

Tra sacro e profano: metamorfosi barocche nelle architetture di Domenico Antonio Vaccaro

ELENA MANZO

TRA SACRO E PROFANO: METAMORFOSI BAROCHE NELLE ARCHITETTURE
DI DOMENICO ANTONIO VACCARO

RIASSUNTO

Domenico Antonio Vaccaro (Napoli, 1678-1745) è, insieme a Ferdinando Sanfelice, il protagonista della seconda stagione del barocco a Napoli. Entrambi allievi di Francesco Solimena, segnano, il primo, la svolta verso il rococò, il secondo il passaggio all'illuminismo neoclassico e, in sintonia con lo spirito che caratterizza l'ambiente artistico-culturale coevo, colui che dà corpo ai temi insiti negli ideali intellettuali del libertinaggio, sin dalle sue estrose invenzioni nel campo dell'effimero, già sperimentate in età giovanile, fino alle architetture ardite della maturità. Primogenito di Lorenzo (1655-1706), Domenico Antonio giunge tardi all'architettura, ma è subito professionalmente autonomo e si allinea alla produzione europea coeva, nel campo tanto dell'edilizia sacra, dove lavora per conto di ordini religiosi e di confraternite, quanto di quella residenziale. Versatile e poliedrico, negli anni trascorsi al fianco di Solimena ne apprende le tecniche cromatiche e alcuni dei principali temi, tra cui quello della metamorfosi, che in lui, però, perde qualunque significato ideologico e diventa un tema dominante di tutta la sua opera.

BETWEEN SACRED AND PROFANE: METAMORPHOSES WITHIN THE BAROQUE
ARCHITECTURE OF DOMENICO ANTONIO VACCARO

ABSTRACT

Domenico Antonio Vaccaro (Naples 1678-1745), along with Ferdinando Sanfelice, are the protagonists of the second Baroque era in Naples. Both artists, disciples of Francesco Solimena, tended towards Rococo (Vaccaro) and the neoclassical Enlightenment (Sanfelice), and, in accordance with the spirit that characterizes the contemporary artistic and cultural environment, they furnished the intellectual debauchery ideals since their fanciful inventions in the field of temporary constructions, which they already experienced in youth, to the adventurous architecture of their maturity. Domenico Antonio, the eldest son of Lorenzo (1655-1706), came to architecture late in life, yet he quickly became professionally autonomous and he soon aligned with the contemporary artistic production, both in the field of religious buildings, -working for religious orders and brotherhoods- and residential constructions. Versatile and multifaceted, in the years he passed with Solimena he learned the colour techniques and some of his key issues, including that of metamorphosis, which when employed, however, lost any ideological meaning, becoming a predominant subject in his work.

MANZO, E., «Tra sacro e profano: metamorfosi barocche nelle architetture di Domenico Antonio Vaccaro», *Acta/Artis. Estudis d'Art Modern*, 2, 2014, págs. 13-23

PAROLE CHIAVE: Vaccaro, Napoli, architettura, metamorfosi, effimero

KEYWORDS: Vaccaro, Naples, architecture, metamorphosis, ephemeral

Nato a Napoli nel 1678 da Caterina Bottiglieri e dal rinomato artista Lorenzo (1655-1706), Domenico Antonio Vaccaro da giovanissimo era stato avviato agli studi giuridici e umanistici ma, come tramanda la letteratura storica, le sue spiccate attitudini pittoriche e la predisposizione al disegno indussero il padre ad assecondarne le naturali inclinazioni, a lasciargli frequentare la propria bottega e, in seguito, ad introdurlo presso l'*atelier* di Francesco Solimena.¹ Lorenzo era uno dei maggiori artefici della transizione seicentesca napoletana: esponente dell'espressione classicista della scultura partenopea barocca e della pittura naturalistica caravaggesca, cui si sommano le influenze di Battistello Caracciolo e di Jusepe de Ribera. Legato a Cosimo Fanzago, presso cui aveva studiato la tecnica della sua professione e il disegno architettonico, fu parimenti sedotto dalle realizzazioni di Alessandro Algardi e dalla lezione di Gian Lorenzo Bernini.²

Per il prensile ed entusiasta primogenito Domenico Antonio, le esperienze paterne, soprattutto quelle compiute a Roma, dove si era recato nel 1683, furono indubbiamente condizionanti. Tuttavia, benché fosse approdato tardi all'architettura, fu professionalmente autonomo e seppe rapidamente allinearsi alla produzione europea coeva, tanto nel campo dell'edilizia sacra, dove lavorò per conto di ordini religiosi e di confraternite, quanto in quella residenziale, affiancando Ferdinando Sanfelice sulla scena architettonica del Regno di Napoli.

Diversi per estrazione sociale e per formazione culturale, tanto Vaccaro quanto Sanfelice, infatti, contribuirono in modo decisivo alla svolta figurativa della città durante quel singolare momento storico in cui «...il carattere greve e provinciale della popolosa Napoli seicentesca cede man mano il passo a un rinnovamento che troverà la piena affermazione durante il regno borbonico».³ In questo periodo, la cui data *a quo* si può ritenere il 1707, cioè quando «...il potere [...] passò nelle mani degli Asburgo, che, ponendosi concretamente il problema della vita

1. Per riferimenti bibliografici sulla figura e l'opera di Domenico Antonio Vaccaro: PANE, R., *Architettura dell'età barocca in Napoli*. Napoli: EPSA, 1939, pag. 155-167; MORMONE, R., «Domenico Antonio Vaccaro Architetto (I)», *Napoli Nobilissima*, I, 4, 1961, pag. 135-150; *idem*, «Domenico Antonio Vaccaro Architetto (II). Il palazzo Tarsia», *Napoli Nobilissima*, I, 6, 1962, pag. 216-227; *idem*, «Domenico Antonio Vaccaro Architetto (III)», *Napoli Nobilissima*, III, 3, 1963, pag. 185-192; *idem*, «Domenico Antonio Vaccaro Architetto. La chiesa di San Michele a Piazza Dante», *Napoli Nobilissima*, IV, 3, 1964, pag. 96-106; *Settecento napoletano. Sulle ali dell'aquila imperiale. 1707-1734*, catalogo della mostra, 10 dicembre 1993 - 20 febbraio 1994, Kunstforum der Bank Austria, Vienna; 19 marzo - 24 luglio 1994, Castel Sant'Elmo, Napoli. Napoli: Electa, 1994, pag. 420; BLUNT, A., *Neapolitan baroque and rococo architecture*. London: Zwemmer, 1975; MANZO, E., *La merveille dei Principi Spinelli di Tarsia. Architettura e artificio a Pontecorvo*. Napoli: ESI, 1997; infine, si rimanda al più recente contributo di GRAVAGNUOLO, B.; ADRIANI, F. (a cura di), *Domenico Antonio Vaccaro. Sintesi delle arti*. Napoli: Guida, 2005.

2. Prime notizie sulla vita di Lorenzo Vaccaro si devono al biografo DE DOMINICI, B., *Vite de' pittori, scultori, ed architetti napoletani. Non mai date alla luce da autore alcuno dedicate agli eccellentissimi signori, eletti della fedelissima città di Napoli*, 3 voll. Napoli: Ricciardi, 1742-1743. Per approfondimenti sulla figura artistica si rimanda a FITTIPALDI T., *Scultura napoletana del Settecento*. Napoli: Liguori, 1980; NAVA CELLINI, A., *La scultura del Seicento*. Torino: UTET, 1982; *idem*, *La scultura del Settecento*. Milano: Garzanti, 1992, pag. 264; ABBATE, F., *Storia dell'arte nell'Italia meridionale: il secolo d'oro*. Roma: Donzelli, 2002, pag. 155; CASSANI, S. (coord.), *Civiltà del Seicento a Napoli*, catalogo della mostra, 24 ottobre 1984 - 14 aprile 1985, Museo di Capodimonte, Napoli; 6 dicembre 1984 - 14 aprile 1985, Museo Pignatelli, Napoli, 2 voll. Napoli: Electa, 1984, vol. 2, pag. 227-233; D'AGOSTINO, P., «Lorenzo Vaccaro», in DE DOMINICI, B., *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani* [SRICCHIA SANTORO, F.; ZEZZA, A. (ed.)]. Napoli: Paparo, 2008.

3. GAMBARELLA, A., «Arti e libertà a Napoli tra classicismo e rocaille», in *idem* (a cura di), *Ferdinando Sanfelice. Napoli e l'Europa. Atti del Convegno internazionale di Studi «Intorno a Ferdinando Sanfelice: Napoli e l'Europa»*, 17-19 aprile 1997, Napoli-Caserta. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 2004, pag. 16.

del popolo, ottennero, come risultato, la fine di quella generale situazione di immobilismo», la capitale aveva vissuto una inversione di tendenza per cui l'asse culturale non fu più «...nella direttrice della economia mediterranea, che aveva sempre caratterizzato i suoi rapporti con la Spagna, ma la relazione progressivamente ai temi ricorrenti della cultura continentale e ai problemi più immediati e pressanti da essa sollevati». ⁴ I due architetti, entrambi debitori agli insegnamenti pittorici di Solimena, amici e rivali in numerosissime occasioni, ne rappresentarono a pieno titolo l'espressione più compiuta.

Sanfelice, indubbiamente l'architetto di corte e dell'aristocrazia, introdotto nella progressista cerchia culturale napoletana di demarcazione cartesiana – tra cui emergono Celestino Galiani, Bartolomeo Intieri e Nicola Cirillo – sostenitore parimenti dell'antirazionalismo di Giovan Battista Vico e dei giansenisti Antonio Manforte e Luca Antonio Porzio, si avvicinò al Maestro per completare i suoi vasti studi eterogenei, che furono alla base della sua apertura progettuale dal respiro internazionale. ⁵ «In sintonia con lo spirito preilluministico che caratterizzava l'ambiente», ⁶ diede corpo ai temi insiti negli ideali intellettuali del libertinaggio: dalle estrose invenzioni nel campo dell'effimero, sperimentate sin dall'età giovanile, al personalissimo uso della sintassi classica, al gioco plastico dei volumi, alla compenetrazione degli spazi determinati da rigorose geometrie planimetriche, fino alle architetture ardite della maturità con le inedite e temerarie scale ad «ali di falco». Capace, «... in contrasto con i ricchi giuochi di stucco cari ai contemporanei, di ridurre all'essenziale le sovrastrutture ed affidare al gioco dei volumi il messaggio delle sue opere», si può considerare a ragione il più rivoluzionario e moderno artefice di quella stagione partenopea. ⁷

Vaccaro, versatile e poliedrico, era invece entrato a far parte degli allievi di Solimena per imparare un mestiere in cui, come si è detto, aveva palesato propensione, abilità e passione. Ne aveva appreso le tecniche cromatiche e alcuni dei principali temi, tra cui quello della metamorfosi, che contraddistinse gran parte dei dipinti del Maestro e aveva indirizzato il passaggio dalla produzione pittorica seicentesca a quella settecentesca in termini di rinnovato interesse ideologico verso argomenti mitologici, nelle cui sottese valenze simbolico-allegoriche è talvolta possibile riconoscere evasioni intellettuali dalla costrizione del coevo soffocante clima culturale. ⁸ In Vaccaro, però, la metamorfosi aveva perso qualunque connotazione ideologica e fu un assunto che attraversò trasversalmente tutta la sua opera, fino a diventarne il comune denominatore, partecipando alla configurazione del volto moderno della città.

In tal senso, furono condizionanti anche le espressioni consumate nel campo della scultura al fianco del padre Lorenzo, grazie al quale, come si è detto, aveva conosciuto le opere del barocco romano; da Bernini aveva cercato di captare il magistrale uso della luce in senso materico, cioè quale elemento di costruzione degli invasi, calibrando ed equilibrando i raggi di fonti naturali, incanalandoli per sottolineare gerarchie di valori dell'osservazione, valorizzare effetti «cromatici», esaltare il bianco degli stucchi, smussare le strutture, accentuare la fluidità

4. *Ibidem*, pag. 17.

5. Prime notizie biografiche su Ferdinando Sanfelice furono scritte dal contemporaneo DE DOMINICI, B., *Vite de' pittori, scultori, ed architetti napoletani*, 4 voll. Napoli: Trani, 1840-1846, vol. 4, pag. 646 e segg. Inoltre, si leggano CANTERA, B., *Gli uomini illustri di casa Sanfelice (specialmente ecclesiastici)*. Napoli: Accademia Reale delle Scienze, 1885; PANE, R., *Architettura dell'età barocca...*; GAMBARDELLA, A., «La cultura sanfeliciano nell'ambiente napoletano e la chiesa di Santa Maria Succurre Miseris», *Napoli Nobilissima*, VII, 5-6, 1968, pag. 101-114; BLUNT, A., *Neapolitan baroque and rococo...* Per uno studio monografico si rimanda a GAMBARDELLA, A., *Ferdinando Sanfelice architetto*. Napoli: Licenziato, 1974; *idem* (a cura di), *Ferdinando Sanfelice. Napoli e l'Europa...*

6. GAMBARDELLA, A., «Cultura architettonica a Napoli dal vicereame austriaco al 1750», in CANTONE, G. (a cura di), *Barocco napoletano. Centri e periferie del barocco, Atti del Corso internazionale di Alta Cultura*, 22 ottobre – 7 novembre 1987, Roma. Roma: Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, 1992, pag. 139-155.

7. GAMBARDELLA, A., *Ferdinando Sanfelice architetto...*, pag. 119-120.

8. Su tali temi: PAVONE, M.A. (a cura di), *Metamorfosi del Mito. Pittura barocca tra Napoli, Genova e Venezia*, catalogo della mostra, 22 marzo – 6 luglio 2003, Palazzo Ducale di Genova, Genova; 19 luglio – 19 ottobre 2003, Pinacoteca Provinciale di Salerno, Salerno. Milano: Electa, 2003.

dello spazio interno o accelerarne la percezione dinamica. Guarda invece a Borromini quando deve voltare cupole su articolate planimetrie, scaturite dall'aggregazione di rigorose figure geometriche, come nel caso della chiesa di Santa Maria della Santissima Concezione a Montecalvario, senza dubbio da ritenersi una delle sue realizzazioni più significative e la prima opera in cui, in modo compiuto, si esplicita la sua capacità di raggiungere la «sintesi delle arti», ovvero, quella serrata compenetrazione e sinergia tra le differenti maestrie professionali, il cui risultato finale è un prodotto assolutamente unitario. Qui, come in gran parte della produzione successiva, la tecnica dello scultore gli aveva consentito di imprimere plasticità e sinuosità delle forme architettoniche, che egli era andato a completare con il bianco metafisico degli intonaci e degli stucchi, integrato dalla vivacità di materiali policromi, tra loro accostati e composti con la sensibilità del pittore.

Costruita su una preesistente chiesa annessa all'omonimo collegio cinquecentesco, la Santissima Concezione a Montecalvario fu terminata in un arco di tempo brevissimo, tant'è che i lavori, iniziati nel 1718, dopo sette anni furono già conclusi, conformemente al progetto originario, e nel 1725 fu celebrato il rito di consacrazione al culto.⁹ È sorprendente l'organicità della composizione, da ascriversi completamente a Vaccaro, autore, tra l'altro, dell'intero registro decorativo, della pavimentazione in maioliche, degli arredi e dei quadri d'altare.

L'impianto, un ottagono con croce greca inscritta e con cupola sorretta da otto piloni, si inserisce nella tradizione seicentesca napoletana delle chiese a pianta centrale, ma ne costituisce un punto di svolta nel rinnovamento espressivo per l'introduzione di quattro cappelle trapezoidali absidate disposte lungo le diagonali dello schema planimetrico. Queste, sporgenti rispetto al perimetro e completamente aperte in corrispondenza dei lati obliqui, si collegano e interagiscono con lo spazio della chiesa come una sorta di deambulacro – maggiormente aderente alla cultura architettonica di importazione guariniana – piuttosto che di ambulacro. Altrettanto inediti risultano i rapporti proporzionali della crociera e dell'ottagono, allungati secondo l'asse longitudinale.¹⁰ Alcuni studiosi, infatti, sulla scorta di quanto aveva rilevato Roberto Pane già alla fine degli anni Settanta, hanno posto in evidenza come «in pianta la congiungente ideale di ognuna delle coppie di pilastri non seca il rettangolo centrale secondo angoli di 45°, ne deriva che la pianta dei pennacchi non è un triangolo isoscele ma scaleno».¹¹ È stato inoltre sottolineato quanto sia importante osservare come:

In conseguenza di questo accorgimento appena percepibile, all'osservatore sembra sì di avvertire a livello visivo l'allungamento dell'incrocio, ma, a causa della mancanza di un più percettibile metro di misura [...] l'osservatore stesso non può afferrare tale prolungamento a livello geometrico. Senza una planimetria, l'allungamento resta indistinguibile [...] affinché rimanesse inalterata l'immagine di una tradizionale chiesa centrale a pianta ottagonale. Da qui arriva [...] a una frattura tra il dato di fatto e l'immagine che ne dà l'architettura. Per questo motivo, l'osservatore non è in grado di comprendere questa architettura a livello razionale: il sistema architettonico, infatti, sottostà qui a un'irrazionalizzazione. [...] Questa frattura all'interno del processo percettivo è da considerarsi fondamentale per la comprensione dell'architettura di Vaccaro, la quale dev'essere intesa non più, appunto, come architettura, ma come immagine di essa.¹²

9. Sulla chiesa della Santissima Concezione a Montecalvario: MORMONE, R., «Domenico Antonio Vaccaro Architetto (I)...», pag. 147-149; PISANI, S., *Domenico Antonio Vaccaro SS. Concezione a Montecalvario. Studien zu einem Gesamtkunstwerk des neapolitanischen Barocchetto*. Francoforte: P. Lang, 1994.

10. Sul tema dell'ambulacro: PISANI, S., «La Santissima Concezione a Montecalvario e la tradizione della pianta centrale a matrice ottagonale», in GRAVAGNUOLO, B.; ADRIANI, F. (a cura di), *Domenico Antonio Vaccaro...*, pag. 165-176, in particolare pag. 169.

11. Dalla relazione di Loreto Colombo, redatta nel 1979 e allegata al progetto di restauro. Al riguardo, si legga anche PANE, R., *Architettura dell'età barocca...*

12. PISANI, S., «La Santissima Concezione a Montecalvario...», pag. 168-169. Sulla lettura critica dell'opera, CANTONE, G., *Napoli barocca*. Roma-Bari: Laterza, 1992, pag. 131-135.

L'atto cognitivo, dunque, si compie e si sostanzia nella intuizione sensoriale dello spazio, per cui l'integrazione osmotica con la componente decorativa delle cosiddette «arti minori» è di prioritaria definizione.

Nell'episodio della chiesa della Santissima Concezione a Montecalvario, ai raffinati inserti floreali maiolicati nel pavimento in cotto si affianca la fusione degli elementi strutturali e ornamentali degli alzati, dove paraste, lesene, frontoni, pennacchi, enfatizzati dalle raffigurazioni naturalistiche e simboliche degli stucchi cangianti, mettono in scena la metafora barocca del *teatrum* religioso, senza finzione ma coinvolgendo e ingannando la percezione visiva dello spettatore. L'architettura sacra, così, diventa il palcoscenico dove le arti sperimentano i dispositivi tecnici della retorica come in un emblematico *Cannocchiale aristotelico*. Con tesauriana «argutezza», Vaccaro indaga la realtà, l'analizza in profondità per innescare collegamenti appena distinguibili tra gli elementi in gioco che egli traduce in una rappresentazione immaginaria, avviluppata nella illuminazione proveniente dalle aperture realizzate nella cupola, illuminazione che accentua il bianco degli stucchi e conferisce eleganza e teatralità all'intero invaso, a dispetto di quanto era nelle aspettative del tempo.¹³ Si prevedeva, infatti, che la fabbrica sarebbe risultata «oscura [...] di poco comodo, piccola e umida», mentre, quando fu terminata, riscosse gran «plauso» ed «encomio», secondo quanto registra lo stesso architetto in uno scambio epistolare con un suo futuro committente Angiolo Maria Federici, priore generale del palazzo abbaziale di Loreto, che lo riteneva non solo «il primo architetto di Napoli [...] ma di tutta l'Europa», proprio a seguito dello straordinario esito della chiesa della Santissima Concezione a Montecalvario.¹⁴

Al barocco, dunque, appartiene la regia luminosa di Vaccaro, sotto la cui direzione si delinea quanto è stato definito come «materia in divenire», energia pulsante «inverata e piegata, docile», giacché anche nella maggior parte delle sue opere

...la luce accentua questo magma e lo sensibilizza. Si richiedono sensazioni pure e al massimo riso-
nanti [...]. Ma sempre insistendo su un'idea che appartiene al mondo moderno, per essere legata
alla sperimentazione sulla materia, fino ad indicarne (di questa materia), il processo di metamorfosi.¹⁵

A prova di ciò basti pensare alla chiesa napoletana di San Michele Arcangelo, una piccola fabbrica religiosa costruita fuori porta Reale – detta anche dello Spirito Santo – ai margini dello slargo del Mercatello (oggi piazza Dante). I lavori, iniziati nel 1729 con la demolizione della cappella di Santa Maria della Provvidenza e di due annesse abitazioni di modeste dimensioni, terminarono nel 1731, ma la chiesa fu conclusa solo nel 1735, quando fu terminata la facciata.¹⁶ Per far fronte al lotto angusto – un rettangolo allungato – in cui avrebbe dovuto realizzare l'edificio liturgico, l'architetto scelse una pianta a croce greca, prolungata in corrispondenza dell'altare maggiore da uno spazio absidato su due lati. Inevitabilmente l'invaso ne sarebbe risultato troppo angusto e opprimente se Vaccaro non fosse intervenuto con effetti luminosi diffusi, i

13. TESAURO, E., *Il cannocchiale aristotelico, o sia Idea dell'arguta et ingeniosa elocutione che serve à tutta l'arte oratoria, lapidaria, et simbolica esaminata co' principij del divino Aristotele dal conte & cavalier gran croce d. Emanuele Tesauero patritio torinese*. Savigliano: Artistica piemontese 2000 [1670]. Per ulteriori approfondimenti si rimanda a COSTANZO, M., «Il Tesauero o dell'ingannevole meraviglia», in *idem, Dallo Scaligero al Quadrio*. Milano: All'insegna del pesce d'oro, 1961, pag. 67-100; HATZFELD, H., «Three National Deformations of Aristotle: Tesauero, Gracián, Boileau», *Studi secenteschi*, 2, 1961, pag. 3-21; GARCIA-BERRIO, A., *España e Italia ante el Conceptismo*. Murcia: Publicaciones de la Universidad de Murcia, 1968 (fa parte di *Revista de filología española*, 87, 1968); HAYDEÉ LASE, N., «Una retorica comune alla base del concetto di metafora in Baltasar Gracián e in Emanuele Tesauero», *Testo*, 27, gennaio-giugno 1994, pag. 56-66; TEDESCO, S., *Le Sirene del Barocco. Il nuovo spazio dell'estetico nel dibattito italiano su dialettica e retorica*. Palermo: Centro internazionale di Studi di estetica, 2003 (fa parte di *Aesthetica*, 68, agosto 2003).

14. Archivio Storico di Montevergine, busta 171, *Libro maggiore*, fgl. 13 e fgl. 141.

15. GRISERI, A., *Le metamorfosi del Barocco*. Torino: Einaudi, 1967, pag. 5-6.

16. MORMONE, R., «Domenico Antonio Vaccaro Architetto. La chiesa di San Michele a Piazza Dante», *Napoli Nobilissima*, IV, 3, 1964, pag. 96-106.

quali, intensificandosi gradatamente verso l'alto, rompono i limiti delle strutture e dilatano lo spazio perimetrato dalla cupola. Al tettonico e compatto spessore murario del tamburo ottagonale, infatti, si oppone una calotta a tutto sesto traforata da ampie finestre, fonti nascoste di fasci di raggi che penetrano nella chiesa all'incrocio dei quattro bracci e ne invadono l'interno. Qui la cangiante decorazione degli stucchi bianchi e l'aggetto di cornici mistilinee ne esaltano l'effetto cromatico sulle pareti.

Se, dunque, le maggiori fonti luminose sono le otto aperture della cupola, nello spazio al centro della croce si determina un illusorio sfondamento delle strutture perimetrali e una dinamica concatenazione degli ambienti. Di contro, procedendo in modo centrifugo lungo i quattro bracci, la progressiva intensità dell'oscurità ne moltiplica lunghezza e profondità.

Lungo l'asse longitudinale, però, l'ambiente rettangolare, in cui è ubicato l'altare maggiore, è inondato da fasci luminosi, che irrompono improvvisamente dal lanternino, impostato su pianta ellittica. La zona presbiterale inaspettatamente si trasforma in un palcoscenico, dove si consuma l'intera rappresentazione spaziale, ma unità e organicità non sarebbero state mai raggiunte se, in un ambiente così angusto, non fossero intervenute decorazioni scultoree e fluidità delle masse. Il ricorso alla «luce alla bernina», così frequente in Vaccaro, trova dunque nella decorazione parietale con bianchi stucchi e marmi e nell'alternanza di superfici concavo-convesse il momento finale della composizione progettuale.

Altrove, con l'ingegno dell'artigiano aveva sperimentato le possibilità di metamorfosi della materia, ora rendendola viva e pulsante, ora sfumando i confini tra vero, finzione e verosimile fino ad annullare ogni separazione tra la vita fisica e quella spirituale, tra la natura e l'artificio, in una intima fusione panica. In tal senso gli esempi più significativi sono il palazzo Spinelli di Tarsia e il chiostro delle Clarisse nel complesso monumentale di Santa Chiara, importanti banche di prova per gli ambiziosi programmi architettonici sottesi ai due incarichi professionali, giacché in entrambi i casi, pressoché coevi, era stata richiesta la trasformazione dell'impianto preesistente per il totale rinnovamento e l'adeguamento al nuovo gusto: il primo doveva assurgere al ruolo di residenza urbana del suo prestigioso proprietario, Ferdinando Spinelli, marchese del Cirò e principe di Tarsia, quando questo, nel 1732, alla morte del padre, aveva ereditato il titolo con l'intero patrimonio della famiglia in un momento cruciale della storia di Napoli, che si stava preparando a vivere il passaggio dal Viceregno austriaco al Regno autonomo dei Borbone.¹⁷ Il chiostro di Santa Chiara, invece, fu iniziato alla fine degli anni Trenta perché versava in stato di abbandono ma, in realtà, com'è noto, doveva rispondere ai desideri di «maggior decoro» espressi dalla badessa, la nobile Ippolita di Carmignano, che reputava «l'antica» *facies* gotica ormai poco adeguata ad ospitare le giovani aristocratiche costrette alla clausura dalle loro influenti e ricche famiglie.¹⁸

Ambedue le due opere, inoltre, prevedevano un impegnativo confronto con un contesto ambientale fortemente caratterizzato: il chiostro delle Clarisse era annesso alla chiesa di Santa Chiara e, quindi, era in uno dei più importanti complessi monastici del Regno, stratificato e ricco di importanti interventi successivi, tra cui la veste barocca realizzata da Cosimo Fanzago; il palazzo Tarsia, invece, dominava dall'alto la città consolidata, da cui sveltavano rilevanti emergenze architettoniche, e al tempo stesso si relazionava con il panorama circostante, qualificato

17. La storia dell'edificio fino alle recenti alterazioni è stata affrontata nel volume monografico MANZO, E., *La merveille dei Principi Spinelli di Tarsia. Architettura e artificio a Pontecorvo*. Napoli: ESI, 1997, ove, sulla scorta di inedita documentazione, si dimostra che, a dispetto di quanto fosse stato ipotizzato dalla precedente storiografia, che riteneva che il progetto di Vaccaro non fosse stato mai realizzato, la trasformazione del palazzo preesistente e la costruzione del giardino circostante era stata quasi completamente portata a termine prima della morte di Vaccaro e del suo principale committente.

18. Sul chiostro di Santa Chiara, tra l'ampia bibliografia, si segnalano DE EISNER EISENHOF, A., *Il chiostro maiolicato di Santa Chiara*. Napoli: Arti grafiche D. Amodio, 1936; GALLINO, T.M., *Il chiostro maiolicato del Monastero di Santa Chiara in Napoli. Studio storico artistico*. Napoli: Francesco Giannini e figli, 1951; PANE, R., *Il chiostro di Santa Chiara in Napoli*. Napoli: L'arte tipografica, 1955; JOVINO, G., *La Chiesa e il Chiostro maiolicato di S. Chiara in Napoli*. Napoli: ASMEZ, 1983; DONATONE, G., *Il chiostro maiolicato di Santa Chiara*. Napoli: ESI, 1995.

frontalmente dall'insuperabile vista del Golfo e, alle spalle, da Castel Sant'Elmo e dalla Certosa di San Martino, dove Vaccaro aveva lavorato ai suoi esordi tra il 1706 e il 1709 e, poi, dal 1715 al 1718. Qui, collaborando con Solimena nelle cappelle di San Giuseppe, del Rosario e di San Genaro, aveva messo in atto, sin d'allora, la sua propensione per l'integrazione – o, più specificamente, per la «metamorfosi» – tra le arti e tra queste con le forme.¹⁹ In particolare, nelle ultime due cappelle aveva realizzato in autonomia sculture e dipinti e aveva collegato il chiostro dei Procuratori al coro dei Conversi e, nell'oratorio della foresteria, il programma architettonico si era completato e fuso con il ricorso agli stucchi, dando luogo a una esperienza percettiva globale, che dichiara l'adesione tematica del giovane Domenico Antonio allo spirito barocco.

In tal senso, i lavori a San Martino preannunciavano la concezione progettuale della sua maturità, quando Vaccaro eleggerà a protagonista della composizione la materia che, plasmata, manipolata, riciclata con differenti accezioni, modulata in inedite variazioni, snaturata in citazioni inaspettate (come nel caso dei tralici vitinei in maioliche nel chiostro di Santa Chiara), metterà in crisi i convenzionali schemi tipologici e ideativi a favore dell'unitarietà dell'organismo spaziale.

La tecnica e la maestria apprese in bottega, infatti, gli consentirono di indagarne le potenzialità espressive, di trasfigurarla e, come si è detto, di sperimentarne i più esasperati stadi di metamorfosi, ottenendo effetti aderenti alla sensibilità del tempo. D'altra parte – è stato osservato –, la materia è il nesso che aveva congiunto il Seicento e il Settecento sotto il «segno» del barocco: quest'ultimo, in particolare, era stato «ancora per questo verso fortemente debitore al secolo precedente: e in questo senso riescono legati i due secoli. Dapprima un atto concreto, drammatico; poi, la materia goduta e dominata entro una struttura entusiastica».²⁰ Il campo più tipico di applicazione era stato quello della decorazione, sebbene la grammatica, il lessico e la tipologia del linguaggio ornamentale si fossero trasmessi con varianti, diversità, licenze e vitalità, fino ad investire la struttura e a modificare le valenze spaziali. Nelle metamorfosi vaccariane, però, non solo lo stucco e la luce sono elementi essenziali perché tutto diventi tattile e corporeo, persino ciò che è frutto di fantasiosa ideatività, ma anche i materiali tipici della tradizione costruttiva autoctona, come ad esempio i rivestimenti maiolicati.

Questi, introdotti nella metà del Quattrocento dal valenzano Joan Morcì, direttore delle ceramiche di Manises, chiamato da Alfonso I d'Aragona nel 1447 per pavimentare diverse sale di Castel Nuovo, si diffusero rapidamente negli ambienti più diversificati, come logge, giardini, saloni di dimore aristocratiche, chiese, o furono impiegati per completare gli interni di zampillanti fontane e decorare sedili in conglomerato. Erano costituiti da mattonelle in cotto quadrate – generalmente dalla lunghezza di 20 cm oppure esagonali, disposte intorno a un tozzetto centrale – ricoperte da decorazioni in maiolica dalle tinte vivaci e con forti predominanze di giallo, azzurro di cobalto, verde di ramina e manganese. Definite con il termine catalano *rajola*, di origine araba, che diede origine alla voce napoletana «riggiola», maggiormente in uso e, in seguito, inclusa nel linguaggio partenopeo corrente, furono anche realizzate a forma di embricci e disposte a squame per ricoprire gli estradossi di gran parte delle cupole della città, tanto da caratterizzare il profilo urbano con un singolare e vivace cromatismo. Durante il Seicento, in particolare, le pavimentazioni furono improntate al gusto naturalistico e figurativo e guardarono alle riproduzioni lastricate policrome messe in opera da artefici di epoca bizantina e araba in Italia meridionale.²¹

In questo campo Vaccaro fu senza dubbio il maggiore interprete, che, ricorrendo ai più valenti artigiani del tempo, come la bottega dei Massa e i Chianese, si avvicinò con la sensi-

19. Su tali temi si legga anche GRISERI, A., *Le metamorfosi...*

20. *Ibidem*, pag. 6.

21. DONATONE, D., *Pavimenti e rivestimenti maiolicati in Campania*. Cava dei Tirreni: Di Mauro, 1981; *idem*, *La maiolica napoletana dell'eta barocca*. Napoli: Libreria scientifica, 1974.

bilità del pittore ma con la visuale dell'architetto, raggiungendo una marcata integrazione tra le raffigurazioni decorative e la struttura, sia quando ricorse a composizioni raffinate ed equilibrate, come nel pavimento della chiesa della Santissima Concezione a Montecalvario o di alcuni ambienti del palazzo abbaziale di Loreto a Mercogliano, vicino Avellino, sia nell'esuberante natura riprodotta nei *parterres* maiolicati del loggiato di palazzo Tarsia e nelle immaginarie scene paesaggistiche raffigurate sui sedili a *canapè* del chiostro di Santa Chiara. In questi ultimi due episodi, con l'abilità del pittore, riuscì a riprodurre una seconda natura, mettendone in scena gli elementi all'interno di una dimensione fantastica e dominandola.

Palazzo Tarsia, oggi in gran parte distrutto, fu costruito sul luogo dove inizialmente sorgeva una masseria, cui era annesso un fondo probabilmente coltivato a *jardin fruiter* con verziere, cioè con il *jardin potager* o l'orto propriamente detto.²² La proprietà agricola apparteneva alla famiglia Spinelli, principi di Tarsia sin dal XVI secolo, ed era dislocata fuori le mura, poco distante dalla porta dello Spirito Santo, in una regione della città detta «Olimpiano» o «Limpiano», delimitata a settentrione dal Cavone, a oriente dalle mura aragonesi e, verso sud, dall'Olivella.²³ Questo vasto territorio *extra* urbano a quel tempo era scarsamente abitato e qualificato da una rigogliosa vegetazione spontanea e da numerosissimi campi con frutteti e arbusti, ma occupava una posizione strategica, giacché fungeva da cerniera tra la collina della Costigliola, San Martino e i quartieri occidentali. Già verso la metà del Cinquecento, pertanto, si era verificato un rapido processo di edificazione in corrispondenza dei suoi maggiori assi stradali, soprattutto di via Antiniano, detta l'«Imbrecciata». In breve tempo, l'Olimpiano aveva cambiato la sua *facies* e, lungo il tracciato, poi denominato Pontecorvo, si era sviluppato un compatto tessuto edilizio, inizialmente per l'insediamento di numerose famiglie nobili venute a Napoli al seguito di Pedro da Toledo e, successivamente, per l'intensificarsi di conventi di clausura, chiese e congregazioni, che, nati soprattutto dalla trasformazione di gran parte di questi palazzi cinquecenteschi, caratterizzarono l'area in modo singolare, poiché il susseguirsi senza soluzione di continuità delle loro facciate definì una compatta cortina muraria e una insolita omogeneità volumetrica. Il borgo di Pontecorvo, così chiamato dalla strada omonima, non solo era ambito per la sua dislocazione in un'area di sviluppo urbano a ridosso della cinta muraria e, al tempo stesso, estremamente vicino ai principali luoghi politico-amministrativi, ma anche per la salubrità dell'area, per l'impareggiabile panorama e per l'eccezionale contesto paesaggistico in cui era inserito.

Nel corso del Seicento, la primitiva masseria degli Spinelli era stata più volte ampliata e rimaneggiata, finché al suo posto era stato costruito un edificio a tre livelli, di cui il piano nobile fu destinato alla residenza urbana della famiglia e gli altri due furono suddivisi in appartamenti da locare. La radicale trasformazione della fabbrica, come si è detto, iniziò solo nel 1732, quando, in occasione di un violento terremoto e della morte del principe Carlo Francesco, il figlio Ferdinando Vincenzo decise di affidare a Vaccaro l'incarico di «ridurre in miglior forma,

22. MANZO, E., *La merveille ...*, pag. 7-12.

23. L'origine del termine «Olimpiano» deriva da un tempio dedicato a Giove, probabilmente, costruito lungo le pendici del monte, oppure dai giochi olimpici che forse si tenevano in quella regione: PARRINO, D.A., *Nuova guida de'forastieri per l'antichità curiosissime di Pozzuoli, dell'isole aggiacenti d'Isca, Procida, Nisida, Capri, colline, terre, ville, e città, che giacciono intorno alle riviere dell'uno, e l'altro lato di Napoli, detto cratero, colla descrizione della città di Gaeta*. Napoli: Domenico Antonio Parrino, 1709, pag. 428. Secondo il Celano, l'Olimpiana era la strada della Cesarea: CELANO, C.; CHIARINI, G.B., *Notizie del bello dell'antico e del curioso della città di Napoli*. Napoli: Stamperia Floriana, 1856-1860 [1724], vol. IV, giornata II, pag. 767. Il Nicolini, invece, su base documentaria, individua nel «Limpiano» l'area occidentale compresa, durante il periodo ducale, tra le porte Reale e Donnoroso. Lo studioso ritiene, inoltre, che la denominazione «Olimpiano» fosse stata usata, per la prima volta, dagli umanisti: NICOLINI, E., «Da Porta Reale al palazzo degli Studi (I). Il "Limpiano"», *Napoli Nobilissima*, VIII, 14, 1905, pag. 116. Per ulteriori approfondimenti si rimanda a CANTONE, G., «Chiesa e convento di S. Giuseppe delle Scalze», *Napoli Nobilissima*, VI, 3-4, 1967, pag. 144-152; *idem*, «I conservatorii dell'imbrecciata di Gesù e Maria», *Napoli Nobilissima*, VII, 5-6, 1968, pag. 204-218; DI STEFANO, R., «La Contrada Pontecorvo in Napoli: geomorfologia e insediamenti urbani», *Ingegneri*, luglio/agosto 1968, n. 49, pag. 41-51; CANTONE, G., *Napoli Barocca e Cosimo Fanzago*. Napoli: Banco di Napoli, 1984, pag. 149 e 181, e note 151, 157 e 161.

et aspetto nobile la casa palaziata remasta dall'eredità della detta signora principessa fuor Portamedina, e Porta dello Spirito Santo nel luogo volgarmente detto Pontecorbo, ed altresì farvi stalle, rimesse, e camere di gente di serviggio».²⁴

Redatto il progetto, i lavori furono condotti con alacrità, e alla fine degli anni Quaranta erano pressoché terminati; ma la morte del suo principale committente, i frequenti terremoti, le alterne vicissitudini economiche della famiglia e l'incuria ben presto avviarono un irreversibile processo di abbandono, che ha distrutto uno dei più importanti complessi residenziali del Regno di Napoli, senza dubbio la più significativa opera di Vaccaro. Oggi resta solo l'edificio principale – alterato negli spazi interni e al quale sono stati divelti il registro decorativo della facciata e gli arredi –, una loggia trasformata in una miriade di abitazioni abusive e l'impianto architettonico del parco antistante, sebbene sia oramai mascherato da stratificazioni edilizie costruite nei secoli successivi. Tuttavia la soluzione originaria è testimoniata da un cospicuo numero di documenti e da un'incisione del 1737, da cui si evince che l'architetto aveva previsto un «magnifico palagio» prospiciente su un parco delle meraviglie; dove la matrice scenografica e teatrale era fortissima: sfruttando l'irregolarità del lotto e il discreto dislivello del sito, Vaccaro aveva suddiviso lo spazio esterno in tre terrazzamenti, circondati da un'alta cortina muraria, nel cui interno due viali chiusi a forcipe, affiancati da raffinati giardini all'italiana con fontane e busti in marmo, accoglievano un serraglio di fiere «due per ciascheduno al numero di otto fiere con ferrate» e una «piazza» di 190 palmi napoletani di diametro, pronta a trasformarsi in un teatro di acqua con «gondolette dorate».²⁵ Le due rampe d'accesso, collegando il maestoso cancello «dorato» dell'ingresso principale a due bassi corpi di fabbrica, si congiungevano e oltrepassavano tre ampie arcate su cui si distendeva un'ampia terrazza panoramica; infine, terminavano in uno slargo, dove si innalzava l'esuberante facciata rococò dell'edificio residenziale conclusa da un piccolo osservatorio astronomico e una meridiana, mascherati da una struttura di coronamento a fornice. Da qui si apriva lo stupefacente spettacolo di Napoli e della sua generosissima natura, mentre una loggia panoramica, «di giro palmi mille e larga palmi 86», dal leggero andamento concavo-convesso nella parte centrale, costituiva l'elemento di raccordo tra architettura e natura, collegando il palazzo al giardino delle «merveilles» e penetrando visivamente all'interno della città e del paesaggio, dominandolo.²⁶

In modo non dissimile a quanto stava portando a termine nell'episodio del palazzo abbaziale di Loreto a Mercogliano, nei pressi di Avellino, l'intento di Vaccaro era di imprimere un contrasto dinamico tra gli elementi da lui inseriti nella compagine del progetto e il preesistente corpo di fabbrica, che aveva raccordato con profili sinusoidali e con smussi angolari concavi, alla maniera di Borromini. Per la struttura, così plasmata e modellata, si compiva dunque quella che Wölfflin ha definito «la metamorfosi della forma rigida nella forma fluida», cioè il flusso continuo di un «movimento unitario che non conosce cesure».²⁷

Palazzo Tarsia, in particolare, era l'esito del lavoro corale di esperte maestranze, grazie alle quali il «magnifico architetto» Domenico Antonio, come lo definiva l'amico e rivale Sanfelice, con la sensibilità del pittore, avrebbe trasformato ancora una volta la percezione visiva da una mera registrazione ad una sollecitazione sensoriale e intellettuale.

Sulla «Gran Loggia» della terrazza-belvedere, infatti, si risolveva il nesso tra vero e verosimile con l'approccio giocoso, tipico dell'anima ludica del barocco, e qui Vaccaro «inventava»

24. Archivio di Stato di Napoli (ASNA), *Notai del '600*, notaio Giuseppe Tomasuolo, scheda 1150, prot. 37, fgl. 440.

25. Per quanto attiene i riferimenti documentari, mi permetto di rimandare alla mia tesi di laurea, MANZO, E., *Natura e Artificio: Palazzo Tarsia e il suo giardino perduto*, Facoltà di Architettura, Università degli studi di Napoli Federico II, 1990, in parte confluita in *idem*, *La merveille ...*

26. Domenico Antonio Vaccaro, *Prospetto del Gran Palazzo di sua Eccellenza il signor Principe di Tarsia, 1737*, incisione su rame, 49,4 × 74 cm. Società Napoletana di Storia Patria, Napoli.

27. WÖLFFLIN, H., *Concetti fondamentali di storia dell'arte*. Milano: Longanesi, 1984, pag. 173 e 188 (*Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: das Problem der Stilentwicklung in der Neueren Kunst*. Monaco: Bruckmann, 1917).

una natura nell'artificio della materia, trasformando in un *parterre* floreale il ricco disegno del pavimento maiolicato «tutto dipinto a fuoco, con rabeschi, puttini, fiori, festoni, e frutti, con fontane di marmo ed ora [...] rabeschi di rilievo dipinti a fuoco, con bussi e fiori veri dentro, e giochi d'acqua».²⁸ Metamorfosi è dunque anche la possibilità di mutare il reale aspetto fisico del manufatto architettonico – in questo caso, il lastricato del loggiato in un prato all'italiana dipinto – da una condizione troppo rigorosamente definita e fortemente vincolante per ritagliarsi uno spazio di libertà, piuttosto che una via di fuga. In altri termini, esso può intendersi come il punto di mediazione e congiunzione tra la natura insuperabile offerta da Napoli, l'inedito progetto della residenza del principe Spinelli e le architetture della città.

In tal senso, l'esempio più emblematico è il chiostro del convento per le Clarisse, nel complesso monumentale di Santa Chiara: qui la costruzione fantastica ideata da Vaccaro per modificare la condizione contingente, da cui le suore di clausura cercavano una possibile evasione «virtuale», appare così corposamente tangibile da riuscire a proporre un mondo «disegnato», se non come «vero», certamente come «possibile».

Senza addentrarci nella descrizione del progetto, giacché è uno degli episodi di edilizia ecclesiastica maggiormente noti, giova ricordare che, come si è detto, nel 1739 furono iniziati i lavori per mascherare il preesistente carattere severo del linguaggio gotico, imprimere uniformità al disordine formale causato da successivi ed eterogenei interventi precedenti e, soprattutto, appagare il desiderio frivolo di maggior decoro, espresso dalla badessa Ippolita di Carmignano.

Al riguardo, infatti, è opportuno ricordare quanto fosse stato esplicitato in uno dei più noti documenti, pubblicato nel 1920 da Aldo De Rinaldis:

Ritrovandosi il [...] Monistero edificato all'antica Gotica, e sia più reso di mal Veduta per il collasso delle fabbriche, e per li rappezzi, ed aggiunzioni con irregolarità fattevi; questo accagionava, che in qualche funzione di Suntuosità, lo era di precisa necessità, a darvi riparo con Parati per covrire, almeno in parte la sua deformità. Indi si risolse, fin da più anni, di andarlo modernando come già fu cominciato a porsi in pratica nei Luoghi Preliminari. Ma indi a poi, accresciutane la necessità di effettuarlo per l'autorevoli cenni di sua Maestà nostra Graziosissima Regina, quale, nelli spessi Onori compartitici, ci ha sempre con dolcezza insinuato, l'esser di suo gradimento, di veder modernato questo suo Monistero, e ridotto il giardino o sia Prato, a Lavoro di Parterra, con suoi Viali ad Uso Forestiero, non già lastricato de' Mattoni, ma bensì con lavoro di Terra battuta che rende più comodo, e maggiormente delizioso il correre, e passeggiare; quindi tali insinuazioni, passate a Legge inviolabile col sentimento delle Dame Religiose ci han costretto ad effettuarlo con incessante fatica, ed applicazione di quasi tutto il triennio, trattando con tanta moltitudine, e diversità di Operaji, ed impiegandovi sì gravi, e ragguardevoli somme, ricavate dal solo avanzo dei frutti, e rendite dell'intero Badessato.²⁹

È appena il caso, dunque, di tracciare le linee principali del progetto di Vaccaro che suddivise il preesistente spazio gotico con quattro viali, disposti tra loro ortogonalmente e confluenti in uno fulcro centrale ottagonale – la «rotonda», come la definisce Roberto Pane –. Per rimarcare il distacco dal condizionante impianto medievale, alzò il piano di calpestio rispetto a quello dei portici perimetrali, rese indipendenti i percorsi del giardino, disponendo in modo non assiale i viali rispetto alla sequenza delle arcate ogivali del porticato, ed evidenziò il dislivello con un parapetto in maioliche, decorato da sessantaquattro scene paesistiche. All'interno, secondo la tradizione partenopea, creò un chiostro pergolato a vigna, sorretto da sessantaquattro pilastri, la cui sezione, tuttavia, ha l'inedita forma ottagonale, che meglio si prestava

28. VACCARO, D.A., *Prospetto del Gran Palazzo...*

29. DE RINALDIS, A., *Santa Chiara. Il convento delle clarisse, il convento dei Minori, la chiesa*. Napoli: G. Giannini, 1920, pag. 35-36; PANE, R., *Il chiostro di Santa Chiara in Napoli*. Napoli: L'arte tipografica, 1955, pag. 27-34.

ad essere completamente ricoperta da riggole maiolicate. Qui introdusse il primo artificio, poiché i tralici di vite, che si avvolgono intorno ad essi, non sono reali bensì riprodotti sulle piastrelle come un fitto festone. Le foglie, però, sono inclinate in direzione opposta rispetto a quella della spirale in modo da creare una mediazione dalla base alle facce di ciascun pilastro, tale da restituire un insieme di forte organicità formale. Il disegno sulla maiolicata è così fitto e dai colori vivaci e contrastanti da annullare la visione plastica del pilastro a tal punto che l'intera struttura pergolata sembra essere retta dalla spirale dei tralici vitinei. A completamento di questa complessa composizione decorativa, Vaccaro, secondo la coeva moda dei giardini, dispone i rinomati sedili a *canapè* lungo i viali e nella rotonda, dando origine alla più inconsueta architettura dipinta del secolo, componendosi in un linguaggio unico e indissolubile, frutto di assoluta sintesi tra le arti, e trasformando il chiostro di clausura in un giardino che, al tempo stesso, è ambiente di vita e opera d'arte. È, cioè, l'elaborazione e la materializzazione, secondo la propria soggettività dell'esteticità, della «idea» di paesaggio.³⁰

Uno spazio mondano aveva preso il posto del rigoroso ambiente di clausura e, nella solennità segreta del chiostro, Vaccaro aveva introdotto la frivolezza della vita che pulsava all'esterno, raccontandola sulle spalliere dei *canapè* e lungo il parapetto del giardino. Nell'inviolabile chiusura delle mura di Santa Chiara si apriva una dilatazione spaziale tutta barocca, fatta di punti di fuga prospettici, e prodotta da molteplici visuali, che moltiplicavano irreali percezioni in un continuo rimbalzo di artificio e natura, infinitezza e limite, per raggiungere la sintesi finale visiva in un asse preferenziale, indicato dall'architetto nel viale centrale del *parterre*, prolungato da nord a sud, fino alla imponente scala regia.

D'altra parte: «la metamorfosi è un nesso di continuità e discontinuità. Nel cambiamento, qualcosa va perduto e qualcosa si crea, ma è pur sempre uno stesso soggetto che cambia di stato e di forma».³¹

30. Al riguardo, si legga ASSUNTO, R., *Esteticità della natura e forme del paesaggio*. Pescara: R. Carrabba, 1970; *idem*, *Il paesaggio e l'estetica*. Napoli: Giannini, 1973; *idem*, *Infinita contemplazione: gusto e filosofia dell'Europa barocca*. Napoli: Società editrice napoletana, 1979; *idem*, *Il Parterre e i ghiacciai: tre saggi di estetica sul paesaggio nel Settecento*. Palermo: Novecento, 1984.

31. GUGLIELMINETTI, E., *Metamorfosi nell'immobilità*. Milano: Jaca Book, 1999, pag. 79.