di Marcello Fagiolo*, 2 voll., a cura di V. Cazzato, S. Roberto, M. Bevilacqua, Roma, Gangemi, II, pp. 734-741.
- Il patrimonio architettonico dell'Ateneo fridericiano*, a cura di A. Fratta, 2 voll., Napoli, Arte Tipografica Editrice.
- LATTUADA R., *La pittura napoletana nei suoi rapporti con Luigi Vanvitelli e la corte di Caserta*, in *Casa di re. Un secolo di storia alla Reggia di Caserta 1752-1860*, catalogo della mostra (Caserta, 2004-2005), a cura di R. Cioffi, Milano, Skira, pp. 84-119.
- MAFRICI M., M.A. Wettin, *una principessa sassone regina delle Sicilie e di Spagna*, in «Annali di storia moderna e contemporanea», n. 10, pp. 269-284.
- PÉROUSE DE MONTCLOS J.-M., *Jacques-Germain, Soufflot*, Paris, Centre des monuments nationaux.
- RUSSELL F., *John, 3rd Earl of Bute. Patron & Collector*, London, The Merrion Press.
- SPEZZAFERRO L., *Le contraddizioni del pittore: note sulla trasformazione del lavoro artistico nella prima metà del '600*, in «Quaderni Storici», vol. 39, n. 116 (2), agosto, pp. 329-351.
- VENUTO F., *Un'esemplare residenza barocca in Friuli: villa Manin a Passariano*, in «Arte lombarda», n.s., n. 141, pp. 46-56.
- 2005
- AMIRANTE G., PESSOLANO M. R., *Immagini di Napoli e del Regno. Le raccolte di Francesco Cassiano de Silva*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.
- ANACLETO R., *José da Costa e Silva. Um arquitecto português em terras brasileiras*, in *Artistas e Artífices e a sua mobilidade no mundo de expressão portuguesa*, Actas do VII Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte, Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, pp. 459-468.
- ANSELMIS S. E., *Nuovi contributi documentari alle vicende architettoniche di Santa Maria in Gradi a Viterbo tra il XVIII e il XIX secolo*, in «Studi romani», a. LIII, nn.1-2, gennaio-giugno, pp. 161-185.
- BUCCARO A., *Il dibattito teorico-scientifico in ambito vanvitelliano e gli esiti sulla formazione dell'architetto-ingegnere nella seconda metà del Settecento*, in *Luigi Vanvitelli 1700-2000 2005*, pp. 497-506.
- CANTONE G., *Vanvitelli tra retorica e concretezza*, in *Luigi Vanvitelli 1700-2000 2005*, pp. 21-36.
- CAPANO F., *Il contributo degli allievi di Vanvitelli nella trasformazione di Caserta: il caso di "palazzo vecchio"*, in *Luigi Vanvitelli 1700-2000 2005*, pp. 593-601.
- CARIDI G., *Una moglie per l'emancipazione del re: Carlo di Borbone dai progetti nuziali al matrimonio*, in «Mediterranea. Ricerche storiche», n. 3, aprile, pp. 119-148.
- CASTANÒ F., *Le saline di Barletta: dal progetto di Vanvitelli alle realizzazioni ottocentesche*, in *Luigi Vanvitelli 1700-2000 2005*, pp. 577-584.
- DE MARTINO G., *Soluzioni costruttive nella chiesa della SS. Annunziata in Napoli*, in *Le cupole in Campania: indagini conoscitive e problemi di conservazione*, a cura di S. Casiello, Napoli, Arte Tipografica, pp. 221-237.
- DI MAURO M., *Il Serraglio delle Fiere al ponte della Maddalena*, in «Napoli Nobilissima», s. V, vol. VI, pp. 146-151.
- GAMBARDELLA A., *Luigi Vanvitelli e la cultura architettonica del Settecento*, in *Luigi Vanvitelli 1700-2000 2005*, pp. 13-17.
- GARMS J., CANTABENE G., *Il palazzo abbaziale di Loreto a Mercogliano e l'Immacolatella nel porto di Napoli*, in *Domenico Antonio Vaccaro. Sintesi delle arti*, a cura di B. Gravagnuolo, F. Adriani, Napoli, Guida, pp. 124-135.
- GUITERAS P. J., *Primeros Historiadores. Siglo XIX*, 2 voll., La Habana, Ediciones Imagen Contemporanea.
- Luigi Vanvitelli 1700-2000*, atti del convegno internazionale di studi (Caserta, 14-16 dicembre 2000), a cura di A. Gambardella, San Nicola la Strada, Saccone.
- MANFREDI T., *Filippo Juvarra e il giovane Vanvitelli*, in *Luigi Vanvitelli 1700-2000 2005*, pp. 233-242.
- MANZO E., *L'impegno assistenziale dei Borbone. Un episodio in Terra di Lavoro: dal ritiro d'Ercole all'ospedale militare di San Francesco di Paola*, in *Luigi Vanvitelli 1700-2000 2005*, pp. 519-528.
- PASCULLI FERRARA M., *I disegni di Luigi Vanvitelli per il palazzo della dogana di Foggia*, in *Luigi Vanvitelli 1700-2000 2005*, pp. 455-468.
- RUSSO V., *Esperienze costruttive delle cupole napoletane nel tardo Settecento. Mario Gioffredo e il cantiere dello Spirito Santo*, in *Le cupole in Campania. Indagini conoscitive e problemi di conservazione*, a cura di S. Casiello, Napoli, Arte Tipografica, pp. 153-188.
- TEMPONE V., *La ristrutturazione settecentesca di Palazzo Perrelli Berio*, in *Luigi Vanvitelli 1700-2000 2005*, pp. 585-591.
- 2006
- ARBAIZA BLANCO-SOLER S., HERAS CASAS C., *Inventario de los Dibujos de Arquitectura (de los siglos XVII y XIX) en el Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, in «Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando», nn. 102-103, pp. 151-321.
- ARCIDIACONO G. C., *Stile di Francesco Fichera*, in *Città di Pietra. L'altra modernità*, a cura di C. D'Amato Guerrieri, Venezia, Marsilio, pp. 86-97.
- BLANES MARTÍN T., *Un acercamiento hacia las principales fortificaciones coloniales de Cuba*, in «Revista de Historia Militar», a. L, n. 99, pp. 161-192.
- BLUNT A., *Architettura barocca e rococò a Napoli*, a cura di F. Lenzo, Milano, Electa.
- CARAFFA C., *Gaetano Chiaveri (1689-1770) architetto romano della Hofkirche di Dresda*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale.
- COSTANZO S., *La Scuola del Vanvitelli. Dai primi collaboratori del Maestro ai suoi seguaci*, Napoli, CLEAN.
- DE NITTO G., *Il palazzo de Gregorio in Aldi-freda*, in «La riflessione», a. III, n. 1, p. 33.
- FAGIOLO M., *Il gran teatro della Roma barocca*, in *Roma barocca. Bernini, Borromini, Pietro da Cortona*, catalogo della mostra (Roma, 16 giugno-29 ottobre 2006), a cura di M. Fagiolo, P. Portoghesi, Milano, Mondadori Electa, pp. 60-71.
- HOPKINS A., *Baldassarre Longhena 1597-1682*, Milano, Electa.
- Karl Friedrich Schinkel. Die Reisen nach Italien 1803-05 und 1824*, a cura di G. F. Koch, München-Berlin, Deutsche Kunstverlag.
- KIEVEN E., *Gli anni Ottanta e gli architetti stranieri a Roma*, in *Contro il barocco. Apprendistato a Roma e pratica dell'architettura civile in Italia 1780-1820*, a cura di A. Cipriani, G. P. Consoli, S. Pasquali, Roma, Campisano, 2007, pp. 51-70.
- PALAZZOTTO P., *La collezione di disegni d'architettura dei Marvuglia nell'archivio Palaz-*

- zotto di Palermo. *La formazione romana all'Accademia di San Luca (1747?-1759)*, in *Ottant'anni di un Maestro. Omaggio a Ferdinando Bologna*, a cura di F. Abbate, Napoli, Paparo Edizioni, pp. 685-706.
- PIGNATELLI G., *Napoli. Tra il disfar delle mura e l'innalzamento del Muro Finanziere*, Firenze, Alinea.
- RANDOLFI R., *Bracci Virgilio*, in *Architetti e ingegneri a confronto. L'immagine di Roma fra Clemente XIII e Pio VII*, a cura di E. Debenedetti, 3 voll. (2006-2008), Roma, Bonsignori, I, pp. 169-176.
- SCHINKEL K. F., *Bruchstücke aus dem Journal eines Reisenden über die Construction der Wohngebäude Neapels*, in *Karl Friedrich Schinkel. Die Reisen nach Italien 1803-05 und 1824*, a cura di G. F. Koch, München-Berlin, Deutsche Kunstverlag, pp. 86-91.
- TOVAR ESQUIVEL E., GARZA LUNA A., *Juan Bautista Crouset, Mastro mayor de obras de Monterrey*, in «Boletín de Monumentos Históricos», n. 8, settembre-dicembre, pp. 81-97.
- 2007
- DEFAZIO L., DI LIDDO I., *Palazzo Coccia a Cerignola. Un esempio di architettura vanvitelliana in Puglia*, Cerignola, Centro regionale di servizi educativi e culturali.
- La serenata tra Seicento e Settecento: musica, poesia, scenotecnica*, atti del convegno internazionale di studi (Reggio Calabria, 16-17 maggio 2003), a cura di N. Maccavino, 2 voll., Reggio Calabria, Laruffa Editore.
- PINON P., *Pierre-Adrien Pâris (1745-1819), architecte, et les monuments antiques de Rome et de la Campanie*, Roma, École Française de Rome.
- TEMPONE V., *L'architettura dei quartieri militari a Napoli e nel Regno delle due Sicilie*, Napoli, Giannini.
- TRITTO M. R., *Le infinite tortuosità del fiume Ofanto e l'intervento di rettifica di Luigi Vanvitelli*, in *Canosa. Ricerche storiche*, 2006, atti del convegno di studio (Canosa, 10-11-12 febbraio 2006), a cura di L. Bertoldi Lenoci, Martina Franca, Edizioni pugliesi, pp. 289-308.
- 2008
- BARBERA F., *I progetti della Reggia di Portici. Da Medrano a Canevari, da Vanvitelli a Fuga*, in *Il Real sito di Portici*, a cura di M. L. Margiotta, Napoli, Paparo Edizioni, pp. 69-103.
- BORCHIA M., *Sardi, Pietro*, in *Architetti e ingegneri a confronto. L'immagine di Roma fra Clemente XIII e Pio VII*, a cura di E. Debenedetti, Roma, Bonsignori Editore, pp. 225-227.
- CARBONARA POMPEI S., *Al crepuscolo del barocco. L'attività romana dell'architetto Carlo Murena (1713-1764)*, Roma, Viella.
- CIRILLO O., *Carlo Vanvitelli. Architettura e città nella seconda metà del Settecento*, Firenze, Alinea.
- FAVILLA M., RUGOLO R., *Un'architettura di «scientifica semplicità»: Tommaso Temanza e la chiesa della Maddalena*, in «Studi veneziani», n.s., LV, pp. 203-282.
- GIANNETTI A., *Tra "amoenitas" e "naturalness": Jacob Philipp Hackert e il paesaggio napoletano in Europa Arkadien. Jakob Philipp Hackert und die Imagination Europas um 1800*, a cura di A. Beyer, L. Burkart, A. von Müller, G. Vogt-Spira, Göttingen, Wallstein Verlag, pp. 124-146.
- JORDAN M.-H., *Les décors des divertissements et des cérémonies de la Cour*, in *Le cabinet de Pierre-Adrien Pâris, architecte, dessinateur des menus-plaisirs* 2008, pp. 58-67.
- JORDAN M.-H., *L'érudition et l'imagination: les décors de scène*, in *Le cabinet de Pierre-Adrien Pâris, architecte, dessinateur des menus-plaisirs* 2008, pp. 68-81.
- Le cabinet de Pierre-Adrien Pâris, architecte, dessinateur des menus-plaisirs*, catalogo della mostra (Besançon, 14 novembre 2008-23 febbraio 2009), Paris, Éditions Hazan.
- MASCI A., *Sintes Gaetano*, in *Architetti e ingegneri al confronto, III. L'immagine di Roma fra Clemente XIII e Pio VII*, Roma, Bonsignori Editore, pp. 264-265.
- PASSALACQUA F., *Marvuglia, Giuseppe Venazio*, in *Dizionario Bibliografico degli Italiani*, vol. 71, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana.
- PIAZZA S., *Dalla Real Accademia degli Studi alla Regia Università di Palermo: i progetti di Giuseppe Venanzio Marvuglia (1778-1808)*, in *L'Università di Roma "La Sapienza" e le università italiane*, a cura di B. Azzaro, Roma, Gangemi, pp. 303-311.
- Piranesi. Taccuini di Modena*, a cura di M. Bevilacqua, 2 voll., Roma, Artemide.
- TEMPONE V., *Note sulla genesi e trasformazione del Palazzo Calabritto in Napoli*, in «Napoli Nobilissima», s. V, vol. IX, 2008, pp. 64-75.
- VENDITTI M., *Gli allestimenti in Palazzo Salerno*, in *Carlo Vanvitelli*, a cura di B. Gravagnuolo, Napoli, Guida, pp. 235-245.
- 2009
- ASOR ROSA A., *Storia europea della letteratura italiana*, 3 voll., Torino, Einaudi.
- BRAGA ABECASIS M. I., *A Real Barraca. A Residência na Ajuda dos Reis de Portugal após o Terramoto (1756-1794)*, Lisboa, Edição de Livros e Revistas.
- CAPANO F., *L'architettura e la città 1815-1860. Caserta e i siti minori delle province*, in *I Borbone di Napoli*, a cura di N. Spinosa, Sorrento, Franco Di Mauro, pp. 207-227.
- CIRILLO O., *Carlo Vanvitelli. Architettura e città nella seconda metà del Settecento*, Firenze, Alinea.
- COEN P., *Francesco Cozza "intendente d'arte" e il programma di un ciclo a fresco nell'Accademia di San Luca*, in *Francesco Cozza e il suo tempo*, atti del convegno (Valmontone, 2008), a cura di C. Strinati, R. Vodret, G. Leone, Soveria Mannelli, Rubbettino, pp. 77-89.
- FIADINO A., *Architetti e artisti alla corte di Napoli in età napoleonica*, Napoli, Electa Napoli.
- FORTEZA OLIVER M., *Francisco Muntaner Moller y su participación en algunas de las empresas ilustradas más importantes del siglo XVIII*, in «Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando», nn. 108-109, pp. 79-91.
- GIANNETTI A., *Vanvitelli Luigi*, in *Atlante del giardino italiano 1750-1940*, a cura di V. Cazzato, 2 voll., Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, II, pp. 874-876.
- GIZZI S., *Vanvitelli restauratore alla corte di Carlo di Borbone*, in *Alla corte di Vanvitelli. I Borbone e le arti alla Reggia di Caserta*, a cura di N. Spinosa, Milano, Electa, pp. 88-101.
- IACONO M. R., *Biancour Martin*, in *Atlante del giardino italiano 1750-1940*, a cura di V. Cazzato, 2 voll., Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, II, pp. 838-839.
- MAGLIO A., *L'Arcadia è una terra straniera. Gli architetti tedeschi e l'Italia nell'Ottocento*, Napoli, CLEAN.

- VISONE M., *Giardini e paesaggi del Regno*, in *I Borbone di Napoli*, a cura di N. Spinosa, Sorrento, Franco Di Mauro, pp. 229-251.
- 2010
- CAPANO F., *Architetture del lavoro in area casertana tra Sette e Ottocento: 'architetti-ingegneri' alla scuola di cantiere di Luigi Vanvitelli*, in *Storia dell'Ingegneria*, atti del 3° convegno Nazionale (Napoli, 19-20-21 aprile 2010), a cura di S. D'Agostino, 2 voll., Napoli, Cuzzolin, II, pp. 857-868.
- COEN P., *Il mercato dei dipinti a Roma nel diciottesimo secolo: la domanda, l'offerta e la circolazione delle opere in un grande centro artistico europeo*, 2 voll., Firenze, Leo S. Olshki.
- DELLAPIANA E., *La formazione di Filippo Castelli. Disegni romani e progetti piemontesi di un architetto ticinese*, in *Collezionisti, disegnatori e pittori dall'Arcadia al Purismo*, II, a cura di E. Debenedetti, Roma, Bonsignore, pp. 247-261.
- DELLA RAGIONE A., *Pittori napoletani del Settecento. Aggiornamenti ed inediti*, Napoli, Edizioni Napoli Arte.
- DELLA RATTA F., *L'Annunziata*, Napoli, Guida.
- DELLE DONNE F., *Per scientiarum haustum et seminarium doctrinarum. Storia dello Studium di Napoli in età sveva*, Bari, Mario Adda Editore, pp. 85-91.
- GIUSTO R. M., *Alessandro Galilei. Il trattato di architettura*, Roma, Argos.
- MANFREDI T., *Filippo Juvarra e gli anni giovanili*, Roma, Argos.
- MANFREDI T., *La copia e l'invenzione. Principi didattici nell'architettura romana di metà Settecento*, in *Giuseppe Piermarini tra barocco e neoclassico*. Roma, Napoli, Caserta, Foligno, catalogo della mostra (Foligno, 5 giugno-2 ottobre 2010), a cura di M. Fagiolo, M. Tabarrini, Perugia, Fabrizio Fabbrì Editore, pp. 127-137.
- Painting for profit: the economic lives of seventeenth-century Italian painters*, a cura di R. E. Spear, P. Sohm, New Haven, Yale University Press.
- PAYNE A., *Beyond Kunstwollen: Alois Riegl and the Baroque*, in A. Riegl, *The Origins of Baroque Art in Rome*, a cura di A. Hopkins, A. Witte, Los Angeles, Getty Research Institute, pp. 1-33.
- PETRUCCI F., *Pittura di ritratto a Roma. Il Settecento*, Roma, Budai.
- ROSSI P., *Il quartiere Museo a Napoli: una soluzione per la residenza borghese nella seconda metà dell'Ottocento. Disegni inediti e nuove acquisizioni*, in «Annali-Università degli Studi Suor Orsola Benincasa», pp. 175-208.
- TEMPONE V., *I mercati commestibili a Napoli tra XVIII e XIX secolo*, Napoli, Viscione.
- THOMAS R. L., *From the library to the printing press: Luigi Vanvitelli's life with books*, in «Journal of the Society of Architectural Historians», vol. 69, n. 4, pp. 508-533.
- 2011
- Architettare l'Unità. Architettura e istituzioni nelle città della nuova Italia 1861-1911*, a cura di F. Mangone, M. G. Tampieri, Napoli, Paparo.
- BARBERA P., GIUFFRÉ M., *Archivi di architetti e ingegneri in Sicilia. 1915-1945*, Palermo, Caracol.
- BUCCARO A., *Leonardo da Vinci. Il Codice Corazza nella Biblioteca Nazionale di Napoli*, 2 voll., Napoli/Poggio a Caiano, CB Edizioni/Edizioni Scientifiche Italiane.
- CAPANO F., *Caserta. La città dei Borbone oltre la Reggia (1750-1860)*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.
- CARRELLI R., *La real fabbrica del quartiere di cavalleria al ponte della Maddalena*, Napoli, CLEAN.
- La festa teatrale nel Settecento. Dalle corti di Vienna alle corti d'Italia*, atti del convegno internazionale di Studi (Torino, 13-14 novembre 2009), a cura di A. Colturato, A. Merlotti, Lucca, LIM.
- MONCADA MAYA J. O., *Influencia Militar en el Desarrollo Urbano. Los Ingenieros Militares en la América colonial*, in «Revista do Departamento de Historia, Arte e Xeografía», n. 19, pp. 79-101.
- 2012
- CAPANO F., *Caserta. La città dei Borbone oltre la reggia*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.
- CAPANO F., *Palazzo Berio a Napoli: origine ed evoluzione*, Napoli, Paparo Edizioni.
- D'ARPA C., *Architettura e arte religiosa a Palermo: il complesso degli Oratoriani all'Oli-vella*, Palermo, Edizioni Caracol.
- FERRARO I., *Napoli. Atlante della Città Storica. Chiaia*, Napoli, Oikos.
- MIGLIACCIO M. C., *Il parco di Capodimonte tra Illuminismo e Neoclassico*, in *Il Mezzogiorno e il Decennio. Architettura, città, territorio*, atti del IV seminario di studi sul Decennio francese (Napoli-Caserta, 16-17 maggio 2008), a cura di A. Buccaro, C. Lenza, P. Mascilli Migliorini, Napoli, Gian-nini, pp. 353-376.
- NOTO M. A., *Caserta dagli Acquaviva ai Borbone: città e ceti sociali*, in *Caserta e l'utopia di S. Leucio. La costruzione dei siti reali borbonici*, a cura di I. Ascione, G. Cirillo, G. M. Piccinelli, Roma, Ministero per i beni e le attività culturali-Direzione generale per gli Archivi, pp. 75-119.
- 2013
- D'AMIA G., *La Villa Belgiojoso-Bonaparte: una residenza neoclassica tra ancien régime e età napoleonica*, Viterbo, BetaGamma.
- Fiesta y ceremonia en la corte virreinal de Nápoles (siglos XVI y XVII)*, a cura di G. Galasso, J. V. Quirante, J. L. Colomer, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica.
- GUARINO G., *Public Rituals and Festivals in Naples, 1503-1799*, in *A Companion to Early Modern Naples*, a cura di T. Astarita, Leiden-Boston, Brill, pp. 257-280.
- PIGNATELLI G., *Il contributo di Luigi Vanvitelli al ridisegno degli ingressi alla città di Napoli: la ristrutturazione, ed accomodo della strada di S. Carlo*, in «Napoli Nobilissima», s. V, vol. IV, pp. 219-228.
- TETTI B., *La sede dell'Avvocatura dello Stato nel complesso agostiniano in Campo Marzio*, in *Tra tutela e valorizzazione: i primi venti anni di attività della Soprintendenza per i Beni Architettonici e Paesaggistici per il Comune di Roma*, a cura di E. Cajano, G. Belardi, Roma, Palombi, pp. 41-57.
- 2014
- BUCCARO A., *Architetture e dinamiche fondiarie a Napoli tra Sei e Settecento: i casi di palazzo Ruffo di Bagnara e del Foro Carolino nella formazione del largo dello Spirito Santo*, in «PALLADIO», n. 54, luglio-dicembre, pp. 63-84.
- BUCCARO A., *Modelli juvarriani nella Napoli borbonica: un album grafico di Venaria Reale nella Biblioteca Storica della Scuola di Inge-*

- gneria, in *Filippo Juvarra 1678-1736, architetto dei Savoia, architetto in Europa*, 2 voll., a cura di P. Cornaglia, A. Merlotti, C. Roggero, I. Roma, Campisano, I, pp. 179-188.
- DE SIMONE P., *La "Cerere placata" di Niccolò Jommelli: innovazione e interazione fra i diversi linguaggi dell'arte in gioco tra Napoli e l'Europa*, in *Niccolò Jommelli. L'esperienza europea di un musicista 'filosofo'*, atti del convegno (Reggio Calabria, 7-8 ottobre 2011), a cura di G. Pitarresi, Reggio Calabria, Edizioni del Conservatorio di Musica "F. Cilea", pp. 457-1021.
- IACONO M. R., *Botanici e Giardinieri alla Reggia di Caserta*, in *La festa delle arti. Scritti in onore di Marcello Fagiolo*, a cura di V. Cazzato, S. Roberto, M. Bevilacqua, 2 voll., Roma, Gangemi, II, pp. 734-741.
- Il Bello o il Vero: la scultura napoletana del secondo Ottocento e del primo Novecento*, a cura di I. Valente, Castellammare di Stabia, Nicola Longobardi.
- LUISO G., *L'attività spagnola e mesoamericana degli allievi del Vanvitelli*, tesi di Dottorato (XXVIII ciclo), a.a. 2014-2015, Dipartimento di Architettura e Disegno Industriale-DADI, Seconda Università degli Studi di Napoli "Luigi Vanvitelli".
- MODESTI P., *Le delizie ritrovate. Poggioreale e la villa del Rinascimento nella Napoli aragonese*, Firenze, Leo S. Olschki.
- MORIN C., *Au service du château. L'architecture des communs en Île-de-France au XVIIIe siècle*, Paris, Éditions de la Sorbonne.
- NAPPI E., *Foro Carolino. Nuovi documenti*, in «Quaderni dell'Archivio storico», pp. 319-356.
- NIELL P., *Neoclassical Architecture in Spanish Colonial America: a Negotiated Modernity*, in «History Compass», vol. 12, n. 3, pp. 252-262.
- Notizie di artisti Siciliani da collocarsi ne' registri secondo l'epoche rispettive, raccolte da Agostino Gallo (Ms. XV.H.20.1-2)*, a cura di C. Pastena, Palermo, Regione siciliana-Assessorato dei Beni Culturali e dell'Identità Siciliana-Dipartimento dei Beni Culturali e dell'Identità Siciliana.
- PETRUCCI F., *Vanvitelli 'inventore' e i suoi pittori*, in *Vanvitelli segreto. I suoi pittori tra Conca e Giaquinto, la 'Cathedra Petri'*, catalogo della mostra (Caserta, 5 marzo-31 ottobre 2014), Roma, Gangemi, pp. 13-28.
- PIGNATELLI G., *Come una città separata. Chiaia da borgo extramoenia a quartiere borghese*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.
- ROSSI P., *Residenze e caccia durante il Regno di Carlo di Borbone (1734-1759)*, in *Siti Reali in Europa. Una storia del territorio tra Madrid e Napoli*, a cura di L. d'Alessandro, F. Labrador Arroyo, P. Rossi, Napoli, Università di Napoli Suor Orsola Benincasa, pp. 203-222.
- URTEAGA L., CAMARERO C., *Planos del siglo XIX para un Real Sitio del sigli XVIII: El Real Sitio de San Idelfonso y su anexo el Real Bosque de Riofrío (1868-1869)*, in *Siti Reali in Europa. Una storia del territorio tra Madrid e Napoli*, a cura di L. D'Alessandro, F. Labrador Arroyo, P. Rossi, Napoli, Università degli Studi Suor Orsola Benincasa, 2014, pp. 119-146.
- 2015
- ABETTI L., *Nuove acquisizioni su Luca Antonio Natale e i progetti per la polveriera e il 'fortino' di Castel dell'Ovo*, in «Napoli Nobilissima», s. VII, vol. I, pp. 58-69.
- COEN P., *Maratti e la "questione" del mercato dell'arte*, in *Maratti e l'Europa*, atti del convegno (Roma, 2013), a cura di L. Barroero, S. Prosperi Valenti Rodinò, S. Schütze, Roma, Campisano, pp. 275-288.
- DE SIMONE P., *Dalla serenata Cerere placata a palazzo Perrelli. Nuovi documenti per le arti a Napoli*, in *Ricerche sull'arte a Napoli in età moderna. Saggi e documenti 2015*, Napoli, Arte'm, pp. 133-166.
- GIANNETTI A., *Place-makers. Costruttori di paesaggi tra Napoli e Wörlitz*, in *L'architettura del giardino in Europa. Evoluzione storica e nuove prospettive possibili*, a cura di F. Zecchino, Napoli, Arte'm, pp. 34-39.
- NIELL P., *Urban space as heritage in late colonial Cuba: classicism and dissonance on the Plaza de Armas of Havana, 1754-1828*, Austin, University of Texas Press.
- PARLATO E., *Interventi tardo-barocchi nella chiesa del Suffragio a Viterbo e gli affreschi giovanili di Luigi Vanvitelli*, in *Curiosa Itinera*, a cura di E. Parlato, Roma, GBE/Ginevra Bentivoglio EditoriA, pp. 451-466.
- TORRI M., *La Villa Reale di Monza*, Venezia, Marsilio.
- 2016
- MANFREDI T., *Academic Practice and Roman Architecture during the Reign of Benedict XIV, in Benedict XIV and the Enlightenment. Art, Science and Spirituality*, a cura di R. Messbarger, C. M. S. Johns, P. Gavitt, Toronto, University of Toronto Press, pp. 439-466.
- ROSSI PINELLI O., *Insidie di una periodizzazione bipolare nella storiografia artistica sul Settecento: rococò versus neoclassicismo*, in «Diciottesimo Secolo», a. I, pp. 133-146.
- SAVA G., *Vanvitelli 'svelato'. due dipinti fuori contesto*, in «Paragone», a. LXVII, terza serie, nn. 129-130, pp. 30-44.
- SPEAR R. E., *Dipingere per profitto: le vite economiche dei pittori nella Roma del Seicento*, Roma, Campisano.
- VAZQUEZ GESTAL P., *Verso la riforma della Spagna. Il carteggio tra Maria Amalia di Sassonia e Bernardo Tanucci, (1759-1760)*, 2 voll., Napoli, Istituto Italiano per gli Studi Filosofici Press.
- 2017
- CAPANO F., *Il Sito Reale di Capodimonte. Il primo bosco, parco e palazzo dei Borbone di Napoli*, Napoli, FedOA-Federico II University Press.
- CASTOR M. A., KURR A., *Philippe V de Bourbon à Madrid – Architecture, décor et cérémonial entre changement programmatique et tradition*, in *Versailles et l'Europe. L'appartement monarchique et princier, architecture, décor, cérémonial*, Heidelberg, Université de Heidelberg, pp. 735-803.
- CAZZATO V., *Il "sistema" delle ville vesuviane, in Ville e giardini medicei in Toscana e la loro influenza nell'arte dei giardini*, a cura di L. Zangheri, Firenze, Leo S. Olschki, pp. 125-139.
- Cerimoniale dei Borbone di Napoli 1734-1801*, a cura di A. Antonelli, Napoli, Arte'm.
- DELSERE I., *Antonio Valeri architetto della Fabbrica di San Pietro: dalla formazione giovanile al principato nell'Accademia di San Luca*, in «Annali delle arti e degli archivi», n. 3, pp. 227-234.
- GOMES JANUÁRIO P. M., *Giovanni Carlo Sicinio Galli Bibiena (1717-1760)*, in «Estudios italianos em Portugal», n.s., n. 12, pp. 213-223.
- GUARRERA F., *Francesco Fichera. La modernità nella tradizione dell'architettura*, Siracusa, LetteraVentidue.

- KALINA P., *Carlo Fontana and Bohemia: architect's vision and builder's reality around 1700*, in *Carlo Fontana 1638-1714: celebrato architetto*, a cura di G. Bonaccorso, F. Moschini, Roma, Accademia Nazionale di San Luca, pp. 233-239.
- Le collezioni della Reggia di Caserta. I dipinti, vol. I*, a cura di G. O. Graziano, M. C. Masi, Reggia di Caserta.
- LENZA C., *Tra rilievo, interpretazione e progetto. Palazzo Donn'Anna nei disegni di Pierre-Adrien Pâris*, in *Palazzo Donn'Anna. Arte, natura e storia*, a cura di P. Belli, Torino, Allemandi, pp. 133-149.
- LIMA A. I., *Dai frammenti urbani ai sistemi ecologici. Architettura dei Pica Ciamarra Associati*, Milano, Jaca Book.
- SERRAGLIO R., *Carlo di Borbone committente di architettura*, in *Protagonisti e luoghi delle arti euro-mediterranee*, a cura di A. Robotti, Lecce, Edizioni Grifo, pp. 97-120.
- VÁZQUEZ GESTAL P., *La fondazione del sistema rituale della monarchia delle Due Sicilie (1734-1738). Storia ed epistemologia*, in *Cerimoniale dei Borbone di Napoli 1734-1801*, a cura di A. Antonelli, Napoli, Arte'm, pp. 43-71.
- 2018
- De jardin & des livres*, a cura di M. Jakob, Genève, M tisPresses.
- DE SETA C., *Carlo di Borbone, Maria Amalia di Sassonia e Luigi Vanvitelli*, in *Le vite di Carlo di Borbone*, a cura di R. Cioffi, L. Mascilli Migliorini, A. Musi, A. M. Rao, Napoli, Arte'm, pp. 33-43.
- JACAZZI D., LUISO G., *Francesco Vanvitelli's work for the Reales Sitios of Chapultepec in Mexico*, in *Development and preservation in large cities: an international perspective*, a cura di C. Gambardella, D. Listokin, Napoli, La Scuola di Pitagora, pp. 173-183.
- PAPAGNA E., *Squillace Leopoldo de Gregorio marchese di Vallesantoro e di Squillace*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Treccani, vol. 93, ad vocem.
- ROSSI P., *Un brano di città tra antico e contemporaneo. Immagini a Napoli: da largo delle Corregge a via Medina*, in *Delli Aspetti de Paesi. Vecchi e nuovi Media per l'Immagine del Paesaggio. Rappresentazione, memoria, conservazione*, 2 voll., a cura di F. Capano, M. I. Pascariello, M. Visone, Napoli, CIRICE, II, pp. 701-711.
- Serenata and Festa Teatrale in 18th Century Europe*, a cura di I. Yordanova, P. Maione, Wien, Hollitzer.
- SODANO G., *L'occhio della madre. La politica internazionale di Elisabetta Farnese*, in *Le vite di Carlo di Borbone. Napoli, Spagna e America*, a cura di R. Cioffi, L. Mascilli Migliorini, A. Musi, A. M. Rao, Napoli, Arte'm, pp. 81-91.
- 2019
- AROLD M. L., *Note sui soggiorni napoletani del Voyage en Italie dell'architetto Pierre-Adrien Pâris*, in *Il Sud Italia: schizzi e appunti di viaggio. L'interpretazione dell'immagine, la ricerca di una identità*, in «ArcHistoR EXTRA», n. 5, (supplemento di «ArcHistoR», n. 11, 2019), pp. 265-299.
- CACHAU P., *Le Buen Retiro de Robert de Cotte à Madrid, premier grand projet architectural de Philippe V (1708-1715)*, in «Cuadernos dieciochistas», n. 20, pp. 443-493.
- CAPANO F., *La Piazza Reale di Caserta: progetti, realizzazione e diffusione dell'immagine di una 'città reale' tra Sette e Ottocento*, in «Città & Storia», a. XIV, nn. 1-2, gennaio-dicembre, pp. 129-151.
- DE MARTINO G., *La storia e gli interventi di restauro della SS. Annunziata in Napoli*, in «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'architettura», n. s. *Realtà dell'architettura fra materia e immagine. Per Giovanni Carbonara: studi e ricerche*, a cura di D. Esposito, V. Montanari, pp. 837-842.
- DE SIMONE P., MACCAVINO N., *Alfonso Clemente de Aróstegui: musica, arte e mecenatismo nella Napoli borbonica di Carlo III e Ferdinando IV*, in *Diplomacy and the Aristocracy as Patrons of Music and Theatre in the Europe of the Ancien Régime*, a cura di I. Yordanova, F. Cotticelli, Wien, Hollitzer, pp. 361-449.
- GENOVESE R. A., *Per il restauro e la valorizzazione del complesso della SS. Annunziata in Napoli*, Napoli, Giannini.
- JACAZZI D., *Sulle tracce dell'architettura italiana a Cuba. Francesco Vanvitelli Ingegnere Capo de la Habana*, in G. Cioffi, O. Cirillo, D. Jacazzi, R. Serraglio, *Ricerche di Architettura dalla città al territorio*, Napoli, La Scuola di Pitagora Editrice, pp. 51-76.
- LENZA C., *Giovannoni, l'architettura e la continuità della storia*, in «Bollettino del Centro di Studi per la Storia dell'Architettura», n.s., n. 3, pp. 39-52.
- VISONE M., *Palazzo Reale di Portici*, in *Passeggiando per la Federico II*, a cura di A. Castagnaro, Napoli, FedOA-Federico II University Press, pp. 149-154.
- 2020
- CORNAGLIA P., *L'Europa dei giardini a fine Settecento: i viaggi dei "Conti del Nord" e del principe de Ligne*, in *L'architettura del giardino in Europa. Evoluzione storica e nuove prospettive*, a cura di F. Zecchino, Napoli, Arte'm, pp. 24-28.
- Corte e cerimoniale di Carlo di Borbone a Napoli*, a cura di A. M. Rao, Napoli, FedOA-Federico II University Press.
- DE NITTO G., *Luigi Vanvitelli, l'uomo, l'artista*, Caserta, Luigi Pacifico Editore.
- DE SIMONE P., *Feste, Cuccagne e Serenate per le nozze di Ferdinando IV e Maria Carolina: luoghi e spettacoli dallo spoglio di nuovi documenti*, in *Miti, metafore e feste per le scene di un Regno: intorno alle Nozze di Peleo e Tetide di Giovanni Paisiello*, a cura di P. De Simone, N. Maccavino, 2 voll., Napoli, Turchini Edizioni, I, pp. XI-CVI.
- FUSCO R., IZZO M., LO PILATO A., *Il tracciato dell'antico Acquedotto Reale e il parco Superiore della Reggia di Portici*, in *La città palinsesto. Tracce, sguardi e narrazioni sulla complessità dei contesti urbani storici*, atti del IX convegno internazionale di studi CIRICE (Napoli, 10-12 giugno 2021), Tomo II, *Rappresentazione, conoscenza, conservazione*, a cura di M. I. Pascariello, A. Veropalumbo, Napoli, FedOA-Federico II University Press, pp. 329-336.
- JACAZZI D., *Dalla Curia romana alla Corte borbonica*, in *Luigi Vanvitelli, l'uomo, l'artista 2020*, pp. 11-18.
- MANFREDI T., *Vanvitelli, Luigi*, in *Dizionario Biografico degli italiani*, vol. 98, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, pp. 294-299.
- MANGONE F., *Palazzo Reale, un palinsesto. Note su alcuni inediti disegni settecenteschi*, in *Il palazzo Reale di Napoli*, a cura di L. Donadono, Roma, Gangemi, pp. 27-40.
- MESSINA B., *Città e memoria in Fichera*, Siracusa, LetteraVentidue.
- SAJOUS D'ORIA M., *La Participation dramatique. Spectacle et espace théâtral (1730-1830)*, Paris, Classiques Garnier.

2021

BUCCARO A., *Vincenzo Corazza e Giacomo Quarenghi: neoumanesimo e cultura architettonica illuminista tra Roma, Napoli e San Pietroburgo*, in *Giacomo Quarenghi e la cultura architettonica britannica. Da Roma a San Pietroburgo*, atti del convegno internazionale (Roma, 25-26 maggio 2017), a cura di P. V. Angelini, I. Giustina, T. Manfredi, F. Moschini, Roma, Accademia Nazionale di San Luca, pp. 213-224.

BUCCARO A., *Le iniziative e l'eredità di Carlo per l'architettura e l'urbanistica di Napoli*, in *L'età di Carlo* 2021, pp. 53-57.

CORNAGLIA P., *Filippo Juvarra tra Stoccolma e Berlino. I progetti per le nuove sedi del potere regio: Palazzo Madama e il Castello di Rivoli*, in *Maria Giovanna Battista di Savoia-Nemours. Stato, Capitale, Architettura*, a cura di C. Devoti, Firenze, Leo S. Olshki, pp. 449-473.

CORNAGLIA P., *Il giardino francese alla corte di Torino. Da André Le Nôtre a Michel Bernard, 1650-1773*, Firenze, Leo S. Olshki.

DEO F., *Mandracchio*, scheda in *L'età di Carlo* 2021, pp. 139-140.

GUERRERA F., *Francesco Fichera. La storia come repertorio di "forme utili". Invenzione e composizione nel progetto d'architettura*, Napoli, CLEAN.

L'età di Carlo. Alle radici del gusto dell'antico, catalogo della mostra (Napoli, 17 dicembre 2019-20 febbraio 2020), a cura di L. La Rocca, P. Mascilli Migliorini, Napoli, Glossa-CRBC.

MASCILLI MIGLIORINI L., *Il presente passato di Carlo di Borbone*, in *L'età di Carlo* 2021, pp. 9-17.

TERMINIO A., *Porto*, scheda in *L'età di Carlo* 2021, p. 139.

TERMINIO A., *Cavallerizza*, scheda in *L'età di Carlo* 2021, pp. 141-142.

TABARRINI M., *Vincenzo della Greca e la didattica dell'architettura nel primo Seicento a Roma*, Roma, Gangemi.

VALENTE I., *Nelle pieghe del revival del Rina-*

scimento. Un raro caso di simbolismo nella produzione dello scultore Tommaso Solari: gli interventi nella cappella Stella di Sorrento, in *Sorrento e i luoghi della memoria*, a cura di M. P. Briguori, Napoli, Arte'm, pp. 58-69.

2022

D'AGOSTINO G., *La poetica progettuale di Francesco Fichera, tra rappresentazione tradizionale e comunicazione digitale*, in «FA-Magazine», n. 59-60, pp. 176-186.

DE NITTO G., *Descrizione della magnifica festa data in Napoli dagli ufficiali del Battaglione Real Ferdinando per solennizzare la nascita del Real Principe ereditario de' Regni delle Sicilie*, scheda in *Il Piccolo Principe. Giuseppe Sanmartino alla Reggia di Caserta*, catalogo della mostra (Caserta, 27 maggio-11 settembre 2022), a cura di V. Di Fratta, Napoli, Colonnese, pp. 118-119.

Frammenti di paradiso. Giardini nel tempo alla Reggia di Caserta, catalogo della mostra (Caserta, 1° luglio-16 ottobre 2022), a cura di A. Campitelli, A. Cremona, Napoli, Colonnese.

MORSELLI R., *Professione pittore. Il caso di Bologna tra Cinque e Seicento*, Venezia, Marsilio.

PATUZZO C., *L'apparato effimero allestito nella cattedrale di Palermo per le cerimonie funebri di Carlo III di Borbone (1789): storia e rappresentazione digitale*, in «Lexicon. Storie e architettura in Sicilia e nel Mediterraneo», n. 34, pp. 37-47.

PEZONE M. G., *Un edificio, molte storie. Palazzo de Gregorio a Caserta dal Settecento ai giorni nostri*, in «ArcHistoR», a. IX, n. 18, pp. 39-73.

PIGAFETTA G., ABBONDANDOLO I., TRISCIUOLIO M., *Giuseppe Vaccaro e Francesco Fichera*, in *Architettura Tradizionalista. Architetture, opere, teoria*, Milano, Jaca Book, pp. 239-243.

TUFANO L., *Partenope in festa. Musiche e spettacoli per le nozze di Carlo di Borbone e Maria Amalia di Sassonia (Napoli, 1738)*,

in «Atti e memorie dell'Arcadia», n. 11, pp. 221-267.

VIOLA P., *Svelare il giardino di Vanvitelli*, in *Frammenti di paradiso* 2022, pp. 23-30.

VISONE M., *Prima e dopo Caserta: giardini e paesaggi nella cultura dei Borbone di Napoli*, in *Frammenti di paradiso* 2022, pp. 61-70.

VISONE M., «Antonio Joli, *Capriccio con fontana di Nettuno in un parco, 1756-1759*», scheda in *Frammenti di paradiso* 2022, p. 224.

2023

CAPALDI C., *Le mura greche nel cortile della Minerva: nuove indagini archeologiche*, in *Passeggiando per la Federico II*, a cura di A. Castagnaro, II ed. aggiornata, Napoli, FedOA-Federico II University Press, pp. 63-69.

CARRAFIELLO T., «*Il Vetruvio del secol nostro*». *La Fontana di Trevi a Roma nei due testi inediti di Luigi Vanvitelli e Berardo Galiani*, in «Bollettino della Società di Studi Fiorentini», n. 32, pp. 10-22.

LENZA C., *Gli studi sull'architettura barocca in Italia: dagli esordi ai primi del Novecento*, in *Paesaggi di pietra e di verzura. Omaggio a Vincenzo Cazzato*, a cura di F. Del Sole, Roma, Gangemi, pp. 133-144.

MARTUCCI C., *Patrimonio costruito religioso: vulnerabilità sismica e istanze conservative. Il caso della Santissima Annunziata di Napoli*, tesi di Dottorato (XXXV ciclo), a.a. 2022-2023, Dipartimento di Architettura-DiARC, Università degli Studi di Napoli Federico II.

In corso di pubblicazione

Esportare opere, plasmare uno stile, atti del convegno internazionale (Roma, 2023), a cura di P. Coen, A. De Pasquale, A. Di Castro.

MANFREDI T., *Nascita e formazione di un architetto di corte*, in *Ferdinando Fuga architetto di corte*, a cura di T. Manfredi, F. Manzone, F. Moschini, Roma, Accademia Nazionale di San Luca.

Indice dei nomi

Abbate, Francesco 109 n.
 Abbondandolo, Ilaria 67 n.
 Abetti, Luigi 183 n.
 Ackerman, James S. 31, 32 n.
 Acquaviva, *marchese di*, v. Carmignano, Alfonso
 Acquaviva, Francesco 238
 Acquaviva d'Aragona, *famiglia* 92, 121, 142, 143, 144, 145, 146, 147 n.
 Acquaviva d'Aragona, Andrea Matteo IV, *principe di Caserta* 144
 Acquaviva d'Aragona, Andrea Matteo III, *signore d'Atri e di Conversano* 143
 Acquaviva d'Aragona, Anna, *principessa di Caserta* 144
 Acquaviva d'Aragona, Baldassare, *conte di Caserta* 143
 Acquaviva d'Aragona, Giulio Antonio II, *conte di Caserta* 144
 Acquaviva d'Aragona, Giulio Antonio III, *principe di Caserta* 144
 Adriani, Fiammetta 183 n.
 Albani, Annibale 224, 243 n.
 Alberti, Romano 241
 Algarotti, Francesco 101
 Alighieri, Dante, v. Dante
 Alinei, Antonio 132
 Alisio, Giancarlo 10, 25 n., 40 n., 90, 94 n., 128 n., 175 n., 182 n., 187, 191 n., 227 n.
 Aloja, Gennaro 179
 Aloja, Giuseppe 179
 Amari, Monica 147 n., 227 n.
 Ambrosio, Luisa 145, 147 n.
 Amirante, Giosi 175 n., 183 n.
 Amodio, Gennaro 98
 Anacleto, Regina 85 n.
 Angelini, Piervaleriano 40 n.
 Angelini, Tito 169, 173
 Ansaldo, Giulio Romano 41, 45, 47, 47 n., 48 n.
 Anselmi, Salvatore Enrico 108 n.
 Antonelli, Attilio 227 n.

Apollonj, Bruno Maria 45, 48 n.
 Aprato, Germana 183 n.
 Aprea, Michele 22
 Araldo, Giovan Francesco 25 n.
 Arata, Giulio Ulisse 59, 67 n.
 Arbaiza Blanco-Soler, Silvia 118 n.
 Arcidiacono, Giuseppe C. 67 n.
 Argan, Giulio Carlo 28
 Arienzo, *marchese di*, v. Carafa, Lelio
 Arnoult, Blaise-Henri 215
 Aroldo, Maria Luce 219 n.
 Asburgo, *famiglia* 147 n., 207, 208, 211, 215, 227 n.
 Ascione, Imma 147 n., 227 n.
 Asor Rosa, Alberto 77, 85 n.
 Astarita, Giuseppe 134, 136 n.
 Astarita, Tommaso 227 n.
 Attinelli, Salvatore 104, 106
 Audot, Louis-Eustache 146, 147 n.
 Augusto II (detto il Forte), *re di Polonia* 221
 Aula, Antonio 201, 203
 Aulenti, Gae 166
 Azzaro, Bartolomeo 109 n.
 Azzolini, Giacomo 84

 Baculo, Adriana 95
 Baldanza, Giovanni 211
 Bankel, Hansgeorg 58
 Barattieri, Giovanni Battista 158
 Barbera, Filippo 25 n.
 Barbera, Paola 67 n.
 Barberini, Francesco 237
 Bardi, Pietro Maria 59
 Barile di Caivano, *famiglia* 207
 Barroero, Liliana 99 n.
 Basile, Ernesto 59
 Bassi, Elena 85 n.
 Battisti, Eugenio 41, 47 n., 90, 94 n., 95 n.
 Baur-Heinhold, Margarete 218 n.
 Belardi, Giovanni 100 n.
 Belli, *presidente doganale* 165 n.

Belli, Pietro 219 n.
 Bellicard, Jérôme-Charles 245, 251 n.
 Bellofatto, Lucia 98, 100 n.
 Bellori, Giovan Pietro 241
 Bellucci, Ermanno 175 n.
 Benard, Michel 149, 150, 155, 156 n.
 Benedetto XIV (Prospero Lambertini), *papa* 35, 40 n., 98, 235, 240, 243 n., 251 n.
 Benedetto Maurizio di Savoia, *duca del Chiabrese* 149
 Bentini, Jadranka 217 n.
 Berger, Robert W. 85 n.
 Bernasconi, Antonio 118 n.
 Bernasconi, Pietro 123, 181, 232, 233, 234
 Bernaud, Alphonse 174
 Bernini, Gian Lorenzo 37, 62, 63, 64, 65, 79, 129, 150, 217 n., 225, 239, 243 n.
 Berrettini da Cortona, Pietro 63, 129, 186, 188, 217 n., 239
 Bertoldi Lenoci, Liana 165 n.
 Bettagno, Alessandro 40 n., 218 n., 251 n.
 Bevilacqua, Mario 147 n., 157 n.
 Beyer, Andreas 147 n.
 Beyle, Henri 49, 57 n.
 Biagi Maino, Donatella 251 n.
 Bianchini, Ludovico 87, 94 n.
 Bianco, *abate*, v. Le Blanc, Jean-Bernard
 Bianconi, Giovanni Lodovico 119 n.
 Biancourt (anche Biancour, Blancour), *famiglia* 156, 157 n.
 Biancourt, Anne Jeanne 157 n.
 Biancourt, Carlo 156
 Biancourt, Giovanni 156
 Biancourt, Jean Charles 157 n.
 Biancourt, Marie Anne 157 n.
 Biancourt, Marthe 156,
 Biancourt, Martin 142, 156, 157 n., 222
 Bignamini, Ilaria 99 n.
 Bigotti, Giovan Battista 180
 Bigotti, Giovanni 160, 165 n.
 Birago, Ignazio Renato 149
 Blaeu, Johan 188, 191 n.

- Blanes Martín, Tamara 119 n.
 Blondel, Jacques-François 150, 155, 156, 157 n., 214, 215, 218 n.
 Blunt, Anthony 28, 29, 32 n., 56, 58 n., 128 n., 137 n.
 Bollé, Michael 57 n.
 Bologna, Ferdinando 109 n., 186, 191 n.
 Bompiede, Giovanni 87, 94 n., 178
 Bonaccorso, Giuseppe 85 n., 242 n.
 Bonelli, Renato 26, 28, 31 n.
 Boni, Pietro Giuseppe Gaetano 217 n.
 Bonsignore, Ferdinando 43
 Borbone, *famiglia* 37, 50, 58 n., 76 n., 94 n., 95 n., 116, 127 n., 142, 145, 147 n., 151, 190, 204 n., 207, 212, 215, 220, 223, 227 n., 260 n.
 Borchia, Matteo 99 n.
 Borghese, Scipione 191 n.
 Borromini, Francesco 63, 65, 186, 217 n., 239, 246
 Boscarino, Salvatore 67 n.
 Bosco, Giacinto 230
 Bottari, Giovanni Gaetano 35, 241, 242, 243 n.
 Bottiglieri, Felice 162
 Bottineau, Yves 219 n.
 Boucher, Thierry 219 n.
 Boutelou, Étienne 142
 Boyle, Richard, *conte di Burlington* 215
 Bracci, Giuseppe 170, 171
 Bracci, Virginio 103, 108 n., 238
 Braga Abecasis, Maria Isabel 85 n.
 Braham, Allan 85 n., 150, 157 n.
 Brancaccio Giovanni 121
 Brandi, Cesare 31, 32 n.,
 Briganti, Giuliano 191 n.
 Briggs, Martin Shaw 61, 67 n.
 Briguori, Maria Pia 100 n.
 Brinckmann, Albert E. 61, 67 n.
 Brueghel, *famiglia* 184
 Brunasso, Giovan Battista 195, 200
 Brunel, Georges 251 n.
 Brunelli, Domenico 231
 Brunner, Herbert 218 n.
 Buccaro, Alfredo 10, 33, 34, 39, 40 n., 76 n., 136 n., 137 n., 147 n., 157 n., 158, 165 n., 175 n., 182 n., 183 n., 227 n.
 Buonarroti (anche Bonaroti), Michelangelo v. Michelangelo
 Buonocore, Francesco 234
 Buonocore, Gaetano 135
 Buratti, Carlo 240, 242 n., 243 n.
 Burckhardt, Jacob 41, 42, 47 n.
 Burkart, Lucas 147 n.
 Burke, Peter 99 n.
 Burlington, *conte di*, v. Boyle, Richard
 Cachau, Philippe 85 n.
 Caetani (Gaetani), *famiglia* 145
 Caetani (Gaetani), Filippo, *duca di Sermone* 144
 Caetani (Gaetani), Francesco, *duca di Sermoneta e principe di Caserta* 88, 144
 Caetani (Gaetani), Michelangelo, *principe di Caserta* 145
 Caetano de Souza, Manuel 83, 84
 Caiazzo, Vito 98
 Cajano, Elvira 100 n.
 Calabritto, *duchi di* 180
 Camacho Martínez, Rosario 119 n.
 Camarero, Concepción 147 n.
 Cameron, Charles 39
 Campana, Pietro 100 n.
 Campitelli, Alberta 157 n., 227 n.
 Camporese, Pietro 108 n.
 Canaletto (Giovanni Antonio Canal) 186
 Canart, Joseph (anche Canard, Giuseppe) 98, 100 n.
 Cancellieri, Stefania 108 n.
 Canestrini, Francesco 227 n.
 Canevari, Giacomo Antonio 22, 23, 25 n., 36, 63, 131, 132, 133, 136 n., 222, 223, 243 n.
 Canino, Marcello 60, 131, 133
 Canova, Antonio, 243 n.
 Cantabene, Giulia 183 n.
 Cantilena, Renata 100 n.
 Cantone, Gaetana 20, 25 n., 30, 32 n., 128 n., 191 n., 216 n., 218 n.
 Cantoni, Gaetano 101, 106
 Cantoni, Simone 106
 Canuti, Rossella 175 n.
 Capaldi, Carmela 25 n.
 Capano, Francesca 11, 58 n., 94 n., 95 n., 127 n., 129, 136 n., 137 n., 147 n., 217 n., 227 n.
 Capasso, Bartolomeo 25 n.
 Capel, Horacio 119 n.
 Caracciolo, Innico 262
 Caracciolo, Maria Imara, *duchessa di Calabritto* 134
 Caracciolo, Marino, *principe di Santobuono* 22
 Carafa, Alfonso 15
 Carafa, Giovanni, *duca di Noja* 87, 94 n., 178, 183 n., 186, 207, 222, 226
 Carafa, Lelio, *marchese di Arienzo* 221
 Caraffa, Costanza 80, 82, 85 n.
 Caramanico, Giacomo, *conte di Palena* 22
 Carbonara, Giovanni 28, 31 n., 76 n., 260 n.
 Carbonara Pompei, Sabina 108 n.
 Carboneri, Nino 26, 31 n.
 Cardon, Antoine Alexandre Joseph 169, 170, 171, 179, 183 n.
 Caridi, Giuseppe 227 n.
 Carletti, Niccolò 179
 Carlier, *chirurgo* 234
 Carlier, René 142
 Carlo di Borbone, *re di Napoli, poi re di Spagna col nome di Carlo III* 14, 21, 22, 30, 31 n., 33, 36, 37, 38, 40 n., 49, 50, 54, 57, 71, 72, 73, 79, 82, 85 n., 86, 87, 88, 90, 93, 94, 95 n., 97, 103, 106, 109 n., 111, 114, 116, 121, 122, 127 n., 129, 132, 141, 145, 147 n., 151, 156 n., 157 n., 158, 166, 167, 171, 172, 173, 175 n., 177, 178, 180, 182, 183 n., 184, 190, 194, 195, 205 n., 211, 212, 217 n., 218 n., 220, 221, 222, 223, 224, 226, 227 n., 231, 232, 233, 234, 235, 254, 260 n.
 Carlo I, *langravio d'Assia-Kassel* 153, 154
 Carlo VI d'Asburgo, *imperatore* 220
 Carlo Alessandro di Lorena, *duca* 208, 217 n.
 Carlo Emanuele III di Savoia, *re di Sardegna* 149
 Carlo Sebastiano, *infante di Spagna* 227 n.
 Carlo Tito di Borbone, *principe di Napoli e Sicilia* 213
 Carmignano, Alfonso, *marchese di Acquaviva* 221, 222
 Carmignano, Ippolita 142, 147 n.
 Carolina (Caroline) di Ansbach, *regina consorte d'Inghilterra* 209
 Carracci, Annibale 97
 Carrafiello, Tommaso 243 n.
 Carrelli, Renato 182 n., 183 n., 227 n.
 Carreras, Pietro 28, 31 n.
 Casale, Vittorio 217 n.
 Casaviella, Joaquín 115
 Casciato, Maristella 67 n.
 Caserta, *contessa di*, v. della Ratta, Caterina
 Casiello, Stella 108 n., 260 n.
 Castagnaro, Alessandro 10, 14, 25 n.
 Castagneto, *principe di* 137 n.
 Castanò, Francesca 159, 165 n.
 Castellani, Emilio 57 n.

- Castellano, Antonio 99 n., 165 n.
 Castelli, Filippo 101, 104, 108 n.
 Castelnuovo, Enrico 99 n.
 Castor, Markus A. 85 n.
 Castropignano, *duchessa di* 232
 Catalani, Luigi 134, 136 n., 137 n.
 Cataneo, Aniello 203, 210
 Catanti Tanucci, Ricciarda, *marchesa* 222
 Caterina II, *imperatrice di Russia* 39, 216
 Catini, Raffaella 99 n.
 Cattaneo Della Volta, Domenico, *principe di San Nicandro* 181, 183 n., 226, 233
 Caveda, José 118 n.
 Cavicchi, Adriano 251 n.
 Cavo, Andrés 119 n.
 Cazzato, Vincenzo 48 n., 128 n., 147 n., 156 n., 157 n., 165 n.
 Celano, Carlo 87, 94 n., 131, 134, 136 n., 137 n., 147 n., 175 n., 182 n., 183 n.
 Celebrano, Francesco 100 n.
 Cerroti, Francesco 243 n.
 Cestaro, Giacomo 100 n.
 Ceva Grimaldi, Francesco 205 n.
 Chalgrin, Jean-François-Thérèse 211, 214, 215
 Chambers, William 249, 251 n.
 Chenault Porter, Jeanne 260 n.
 Chiabilese, *duca del*, v. Benedetto Maurizio di Savoia
 Chiarelli, Giuseppe 165 n.
 Chiarini, Giovan Battista 94 n., 129, 134, 136 n., 137 n., 147 n., 175 n., 262
 Chiaveri, Gaetano 80, 82, 85 n.
 Chierici, Gino 26, 46, 48 n., 62, 63, 67 n., 175 n., 263, 269 n.
 Ciannarella, Alessio 242 n., 243 n.
 Ciapparelli, Pier Luigi 11, 136 n., 207, 208, 217 n., 218 n.
 Cioffi, Gianluca 118 n.
 Cioffi, Rosanna 85 n., 100 n., 227 n.
 Cioli, Giacomo 243 n.
 Cipriani, Angela 57 n., 242 n., 251 n.
 Cipriani, Sebastiano 240, 242 n., 243 n.
 Cirillo, Giuseppe 147 n.
 Cirillo, Ornella 76 n., 118 n., 137 n., 218 n.
 Civita, Mauro 165 n.
 Clemente XI (Gianfrancesco Albani), *papa*, 237, 239, 244
 Clemente XII (Lorenzo Corsini), *papa* 34, 35, 189, 190, 235, 239, 240
 Clemente XIII (Carlo Rezzonico), *papa* 99 n., 108 n., 251 n.
 Cocchia, Carlo 131
 Cochín, Charles-Nicolas 216, 218 n., 245, 251 n.
 Coen, Paolo 11, 96, 99 n.
 Colasanti, Arduino 44
 Colata, Michelangelo 233
 Coletta, Mario 95 n.
 Collecini, Francesco 92, 93, 95 n., 180, 233, 234, 235, 242, 246, 249, 251 n., 261 n.
 Colletta, Pietro 204 n.
 Colletta, Teresa 182 n.
 Colomer Barrigón, José Luis 227 n.
 Colonia, *elettore di*, v. Wittelsbach, Giuseppe Clemente
 Colonna, Ferdinando, *principe di Stigliano* 176
 Colonna Sciarra, Prospero 129
 Colturato, Annarita 204 n.
 Conca, Sebastiano 14, 102, 236, 238, 239, 240, 241, 242, 243 n.
 Conforto, Giovan Giacomo 14, 19
 Consiglio, Daniela 11, 262
 Consoli, Gian Paolo 57 n., 158, 165 n.
 Contardi, Bruno 108 n., 243 n., 251 n.
Conti del Nord (Marija Fiodorovna e Paolo Petrovic) 149, 157 n.
 Contini, Giovanni Battista 242 n.
 Corazza, Vincenzo 40 n.
 Cornacchini, Agostino 190
 Cornaglia, Paolo 11, 149, 156 n., 157 n.
 Corsini, Neri Maria 35, 101, 102, 190, 239, 240
 Cosentino, Donato 134
 Costanzo, Salvatore 165 n., 261 n.
 Cotticelli, Francesco 205 n.
 Cozza, Francesco 99 n.
 Cremona, Alessandro 157 n., 227 n.
 Creuli, Filippo 243 n.
 Croce, Benedetto 26, 31 n.
 Crouset, Juan Bautista 115, 117, 119 n.
 Cundari, Cesare 227 n.
 Cuppini, Giampiero 40 n.
 Curcio, Giovanna 32 n., 108 n., 165 n., 216 n., 243 n., 251 n.
 Curtis, Onorato 204
 Cusano, Claudia 269 n.
 Cuvilliers il Vecchio, François 211, 214
 D'Addosio, Giovan Battista 260 n.
 D'Agostino, Graziana 67 n.
 D'Agostino, Pascale 204
 D'Agostino, Salvatore 33, 136 n.
 D'Alessandro, Lucio 147 n., 227 n.
 D'Amato Guerrieri, Claudio 67 n.
 D'Amia, Giovanna 85 n.
 D'Antonio, Paola 216 n.
 D'Arpa, Ciro 109 n.
 D'Aviler, Charles Augustin 155, 157 n.
 da Costa e Silva, José 82, 83, 84, 85 n.
 Dal Re, Marcantonio 150
 Dami, Luigi 45, 48 n., 67 n.
 Damiani, Mario 48 n.
 Damiani Almeyda, Giuseppe 44, 48 n.
 Dante 37, 166, 169, 173
 Dardanello, Giuseppe 109 n.
 da Sangallo, Antonio 34, 63
 Daum, Paul A. 218 n.
 De Angelis d'Ossat, Guglielmo 29, 32 n.
 de Aróstegui y Cañavate, Alfonso Clemente 197, 205 n.
 de Benavides, Francisco, *conte di Santisteban, viceré di Napoli* 134, 221
 Debenedetti, Elisa 99 n., 108 n.
 de Blasio, Michelangelo 136 n.
 de Borbón, Antonio Carlos 111
 De Bottis, Gaetano 179, 183 n.
 de Bucareli, Antonio María, *viceré di Napoli* 116
 de Capua, Bartolomeo, *principe della Riccia e duca di Airola* 232
 De Carvalho, Ayres 85 n.
 de Chaumont, Chevalier 216
 Decker, Paul 150, 157 n.
 De Cotte, Robert 63, 77, 79, 80, 82, 85 n.
 De Cunzo, Mario Antonio 76 n.
 De Divitiis, Maria Rosaria 165 n.
 De Dominicis, Domenico 195
 Defazio, Luisa 165 n.
 de Filippis, Pietro 195, 199, 205 n.
 de Foix, Odet, *conte di Lautrec* 143
 De Fusco, Renato 10, 25 n., 26, 27, 31 n., 40 n., 41, 47 n., 56, 58 n., 75 n., 85 n., 94 n., 95 n., 99, 100 n., 108 n., 118 n., 136 n., 156 n., 157 n., 175 n., 182 n., 191 n., 234 n., 254, 260 n., 261 n., 269 n.
 de Gálvez, Bernardo (anche de Galvez, Bernardo) 115, 116, 117
 de Gálvez, José (anche de Galvez, Joseph) 113, 116
 de Gálvez, Matías 116
 De Goyzueta, Juan Asensio 162
 de Gregorio, *famiglia* 123

- de Gregorio, *marchesa*, v. Verdugo, Giuseppa
 de Gregorio (anche Gregori, Gregorii), Leopoldo, *marchese di Vallesantoro e di Squillace* 121, 122, 124, 127 n., 158, 180, 181, 232, 233
 de Groof, Bart 227 n.
 de Grunemberg, Fernando 177
 de Guzmán, Enrico, *conte di Olivares e viceré di Napoli* 171, 178
 de la Casas y Aragorri, Luis 117
 de la Cerda, Luis Francisco, *duca di Medinaceli e viceré di Napoli* 185
 de la Guêpière, Pierre-Louis-Philippe 103
 de Lannoy, Vittoria 143
 Delfino, Francesco 162
 della Greca, Vincenzo 85 n.
 Della Monica, Giovanni Vincenzo 14
 Dellapiana, Elena 108 n.
 della Ragione, Achille 206 n.
 della Ratta, *famiglia* 143
 della Ratta, Caterina, *contessa di Caserta* 143
 Della Ratta, Franca 260 n.
 Delle Donne, Fulvio 25 n.
 De Logu, Giuseppe 44, 45, 48 n., 62, 67 n.
 Del Pezzo, Nicola 25 n.
 del Pò, Giacomo 134, 137 n.
 Del Prete, Riccardo 94 n., 95 n.
 del Rio, Antonio 181
 Delsere, Ilaria 243 n.
 Del Sole, Francesco 48 n.
 De Marchis, Tommaso 243 n.
 Demarco, Domenico 26, 127 n., 260 n.
 de Marinis, Gian Giacomo, *marchese di Genzano* 134, 137 n.,
 de Marinis, Maria Costanza 134
 de Marino, Pietro 147 n.
 de Martì, Francisco 116
 de Martino, Gianluigi 260 n.
 De Mattia, Fausto 40 n.
 De Medina Comde, Cristóbal 119 n.
 de Mercy d'Argentaui (anche de Mercy-Argentaui), François, *conte e ambasciatore d'Austria* 211, 215
 Demesmay, Francesco 103
 De Mura, Francesco 97
 de Nitto, Giuseppe 11, 85 n., 118 n., 127 n., 218 n., 230, 234 n.
 de Nollhac, Pierre 211, 218 n.
 Deo, Federica 183 n.
 De Pasquale, Andrea 99 n.
 De Pasquale, Giovanni 11, 262
 de Paz, Felipe 116
 de Peñalver, Luis 117
 Deriset, Antoine 239, 240, 241, 243 n.
 De Rosa, Luigi 94 n., 227 n.
 De Sanctis, G.C., *notaio* 136 n.
 Deselbach, Johann Adam 157 n.
 de Seta, Cesare 10, 23, 25 n., 26, 27, 30, 31 n., 32 n., 33, 40 n., 41, 47 n., 49, 57 n., 58 n., 75 n., 76 n., 80, 85 n., 94 n., 97, 100 n., 108 n., 111, 118 n., 128 n., 136 n., 137 n., 147 n., 150, 156 n., 157 n., 165 n., 175 n., 182 n., 186, 189, 191 n., 204 n., 206 n., 217 n., 218 n., 227 n., 234 n., 243 n., 260 n., 261 n., 269 n.
 Desgots, Claude 156
 de Silva, Cassiano 169, 175 n.
 De Simone, Paola 11, 194, 204 n., 205 n., 206 n., 216 n., 217 n., 218 n.
 De Sivo, Aniello 122
 Devoti, Chiara 157 n.
 Dezallier d'Argenville, Antoine-Joseph 142, 147 n., 154, 155, 157 n.
 Diano, Baldassarre 204
 di Casacalenda (anche Casa Calenda), *duchi* 129, 133, 134, 135, 137 n., 186, 190, 233
 di casa Piscicelli, Antonio, *marchese* 137 n.
 Di Castro, Alessandra 99 n.
 di Filippo, Giovanni 217 n.
 Di Fratta, Valeria 218 n.
 Di Liddo, Isabella 164, 165 n.
 Di Liello, Salvatore 11, 182 n., 184
 di Ligneville, Petronilla 133
 di Lucca, Antonio 15
 di Luzio, Giuseppe 204
 Di Mauro, Leonardo 128 n.
 Di Mauro, Marco 183 n.
 Di Monda, Paolo 25 n., 128 n.
 di Notarnicola, Antonio 15, 16 n.
 di Oettingen-Spielberg, Maria Leopoldine Elisabeth, *contessa* 205 n.
 Di Pasquale, Salvatore 33, 40 n., 165 n.
 di Rosa, Cinto 204
 Di Stefano, Roberto 25 n., 26, 27, 31 n., 40 n., 47 n., 58 n., 71, 75 n., 85 n., 94 n., 118 n., 136 n., 156 n., 175 n., 182 n., 191 n., 234 n., 260 n., 269 n.
 di Tommaso, Gaetano 255
 Dittscheid, Hans Christoph 157 n.
 Divenuto, Francesco 25 n., 183 n.
 Dominici, Antonio 76 n.
 Donadono, Laura 76 n.
 Doria, Gino 191 n.
 Doria, Marcantonio 135
 Doria, Paolo Mattia 36
 Doria d'Angri, *famiglia*, 135
 Dosio, Giovanni Antonio 144
 Doublet, Nicole 156
 Duhesme, Guillaume Philibert 116
 Dumont, Gabriel-Pierre-Martin 211, 214, 218 n.
 Durm, Josef 44
 Dury, Ludwig 154
 Elbeuf, *duca di*, v. Emanuele Maurizio di Lorena
 Elisabetta di Lorena, *regina consorte di Sardegna* 149
 Emanuele Maurizio di Lorena, *duca d'Elbeuf* 21
 Enrico II di Valois, *re di Francia* 77
 Esposito, Daniela 260 n.
 Eustace, John Chetwode 67 n.
 Fabri, Francesco Saverio 83, 85 n.
 Fabris, Pietro 167, 168, 169, 171, 173, 175 n.
 Fagiolo dell'Arco, Marcello 41, 47 n., 79, 85 n., 108 n., 137 n., 147 n., 156 n., 157 n., 165 n., 217 n., 243 n.
 Fanzago, Cosimo 205 n., 216 n.
 Faraglia, Nunzio Federico 94 n.
 Farnese, *famiglia* 220, 227 n.
 Farnese, Elisabetta 75, 77, 79, 220, 227 n.
 Favilla, Massimo 109 n.
 Federico II, *re di Prussia* 128 n.
 Federico II di Svevia, *imperatore* 14
 Federico Augusto II, *elettore di Sassonia e re di Polonia* 80, 220
 Federico Cristiano, *elettore di Sassonia* 226
 Felipe V, v. Filippo V
 Fellicò, Roberto 19, 20, 24
 Feray, Jean 218 n.
 Ferdecchini, Pietro 97, 98
 Ferdinando II di Borbone, *re delle Due Sicilie* 121, 172
 Ferdinando IV di Borbone, *re di Napoli, poi I delle Due Sicilie* 38, 72, 93, 106, 121, 182, 183 n., 194, 196, 198, 199, 205 n., 207, 208, 213, 216 n., 218 n., 232, 233
 Ferrari, Francesco 240, 242 n., 243 n.
 Ferrari, Maria Claudia 205 n.
 Ferrario, Giulio 43, 47 n.
 Ferraro, Italo 25 n., 205 n.
 Ferrer, Raymundo 119 n.

- Fiadino, Adele 76 n.
 Fichera, Filadelfo 59, 67 n.
 Fichera, Francesco 10, 26, 31 n., 36, 40, 46, 47, 47 n., 48 n., 49, 57 n., 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67 n., 135, 137 n., 183 n., 243 n., 260 n.
 Fidiaco, Cleante 240
 Fiengo, Giuseppe 26, 128 n., 134, 137 n., 191 n.
 Fierro, Fiorenzo 208
 Filangieri, Gaetano 182 n.
 Filarete (Antonio Averlino) 224, 242
 Filippo di Borbone, *infante di Spagna* 218 n.
 Filippo V di Borbone, *re di Spagna* 77, 79, 85 n., 141
 Finocchietti de Fauloni, Giuseppe 121
 Fischetti, Fedele 100 n.
 Fogliani Sforza d'Aragona, Giovanni, *marchese* 91, 145, 152, 232, 233
 Fontaine, Pierre-François-Léonard 57 n.
 Fontana, Carlo 57, 61, 63, 79, 80, 82, 85 n., 108 n., 150, 157 n., 158, 237, 241
 Fontana, Carlo Stefano 243 n.
 Fontana, Domenico 72, 220
 Fonton, Marcello 111, 118 n., 233, 261 n.
 Forest de Bélidor, Bernard 33, 158
 Forte, Carlo 158, 165 n.
 Forteza Oliver, Miquela 119 n.
 Fortini 20
 Fortuýa, Guglielmo 179
 Fossier, François 85 n.
 Frà Nuvolo, Giuseppe 33, 263
 Francesco I di Borbone, *re delle Due Sicilie* 93, 122, 127 n., 147 n.
 Francesco II di Borbone, *re delle Due Sicilie* 172, 174
 Francesco Stefano, *duca di Lorena* 208
 Frank, Martina 217 n.
 Fraser, Douglas 32 n.
 Fratta, Arturo 25 n.
 Frese, Peter 58 n.
 Froncillo, Nicola 234
 Fuentes, *conte di* 211, 215
 Fuga, Ferdinando 22, 25 n., 29, 35, 36, 44, 45, 61, 63, 72, 73, 104, 106, 122, 129, 135, 167, 179, 183 n., 197, 207, 213, 216 n., 233, 235, 236, 239, 240, 242, 242 n., 243 n., 251 n., 255
 Fumaroli, Marc 141
 Funari (anche Funaro), Giuseppe, detto il Mancino 195, 200, 201, 206 n., 217 n.
 Funck, Valerian 211, 214
 Fusco, Raffaella 25 n.
 Gabriel, Ange-Jacques 63, 216, 218 n., 219 n., 226
 Gabriele di Borbone, *infante di Spagna* 232
 Gabrielli, Edith 99
 Gaglione di Marcianisii, Francesco 125, 126
 Galante, Gennaro Aspreno 263, 269 n.
 Galasso, Giuseppe 31 n., 227 n.
 Galdi, Sara 208
 Galdieri, Eugenio 227 n.
 Galiani, Berardo 243 n.
 Galilei, Alessandro 45, 235, 243 n., 235, 239, 240, 241, 242, 243 n.
 Gallet, Michel 219 n.
 Galli Bibiena (anche Bibbiena), *famiglia* 46, 61, 80, 111, 209, 217 n.
 Galli Bibiena, Carlo Bernardo 211, 212
 Galli Bibiena, Ferdinando 186, 189
 Galli Bibiena, Francesco 186, 209
 Galli Bibiena, Giovanni Carlo Sicinio 84, 85 n.
 Galli Bibiena, Giuseppe 208, 217 n.
 Gallino, Tomaso Maria 147 n.
 Gallo, Agostino 106, 109 n.
 Gallo, Martina 208
 Gamba, Crescenzo 210
 Gambacorta, Anna, *contessa di Caserta* 143
 Gambardella, Alfonso 29, 30, 32 n., 40 n., 58 n., 94 n., 95 n., 111, 118, 136 n., 156 n., 165 n., 175 n., 183 n., 204 n., 216 n., 217 n., 242 n., 254, 251 n.
 Gambardella, Carmine 119 n.
 Gandolfo, Francesco 108 n.
 Garampi, Giuseppe 97
 García, Lourdes 119 n.
 Garms, Jörg, 26, 30, 32 n., 85 n., 108 n., 165 n., 183 n., 191 n., 207, 216 n., 217 n., 251 n., 254, 260 n., 261 n.
 Garza Luna, A. 119 n.
 Garzya, Chiara 137 n.
 Gaspari, Giovanni Paolo 214
 Gavitt, Philip 243 n.
 Genovese, Gaetano 167
 Genovese, Rosa Anna 260 n.
 Genovesi, Antonio 36
 Gentz, Heinrich 49, 57 n.
 Geri, Francesco 23, 223
 Ghezzi, Pier Leone 239, 240, 245, 251 n.
 Ghigiotti, Giuseppe 227 n.
 Ghisetti Giavarina, Adriano 10, 26
 Gialdroni, Teresa M. 204 n.
 Giancristofaro, Emiliano 31 n.
 Gianfrotta, Antonio 95 n., 97, 100 n., 127 n., 147 n., 175 n.
 Giannetti, Anna 11, 30, 32 n., 47 n., 56, 58 n., 76 n., 100 n., 141, 147 n., 156 n., 191 n., 225, 227 n.
 Giannone, Pietro 36
 Giaquinto, Corrado 243 n.
 Giedion, Sigfried 45
 Gilly, Friedrich 50
 Gioacchino Napoleone Murat, *re di Napoli* 56, 57 n.
 Gioffredo, Mario 15, 56, 79, 85 n., 103, 106, 108 n., 109 n., 125, 128 n., 134, 135, 137 n., 186, 191, 233, 234 n., 255, 261 n.
 Gioia, Agostino 99
 Gioja, *banchiere* 154
 Giorgi, Lucia 147 n.
 Giorgio, Nicola 125
 Giovanni VI, *re del Portogallo* 83
 Giovannini, Domenico 233
 Giovannoni, Gustavo 26, 45, 46, 47, 48 n., 60, 61, 67 n., 135, 137 n.
 Giraud, Étienne 133
 Giuffrè, Maria 67 n., 109 n.
 Giuseppe I d'Asburgo, *imperatore* 220
 Giuseppe II d'Asburgo, *imperatore* 149, 198, 214
 Giuseppe Napoleone Bonaparte, *re di Napoli* 116
 Giustina, Irene 40 n.
 Giustiniani, Michelangelo 134
 Giusto, Rosa Maria 243 n.
 Gizzi, Stefano 260 n.
 Goethe, Johann Wolfgang 49, 50, 56, 57 n., 146, 147 n.
 Gomes Januário, Pedro Miguel 85 n.
 Gonzalez-Ripoll, María Dolores 119 n.
 González Pereda, Manuel Antonio 116
 Gorbatenko, Sergey 154, 157 n.
 Gordon, Alden R. 251 n.
 Grabar, Igor mmanuilovi 39, 40 n.
Granduchi di Toscana (Pietro Leopoldo I e Maria Luisa di Spagna) 197, 201
 Gravagnuolo, Benedetto 108 n., 128 n., 183 n., 218 n.
 Gravier, Giovanni 170, 171, 179, 182, 222
 Graziano, Giuseppe Oreste 100 n.
 Gregorini, Domenico 240, 243 n.
 Greuter, Matthäus 188
 Grimaldi, Anna Maria 208
 Gritella, Gianfranco 85 n.
 Gruber, Alain-Charles 215, 218 n., 219 n.

- Guadet, Julien 61, 67 n.
 Guarini, Guarino 246
 Guarino, Carmine 76 n.
 Guarino, Gabriel 227 n.
 Guarrera, Fabio 67 n.
 Guerniero, Giovanni Francesco 152, 153, 154, 157 n.
 Guerra, Giuseppe 269 n.
 Guerra, Mario 269 n.
 Guerrieri, Guerriera 230, 234 n.
 Guglielmi, Gregorio 99
 Guglielmini, Domenico 158
 Guglielmo VIII, *langravio d'Assia-Kassel* 153
 Guicciardini, Celestino 144
 Guignebesche, Jean 157 n.
 Guillaumot, Charles-Axel 244, 245, 251 n.
 Günther, Ignaz 214
 Gurlitt, Cornelius 42, 43, 47 n., 61, 67 n.
 Gutierrez, Ramón 118 n.
- Hackert, Jacob Philipp 49, 142, 147 n.
 Hager, Hellmut 85 n., 150, 157 n., 251 n.
 Hamilton, William 56, 58 n.
 Hautecoeur, Louis 45
 Heras Casas, Carmen 118 n.
 Hersey, George L. 150, 154, 156 n., 157 n.
 Heym, Sabine 218 n.
 Hibbard, Howard 32 n.
 Hildebrand, Sonja 57 n.
 Hoefnagel, Joris 184
 Hopkins, Andrew 47 n., 85 n.
 Hostini, Pietro 243 n.
 Hourticq, Louis 63, 67 n.
- Iacono, Maria Rosaria 95 n., 147 n., 156, 157 n.
 Ibarra, Agustín 117
 Intieri, Bartolomeo 36
 Irđi, Salvatore 172, 175 n.
 Izzo, Mirella 25 n.
 Jacazzi, Danila 11, 111, 118 n., 119 n.
 Jaci, *principe di*, v. Reggio e Gravina, Stefano
 Jakob, Michael 227 n.
 Jallier de Savaul, Claude-Jean-Baptiste 211, 215
 Jappelli, Giuseppe 47 n.
 Jappelli, Luigi 122
 Japy, André 218 n.
 Jasimone Nicola 123, 127 n.
 Jaulain, Nathalie 94 n., 95 n.
 Jestaz, Bertrand 85 n.
- Johns, Christopher M.S. 243 n.
 Joli, Antonio 145, 168, 224, 226, 227 n.
 Jolivet, Morise Lewes 179
 Jommelli, Niccolò 204 n., 205 n., 206 n., 211, 212, 217 n.
 Jones, Inigo 47 n., 63
 Jordan, Marc-Henri 219 n.
 Josepha Antonia (Maria Giuseppa di Baviera), *imperatrice consorte* 214
 Juvarra, Filippo 14, 19, 32 n., 41, 43, 47, 57, 61, 63, 65, 67 n., 80, 85 n., 104 n., 111, 149, 150, 153, 156 n., 157 n., 186, 187, 191 n., 235, 236, 238, 239, 240, 242 n., 243 n., 246
- Kahn Rossi, Manuela 99 n.
 Kalina, Pavel 85 n.
 Kellenbenz, Hermann 260 n.
 Kieven, Elisabeth 32 n., 57 n., 102, 103, 108 n., 165 n., 216 n., 243 n.
 Kjučarianc, Giulietta 39, 40 n.
 Klopfer, Paul 45, 49, 57 n., 61, 67 n.
 Knight, Carlo 58 n.
 Koch, Georg Friedrich 57 n.
 Kurr, Anne 85 n.
- Labadessa, Rosario 165 n.
 Labalestra, Antonio 158, 165 n.
 Labrador Arroyo, Félix 147 n., 175 n., 227 n.
 Labrot, Gérard 136 n., 220, 227 n.
 Lamberti, Ventura 237, 242 n.
 Lamberti, Vincenzo 33
 Lanzi, Luigi, 184, 191 n.
 La Rocca, Luigi 40 n., 183 n.
 Lascaris di Ventimiglia, Giuseppe 149
 Lattuada, Riccardo 97, 100 n., 218 n.
 Laugier (abbé), Marc-Antoine 251 n.
 Laureati, Laura 191 n.
 Lautrec, *conte di*, v. de Foix, Odet
 Lazzari, Dionisio 19
 Le Blanc, Jean-Bernard 254
 Le Blond, Alexandre 155
 Lecchi, Antonio 158
 Ledoux, Claude-Nicolas 160
 Le Nôtre, André 64, 155, 156, 156 n., 223
 Lenza, Cettina 10, 26, 41, 48 n., 147 n., 218 n., 219 n.
 Lenzi, Deanna 191 n., 217 n.
 Lenzo, Fulvio 32 n., 137 n.
 Leo, Leonardo 211
 Leonardi, Porzio 153
- Leonardo da Vinci 40 n.
 Leone, Giorgio 99 n.
 Leone, Giuseppina 109 n.
 Leopold Friedrich Franz, *principe di Anhalt-Dessau* 57 n.
 Le Pautre, Antoine 79, 85 n.
 Le Pautre, Pierre 102, 108 n.
 Le Picq, Charles 211
 Le Vau, Louis 35, 37
 Lewine, Milton J. 32 n.
 Licenziati, Federica 260 n., 261 n.
 Liechtenstein, *principe di*, v. von Liechtenstein, Johann Adam Andreas I
 Ligeon, Bernardo 108 n.
 Ligne, *principe di* 157 n.
 Lima, Antonietta Iolanda 25 n.
 Lionardi, Porzio 230, 234 n.
 Lipari, *commissario?* 76
 Lironi, Giuseppe 240
 Listokin, David 119 n.
 Llaguno y Amirola, Eugenio 118 n.
 Lodoli, Carlo 101
 Lombardi, Giustino 162
 Longhena, Baldassarre 57, 82, 85 n.
 Lo Pilato, Arianna 25 n.
 Lorena, *casata* 208
 Lorenzani, Anna 14, 231
 Lorenzani, Giovanni Andrea 14
 Louis, Victor 211, 214, 215
 Lucchese, Giuseppe 15, 16 n.
 Ludwig I, *elettore di Baviera, poi re di Baviera* 50, 52, 53, 54, 56, 57, 57 n.
 Luigi I (anche Luis) di Borbone, *re di Spagna* 141
 Luigi XIV, *re di Francia* 50, 55, 77, 103, 141, 222
 Luigi XV, *re di Francia* 38, 55, 214, 220, 226
 Luigi XVI, *re di Francia* 215, 218 n.
 Luigi Ferdinando, *delfino di Francia* 211, 214, 215
 Luiso, Giada 118 n., 119 n.
 Lusieri, Giovan Battista 50
- Macaro, Vincenzo 203
 Maccario, Paolo 208
 Maccavino, Nicolò 204 n., 205 n., 216 n.
 Macera, Mirella 227 n.
 Maderno, Carlo 239
 Maffei, Scipione 101
 Maffei, Tiziana 10
 Mafrici, Mirella 227 n.

- Maglio, Andrea 10, 49, 57 n.
 Maglione (detto il Manlio), Ferrante 254, 260 n.
 Magni, Giulio 44
 Magri, Gaetano 195, 209
 Magri, Giuseppe 209
 Maietta, Ida 260 n.
 Maini, Giovanni Battista 99, 239, 240
 Maione, Paologiovanni 204 n.
 Majolo, Ruello 95 n.
 Malesci, Luigi 23, 172
 Mancini, Franco 191 n., 204 n., 205 n., 212, 218 n.
 Mancini, Giulio 96, 184, 191 n.
 Manfredi, Tommaso 11, 25 n., 40 n., 108 n., 149, 150, 156 n., 157 n., 204 n., 235, 242 n., 243 n.
 Mangarelli (anche Mancarelli), Giovanni 164
 Mangone, Fabio 10, 11, 71, 76 n., 175 n., 242 n., 269 n.
 Manin, *famiglia* 226
 Manin, Ludovico, *doge di Venezia* 227 n.
 Manni, Alessandro 15
 Manni, Costantino 145, 147 n., 164, 256
 Mansart, Jules Hardouin 155, 156, 226
 Mansi, Maria Gabriella 204 n., 218 n.
 Manso, Pasquale 19, 20
 Manzi, Pietro 183 n.
 Manzo, Elena 11, 87, 88, 91, 94 n., 95 n.
 Mañueco Santurtún, Carmen 118 n.
 Marabottini, Alessandro 243 n.
 Maratti, Carlo 96, 99 n., 236, 238, 239, 241
 Marcel-Reymond, Charles 61, 67 n.
 Marchionni, Carlo 35, 189, 190
 Marchionni, Filippo 108 n., 189
 Marconi, Paolo 251 n.
 Marello, Battista 95 n.
 Marescotti, 197
 Margherita di Savoia, *regina consorte d'Italia* 21
 Margiotta, Maria Luisa 25 n., 227 n.
 Maria Amalia Wettin di Sassonia, *regina consorte di Napoli e Sicilia, poi di Spagna* 21, 38, 56, 71, 80, 85 n., 129, 142, 151, 190, 196, 211, 217 n., 220, 221, 224, 225, 226, 227 n., 232
 Maria Anna d'Asburgo, *arciduchessa d'Austria* 208, 217 n.
 Maria Antonietta d'Austria (anche Marie-Antoinette), *regina consorte di Francia* 211, 212, 215, 216
 Maria Carolina d'Asburgo (anche Marie Carlote), *regina di Napoli* 194, 195, 196, 198, 199, 203, 205 n., 207, 208, 216 n., 218 n.
 Maria Giovanna Battista di Savoia-Nemours, *duchessa di Savoia* 157 n.
 Maria Giuseppa d'Austria 196, 205 n., 207, 220, 205 n., 207, 220
 Mariano, Fabio 30, 32 n., 34, 40 n., 191 n.
 Maria Sofia di Wittelsbach, *regina consorte delle Due Sicilie* 174
 Maria Teresa Carolina, *infanta di Napoli* 194, 198, 211, 218 n.
 Maria Teresa d'Asburgo, *regina consorte delle Due Sicilie* 43, 172, 174, 207, 208, 215
 Maria Teresa Raffaella, *infanta di Spagna* 214
 Marigny, *marchese di*, v. Poisson de Vandières, Abel-François
 Marinelli, Claudio 147 n., 191 n.
 Marinelli, Filippo 76 n.
 Marini, Filippo, *marchese di Genzano* 137 n.
 Martin, Pierre-Denis 224
 Martinelli, Domenico 150, 237, 242 n.
 Martucci, Casimiro 11, 108 n., 254, 260 n.
 Marucchi, Adriana 191 n.
 Marvuglia, Giuseppe Venanzio 101, 104, 106, 108 n., 109 n.
 Mascarino Ottaviano 124
 Mascaró, Manuel Agustín 117
 Masci, Alessio 251 n.
 Mascilli Migliorini, Luigi 40 n., 85 n., 227 n.
 Mascilli Migliorini, Paolo 40 n., 76 n., 147 n., 183 n.
 Masi, Maria Carmela 100 n.
 Matacena, Gennaro 182 n.
 Matteucci, Anna Maria 39, 40 n.
 Mazzarella, *famiglia* 123
 Mazzarella Antonio 127 n., 128 n.
 Mazzarella Domenico 127 n., 128 n.
 Mazzarella Nicola 127 n.
 Mazzarella Pietro 125, 128 n.
 Mazzarella, Vincenzo 127 n.
 Mazzenga, Valerio 217 n.
 Mazzi, Giuliana 47 n.
 Mazzocchi, Alessio Simmaco 230
 Mazzoleni, Donatella 147 n., 227 n.
 Mazzoleni, Stefano 147 n., 227 n.
 Maximilian III Joseph, *elettore di Baviera* 214
 Medici, *famiglia* 53, 147 n., 227 n.
 Medrano, Giovanni Antonio 21, 22, 25 n., 36, 63, 71, 76 n., 178, 222, 223
 Melani, Alfredo 44, 48 n., 62, 67 n.
 Memmo, Andrea 101
 Mengozzi Colonna, Girolamo 242 n.
 Mengs, Anton Raphael 113, 119 n.
 Menna, Giovanni 10, 59, 62
 Mercalli, Marica 243 n.
 Merlotti, Andrea 157 n., 204 n.
 Messbarger, Rebecca 243 n.
 Messina, Bruno 67 n.
 Messina, Giacomo 76 n.
 Michel, Christian 251 n.
 Michelangelo 43, 54, 55, 75, 239, 241, 242
 Michetti, Nicola 189, 243 n.
 Migliaccio, Maria Concetta 147 n.
 Miglio, Massimo 108 n.
 Migliorini, Anna Vittoria 127 n.
 Milizia, Francesco 26, 44, 62, 63, 67 n., 129, 133, 134, 136 n., 137 n., 166, 182, 183 n.
 Miltenov, Petrana 39, 40 n.
 Minieri Riccio, Camillo 136 n., 165 n., 243 n.
 Mirelli, Carlo, *principe di Teora* 198, 201, 204, 205 n.
 Misiano, Susanna 243 n.
 Missirini, Melchiorre 241, 243 n.
 Modesti, Paola 72, 76 n.
 Mohorte Medina, Alejandro 118 n.
 Mola, Pier Francesco 96, 99 n.
 Moli Frigola, Montserrat 225, 227 n.
 Moncada Maya, José Omar 119 n.
 Mondelli, Carlo 240, 242
 Mons, Pasquale 137 n.
 Montanari, Valeria 260 n.
 Montealegre, José Joaquin, *marchese di Salas* 147 n.
 Montesquieu, Charles-Louis de Secondat 36
 Monzo, Pasquale 256
 Morán Turina, José Miguel 85 n.
 Moreau il Giovane, Jean-Michel 215
 Morelli, Cosimo 43, 214
 Morghen, Filippo 100 n., 179
 Morin, Christophe 227 n.
 Mormone, Raffaele 36, 40 n.
 Morselli, Raffaella 96, 99 n.
 Moschini, Francesco 40 n., 85 n., 242 n.
 Mosser, Monique 156 n., 157 n.
 Motta, Giovanna 227 n.
 Moy, *marchese di* 218 n.
 Muñoz, Antonio 44
 Muntaner Moner, Francisco 114, 119 n.
 Murena, Carlo 35, 108 n., 242 n.
 Murena, Francesco 103, 108 n.
 Musi, Aurelio 85 n., 227 n.

- Mussolini, Benito 59, 62
 Mustardini, Nicola 199
 Muzzillo, Francesco 203
- Nappi, Eduardo 175 n.
 Naranjo Orovio, Consuelo 119 n.
 Natale, Lucas Antonio 131, 134, 137 n., 183 n.
 Nerdinger, Winfried 54, 57 n.,
 Neroni, Lorenzo Maria 97, 121, 122, 232,
 233, 234
 Neuman, Robert 85 n.
 Nicolini, Luigi 94 n., 95 n.
 Nigrone, Giovanni Antonio 144
 Nocca, Marco 157 n.
 Nolli, Carlo 170, 171, 221
 Noris, Matteo 217 n.
 Noto, Maria Anna 147 n.
 Novo, Salvador 119 n.
- Odescalchi, Baldassarre 134
 Ojetti, Ugo 45, 48 n., 62, 67 n.
 Olivares, *conte di*, v. de Guzmán, Enrico
 Olivé, Francesc 119 n.
 Olmo, Carlo 59
 Opali ska, Sofia 82
 Orlandi, Clemente 243 n.
 Osborn, Max 61, 67 n.
 Ottoboni, Pietro 238, 240
 Ottoni, Filippo 240
 Ottoni, Lorenzo 240
- Padovano (anche Paduano), Giuseppe 195,
 199, 205 n.
 Pagnano, Giuseppe 67 n.
 Paisiello, Giovanni 197, 204 n., 216 n.
 Palazzotto, Pierfrancesco 109 n.
 Palena, *conte di*, v. Caramanico, Giacomo
 Palermo, Salvatore 134
 Palladio, Andrea 31, 32 n., 54, 55, 57 n.,
 63, 67 n., 215, 218 n.
 Pallante, Gaetano 15
 Palmieri, *famiglia* 16 n.
 Pane, Bernardo 203
 Pane, Giulio 10, 28, 31 n., 204 n., 216 n.
 Pane, Roberto 10, 11, 25 n., 26, 27, 31, 31 n.,
 32 n., 40 n., 47, 47 n., 48 n., 58 n., 74, 75 n.,
 76 n., 85 n., 94 n., 118 n., 126, 128 n.,
 136 n., 156 n., 166, 175 n., 182 n., 191 n.,
 234 n., 260 n., 263, 269 n.
 Panini, Giovanni Paolo 239, 240
 Pannain, Guido 191 n.
- Pannini, Giovanni Paolo 186
 Pantanella, Rossella 217 n.
 Paolo I, *imperatore di Russia* 216
 Paone, Michele 165 n.
 Papagna Elena 127 n.
 Papaleo, Pietro 237, 242 n.
 Papillon de la Ferté, Denis-Pierre-Jean 216
 Papini, Giovanni 65,
 Papis, Giuseppe 76 n.
 Pâris, Pierre-Adrien 212, 215, 216, 218 n.,
 219 n.
 Parlato, Enrico 243 n.
 Parrino, Domenico Antonio 182 n.
 Pascariello, Maria Ines 25 n., 137 n.
 Pascoli, Lione 88, 90, 94 n., 96, 141, 185,
 186, 187, 191 n., 241, 243 n.
 Pasculli Ferrara, Mimma 163, 165 n.
 Pasquali, Susanna 11, 57 n., 243 n., 244,
 251 n.
 Passalacqua, Francesca 109 n.
 Passalacqua, Pietro 240
 Pastena, Carlo 109 n.
 Patte, Pierre 216
 Patturelli (anche Pattorelli), Carlo 93, 95 n., 234
 Patturelli, Ferdinando 86 n.
 Patturelli, Giovanni (anche Giovan Battista)
 95 n., 111, 118 n.
 Patuzzo, Claudia 102, 104, 106, 109 n.
 Pauli, Gustav 45
 Paveto, Cayetano 116
 Payne, Alina 47 n.
 Percier, Charles 57 n.
 Perone, Maria 25 n., 128 n.
 Pérouse De Montclos, Jean-Marie 251 n.
 Perrault, Claude 54, 55, 56, 150
 Pessolano, Maria Raffaella 25 n., 94 n., 135,
 136 n., 137 n., 175 n., 182 n.
 Petrenga, Giovanna 100 n.
 Petri, Pietro Giorgio Frediano 181
 Petrini, Paolo 132, 134, 137 n.
 Petroni, Giulio 260 n.
 Petrucci, Francesco 243 n.
 Pettinicchio, Francesco 165 n.
 Pezone, Maria Gabriella 11, 121, 127 n.,
 128 n., 183 n., 227 n.
 Pezzella Salvatore 128 n.
 Pezzella Vito 127 n., 128 n.
 Philippe V, v. Filippo V
 Piacentini, Marcello 59, 60, 67 n.
 Piazza, Stefano 11, 101, 109 n.
 Pica Ciamarra, Massimo 227 n.
- Pica Ciamarra Associati, *gruppo* 24, 25 n.
 Piccinelli, Gian Maria 147 n.
 Piermarini, Giuseppe 39, 43, 83, 108 n.,
 200, 201, 209, 214, 217 n., 243 n., 258,
 259, 261 n.
 Pierri, Gennaro 100 n.
 Pietro il Grande, *imperatore di Russia* 39, 40 n.
 Pigafetta, Giorgio 67 n.
 Pignalosa, Simona 218 n.
 Pignatelli, Stefano 191 n.
 Pignatelli Spinazzola, Giuseppe 11, 127 n.,
 175 n., 176, 182 n., 183 n.
 Pinon, Pierre 219 n.
 Pinto, Aldo 16 n., 25 n.
 Pio VII (Barnaba Chiaramonti), *papa* 99 n.,
 108 n., 251 n.
 Piolti, Manuel 84
 Piranesi, Giovanni Battista 36, 40 n., 42,
 101, 212, 218 n., 249, 250, 251 n.
 Pirozzi, Francesca 95 n.
 Pitarresi, Gaetano 204 n., 217 n.
 Pittarelli, Antonio 195
 Platania, Gaetano 227 n.
 Poisson, Jeanne-Antoinette, *marchesa di*
Pompadour 244
 Poisson de Vandières (anche Vandier),
 Abel-François, *marchese di Marigny* 218
 n., 244, 245, 250, 251 n.
 Poleni, Giovanni 33
 Pollack, Leopoldo 83
 Pollio, Giuseppe 165 n.
 Pomba, Giuseppe 43
 Pompadour, *marchesa di*, v. Poisson, Jeanne-
 Antoinette
 Pompei, Alessandro 43
 Ponce de León y Spinola, Antonio, *duca di*
Arcos 194, 195, 199, 205 n., 208 n., 211
 Portoghesi, Paolo 59, 217 n.
 Porzio, Annalisa 76 n., 100 n.
 Poso, Regina 158, 161, 165 n.
 Pozzi, Stefano 238, 243 n.
 Poulleau, Claude-René-Gabriel 211, 214
 Predari, Francesco 43, 47 n.
 Preti, Mattia 63
 Promis, Carlo 43, 47 n.
 Prospero Valenti Rodinò, Simonetta 99 n.
 Pugliese Carratelli, Giovanni 204 n.
- Quarenghi, Giacomo 39, 40 n., 44
 Quatremère de Quincy, Antoine Chrysos-
 tome 42, 43, 47 n., 49, 57 n., 61, 67 n.

- Quercia, Giuseppe 238
 Quesada, Santiago 119 n.
 Quintavalle, Armando Ottaviano 63, 67 n.
 Quirante Rives, José Vicente 227 n.
- Rabreau, Daniel 218 n.
 Raffaello 61, 97
 Raguzzino, Giovanni 217 n.
 Raiberti, cavaliere 149
 Rainaldi, Carlo 63
 Ramos, Antonio 113
 Randolfi, Rita 108 n.
 Ranucci, Giovanni 127 n.
 Rao, Anna Maria 85 n., 183 n., 227 n.
 Raspi Serra, Joselita 218 n.
 Rastrelli, Bartolomeo 39
 Ravaschieri, *famiglia* 132
 Re, Vincenzo 213, 215
 Rega, Carlo 127 n.
 Rega, Gherardo 169, 173
 Reggio, Michele 178
 Reggio e Gravina, Stefano, *principe di Jaci* 183 n.
 Restile, Luigi 100 n.
 Retrosi, Filippo 98
 Ricci, Corrado 44, 67 n.
 Ricciardelli, Gabriele 179, 183 n.
 Ricciolini, Niccolò 238, 239, 240
 Riegl, Alois 47 n.
 Riesenfeld, Erich Paul 57 n.
 Rigaud, Jacques 150
 Rimondini, Giovanni 85 n.
 Rinaldi, Antonio 39, 40, 40 n., 212, 232, 233
 Roberto, Sebastiano 157 n.
 Robotti, Annamaria 95 n.
 Robotti, Ciro 128 n.
 Roca De Amicis, Augusto 11, 77, 85
 Rodolfo I d'Asburgo, *imperatore* 198
 Rodriguez, Delfin 251 n.
 Rodríguez, Antonio 119 n.
 Roggero, Costanza 157 n.
 Romito, Leonardo 160, 162
 Rorro, Francesco 160, 162, 165 n.
 Rosenfeld, Myra Nan 85 n.
 Ross, Antonio 98
 Rossi, Antonio 93
 Rossi, Nicola 213, 218 n.
 Rossi, Pasquale 11, 137 n., 147 n., 166, 175 n., 227 n.
 Rossi Pinelli, Orietta 47 n.
- Rotili, Mario 156 n., 175 n., 191 n., 234 n.
 Rousseau, Jean-Jacques 142, 147 n.
 Rousset de Missy, Jean 220, 227 n.
 Ruffini, Alessandro 188
 Ruffo, Fabrizio 125
 Ruffo, Vincenzo 176, 182 n.
 Ruggiero, Stefano 203
 Rugolo, Ruggero 109 n.
 Ruiz de Castro, Fernando, *vicere di Napoli* 72
 Rusconi, Giuseppe 239
 Rusconi Sassi, Ludovico 240, 243 n.
 Russell, Francis 76 n.
 Russo, Valentina 108 n.
 Ruta, Carlo (anche Carlos) 111
 Ruta, Clemente 100 n.
- Sabatini, Francesco 71, 90, 94, 106, 111, 113, 114, 115, 118 n., 119 n., 122, 180, 181, 183 n., 231, 233, 235, 242, 244, 246, 249, 251 n., 261 n.
 Sabatino, Rosa 47 n., 191 n., 217 n.
 Saint-Simon 141
 Saint-Non (abbé de), Jean-Claude Richard 49, 57 n., 175 n., 215
 Sajous D'Oria, Michèle 218 n.
 Sala, Carlo Innocenzo 240
 Sala, Nicola 197
 Salas, *marchese di*, v. Montealegre, José Joaquín
 Salazar, Mugnos 127 n.
 Salazaro, Demetrio 136 n.
 Sallay, Gabriel 214
 Salvato, Vincenzo 163, 165 n.
 Salvi, Nicola 43, 45, 101, 102, 103, 108 n., 134, 239, 240, 242, 243 n.
 Sambricio, Carlos 111, 118 n.
 Samoggia, Luigi 85 n.
 Samonà, Giuseppe 60
 Sánchez, Joan-Eugeni 119 n.
 Sancho, José Luis 85 n.
 Sancio, Antonio 88, 91, 93, 94 n., 95 n., 122, 127 n., 147 n.
 Sanfelice, Ferdinando 19, 21, 36, 63, 71, 87, 94 n., 129, 178, 183 n., 205 n.
 San Gaetano Thiene 262
 San Julián, Pedro Pablo 116
 San Martino, Paolo 108 n.
 Sanmartino, Giuseppe 218 n.
 San Marzo, *marchese di* 134
 Sanmicheli, Michele 35
- Sansevero di Sangro, Giuseppe, *principe di Fondi* 134
 Santo Stefano, *conte di*, v. de Benavides, Francisco
 Santobuono, *principe di*, v. Caracciolo, Marino
 Santoro, Lucio 25 n., 128 n.
 Sanzio, Raffaello v. Raffaello
 Sarcelle, Jean Baptiste 156
 Sarcone, Matteo 212
 Sarcone, Michele 206 n., 212
 Sardi, Giuseppe 96, 99 n.
 Sardi, Pietro 99 n.
 Sarnelli, Antonio 100 n.
 Sasso, Camillo Napoleone 170, 171, 175 n., 260 n.
 Sauro Antonio 128 n.
 Sava, Giuseppe 243 n.
 Sava, Raffaele 122, 127 n.
 Sbandi, Franco 95 n.
 Scalabroni, Luisa 217 n.
 Scardanelli 197
 Schiano, Evangelista 195, 201, 203, 206 n., 210
 Schiavo, Armando 85 n., 95 n., 100 n., 108 n.
 Schiavoni, Federico 16
 Schinkel, Karl Friedrich 49, 50, 53, 57, 57 n., 67 n.
 Schioppa, Nicola 255
 Schipa, Michelangelo 121, 127 n., 183 n.
 Schneider, Jürgen 260 n.
 Schöne, Günter 218 n.
 Schor, Cristoforo 76 n.
 Schütze, Karl-Robert 57 n.
 Schütze, Sebastian 99 n.
 Sclopis, Ignazio 179, 183 n.
 Scott Munshower, Susan 260 n.
 Sederino, Monica 269 n.
 Selvatico, Pietro 43, 47 n.
 Serlio, Sebastiano 77, 79, 80, 82, 85 n.
 Serra, Luigi 26, 44, 48 n., 62, 67 n.
 Serraglio, Riccardo 95 n., 118 n., 251 n.
 Servandoni, Giovanni Niccolò 214, 218 n.
 Siano, Francesco 123, 128 n.
 Sicardi, Giovan Battista 23
 Sigismondo, Giuseppe 134, 137 n.
 Silvestre, Maria Luisa 227 n.
 Silvestri, Alfonso 230
 Simoncini, Giorgio 40 n., 136 n., 183 n.
 Simonetti, Michelangelo 42
 Singer, Hans Wolfgang 119 n.

- Siniscalco, Margherita 100 n.
 Sintes, Ermenegildo 261 n.
 Sintes, Gaetano 20, 235, 242, 246, 251 n.
 Sitwell, Osbert 61, 67 n.
 Smith, Adam 97
 Smith, Gil R. 246, 251 n.
 Sodano, Giulio 227 n.
 Sofocle 214
 Sohm, Philip Lindsay 99 n.
 Solari, Tommaso 98, 100 n., 173, 234
 Solero, Silvio 108 n.
 Solimena, Francesco 36, 63, 217 n., 238
 Soto, Sixto Mario 119 n.
 Soufflot, Jacques-Germain 102, 214, 218 n., 244, 245, 251 n.
 Spadaro, Micco 169
 Spear, Richard E. 99 n.
 Specchi, Alessandro 153, 236
 Spezzaferro, Luigi 96, 99 n.
 Spinelli, Gian Paolo 118 n.
 Spinosa, Nicola 97, 100 n., 227 n., 260 n.
 Springer, Antonio 61, 63, 67 n.
 Starace, Francesco 128 n.
 Starace, Girolamo (anche Starace Franchis) 97, 98, 100 n., 208
 Starich, Olimpia 230, 231
 Starobinski, Jean 32 n.
 Stefano II, *vescovo di Napoli* 15
 Stendardo, Giuseppe 76 n.
 Stendhal, v. Beyle, Henri
 Stigliano, *principe di*, v. Colonna, Ferdinando
 Stizzo, Carmine 204
 Strabone 50
 Strazzullo, Franco 15, 25 n., 26, 27, 31 n., 40 n., 47 n., 58 n., 75 n., 85 n., 94 n., 97, 99 n., 108 n., 118 n., 119 n., 121, 127 n., 136 n., 137 n., 156 n., 165 n., 175 n., 182 n., 191 n., 198, 204 n., 205 n., 206 n., 216 n., 227 n., 230, 234 n., 242 n., 254, 260 n., 261 n., 263, 269 n.
 Strinati, Claudio 99 n.
 Stroffolino, Daniela 25 n., 47 n., 137 n., 182 n., 183 n., 191 n.
 Stuart, John, *terzo conte di Bute* 72, 73, 76 n.
 Tabarrini, Marisa 85 n., 108 n., 217 n., 243 n.
 Tagliacozzi Canale, Niccolò 212
 Tagliolini, Alessandro 227 n.
 Tampieri, Maria Grazia 175 n.
 Tanucci, Bernardo 61, 94, 98, 121, 122, 127 n., 151, 194, 197, 205 n., 227 n., 232, 233
 Tarantino, Gaetano 195, 199, 203, 204, 205 n.
 Tassini, Giovanni Leonardo 127 n.
 Tedde, Franco 217 n.
 Tello, Rosa 119 n.
 Temanza, Tommaso 45, 101, 104, 109 n.
 Tempone, Vincenza 31 n., 47 n., 94 n., 136 n., 137 n., 183 n., 204 n., 217 n.
 Terminio, Alberto 183 n.
 Tetti, Barbara 100 n.
 Teyssot, Georges 156 n., 157 n.
 Theodoli, Gerolamo, *marchese* 241, 243 n., 244
 Thomas, Robin L. 158, 165 n.
 Tipaldi, Mariano 205 n.
 Toledo (Alvarez de), Pedro, *vicere di Napoli* 36, 169
 Toma, Girolamo 103
 Torri, Giuseppe Antonio 104
 Torri, Monica 85 n.
 Tovar Esquivel, Enrique 119 n.
 Traiano, *imperatore* 160
 Trezzani, Ludovica 191 n.
 Trisciunglio, Marco 67 n.
 Trier, Mattia 203
 Tritto, Maria Rosaria 161, 165 n.
 Tucci, Domenico 15
 Tufano, Lucio 217 n.
 Tuttavilla *famiglia* 134
 Tuttavilla, Francesco, *duca di Calabritto* 129, 132, 133, 136 n.
 Tuttavilla, Vincenzo, *duca di Calabritto* 131, 132, 133, 137 n.
 Urteaga, Luis 147 n.
 Vaccarini, Giovanni Battista 59, 60, 67 n.
 Vaccaro, Domenico Antonio 19, 36, 63, 71, 129, 132, 142, 178, 183 n.
 Vaccaro, Giuseppe 67 n.
 Valente, Isabella 100 n., 175 n.
 Valentino, *famiglia* 164, 165 n.
 Valentino, Nicola 164
 Valentino, Vito 160, 164
 Valeri (anche Valerio), Antonio 14, 238, 239, 240, 242 n., 243 n.
 Valeri, Ugo 243 n.
 Valeriani, Enrico 242 n., 251 n.
 Valerio, Adriana 227 n.
 Vallin, Luigi 122
 Vanacore, Angelo 260 n.
 van Cleeve, Hendrick 184
 Vanvitelli, *famiglia* 32 n., 191 n.
 Vanvitelli, Anna Maria 231
 Vanvitelli, Carlo 28, 31 n., 53, 72, 73, 74, 76 n., 129, 135, 137 n., 142, 164, 181, 190, 205 n., 218 n., 224, 227 n., 230, 231, 232, 254, 255, 257, 259, 260 n., 261 n.
 Vanvitelli, Cecilia 115, 231
 Vanvitelli, Francesco (anche Vanviteli, Francisco) 111, 113, 114, 115, 116, 117, 118 n., 119 n., 230, 231, 232
 Vanvitelli, Gaspare 191 n., 230, 231
 Vanvitelli, Luigi 10, 11, 14, 15, 19, 20, 21, 23, 24, 25 n., 26, 27, 28, 29, 30, 31, 31 n., 32 n., 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40 n., 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 47 n., 48 n., 49, 50, 56, 57, 57 n., 58 n., 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67 n., 71, 72, 73, 74, 75 n., 76 n., 79, 80, 82, 83, 85, 85 n., 86, 87, 88, 90, 91, 92, 93, 94, 94 n., 95 n., 96, 97, 98, 99, 99 n., 100 n., 103, 106, 108 n., 111, 114, 118, 118 n., 119 n., 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127 n., 128 n., 129, 131, 132, 133, 134, 135, 136 n., 137 n., 141, 142, 143, 145, 146, 147 n., 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 156 n., 157 n., 158, 159, 161, 162, 163, 164, 165 n., 166, 167, 170, 171, 172, 173, 175 n., 176, 177, 180, 181, 182, 182 n., 183 n., 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191 n., 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 203, 204, 204 n., 205 n., 206 n., 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 216, 216 n., 217 n., 218 n., 220, 221, 223, 224, 225, 227 n., 230, 231, 232, 233, 234, 234 n., 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 241, 242, 242 n., 243 n., 244, 245, 246, 251 n., 254, 255, 256, 257, 258, 260 n., 261 n., 262, 263, 264, 265, 268, 269 n.
 Vanvitelli, Luigi junior 88, 90, 94 n., 129, 134, 136 n., 137 n., 157 n., 165 n., 175 n., 183 n., 186, 191 n., 209, 217 n., 234 n., 260 n.
 Vanvitelli, Palmira 231
 Vanvitelli, Petronilla 231
 Vanvitelli, Pietro figlio 111, 113, 114, 115, 181, 230, 231
 Vanvitelli, Tommaso 231
 Vanvitelli, Urbano 11, 23, 33, 71, 121, 122, 129, 184, 196, 207, 209, 224, 226, 230, 231, 232, 234, 236, 254
 van Wittel, Gaspar (anche Vanvitelli, Gaspare) 14, 61, 90, 184, 185, 186, 190, 191 n., 231, 235, 236, 237, 238, 240, 242 n., 243 n.
 Varallo, Franca 30, 32 n.
 Varlè, Gioacchino 99

- Vasi, Giuseppe 34, 35, 36, 40 n., 189, 190, 209, 217 n.
- Vázquez Gestal, Pablo 227 n.
- Vecchione, Bartolomeo 255
- Vecchione, Gennaro 132
- Vecchione, Luca 15
- Venditti, Arnaldo 10, 25 n., 26, 27, 28, 30, 31 n., 32 n., 40 n., 41, 47 n., 58 n., 71, 75 n., 85 n., 90, 94, 108 n., 118 n., 128 n., 134, 136 n., 137, 156 n., 175 n., 182 n., 183 n., 191 n., 205 n., 234 n., 254, 257, 260 n., 261 n., 263, 269 n.
- Venditti, Mauro 218 n.
- Venegas Fornias, Carlos 119 n.
- Venturi, Lionello 31, 32 n.
- Venuto, Francesca 227 n.
- Verde, Francesco 122
- Verde, Paola Carla 31 n., 47 n., 191 n., 217 n., 218 n.
- Verdugo, Giuseppa, *marchesa de Gregorio* 123, 125, 127 n., 128 n.
- Veropalumbo, Alessandra 25 n.
- Vetromile, Casimiro 15
- Vianelli, *scalpellino* 20
- Vici, Andrea 259, 261 n.
- Vignola (Jacopo Barozzi) 63, 241
- Vigorito, Maria Rosaria 269 n.
- Villani, Antonio 182 n.
- Viola, Paola 157 n.
- Violani, Andrea 98
- Visone, Massimo 11, 25 n., 137 n., 220, 227 n.
- Vittone, Bernardo Antonio 240
- Vittorio Amedeo II di Savoia, *poi re di Sicilia e Sardegna* 150, 238
- Vitruvio (Marco Vitruvio Pollione) 14, 44
- Viva, Angelo 167
- Vodret, Rossella 99 n.
- Vogt-Spira, Gregor 147 n.
- von Buttlar, Adrian 53, 57 n.
- von Erdmannsdorff, Friedrich Wilhelm 49
- von Gärtner, Friedrich 54
- von Hildebrandt, Johann Lucas 226
- von Kaunitz-Rietberg, Anton Wenzel, *conte e cancelliere imperiale* 136 n., 204 n.
- von Kaunitz-Rietberg (anche Rittberg), Ernst Christoph, *conte e ambasciatore cesareo* 194, 195, 196, 197, 199, 201, 203, 204 n., 205 n., 206 n., 207, 208, 209
- von Klenze, Leo 49, 50, 52, 53, 54, 55, 56, 57 n., 58 n.
- von Liechtenstein, *famiglia* 150
- von Liechtenstein, Johann Adam Andreas I, *principe*, 80, 82, 85 n.
- von Müller, Achatz 147 n.,
- von Starhemberg, Maria Ernestine 204 n.
- Weber, Karl 37
- Wedgwood, Josiah 97
- Wilton-Ely, John 218 n.
- Winckelmann, Johann Joachim 101, 212, 224
- Witte, Arnold 47 n.
- Wittelsbach, *famiglia* 53
- Wittelsbach, Giuseppe Clemente, *elettore di Colonia* 77
- Wittkower, Rudolf 32 n., 82, 85 n., 150, 157 n., 251 n.
- Yordanova, Iskrena 204 n., 205 n.
- Young, Lamont 175 n.
- Zamboni, Silla 251 n.
- Zangheri Luigi 128 n.
- Zanghi, Litterio 127 n.
- Zanotti, Francesco Maria 251 n.
- Zecchino, Francesco 147 n., 157 n.
- Zevi, Bruno 31, 32 n.
- Ziino, Agostino 204 n.
- Zilli, Ilaria 227 n.
- Zuccari, Federico 241

Finito di stampare
nel mese di febbraio 2024



Le ricerche sulla figura e sulle opere di Luigi Vanvitelli negli studi di storia dell'architettura della scuola fridericiana hanno lunga tradizione. L'allora Istituto di Storia dell'Architettura ebbe un ruolo da protagonista nelle scorse celebrazioni vanvitelliane, e siamo lieti di aver mantenuto la consuetudine aderendo al comitato costituito dalla direttrice della Reggia di Caserta Tiziana Maffei per l'attuale anniversario dei 250 anni dalla scomparsa dell'architetto.

All'interno di un fitto sistema di reti con enti di varia natura e nell'ottica della valorizzazione delle opere di Vanvitelli, il confronto scientifico certamente rappresenta ancora il cardine attorno al quale impostare tutti gli interventi, sia concreti, in relazione a possibili azioni di valorizzazione e salvaguardia, che di speculazione intellettuale. Pertanto, è stato un onore aver inaugurato l'anno delle celebrazioni vanvitelliane con le giornate internazionali di studi di Storia dell'architettura *Luigi Vanvitelli. Il linguaggio e la tecnica* (Napoli, 28 febbraio-2 marzo 2023), tenutesi proprio nel giorno esatto del 250° anniversario tra Palazzo Gravina e il complesso dei Padri Vincenziani ai Vergini, e organizzate anche dai centri interdipartimentali BAP e CIRICE.

I contributi qui raccolti evidenziano, con originalità interpretativa e rigore metodologico, questioni comuni e temi ricorrenti nelle opere di Vanvitelli, a partire dalla posizione critica dei suoi contemporanei e dei posteri rispetto a quanto operato. Il volume è articolato in sei capitoli che individuano, rispettivamente, ambiti tematici di elevato interesse scientifico, come dimostrano le ricerche svolte: *Esegesi, interpretazione e critica; Architettura tra linguaggio e tecnica; Città, territorio e paesaggio; Pensieri e apparenze teatrali; L'intreccio di reti e relazioni; Da Vanvitelli restauratore a Vanvitelli 'restaurato'*.

Mezzo secolo separa questo volume da quello fondamentale edito da Pane e allievi nel 1973, su cui la nostra generazione si è formata. Come scriveva il Maestro al fratello Urbano il 29 luglio 1766, «più presto di quel che sembra passa il tempo».

Euro 85,00

ISBN 979 12 81389 274

