HAL
open science

Bellezza classica e felicità moderna: il palazzo reale di Caserta fra artificio e natura

Emma Maglio

To cite this version:

Emma Maglio. Bellezza classica e felicità moderna: il palazzo reale di Caserta fra artificio e natura. Felicità pubblica e felicità privata nel Settecento, May 2008, Anacapri, Italy. pp.405-421. halshs-00979280

HAL Id: halshs-00979280

https://shs.hal.science/halshs-00979280

Submitted on 16 Apr 2014

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Bellezza classica e felicità moderna: il palazzo reale di Caserta fra artificio e natura
Emma Maglio

> «Tutta la suntuosità di quella maestosa Reggia non giugneva ad appagar pienamente il genio di quel Monarca, Egli è un'osservazione perenne e costante, che la più grande magnificenza negli edifici, gli apparati della più sopraffina eleganza, e del lusso più squisito, lasciano sempre nell'animo umano qualche estrinseco desiderio, cui essi a soddisfar non bastano. Spesso si vede l'uomo abbandonar le auree abitazioni, ed uscire dalle rumorose città, per rintracciar nella solitudine della campagna il bello della natura, che di pura gioia e contento il riempie»[1].

Osservare un'opera d'arte alla ricerca di una sensazione di felicità, ricevere appagamento nel contemplare un dipinto, nel girare attorno ad una scultura, nell'esplorare un manufatto architettonico è un'esperienza che appartiene al privato di ognuno. Ma la felice composizione e realizzazione delle arti in un'opera può divenire, oltre che ragione di piacere individuale, veicolo privilegiato per mettere in scena il potere e rafforzarne i simboli. Il palazzo reale di Caserta rappresenta un valido esempio dell'uso delle arti in senso politico e celebrativo, giacché fu fortemente voluto da Carlo di Borbone per conseguire un obiettivo strategico e simbolico: completare un sistema di siti reali dove il re potesse dedicarsi alla prediletta arte venatoria e, al contempo, fissare la stabilità del potere regio in un momento storico di generale riassetto degli equilibri europei, in cui il Regno di Napoli cercava di affiancarsi alla Spagna e alla Francia come potenza di rango europeo[2]. L'intero complesso casertano, guardando oltre le ragioni storiche e politiche che ne hanno attestata la realizzazione, si inserisce come elemento nodale anche nella evoluzione della tipologia del giardino, alla luce della sua funzione estatico-contemplativa e del rapporto fra natura ed artificio, sempre presente e condotto ad esiti differenti secondo il momento storico considerato[3].

In questo percorso, un dato ricorrente dal medioevo all'età moderna è l'identificazione del giardino come luogo "altro", rifugio quasi onirico dalla realtà e, nella iconografia, come luogo protetto e recintato[4] dove signori e sovrani potessero godere delle bellezze della natura, dei suoi

---

[1] L. Vanvitelli jr., *Descrizione delle Reali Delizie di Caserta*, Napoli, co'tipi di Angelo Trani, 1823, p. 26.

[2] Una esauriente presentazione del contesto napoletano e delle riforme attuate da Carlo di Borbone, nel quadro della costruzione di una corte europea a Napoli, è proposto da A.M. Rao, *I Borbone a Napoli: la fondazione della monarchia «nazionale»*, in C. de Seta (a cura di), *Luigi Vanvitelli e la sua cerchia*, Napoli, Electa, 2000, pp. 27-34.

[3] Per una analisi complessiva del giardino occidentale nei suoi sviluppi a partire dal medioevo, si veda F. Pizzoni, *Il giardino. Arte e storia*, Milano, Leonardo Arte, 1997, dove l'autore ripercorre la storia del giardino, visto quale significativo spaccato dell'umanità e ne analizza le tecniche di rappresentazione nel tempo.

[4] Cfr. F. Bocchieri, *Il giardino storico: conoscenza, tutela, restauro, valorizzazione*, in M. Amari (a cura di), *Giardini Regali – Fascino e immagini del Verde nelle grandi dinastie dai Medici agli Asburgo*, Milano, Electa, 1998, pp. 13-28: p. 13. L'autore si sofferma sull'etimo della parola giardino nella sua dipendenza dal volgare "zardino" o "iardino", come termine di formazione gallo-romana, già testimoniato dal latino *giardinum* sin dal X secolo e inteso come luogo recintato.

frutti e dei suoi svaghi. Furono i Normanni ad introdurre nei propri territori, nel XII secolo, il principio orientale del giardino recinto, provvisto di padiglioni quadrangolari oppure ottagonali ed arricchito da sapienti giochi d'acqua[5]. Qualora invece non fosse progettato per la semplice contemplazione del paesaggio e per lo svago raffinato, il giardino diveniva meno costruito e faceva da scenario alle battute di caccia. Il giardino medievale diventò dunque strumento per l'esaltazione dell'immagine del potere: Federico II si serviva dei suoi *loca solaciorum*, dei suoi serragli di animali esotici e dei suoi parchi per impressionare ospiti, ostaggi e prigionieri illustri: questi luoghi ameni costituivano una sorta di nuovo Eden che era fondamento della sua teologia imperiale[6]. Ma il tratto peculiare del giardino fra Duecento e Trecento è che esso si connotò come luogo catartico, modello di bellezza assoluta dove veniva a ristabilirsi l'antico accordo tra uomo e natura e in cui fiori e piante servivano a offrire significati allegorici[7]. Un luogo, dunque, dedicato alla felicità e all'intimità di ognuno, in cui profumi e colori scandivano il cammino dell'osservatore.

Ben diverso, invece, il contenuto simbolico e materiale del giardino rinascimentale: ai fiori subentrò progressivamente un disegno sempre più geometrico, in armonia con una società nuova votata ad un nuovo razionalismo economico e ad un potere capitalistico oligarchico, come accadeva nella Firenze medicea. Nei giardini «si faranno […] cerchi, semicerchi ed altre figure geometriche in uso nelle aree degli edifici, limitati da serie d'allori, cedri, ginepri, dai rami ripiegati e reciprocamente intrecciati»[8]: un richiamo forte alla geometria e ai temi legati alla classicità, in puro spirito dell'Umanesimo, con l'obiettivo di costruire un "giardino armonico" raffinato ed elitario che veniva realizzato per la prima volta per mano di un architetto. Nacquero in quel periodo splendidi giardini pensili arricchiti da pergolati e colonnati, dove la vegetazione decorava e disegnava l'ambiente[9]; l'iconografia di questo periodo concorreva a definire la forma archetipica, nitidamente scandita da forme quadrangolari, di uno spazio cintato che rifletteva «l'aver strappato alla selvaggia foresta naturale un lembo di terra da destinare ad un paradiso di piaceri intellettuali e sensuali»[10].

A partire dal Quattrocento la componente naturale si legò in modo sempre più stringente al disegno del territorio. La progettazione dei giardini seguiva di pari passo (ed anzi, spesso governava) la pianificazione del paesaggio in quanto ne costituiva il tramite con gli spazi interni, in equilibrio tra l'espressione di una natura libera e le forme di una natura addomesticata. Sovrani e papi s'impegnarono allora per realizzare parchi sempre più splendidi, richiamando presso la propria corte artisti acclamati ed architetti di giardini, ai quali veniva demandata la traduzione delle esigenze rappresentative ed estetiche dei committenti. Particolare fortuna conobbe nel periodo rinascimentale l'elemento scultoreo: riproduzioni di Venere, Ercole, Apollo ed altre figure mitologiche arricchivano infatti fontane ed angoli di giardini.

Ma l'elemento di primo piano lungo tutto il periodo rinascimentale fu certamente l'acqua: sempre presente nel giardino a partire dal medioevo, fra Cinque e Seicento diventò protagonista grazie ai progressi dell'idraulica. Se fino al Quattrocento, infatti, la sua presenza era stata immobile negli

---

[5] Si osservi a questo proposito come la realizzazione di giardini e padiglioni abbia trovato successivamente grandiosi sviluppi nel mondo iranico e soprattutto nella città di Esfāhān, dove il palazzo e il giardino di *Hāsht Behesht* ("degli Otto Paradisi"), sul lato orientale della Chāhār Bagh Abbāsi, diedero le direttrici di espansione della città safavide (XVII secolo).

[6] Una disamina approfondita sul ruolo dei *loca solaciorum* nella politica fedriciana si trova in M. S. Calò Mariani, *Loca solaciorum*, in *Federico II – Enciclopedia Federiciana*, Istituto della Enciclopedia Italiana G. Treccani, vol. 2, Cartiere Garda, 2005, pp. 209-215.

[7] Cfr. M. Amari, *Miti e modelli del giardino del re*, in Amari (a cura di), *Giardini Regali*, pp. 29-42: p. 31.

[8] L.B. Alberti, *De re aedificatoria*, libro IX, cap. V, 1450.

[9] Un esempio ragguardevole lo fornisce Amari, *Miti e modelli del giardino del re*, p. 31. Uno degli artisti rinascimentali che si dedicarono all'architettura dei giardini fu Michelozzo il quale, rifacendosi ai modelli classici, trasformò la villa di Careggi (1459) innalzando sui terrazzi del palazzo splendidi giardini pensili, dove una flora rigogliosa convive con fontane e statue allegoriche di Saturno, Bacco, Minerva e altre figure mitologiche, mentre agli angoli cavalli di bronzo sono montati da cavalieri con banderuole segnavento.

[10] C. Acidini Luchinat, *Alle origini del "ritratto di giardino"*, in Amari (a cura di), *Giardini Regali*, pp. 159-164: p. 159.

specchi d'acqua, adesso si muoveva, zampillava, scompariva e fuoriusciva da artificiali grotte, in un meccanismo spesso complesso di deviazioni e movimenti anche contro la gravità. Inoltre l'acqua si circondava di figurazioni del mondo marino (spugne, scogli), terrestre (isole, montagne) e mitologico (pesci, delfini, mostri, divinità), fino alle compiute rappresentazioni scultoree seicentesche. Così l'arte diveniva pienamente strumento politico: nella reggia del re Sole sarebbe stato «lo *spazio* ad avere il compito di […] sottolineare l'immensità, se non addirittura la mancanza, di confini: della natura e della monarchia assoluta»[11].
L'immensità del giardino, dal punto di vista iconografico, non poteva che essere rappresentata con visioni amplissime: le vaste prospettive a volo d'uccello, già utilizzate per raffigurare il giardino rinascimentale, divennero il mezzo più congeniale alla presentazione del giardino barocco e furono inizialmente impostate su un punto di vista ed un punto di fuga centrali. La veduta a volo d'uccello rimase in uso per tutto il Settecento per rappresentare le vaste creazioni simmetriche e geometriche di gusto tardobarocco, variando spesso il punto di fuga da centrale a laterale, per meglio cogliere i volumi[12]: si tratta del cosiddetto "taglio diagonale", che era stato messo a punto nell'ambito della pittura veneta cinquecentesca e che fu rapidamente mutuato per la sua efficacia di spettacolare sintesi prospettica dai pittori barocchi, prima di giungere ai vedutisti romantici ottocenteschi. Solo con la veduta diagonale divenne possibile controllare visivamente l'immensa organizzazione paesaggistica e idraulica della reggia di Caserta. Si sarebbe dovuto attendere il Settecento avanzato perché divenissero connotati costanti del "ritratto di giardino" gli studi sui mutevoli effetti della luce del giorno: lo testimonia il dipinto di Antonio Joli, *Inaugurazione della cascata del parco della reggia di Caserta*, alla presenza della corte sotto un cielo crepuscolare.

Il Settecento costituì dunque il momento di sintesi dell'arte, ma anche delle acquisizioni precedenti e delle tecnologie applicate all'arte del giardino. Sicché, da un lato grazie ai Savoia e dall'altro con i Borbone, videro la luce due delle massime realizzazioni in fatto di parchi reali: Amedeo Castellamonte progettò per il duca di Savoia Carlo Emanuele II la villa della Venaria (1658-1679), mentre Luigi Vanvitelli diede forma ai desideri di Carlo di Borbone realizzando il palazzo e il parco di Caserta (1752-1780). Qui furono disposti tutti gli elementi essenziali di un linguaggio decorativo che si era ormai consolidato a livello internazionale. Alle planimetrie rigorose e razionali si accompagnavano significati allegorico-simbolici espressi nelle forme, nelle essenze e nelle sculture, che convergevano tutti al medesimo obiettivo: celebrare il potere e, parti integranti di questo, la bellezza e la felicità di vivere la natura e di goderne i frutti. Fu poi l'Inghilterra ad assumere il ruolo di guida europea nella concezione dei nuovi giardini di spirito romantico, in pieno accordo con la mutata sensibilità di fine secolo: alla natura addomesticata e "geometrizzata" si sostituì progressivamente una natura selvaggia e libera, che s'impossessava del paesaggio riducendo le opere dell'uomo a rovine da contemplare nell'intimo del raccoglimento. Così, nella pratica, il giardino all'inglese (1786-1790) nel parco di Caserta, voluto da Maria Carolina moglie di Ferdinando IV, concretizzava con eleganza e precisione i nuovi dettami del giardino "non costruito" dominato dalla natura incontrastata, una tipologia che sarebbe divenuta la norma per i giardini ottocenteschi.

Carlo di Borbone fu un sovrano attivissimo a favorire con ogni mezzo lo sviluppo del regno. Il suo impegno a costruire, anche fisicamente, una nuova monarchia[13], si realizzò anche attraverso la

[11] Amari, *Miti e modelli del giardino del re*, p. 36.
[12] Cfr. Pizzoni, *Il giardino. Arte e storia*, pp. 130-131.
[13] Cfr. P. Macry, *Carlo di Borbone e il progetto di una corte europea per la nuova monarchia*, in De Seta (a cura di), *Luigi Vanvitelli e la sua cerchia*, pp. 35-38. Lo sforzo per erigere adeguate opere di rappresentanza va letto nell'ottica dell'obiettivo di creare una monarchia geopoliticamente forte e indipendente, che non avrebbe potuto dunque fare a meno dei luoghi, dei simboli e dei riti propri della regalità. Una coerente immagine di come l'architettura s'inserisse da protagonista nella politica della nuova monarchia si ritrova in A. Venditti, *Architettura neoclassica a Napoli*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1961.

progettazione di «universi verdi»[14]: i complessi di Capodimonte (progettato da Antonio Medrano e Ferdinando Sanfelice) e Caserta costituiscono rispettivamente l'inizio e il culmine di questa sua politica. Mentre il progetto di Capodimonte rappresenta il primo esempio napoletano di costruzione del territorio attraverso la natura, quello di Caserta fu il segno paesaggistico più forte: la reggia doveva porsi infatti come cerniera tra il paesaggio evocato dal parco, immenso ma definito, e quello costruito sulla piazza antistante il palazzo.
Coprendo un arco cronologico che va dall'insediamento della monarchia borbonica fino all'unità d'Italia, sotto molteplici aspetti Caserta è stata la vera «casa dei re di Napoli»[15]. Una casa che fu ideata e progettata sfidando le maggiori realizzazioni edilizie reali dell'epoca e che, a detta di numerosi viaggiatori e visitatori, superava in splendore ogni altra opera coeva. Scriveva Juan Andrés, letterato e storico gesuita settecentesco: «Io non ho visto […] altri siti reali di potenti Principi; ma ho sentito dire che nessuno dei Palazzi di Spagna, Francia, Germania e altre nazioni d'Europa eguaglia la magnificenza di quello di Caserta»[16]. Il progetto di Vanvitelli per Caserta si pose sin da subito come innovativo rispetto alla precedente tradizione napoletana, nel cercare di coniugare il ritorno alla classicità con la qualità decorativa tipicamente tardobarocca; Vanvitelli infatti utilizzò l'ordine architettonico in modo razionale e funzionale, come comandavano i teorici dell'architettura e come indicavano i primi scavi di Pompei ed Ercolano, ma il mondo neoclassico era ancora agli inizi perché Vanvitelli potesse consapevolmente assumere l'antico come modello assoluto, la qual cosa si sarebbe realizzata solo nel tardo Settecento; certamente, però, l'architetto non ignorava i recenti passi della cultura europea, sia sotto il profilo teorico che per quanto riguarda le realizzazioni[17].

La distanza dal progetto di Versailles, una delle massime realizzazioni seicentesche in fatto di giardini reali, è tanto più evidente: in Francia gli elaborati *parterres de broderie* e *à l'anglaise*, poco "naturali" nell'impianto perché sottoposti all'esibizione del potere; a Caserta una netta separazione del giardino rispetto al bosco. Ancora, laddove Versailles esemplifica il giardino francese che chiude allo sguardo l'orizzonte, contenendolo in una "prospettiva controllata" che domina la natura, Caserta invita a dominare tutto l'intorno: mentre il viale d'acqua tende a chiudere la prospettiva del giardino con la sua successione di fontane e con la cascata che in parte copre la veduta complessiva, lo sfondo del monte riapre il dialogo con la campagna circostante.
In sostanza, dunque, nessun reale parallelismo è plausibile fra Versailles e Caserta, due progetti autonomi per retroterra culturale e politico. I modelli cui Vanvitelli si rifece sono altri, a partire dall'Escorial e dal palazzo reale di Madrid, costruito su progetto di Juvarra, fino alla Granja di San Ildefonso[18]. Quest'ultima opera, posta a ridosso delle montagne di Segovia, è un palazzo sorto sul sito di un antico monastero: è immerso nella natura e il vasto parco è adornato da numerose fontane;

---

[14] A. Giannetti, *Il giardino napoletano. Dal Quattrocento al Settecento*, Napoli, Electa, 1994, p. 95.

[15] G. Petrenga, introduzione a R. Cioffi (a cura di), *Casa di Re – Un secolo di storia alla Reggia di Caserta 1752-1860*, Milano, Skira, 2004, p. 19.

[16] V. Trombetta (a cura di), *Gl'incanti di Partenope*, Napoli, Guida, 1996, p. 77. Il volume ha tradotto e pubblicato per la prima volta in Italia le quattro lettere napoletane facenti parti del carteggio che Juan Andrés indirizzò al fratello a Valencia. Andrés (1740-1817), in seguito alla soppressione dei gesuiti nel 1773, compì una serie di viaggi in Europa e nel 1785 approdò a Napoli. Suo intento era mettere insieme una storia universale delle letteratura, opera che scrisse fra il 1782 e il 1799 e che pubblicò col titolo *Dell'origine, progresso e stato attuale d'ogni letteratura*.

[17] Cfr. G. Cantone, *Juvarra e Vanvitelli: l'architettura dal tardo Barocco al Neoclassicismo*, in De Seta (a cura di), *Luigi Vanvitelli e la sua cerchia*, pp. 46-52.

[18] Cfr. V. de Martini, J.M. Morillas Alcazar, *Gli spazi costruiti di Carlo di Borbone fra Madrid e Caserta*, in Cioffi (a cura di), *Casa di Re*, pp. 57-84: pp. 57-58. Gli autori sostengono la forte presenza di riferimenti e modelli spagnoli nell'opera casertana alla luce dello stretto legame fra Madrid ed Elisabetta Farnese, madre di Carlo di Borbone, rispetto alla relazione con la Francia; tanto più dopo che l'infanta Maria Aña Victoria, inviata a Parigi per andare sposa al delfino di Francia, il figlio di Luigi XV, era stata da lui rifiutata e rimandata a Madrid (1725), i rapporti tra Francia e Spagna si erano notevolmente raffreddati e rifarsi al modello francese per antonomasia appare assai poco probabile.

un lago artificiale alimenta una serie di cascate che scendono in linea retta. La natura è sapientemente addomesticata a tal punto da sembrare libera e selvaggia: questo carattere di ricercata naturalità si ritrova appieno nel parco di Caserta.
Un riferimento non secondario per Vanvitelli fu quello dei giardini sabaudi. La cosiddetta «corona di *delitiae*»[19], cioè di parchi e residenze reali, faceva parte di un più vasto progetto ideato da Emanuele Filiberto a sostegno dell'opera di formazione del nuovo Stato sabaudo, dopo il trasferimento della capitale a Torino (1663). Non deve stupire come, in questo periodo, i giardini e le ville fossero il luogo privilegiato della vita di corte, dell'educazione e degli svaghi dei nobili: si trattava di vere e proprie *maisons de plaisance*, strumenti accattivanti finalizzati al rafforzamento della dinastia e all'affermazione dello Stato. Esprimere con l'architettura e con la disposizione del verde una felicità raggiante che fosse il più possibile pubblica, dunque visibile, diventò quindi un'operazione necessaria che connotava le residenze pensate per la felicità privata dei regnanti.

Concentrando l'attenzione sull'intero impianto, l'immagine planimetrica del complesso di Caserta è insieme imponente e suggestiva nella successione incalzante degli spazi aperti e costruiti: piazza, palazzo, *Via d'acqua* e cascata, allineati lungo l'asse Nord-Sud, si dispongono rigorosi a realizzare la progressiva elisione dell'architettura a favore della natura.

Fig. 1, Caserta, vista planimetrica del palazzo reale e del parco.

Il sito fu scelto da Carlo e da Maria Amalia, conquistati dall'amenità del luogo e dalla ricchezza delle acque[20]. Le maggiori modifiche attuate da Vanvitelli rispetto al primo progetto riguardarono proprio il disegno del parco: nella prima idea, infatti, esso doveva avere una geometria più complessa, legata alla tradizione del giardino italiano rinascimentale-barocco, con un viale centrale e comparti geometrici decorati da fontane, pergolati e sculture; l'impianto doveva concludersi con un casino-belvedere alla sommità. La prima parte del parco ha oggi un disegno più semplificato ma risponde pienamente ai desideri di Carlo, amante della campagna e della caccia: «congiungere alle bellezze della arti […] le delizie della natura per [poter] rintracciar nella solitudine della campagna il bello della natura, che di pura gioia e contento il riempie»[21]. Ed era una pura gioia tutta intima e personale, derivata dalla semplice contemplazione dell'allestimento del parco, ma fortemente intenzionale e progettata.

[19] M. Macera, *Le* delitiae *sabaude*, in Amari (a cura di), *Giardini Regali*, pp. 85-90: p. 86. La "corona di *delitiae*" sabaude è costituita dai siti di Lucento, Mirafiori, dalla vigna del cardinal Maurizio (poi villa della Regina), dal parco del Valentino, dalla vigna di Madama Reale, dai castelli di Rivoli e Moncalieri, Racconigi, Agliè, Covone e Pollenzo, dalla Venaria Reale e dalla palazzina di caccia di Stupinigi.

[20] Cfr. *Descrizione del sito del Reale Palazzo di Caserta e dell'incominciamento dell'opera*, in L. Vanvitelli, *Dichiarazione dei disegni del Reale Palazzo di Caserta alle Sacre Reali Maestà di Carlo re delle Due Sicilie e di Gerusalemme, infante di Spagna, Duca di Parma e Piacenza, Gran Principe ereditario di Toscana, e di Maria Amalia di Sassonia Regina*, Napoli 1756.

[21] Vanvitelli jr., *Descrizione delle Reali Delizie di Caserta*, p. 26.

La costruzione del parco continuò dopo la morte del suo autore e Ferdinando IV incaricò il figlio di Vanvitelli, Carlo, di ultimare il progetto paterno, realizzare i gruppi scultorei delle fontane e creare un parco più piccolo, il giardino inglese (1782-86).

La *Via d'acqua*, lunga più di tre chilometri, è introdotta dalla piccola fontana Margherita e si compone di quattro grandi bacini, con terrazze collegate da rampe e scale; l'intero percorso si sviluppa progressivamente in una graduale ascesa prospettica e rivela tutta la forza costruttiva di un'architettura che si serve dell'acqua, degli alberi, dei prati, come delle pietre e dei marmi per combinare diversi elementi e disporli nei piani prospettici, all'interno di spazi e profondità scenografici, secondo un logico ordine compositivo.

Al termine della prima vasca, in un'esedra semicircolare, l'acqua scroscia dalle bocche di tre delfini. Ben diversa è la fontana seguente: in un'ampia esedra poligonale, con due rampe simmetriche che salgono al centro, una larga cascata interrompe il prospetto ad archi e fornici concluso da una balaustrata; davanti a questa sorta di criptoportico ci sono le figure dei Venti. Nel progetto iniziale era prevista la presenza del gruppo di Eolo in atto di sprigionare, per volere di Giunone, i venti contro Enea ma l'intero complesso scultoreo non fu mai completato. La fontana fu terminata nel 1785 ad opera di un gruppo di scultori tra cui Gaetano Salomone, Angelo Brunelli, Andrea Violani, Paolo Persico e Pietro Solari. Nei due bacini seguenti, entrambi opera del solo Salomone, appaiono invece basse rapide: nel primo, avente sei vasche e detto Zampilliera, è la dea Cerere con le Nereidi, i fiumi Anapo e Simeto, i Tritoni e i Delfini; nell'altro, con ben undici vasche, il gruppo di Venere e Adone con cacciatori e ninfe. Nell'ultimo piazzale, infine, si trova la grande vasca ellittica in cui l'acqua precipita dalla grotta artificiale sul colle. Protagonisti sono Diana con le sue ninfe e Attèone che, trasformato in cervo, viene azzannato dai cani. Le statue, veri *tableaux vivants*, risaltano sui banchi di rocce raccordando l'acqua e il verde. Vanvitelli scelse per la statuaria temi mitologici tratti dalle *Metamorfosi* di Ovidio[22], logicamente influenzato dal clima culturale che comandava un ritorno alla classicità attraverso il recupero delle sue tematiche, dei suoi protagonisti e dei suoi miti.

Fig. 2, Caserta, parco, gruppi scultorei nella fontana di Diana e Attèone

In questo nuovo modo d'intendere l'arte e, nella fattispecie, di recuperare l'antico scardinandolo da ogni metafisica e sottoponendolo al lucido sguardo della ragione, la natura, da modello rivelatore oggetto di *mimesis*, diventava materia da plasmare per creare perfezione, bellezza, diletto, in una operazione di tipo sensistico[23]. L'ordine antico e il suo sistema di ornamento nel dominio

[22] Cfr. Giannetti, *Il giardino napoletano*, p. 99.

[23] Fu Parini a sviluppare tra i primi la filosofia del sensismo, che indicava la poesia come creatrice di diletto sensistico, appartenente alla natura. Da qui una nuova concezione della realtà sensibile della natura, celebrata dal nuovo classicismo settecentesco e manifestata anche nelle arti figurative. Si veda, per le teorizzazioni in campo storicistico: F. Tessitore, *Nuovi contributi alla storia e alla teoria dello storicismo* (collana Storia e Letteratura), Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2002; per una panoramica sulla visione pariniana della poesia e della letteratura: E. Bonora, *Parini e altro Settecento. Fra classicismo e Illuminismo*, Milano, Feltrinelli, 1982, e G. Barbarisi, *L'amabil rito. società e cultura nella Milano di Parini*, Bologna, Cisalpino, 2000; per gli aspetti del sensismo in arte ed architettura, nel più generale recupero dell'antico e dell'esistente nel Settecento: P. Panza, *Antichità e restauro nell'Italia del Settecento. Dal ripristino alla conservazione delle opere d'arte*, Firenze, Franco Angeli, 2002.

dell'architettura,
come la storia o la mitologia in quello della pittura, della scultura, della letteratura o della musica, si affermarono più che mai come un'emanazione delle bellezze naturali del mondo, reinventate per mano dell'artista[24]. Così le sculture del giardino di Caserta, eleganti e flessuose come in un balletto e concepite per intrattenere un rapporto dialettico fatto di continui rimandi con l'edificio, sorridono e dialogano tacitamente con l'architettura e ne sono completamento, realizzando la pura soddisfazione dell'intelletto[25].
Il giardino ingloba il "Bosco Vecchio", antica preesistenza del parco cinquecentesco del palazzo Acquaviva, residenza dei principi feudatari di Caserta. Nel giardino degli Acquaviva esisteva la torre Pernesta, detta *Castelluccia*, di origine cinquecentesca e restaurata nel 1819: si tratta di una costruzione ottagonale con bugnato a fasce e ponte levatoio che, secondo il progetto borbonico, doveva servire ai giochi di guerra dei giovani principi. Poco più a nord c'è la peschiera grande, ovvero una grande vasca con un isolotto centrale che doveva servire da sfondo alle battaglie navali, occasioni di divertimento e di apprendimento per i giovani Borbone[26].

Ultimo elemento del grande parco in ordine di realizzazione, vero e proprio luogo di delizie, il giardino inglese si estende su un territorio in leggero pendio a oriente del giardino vanvitelliano, nel luogo individuato nel 1786 dal giardiniere e botanico inglese John Andrew Graefer. Il luogo era già stato scelto da Vanvitelli per ospitare un portico ornato con *parterres* all'inglese e con le due fontane di Amore e di Psiche. L'idea moderna di un giardino "all'inglese" nacque, trent'anni dopo, su richiesta della regina Maria Carolina. Nell'arco di pochi anni furono fatti arrivare a Caserta alberi e piante mediterranei ed esotici, furono costruite speciali serre allo scopo di creare un giardino botanico; si costruirono il criptoportico con le sette statue antiche della collezione Farnese e le statue provenienti dagli scavi di Pompei; a monte vennero realizzate le antiche rovine del tempio dorico, a valle furono realizzati il laghetto di Venere e quello dei Cigni e, poco lontano, il tempietto romano ed il labirinto voluto da re Ferdinando. Nel giardino inglese tutto si stacca dall'impianto geometrico del resto del parco e mostra il gusto già romantico del giardino segreto tardo-settecentesco[27].
Con Ferdinando IV la reggia visse dunque un secondo, fortunato momento di vita (anche se la famiglia reale preferì a Caserta la piccola residenza di San Leucio, connotata da un'atmosfera più intima e campestre): nel giardino inglese il *promeneur solitaire* poteva incamminarsi non visto, percorrere i viali irregolari, affrontare le asperità del terreno, conoscere prospettive nuove e cangianti, in una mescolanza di natura e antichità. Il verde qui non è più utilizzato in senso architettonico, anzi lo è nella misura in cui esso viene lasciato libero di ammantare il paesaggio e quindi, in un certo senso, di "costruirlo". Il secondo dato essenziale è che il parco d'ispirazione vanvitelliana esprime con vigore il potere dello sguardo e al contempo la felicità del controllo di quello sguardo, cosicché l'osservatore percepisce di muoversi liberamente nella fluidità degli spazi aperti e conclusi, ma viene realmente guidato e condotto dallo spazio, che ad ogni passo regala prospettive fortemente progettate. La felicità ispirata dall'impianto del giardino inglese, invece, risente della sensibilità dell'intima soggettività che, sottratta al controllo (visivo e simbolico) della mole del palazzo, costruisce prospettive e percorsi e misura autonomamente l'orizzonte.

Il progetto per Caserta doveva congiungersi direttamente alle trasformazioni urbane che avrebbero coinvolto l'intera città. Nel primo progetto presentato da Vanvitelli, infatti, cinque direttrici territoriali, a cui era demandato il disegno dei nuovi quartieri, dovevano convergere attraverso la antistante piazza ellittica all'ingresso del palazzo, in uno slancio che attraverso la reggia avrebbe percorso il giardino. Nell'edificio furono previsti anche quattro padiglioni angolari turriti, una cupola centrale in posizione dominante ed alcuni motivi decorativi a festoni lungo la

[24] Cfr. D. Rabreau, *I Disegni di Architettura nel Settecento*, Parigi, Bibliothèque de l'Image, 2001, p. 88.
[25] Cfr. AA.VV., *Civiltà del '700 a Napoli. 1734-1799*, I vol., Firenze, Centro Di, 1979, p. 110.
[26] Cfr. A.M. Romano, *Il parco di Caserta*, in Amari (a cura di), *Giardini Regali*, pp. 125-130: p. 127.
[27] Cfr. Defilippis, *Il Palazzo Reale di Caserta*, p. 40.

trabeazione tra le finestre, tutti mai realizzati; anche il progetto legato alla nuova città ebbe pochi sviluppi, tanto che ne vennero realizzati solo alcuni isolati. Per il resto, il palazzo corrisponde sostanzialmente ai disegni originari. Lo stile delle facciate, superata la plasticità e l'esuberanza barocca, si rifà ai sobri ed eleganti palazzi rinascimentali italiani. Sull'alto basamento stanno i due ordini di finestre che, assolute padrone della partitura della superficie muraria nella facciata principale, sono invece intervallate a lesene scanalate nella facciata sul parco: cresce l'effetto chiaroscurale e plastico di questo secondo prospetto, che assume quindi massimo rilievo. «E' insensibile chi non prova diletto al contrasto euritmico di tante masse»[28]. Ancor più dei prospetti la pianta «mostra magnificenza, simmetria ed euritmia […]; un tutto che nel vederlo rapisce non solo gl'intelligenti nell'arte, ma gl'ignoranti ancora, producendo una grata sensazione che appaga l'intelletto»[29]. Una vera e propria dichiarazione, in sintesi, dell'intento di allietare qualunque visitatore, sia nobile che popolano.

In pianta appaiono compiutamente i tratti del classicismo tardobarocco conservatore, che convivono e si esaltano accanto ai nuovi orientamenti dell'architettura settecentesca: il gusto per la geometria pura, il rapporto intimo tra architettura e paesaggio in una definizione reciproca dei loro ruoli nello spazio, la disposizione scenografica degli ambienti per stupire e suscitare diletto. E' questo il dato più importante che accomuna Caserta agli esempi coevi enunciati in precedenza, ma nessuna di quelle grandi residenze fu disegnata con la stessa logica stringente[30]. La forma in pianta è rettangolare e simmetrica con quattro cortili uguali; il braccio centrale minore, con il gioco di ombre e luci, è una vera galleria, «una delle parti più felici del palazzo»[31] che collega l'edificio al parco fisicamente e visivamente e che diventa un cannocchiale ottico che attira lo sguardo dell'osservatore a traguardare la profondità dell'edificio e seguire l'asse prospettico del giardino. A metà della galleria è il celebre vestibolo ottagonale, intersezione di varie direttrici angolari: è in questo punto del palazzo che l'architetto concreta al massimo livello tutti gli elementi della tradizione scenografica sei-settecentesca. Dal vestibolo sale la "Scala Regia", maestosa e luminosa ed esaltata dalle volte affrescate con la *Reggia di Apollo*. In cima alla prima rampa tre nicchie ospitano altrettante statue: la *Verità*, la *Maestà Regia* (il ritratto di Carlo, raffigurato con il capo coronato e lo scettro in mano, in groppa a un leone) e il *Merito*. Le due rampe laterali conducono invece, in un continuo moltiplicarsi di visuali prospettiche, al vestibolo ottagonale superiore, concluso da una volta ellittica aperta al centro da un oculo ovale: questo elemento fu creato per ospitare inizialmente una invisibile cantoria, da cui dovevano diffondersi felicissimi canti per le occasioni solenni, e per inquadrare la parte centrale della cupola superiore, là dove è affrescato il *Parnaso* con i tondi delle Stagioni. Dal vestibolo superiore si accede ai due Appartamenti, il Vecchio e il Nuovo[32], con anticamere e sale private riccamente affrescate[33] nelle quali si possono ancora rintracciare «sotto gli orpelli abbaglianti […] le salde membrature e le nitide partiture architettoniche vanvitelliane»[34]. Vanvitelli aveva previsto quattro appartamenti maggiori (per il re, la regina, la principessa e il principe) e quattro minori per gli infanti. Nello specifico l'Appartamento Vecchio, ultimato nel 1787, è preceduto da tre anticamere: la sala degli Alabardieri, la sala delle Guardie del corpo e la sala di Alessandro. Seguono gli ambienti di pranzo e ricevimento, il salotto e il *fumoir*, le quattro sale delle Stagioni (così denominate in ragione delle volte affrescate), lo studio, la toeletta della regina, due sale affrescate dal Fischetti ed infine la biblioteca. La sala di Alessandro rappresenta anche l'anticamera per l'Appartamento Nuovo,

[28] Vanvitelli jr., *Descrizione delle Reali Delizie di Caserta*, Napoli, p. 17.

[29] Vanvitelli jr., *Vita dell'architetto Luigi Vanvitelli*, Napoli, co'tipi di Angelo Trani, 1823, pp. 47-48.

[30] Cfr. R. Wittkower, *Arte e architettura in Italia. 1600-1750*, Torino, Einaudi, 1993², p. 340.

[31] M. Rotili (a cura di), *Vita di Luigi Vanvitelli*, Napoli, Società Editrice Napoletana, 1975, p. 175.

[32] Cfr. Rotili (a cura di), *Vita di Luigi Vanvitelli*, pp. 183-186.

[33] La distribuzione degli appartamenti è rimasta identica a quanto si registra nella *Dichiarazione* di Luigi Vanvitelli, essi hanno solo cambiato funzione: in quelli che dovevano essere gli appartamenti della regina Maria Amalia si trova attualmente la Scuola Superiore della Pubblica Amministrazione.

[34] Rotili (a cura di), *Vita di Luigi Vanvitelli*: Aggiunte e commento, La Reggia di Caserta, par. 4, p. 186.

completato durante il decennio francese, che è composto dalla sala del trono e dalle sale di Astrea e di Marte. Vanvitelli realizzò anche un teatro di corte, una struttura a ferro di cavallo inglobata nel palazzo al centro del lato nord. Se Carlo non amava affatto la musica e l'opera, con Ferdinando IV il teatro ebbe vita intensa, alternando rappresentazioni di prosa e musica con cantanti e attori celebratissimi: vi furono messe in scena numerose opere, tra cui alcune commedie goldoniane[35].

Felice connubio delle arti, quindi, tra cui anche la musica e il teatro, per il diletto dei sovrani e dei loro ospiti. Ma soprattutto le arti figurative trovarono qui compiuta espressione: la fabbrica di Caserta divenne, più che un cantiere, una feconda "officina internazionale"[36] popolata da artisti ed artigiani che, con i loro contributi, permisero lo sviluppo dei nuovi dettami della pittura settecentesca: Vanvitelli s'inseriva pienamente nella corrente del classicismo sei-settecentesco e fu legato in modo particolare alla tradizione romana, giacché a Roma si era formato come artista, del barocco più accademico. A questo portato si sovrappose la nuova tendenza, imperante in Europa, della "francesizzazione" dei modelli culturali ed artistici, destinati, in tutta la penisola e particolarmente a Roma e Napoli, a modernizzare gli schemi tardobarocchi alla luce di posizioni di più ampio respiro. Riflettono questo cambiamento nel gusto le *Allegorie* presenti nella reggia: l'*Allegoria della Verità* di Francesco De Mura. *l'Allegoria dell'Innocenza* di Giuseppe Bonito, *l'Allegoria della Pace e dell'Amicizia* di Stefano Pozzi e *l'Allegoria della Religione* di Pompeo Batoni, tutte opere significative nel quadro di una generale evoluzione della pittura napoletana. Si tratta dei primi passi di una tendenza che nel secolo successivo avrebbe sviluppato una forte impronta di soggettività ed una decisa sperimentazione visiva, a discapito dell'idea di un'arte al servizio, automaticamente ma sempre su un profilo altissimo, della celebrazione del potere regio. Nelle *Allegorie* sono infatti ormai oltrepassate le pose barocche e le metafore della rappresentazione: le figure si fanno più leggiadre, le espressioni di felice contemplazione estatica, le atmosfere insieme lievissime e vibranti.

Durante il regno di Ferdinando IV erano presenti sul cantiere artisti locali di sicuro spessore, da Francesco Liani a Fedele Fischetti[37]; di quest'ultimo sono notevoli le rappresentazioni affrescate dell'*Estate*, nella volta della sala delle Guardie del corpo, e della *Toletta di Venere*, nella volta del *boudoir* della regina, nell'Appartamento Vecchio: colori caldi e tenui, assieme a numerose cornicette con motivo di festoni intrecciati a nastri, costituiscono lo sfondo per le figure luminose e leggiadre, dalle espressioni gioiose ed eteree, che sono in atto di pettinare e agghindare Venere.

---

[35] Cfr. Defilippis, *Il Palazzo Reale di Caserta*, p. 35.

[36] F. Mazzocca, *Un'officina internazionale: artisti stranieri alla corte di Ferdinando IV e Maria Carolina*, in Cioffi (a cura di), *Casa di Re*, pp. 121-128: p. 121.

[37] Per un'analisi esaustiva dell'opera del Fischetti si veda, fra gli altri, *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 48, Istituto della Enciclopedia Italiana, Catanzaro, Arti Grafiche Abramo, 1997.

Fig. 3, Caserta, palazzo reale, Appartamento Vecchio: F. Fischetti, *Toletta di Venere*.

In secondo luogo affluirono a Caserta alcuni maestri stranieri, Jacob Philipp Hackert e Johann Heinrich Wilhelm Tischbein su tutti, i quali impressero scelte decisive verso il neoclassicismo di respiro più europeo; essi, divenuti veri pittori di corte, riuscirono a proporre nuovi modelli tali da scardinare o rinnovare profondamente la gerarchia esistente tra i generi pittorici. In particolare Hackert realizzò per Ferdinando IV una serie di rappresentazioni dei porti del Regno, eseguite dal vero durante un viaggio che l'artista compì in Puglia nel 1788 e conservate in gran parte a Caserta: questo progetto nasceva dall'esigenza «di rappresentare, di proiettare, attraverso i colori e le immagini ciò che in realtà non vi era e non vi sarebbe potuto essere in una Monarchia militarmente debole, divisa tra insularità e peninsularità, in declino economico e sociale, quale quella del Regno delle due Sicilie alla vigilia dei moti del 1799»[38]: l'obiettivo era costruire, a fini politici e celebrativi, un'immagine positiva del regno attraverso l'espressione di un progresso economico e sociale visibile.
Inoltre lo sviluppo di una fitta rete di scambi artistici fra gli artigiani napoletani impegnati nella realizzazione degli interni reali con le maestranze attive nelle altre corti europee permise al cantiere un respiro più marcatamente internazionale: la produzione delle raffinate sete[39], per esempio, era prevalentemente improntata ai modelli francesi, mentre dalla Lombardia arrivavano stuccatori e da Firenze ebanisti di origine tedesca.

---

[38] G. Petrenga, *Le* peintre de chasses. *Hackert e l'iconografia portuale tra propaganda e arte nella Reggia di Caserta*, in C. de Seta (a cura di), *Jacob Philipp Hackert: la linea analitica della pittura di paesaggio in Europa*, Napoli, Electa, 2007, pp. 139-142: p. 139. Hackert viaggiò da Manfredonia a Taranto e rappresentò fra gli altri i porti di Barletta, Bisceglie, Brindisi, Gallipoli, Palermo e Messina, condensando una lucida analisi paesaggistica che rappresenta oggi una preziosa testimonianza per rileggere la storia dei luoghi oltre che quella sociale e culturale ripresa dal vero. Grazie ai dipinti eseguiti da Hackert e grazie alle rappresentazioni dello stesso palazzo reale di Caserta, come *Il giardino Inglese di Caserta*, il genere della veduta conquistò la stessa dignità della pittura di storia; mentre nell'arte sperimentale di Tischbein il ritratto e la rappresentazione degli animali valicarono per la prima volta le soglie che ne facevano una pittura di rango minore per assumere un'inedita forza conoscitiva e critica rispetto alla realtà.

[39] La Manifattura Reale di San Leucio, avviata durante gli anni settanta del XVIII secolo da Ferdinando IV, costituisce l'esempio più rilevante nel processo di riorganizzazione economica del regno. Si vedano a questo proposito: N. D'Arbitrio (a cura di), *Lo bello vedere di San Leucio e le manifatture reali*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1998; M. Battaglini, *La fabbrica del re: l'esperimento di San Leucio tra paternalismo e illuminismo*, Roma, Edizioni Lavoro, 1983; L. Mongiello, *San Leucio di Caserta: analisi architettonica, urbanistica e sociale*, Bari, Laterza, 1980.

Malgrado la concentrazione di artisti e gli intenti ambiziosi che concorsero alla sua realizzazione, però, la reggia di Caserta rimase solo, come concorda la storiografia più recente, «il vertice maestoso e sopra misura di quell'insieme di "delizie" e di siti reali che corrispondono meglio non solo alla infaticabile passione venatoria di Carlo e poi di Ferdinando, ma ai riti, alle simbologie, alle pratiche quotidiane alle quali viene via via adattandosi una sovranità che non riesce […] a trovare le misure giuste per costruire o rinnovare il proprio modello di esercizio del potere»[40].
Il modello di potere proprio dei reali borbonici, che inevitabilmente si rifaceva al proprio passato e custodiva l'eredità dei suoi predecessori, dovette per necessità confrontarsi con nuovi elementi di complessità, sia nell'amministrazione del regno che nella *pratica* della sovranità: era infatti inattuale ed impensabile, ormai, concepire una totale dedizione del sovrano alla propria vita pubblica e alla esibizione costante della regalità, com'era accaduto con Luigi XIV. Nel Settecento, infatti, il sovrano tendeva a separare nella propria giornata i tempi e i luoghi di ogni attività[41]: il tentativo di Vanvitelli nel progetto casertano fu proprio quello di far coesistere gli spazi rappresentativi con l'ambiente domestico nel quale il re, lasciati tutti gli apparati simbolici, poteva ritrovare la propria dimensione famigliare e più "umana".
Si tratta di una distinzione tipologica molto rilevante, tanto più che a Vanvitelli spettò il compito di concretarla con i mezzi in suo possesso: renderla visibile attraverso un edificio, uno spazio. Nutrito com'era degli insegnamenti di Vitruvio, Alberti, Bramante e Palladio, e maturato presto «un gusto particolare per la solidità ed eleganza degli edifici, ed un'avversione per ogni difetto contrario»[42], Vanvitelli aveva fatte proprie le posizioni sul ruolo dell'architettura che Francesco Algarotti avrebbe compiutamente espresse alla fine del Settecento: «l'Architettura […] non è la Poesia, la Pittura, e la Musica, le quali hanno dinanzi il bello esemplificato; ed essa non l'ha. Quelle non hanno in certa maniera che ad aprir gli occhi, contemplare gli oggetti che sono loro dattorno, e sopra quelli formare un sistema d'imitazione. L'Architettura al contrario dee levarsi in alto coll'intelletto, e derivare un sistema d'imitazione dalle idee delle cose più universali»[43]. Questa concezione dell'arte del costruire, legata a doppio filo con un nuovo ideale di bellezza (che nel Settecento divenne atto critico, scelta razionale), ne consacrò il ruolo pubblico, finalizzato al bene della società e all'espressione del potere. Tutto questo assunse valore fondativo per Vanvitelli e gli permise di assecondare appieno la volontà del suo committente: Caserta riflette chiaramente una compartimentazione strategica di ruoli e di momenti, di spazi pubblici e privati, finalizzata a separare, funzionalmente e simbolicamente, i luoghi della felicità pubblica e di quella intima e famigliare.
Entrambi i momenti, gli spazi, i ruoli possedevano per il progettista lo stesso grado di importanza: da un lato gli spazi domestici dei Reali Appartamenti, l'intimità religiosa della cappella, i viali del giardino; dall'altro il fasto della Sala del trono, lo splendore del teatro di corte, la maestosità del Palazzo e del suo parco, le sue acque scroscianti e le sue sculture ridenti. Tutto questo doveva dare corpo, come infatti riuscì a fare, a due esigenze ugualmente rilevanti: un diritto alla felicità individuale, tanto del sovrano quanto del visitatore di ieri e di oggi, e un dovere alla felicità

---

[40] L. Mascilli Migliorini, *Forma e storia di una sovranità*, in Cioffi (a cura di), *Casa di Re*, pp. 29-38: p. 34. Il più vasto progetto riguardante la nuova capitale Caserta non vide grandi sviluppi e questo insuccesso non è da attribuirsi unicamente ai limiti contingenti del governo borbonico e alla partenza di Carlo per la Spagna, ma va ascritto ad un motivo più generale di cambiamento di identità della stessa "città capitale", in funzione delle più moderne ed illuminate politiche di decentramento delle funzioni amministrative e di governo a livello europeo.

[41] Cfr. Mascilli Migliorini, *Forma e storia di una sovranità*, in Cioffi (a cura di), *Casa di Re*, p. 35. L'articolazione della Reggia prova a riflettere, non senza elementi di contrasto, questa suddivisione tra vita pubblica e vita privata del monarca introducendo spazi di distribuzione e corridoi privati per consentire il facile passaggio dei reali dagli ambienti di ricevimento o di pubblica rappresentazione ai loro appartamenti.

[42] Vanvitelli jr., *Vita dell'architetto Luigi Vanvitelli*, p. 5.

[43] F. Algarotti, *Saggio sopra l'Architettura*, Venezia, Stamperia Graziosi, 1784, p. 21.

collettiva, alla felicità del controllo e della celebrazione del potere, in una parola alla felicità del consenso.