

## LE VEDUTE DEI *PORTI DEL REGNO*: JACOB PHILIPP HACKERT, IL VEDUTISTA AL SERVIZIO DEL RE

ANNA GRIMALDI

*«La scorsa primavera ho visitato le coste della Calabria e una parte della Sicilia, per disegnare su commissione del re la suite dei porti marini. In Sicilia sono stato a Siracusa, Augusta, Li Ciclope, a Taci Tauraminia, Messina e Palermo»* (LOHSE, 1936, p. 29; WEIDNER, 1997, p. 4).

Così Jacob Philipp Hackert scriveva al barone Offenberg von Mitau il 16 novembre del 1790. Gli raccontava del suo soggiorno nelle province del Regno di Napoli nel periodo in cui Ferdinando IV di Borbone, tra il 1787 e il 1794, commissionò all'artista prussiano la serie delle vedute dei *Porti del Regno*.

In un'altra lettera dalla Sicilia così scriveva al conte Dönhoff: «Carissimo conte, ho ricevuto la vostra piacevole lettera in Sicilia dove mi sono fermato per ben tre mesi, compresa la costa della Calabria fino a Reggio. Il re mi ha mandato qui con una piccola *felouque* ben armata, con 12 uomini, per realizzare la suite dei porti del Regno. In Calabria ho trovato ben poco di valore per un pittore, escluse l'isola di Cerella e Diamante. Reggio è molto pittoresca ma totalmente distrutta dal terremoto. In compenso mi sono rifatto in Sicilia. Anche se Messina era stata quasi del tutto rovinata dal terremoto, si è già di nuovo ripresa e quasi del tutto ricostruita, in parte per gli aiuti del governo, in parte perché è un porto libero [...] i prospetti di qui sono certamente tra i più belli che si possono vedere in Europa» (CIOFFI, 2004, scheda a cura I. di Majo, p. 290)<sup>1</sup>.

L'epistolario dell'artista, redatto durante il lungo soggiorno nelle province meridionali del Regno di Napoli, denso di particolari descrittivi, ha costituito per gli studiosi uno strumento quanto mai prezioso per la conoscenza dettagliata della sequenza e del numero delle località marittime del Regno di Napoli, tradotte poi in pittura dell'artista. Ben documentata è la realtà territoriale e geografica della Sicilia, della Calabria e della Puglia, di quelle terre "brulicanti" di una natura a tratti ancora selvaggia e animata da quello spirito vivace e gioioso dei suoi abitanti, ritratti dal pittore come piccole figurine sullo sfondo di paesaggio, e capaci, come lo stesso Hackert fa intendere nella lettera, di riprendersi rapidamente anche di fronte a tragici eventi<sup>2</sup>.

È troppo noto il percorso artistico di Hackert per riproporlo in questa sede. Fondamentali restano gli studi condotti da Wolfgang Krönig sull'artista prussiano, a cui lo studioso si dedica nel corso della sua lunga esistenza<sup>3</sup>. Sembra tuttavia opportuno ripercorrere, anche se per linee generali, la sua attività di vedutista ufficiale di corte negli anni di Ferdinando IV di Borbone e Maria Carolina d'Austria per tentare una riflessione sulla produzione artistica degli anni napoletani, con

particolare rilievo alla serie delle vedute dei *Porti del Regno*, oggi conservate nel Palazzo Reale di Caserta, concepite come “lucide” rappresentazioni dei territori del Regno, in cui «la precisione topografica e la fedeltà ottica, davvero impressionanti» – come Fernando Mazzocca ha sottolineato – si coniugano con le intenzioni celebrative atte «a restituire illuministicamente, l’immagine di un regno “felice”» (MAZZOCCA, 2004, p. 125).

Il pittore, è noto, compie il suo apprendistato in famiglia nella piccola Prenzlau, suo paese natale, accanto al padre ritrattista e allo zio decoratore dal quale si trasferisce giovane a Berlino, ma dal quale ha ben poco da apprendere considerato il suo precoce talento. Entra nell’Accademia di Belle Arti di Berlino nel 1758, quando a dirigere l’istituzione è il francese Blaise Nicolas Le Sueur (1716-1783), buon didatta e pittore di certa professionalità, il quale riconoscendo le abilità del giovane, lo indirizza verso la pittura di paesaggio: esegue copie da Claude Lorrain e da una serie di altri artisti della compagine fiamminga che si erano conquistati una indiscussa reputazione nel genere della pittura. È proprio l’influenza della tradizione fiamminga ad essere evidente nella prima produzione di Hackert, il quale serberà sempre parole di apprezzamento per il vedutismo delle Fiandre. In questi anni di formazione presso l’accademia berlinese, Philipp studia i fondamenti di geometria, di architettura e prospettiva e intraprende *ex novo* gli studi di matematica, come presupposto fondamentale per l’acquisizione di strumenti indispensabili per la pittura di paesaggio.

Sin dagli esordi, dunque, è proprio la pittura di paesaggio a costituire per il Nostro una disciplina severa che si conquista sperimentando e misurandosi costantemente con le discipline scientifiche per la composizione delle scene da rappresentare. Presto comincerà a cimentarsi sugli studi delle vedute marine: l’occasione gli viene offerta nel 1762 dal barone Adolf Friederich Olthof, recandosi prima nelle residenze di Stralsunda poi nell’isola di Rügen, sul Mar Baltico, nella casa dello stesso barone<sup>4</sup>. Qui lo spettacolo naturale delle onde che si infrangono sulla costa, il “correre” delle nuvole nel cielo grigio battuto dai venti freddi del Nord, che il pittore si ferma quasi d’incanto a guardare, costituiscono certamente il presupposto di tutta la produzione successiva, diventando parte del suo immaginario e patrimonio di emozioni visive che l’artista saprà utilizzare opportunamente anche nelle vedute delle coste d’Italia.

Un *corpus* di studi preparatori alle tele di grande formato della suite dei *Porti del Regno*, oggi conservato al Kupferstichkabinett di Berlino, testimonia il lavoro scrupoloso e capillare che sottende la realizzazione delle vedute e dà conto delle numerose prove grafiche che precedevano la stesura dei dipinti.

Va ricordato che il re Ferdinando promosse, a partire dagli inizi degli anni Ottanta del secolo, una capillare opera di documentazione geografica nonché cartografica dei territori a lui soggetti che va letta e interpretata in relazione alla nomina di uno dei più celebri cartografi italiani, il padovano Giovanni Antonio Rizzi



Fig. 1 - J. H. W. Tischbein, *La corte di Ferdinando IV a Persano*. Roma, Ambasciata del Regno Unito di Gran Bretagna



Fig. 2 - J. P. Hackert, *Mietitura a San Leucio*. Caserta, Palazzo Reale



Fig. 3 - J. P. Hackert, *Veduta di Persano*. Caserta, Palazzo Reale



Fig. 4 - J. P. Hackert, *Traghetto sul Sele*. Caserta, Palazzo Reale

Zannoni, a direttore della Real Officina Topografica, istituita proprio nell'intento di redigere un grande Atlante del Regno. Tra il 1785 e il 1792 – è bene ricordarlo – sotto il patrocinio dell'abate Galiani, uno dei protagonisti della cultura illuministica meridionale, furono pubblicati infatti l'*Atlante marittimo del Regno di Napoli* e successivamente l'*Atlante geografico del Regno di Napoli*, definito – per citare Cesare de Seta – «un autentico gioiello della topografia geografica europea» (C. DE SETA, 1980, p. 17).

Se la cartografia ufficiale risultava lo strumento scientifico di cui avvalersi per una mappatura sistematica dei territori, a partire dalla metà del XVIII secolo le immagini dipinte avevano il vantaggio di calare l'osservatore immediatamente nel momento e nell'atmosfera del luogo, e spesso meglio dei rilievi cartografici, perché riuscivano ad immergere colui che guardava in una atmosfera di continuità tra realtà ed emozione (CONTI, 2005, p. 45). Il rapporto, dunque, tra la pittura di paesaggio e rilievi cartografici nel corso della seconda metà del secolo si va sempre più consolidando, diventando la cartografia un utile strumento di definizione di tante vedute settecentesche del Mezzogiorno d'Italia. Hackert lascia viva un'eredità compositiva di vedutismo classicheggiante e scenografico nella generazioni di quei pittori, paesaggisti e vedutisti napoletani, che verranno anche impiegati come incisori nell'Ufficio Topografico napoletano. È il caso di Vincenzo Aloja, pittore e incisore, allievo diretto di Georg Hackert, fratello di Philipp. L'insegnamento dei fratelli Hackert formò in maniera definitiva la personalità artistica del giovane allievo, il cui gusto, tanto nella scelta delle composizioni quanto nella tecnica incisoria, rimase fortemente ancorato a quello dei maestri<sup>5</sup>.

L'esordio di Hackert come vedutista alla corte di Ferdinando IV avviene tra l' '82 e il '92 con la realizzazione della serie delle magnifiche quattro *gouaches* rappresentanti i siti reali.

A Napoli, è noto, il pittore aveva già soggiornato una prima volta nella primavera del 1770 su invito di William Hamilton, ambasciatore di Sua Maestà Britannica a Napoli, raffinato collezionista, geologo e studioso di scienze naturali, per il quale Hackert aveva dipinto i *Montagnoli*, con le piccole bocche del Vesuvio ancora fumanti per l'eruzione del 1769, una commissione legata alla raccolta del materiale iconografico per il volume *Campi Phlegraei* (1776-1779), illustrato da Pietro Frabris (C. DE SETA (a cura di), 1992, p. 17, nota 1 e p. 73). Giunge a Napoli in compagnia del fratello Georg – dopo aver compiuto il suo primo soggiorno a Roma – e conosce la capitale borbonica, che in quegli anni vive una stagione di grande vivacità intellettuale e artistica. Napoli, come Roma, è meta obbligata del *Grand Tour*, al centro di un vasto interesse internazionale e offre ad artisti di tutta Europa un contesto paesistico giudicato eccezionale dai viaggiatori stranieri per la solare bellezza mediterranea, per la fertilità della terra e per la ricchezza dei reperti archeologici a vista, disseminati nei dintorni di Napoli, dai Campi Flegrei fino alle città di Ercolano e Pompei. Colti aristocratici, artisti, scienziati con i loro

resoconti epistolari, relazioni di viaggio e opere pittoriche diffondono in Europa un'immagine affascinante, ma anche idealizzata, delle terre del Sud. «La pittura di “vedute”, le *gouaches*, le incisioni a stampa – come ha osservato Ernesto Mazzetti – diffondono un'iconografia meridionale (paesaggi, vulcani, monumenti) che sarà alla base della costruzione del mito del Sud nell'immaginario di popoli d'ogni paese fino ai nostri giorni» (MAZZETTI, 2005, p. 77)<sup>6</sup>.

Proprio in questi anni, quando Ferdinando e Maria Carolina regnano sul trono di Napoli, si va determinando, tra Napoli e Caserta, un circuito internazionale di personalità dal grosso calibro sotto il profilo politico-militare e artistico. Il monumentale dipinto di Tischbein, *La corte di Ferdinando IV a Persano* (1792-1793) (**fig. 1**), ritrovato alla fine dell'Ottocento nella villa Roserbery di Posillipo – già dimora borbonica – e oggi conservato nella sede dell'Ambasciata inglese a Roma, è una di quelle opere che meglio rappresenta con una nitidezza del dettaglio, paragonabile quasi alla “lucide” vedute hackertiane, la corte di Ferdinando IV riunita a Persano, dopo una di quelle battute di caccia al cinghiale che il sovrano tanto amava e che volle raffigurate da Hackert, nelle quali coinvolgeva i suoi illustri ospiti. Oltre ai sovrani e ai loro familiari fanno da cornice la presenza illustre della regina di Sardegna, del principe Augustus, fratello di Giorgio III d'Inghilterra, del ministro Acton, della duchessa di Cassano e di William Hamilton con la sua seconda consorte, Emma Hart, ex attrice ed ex cortigiana, che si distingue per il suo cappello rosso. Insomma questo di Persano è un dipinto che vuole ben rappresentata «quella splendida società internazionale di ambasciatori, mondani, avventurieri, collezionisti, artisti, viaggiatori e uomini di studio che – per citare nuovamente Mazzocca – avevano fatto, nel decennio precedente, della corte di Ferdinando e Maria Carolina la più straordinaria ribalta cosmopolita di fine secolo e, [...] sotto il profilo artistico, il laboratorio sperimentale più avanzato di quegli anni» (MAZZOCCA, 2004, p. 121). Hackert, insieme ad artisti di grosso calibro come Mengs, Tischbein, Angelica Kauffmann è tra i maggiori protagonisti di quella cultura artistica di respiro europeo che Maria Carolina d'Austria, attraverso la presenza di questi ormai noti pittori d'oltralpe, volle diffondere a Napoli, nell'ottica di una volontà di aggiornamento e di confronto della corte napoletana con le altre corti europee.

Nel 1782 Hackert ritorna a Napoli e questa volta il suo soggiorno sarà determinante nella sua produzione artistica. Il suo ritorno fu favorito dal successo internazionale di cui già godeva e dai rapporti di collaborazione che egli ebbe con la committenza russa<sup>7</sup>, committenza lo ricordiamo che fu decisiva per il primo incontro con il re.

L'occasione dell'incontro tra l'artista e il sovrano, favorito dall'ambasciatore russo a Napoli Andrei Razumovskij, ci viene raccontato, con toni coloriti e a tratti leggendari, da Goethe nella *Biografia* su Hackert, pubblicata nel 1811 col sottoti-



Fig. 5 - J. P. Hackert, *Il giardino inglese della Reggia di Caserta*. Caserta, Palazzo Reale



Fig. 6 - J. P. Hackert, *Il porto di Gaeta*. Caserta, Palazzo Reale



Fig. 7 - J. P. Hackert, *Il porto di Taranto*. Caserta, Palazzo Reale



Fig. 8 - J. P. Hackert, *Il porto di Brindisi*. Caserta, Palazzo Reale



tolo *Schizzo biografico redatto per lo più in base ai suoi stessi scritti*: «Dei suoi lavori – scrive l'illustre amico – aveva portato con sé soltanto un piccolo dipinto a *gonache* che apparteneva al conte Razumovskij [...]. Il re insistette però per voler vedere tutti gli studi eseguiti da Philipp Hackert, che però non gradì la richiesta». Pressato dalle istanze del re Ferdinando, Hackert lo raggiunse nella villa Quisisana a Castellammare «il sovrano si sedette – continua Goethe – ed esaminò tutto con attenzione [...] Il dipinto a *gonache* gli piacque enormemente; riconobbe ogni singola località di cui erano tracciati anche soli i contorni e si stupì che in un semplice abbozzo si potesse raffigurare un luogo con tanta chiarezza e precisione. Considerò il tutto una seconda volta con grande soddisfazione e disse “Non ho mai visto niente di simile”» (DE SETA, 1992, p. 93).

Da questo fatidico incontro nacque la serie delle prime quattro *gonaches* rappresentanti i siti reali e realizzate tra il 1782 e il 1792 per arredare il gabinetto di scrittura del re Ferdinando nel Palazzo Reale di Caserta, dove ancora oggi si trovano<sup>8</sup>. Con incredibile finezza di tratto e con la precisione di un cartografo, Hackert riporta su questi dipinti di medio formato i luoghi cari al sovrano: nella *Mietitura a San Leucio* (**fig. 2**) eseguita nel 1782, con un'aderenza alla realtà, davvero straordinaria e fortemente voluta anche dal committente, è rappresentato il lavoro dei contadini nei campi di San Leucio nei dintorni della reggia borbonica, luogo particolarmente amato dal sovrano; in un'atmosfera di felice solarità data dal giallo delle stoppie e dai covoni di grano, agili figurine si muovono all'ombra di un tendone bianco tirato alla meglio, tra le fronde degli alberi, mentre sulla sinistra altri contadini mietono il grano accompagnati dal suono della zampogna. A ridosso della collina è la vaccheria, realizzata tra il 1774 e il 1775, con accanto stalle e padiglioni. Più a destra, in alto, si erge il casino di caccia del Belvedere di origine cinquecentesca e poi ampliato su progetto di Francesco Collecini, collaboratore di Luigi Vanvitelli. Il dipinto è prezioso anche per la rappresentazione dello stato di San Leucio nel 1782, quando mancavano ancora le strade con le case degli operai del celebre setificio voluto da Ferdinando<sup>9</sup>. Nella seconda veduta, *La Reggia di Caserta presa dal convento dei cappuccini*, protagonista indiscussa non è la Reggia raffigurata sullo sfondo, ancora in fase non ultimata, bensì la campagna di Terra di Lavoro rappresentata in tutto il suo splendore: sulla destra il monte San Leucio e ai piedi il setificio e i Monti Tifatini; in primo piano tre monaci del convento di San Francesco sono immersi nella lettura e nella meditazione dinanzi ad uno squarcio di paesaggio della campagna che, estendendosi tra la linea di fondo e l'altura del monte Sant'Angelo, è segnata da una doppia fila di alberi di alto fusto, al centro dei quali si notano le variopinte colture ad orto della *Campania felix*.

Gli ultimi due dipinti che chiudono la serie delle prime quattro *gonaches* sono *Veduta di Persano* e *Traghetto sul Sele* (**figg. 3-4**), ancora una testimonianza dei siti reali nei dintorni di Napoli. Il casino di caccia di Persano era quello più

lontano dalla capitale, vicino ad Eboli, raffigurato in alto, austero nella sua forma squadrata con le sue torri angolari; l'intonaco bianco fa risaltare il casino, che fa bella mostra di sé sullo sfondo della verdeggiante valle di Persano attraversata dalla strada che conduce a Eboli con un cavaliere a trotto. L'ultima veduta riprende un traghetto carico di cavalli, contadini e soldati borbonici mentre attraversa la sponda del fiume Sele nel punto di confluenza con il fiume Calore: l'imbarcazione è legata ad un filo teso tra le due sponde, mentre il flusso dell'acqua lentamente e dolcemente scorre e lo sguardo dell'osservatore viene condotto sul fondo, oltre una bassa siepe di alberi, dove incontra il paesaggio dei monti Alburni.

Dieci anni più tardi, nell'autunno del 1792, l'artista realizzò altre quattro *gouaches* destinate anche queste al Gabinetto privato di Ferdinando, che rappresentano Ischia, Capri, Cava dei Tirreni e il giardino inglese della Reggia di Caserta (**fig. 5**). In quest'ultimo, credo, si coniugano – in modo veramente magistrale – quella finezza nel dettaglio e quella nitidezza nei contorni e dei colori che lasciano all'osservatore una sensazione di soavità e pacatezza alla vista della distesa verdeggiante, che solo un artista di talento avrebbe potuto tradurre in pittura. Il dipinto, realizzato per il sovrano su sollecitazione di sir Hamilton, rappresenta il giardino inglese della Reggia di Caserta, progettato dal botanico inglese John Andrei Graefer. Tralascio in questa sede le motivazioni che spinsero la committenza reale a scegliere Graefer, e mi soffermo brevemente a considerare la grande perizia da botanico con cui Hackert riesce a trattare l'ondulato paesaggio caratterizzato da pianeggianti radure e vallette tutte a prato, orlate da alberi e cespugli. La pianura si estende a vista d'occhio sino a incontrare il Vesuvio fumante e le montagne che circondano la piana; sulla sinistra una grande quercia con le sue caratteristiche foglie dentate e poi in primo piano un serto di piante lanceolate a foglie larghe, presso cui sono tre donne e una bimba con cane. Se non fosse per la rappresentazione del Vesuvio sullo sfondo, sembrerebbe di essere di fronte a una di quelle vedute di giardini delle dimore di campagna di proprietà delle famiglie dell'alta aristocrazia inglese di fine Settecento.

La *suite* dei *Porti del Regno* è senza dubbio l'impresa più significativa tra le numerose affidate da Ferdinando IV ad Hackert negli anni della sua permanenza presso la corte borbonica tra Napoli e Caserta<sup>10</sup>. Diversi sono gli studi dedicati all'argomento, che merita tuttavia di essere considerato anche in relazione al messaggio politico che sottende la commessa reale delle rappresentazioni dei porti<sup>11</sup>: Ferdinando – sulla scia di quanto già Luigi XV aveva fatto in Francia commissionando a Claude Joseph Vernet, tra il 1753 e il 1763, la serie dei porti delle coste francesi – vuole testimoniare l'opera di buon governo intrapresa dai sovrani borbonici nell'ottica di una politica di sistematico recupero e rilancio degli scali portuali lungo le coste continentali e insulari del regno. Già Carlo di Borbone si era preoccupato di riorganizzare la marina e migliorare lo stato dei porti che dove-

vano garantire il commercio e ospitare la flotta borbonica (A. FORMICOLA e C. ROMANO, 1990, pp. 107, 110); ma che ancora tra gli anni Ottanta e Novanta del secolo le condizioni dei porti delle regioni meridionali del regno non fossero delle migliori, ci è attestato da Giuseppe Maria Galanti che, nei quattro tomi su *Della descrizione geografica e politica delle Sicilie* (1787-1789), restituisce un'immagine lucida e un quadro, quanto mai, scoraggiante delle condizioni di precarietà economica e sociale di quei territori (GALANTI, 1787-1789). Della Puglia il Galanti scrive: «una penisola che aveva tre porti sull'Adriatico [...] e ne ha due sullo Jonio, non ha commercio attivo. Gallipoli non venderebbe il suo olio, se non venissero gli altri a comprarlo [...] I Tarantini non escono dal loro golfo e non hanno che feluche. Da quanto io raccolto e rassegnato, V.M. ben vede che questa provincia sopra tutte le altre va fornita dei doni della natura, dei quali gli abitanti potrebbero fare grande uso e commercio. Per verità somme immense si ritraggono annualmente dall'estrazione dell'olio e dalla vendita del cotone, ma tali sono i mali politici di questa provincia, che tante somme non giovano né alla ricchezza né alla popolazione» (GALANTI, 1984, p. 55). Ma già diversi anni prima l'inglese Henry Swinburne (1743-1803), tra i primi viaggiatori stranieri in Italia, visitando le città portuali della Puglia scrive: «Temo che il commercio abbia detto addio per sempre alle città di questo litorale. Il gran numero di cittadine che si affacciano sull'Adriatico, gelose l'una dell'altra, [...] e contrarie a qualsiasi rapporto o coalizioni d'interessi, è un ostacolo quasi insormontabile al loro sviluppo. Una provincia così ricca di materie prime potrebbe diventare rapidamente prospera, se il commercio vi fosse capito e incoraggiato» (*Ibidem*).

La produzione artistica di Hackert in questi anni è davvero impressionante, se si tiene conto che il catalogo completo delle opere del prussiano ammonta a circa 2000 pezzi tra dipinti, disegni e incisioni. Dalla metà degli anni Ottanta fino al 1799 – quando con la proclamazione della Repubblica Napoletana Hackert preferisce, insieme al fratello e all'amico Tischbein, riparare a Livorno – i lavori commissionati dal sovrano si succedono a un ritmo incalzante: esegue grandi quadri che hanno come soggetto non solo i siti reali, ma anche manovre militari e cerimonie ufficiali. La vasta produzione napoletana, risultato dell'esperienza condotta in Europa e a Roma nel segno della grande tradizione paesistica d'impianto classicista, si pone in modo quasi antitetico al vedutismo di impronta celebrativa di Antonio Joli e di Pietro Fabris (N. SPINOSA e L. DI MAURO, 1993, pp. 9-38, in particolare pp. 28-35): perché la realtà del paesaggio e, più in generale, dei luoghi viene indagata dal pittore prussiano con l'occhio di attento e scrupoloso osservatore – che si adatta asseconda i casi a essere l'occhio di un botanico, di un geologo o di un geografo – il quale riproduce fedelmente su tela le qualità fisiche più aderenti al vero. Ne viene fuori, come nel caso delle vedute dei porti, una rappresentazione sicuramente ideale dei luoghi – se si considera l'intento politico del sovrano di restituire un'immagine positiva dei territori sottomossi alla

corona – ma per nulla astratta o alterata da fattori estranei, come potrebbero essere le connotazioni sentimentali.

A partire, dunque, dal 1787 Hackert dà inizio alla sua più celebre impresa, la documentazione di tutti i porti del Regno di Napoli, che per oltre dieci anni lo vedrà impegnato dapprima in Puglia, poi in Calabria e ancora in Sicilia da cui mancava dal viaggio del 1777<sup>12</sup>. Le numerose vedute dei porti formano un *corpus* di dipinti eseguiti dal pittore in successione e che qui, invece, propongo seguendo un iter tematico più che cronologico.

Nell'analizzare questa ricchissima produzione vanno certamente considerati alcuni fattori che hanno profondamente inciso sulla resa pittorica delle vedute: anzitutto i procedimenti adottati nonché le fonti da cui il Hackert attinge. Certamente si documenta sulle fonti iconografiche già esistenti: non solo le tele di grosso formato dei porti di Francia di Vernet o incisioni, ma soprattutto planimetrie topografiche e carte marittime disponibili in quegli Atlanti del Regno che Ferdinando fece realizzare, a cui si è già fatto riferimento. Oltre a questa mappatura del territorio, di natura più specificamente topografica e geografica, l'artista attinge al repertorio del *Voyage Pittoresque ou description des Royaumes de Naples et de Sicile* (1781-1786) dell'abate di Saint-Non, opera enciclopedica dedicata alla storia di Napoli e al Vesuvio. Al primo volume, pubblicato nel 1781, ne seguiranno altri tre. L'opera è considerata tra i maggiori esempi di repertori illustrati del Mezzogiorno d'Italia, nell'età dell'illuminismo. Hackert certamente fece costante riferimento ai volumi di Saint-Non, anche se nelle sue opere il prussiano tende a non riprodurre le vedute di città qui riproposte, come nel caso del *Porto di Gaeta* (**fig. 6**) del 1789, in cui la città murata, con il campanile del duomo di Sant'Erasmo che svetta, è tutta spostata sulla destra. Nella baia sono attraccate le galere papali insieme a barche e velieri di diverse dimensioni che accompagnano lo sguardo dell'osservatore fino ai monti Aurunci che si alzano sul fondo. Le mura della città delineano il bordo destro del quadro definendolo con l'ombra della muraglia, in cui donne e uomini sono colti intenti nel lavoro quotidiano. Proprio questo contrasto tra le piccole figure sul molo e l'alto muro sottolinea il carattere di città-fortezza situata al confine tra lo Stato della Chiesa e il Regno di Napoli. Nella veduta l'aspetto interessante – già notato da Claudia Nordhoff – è la creazione di uno «spazio immaginativo» (DE SETA, 2005, scheda a cura di C. Nordhoff, p. 173), per cui allo spettatore va il compito di andare oltre il grande muro in primo piano ed immaginare la restante parte delle mura difensive, che sul piano ottico, si ricongiungono alla restante parte della mura rappresentate sullo sfondo. Nella *Veduta di Mola di Gaeta* Hackert riprende la strada che conduce a Napoli con la torre cilindrica oltre la quale, sul fondo, si scorge il caratteristico profilo del centro e del borgo.

In diversi casi, per l'ampiezza della visuale panoramica da riportare sulla tela, l'artista ricorre a un espediente, che consiste nel servirsi di due tele che rappre-



Fig. 9 - J. P. Hackert, *Il porto di Barletta*. Caserta, Palazzo Reale



Fig. 10 - J. P. Hackert, *La baia di Manfredonia*. Caserta, Palazzo Reale



Fig. 11 - J. P. Hackert, *I faraglioni di Aci Trezza*. Caserta, Palazzo Reale



Fig. 12 - J. P. Hackert, *Il porto di Otranto*. Caserta, Palazzo Reale

sentano luoghi contigui topograficamente in modo da fornire l'immagine completa. È il caso della veduta del *Porto di Taranto* (**fig. 7**), tra quelle realizzate dall'artista dopo il suo trasferimento in Puglia nel 1788, quando il re gli ordinò di recarsi sulla costa adriatica per effettuare un rilevamento topografico complessivo delle baie e dei porti. Tra il 1799 e il 1792 Hackert ne trasse almeno nove vedute, iniziando dal golfo di Manfredonia, proseguendo fino al tacco dello stivale e risalendo, lungo la costa ionica, fino al golfo di Taranto.

Taranto era uno dei porti militari più importanti del Regno anche se le condizioni non dovevano essere diverse da quelle degli altri porti della Puglia visitati dall'inglese Swinburne. Hackert mostra con estremo realismo la conformazione del porto, la geografia del territorio circostante e, con quell'attenzione al dettaglio da maestro, rappresenta la popolazione locale, senza che traspaia però la reale situazione di disagio e di degrado economico. Il punto di vista del pittore è sul lato ovest: da qui è ripresa la città munita e turrita che sorge su un'isola e collegata con la terraferma da un ponte, ponte Napoli, e accanto la Torre di Raimondo Orsini. La città antica è, dunque, vista di profilo e tra i tetti delle case si erge la cupola del duomo di San Cataldo e la chiesa della Croce. In primo piano l'ampia darsena è vivacemente popolata da carrette, buoi, pescatori e da un gruppo di figurine sulla sinistra, per lo più donne abbigliate con variopinti costumi locali dell'epoca, tema questo che Hackert ripropone costantemente in tutta la serie. Nelle tele dei porti non è difficile rendersi conto che l'artista replica più volte gruppi di figurine molto simili tra loro, con costumi a volte identici, il che induce a confermare l'autografia, anche se talvolta – come è stato notato – si possono riconoscere mani diverse (DE SETA, 1992).

Il secondo quadro della serie dei porti, eseguito da Hackert nel 1789, fu la veduta del *Porto di Brindisi* (**fig. 8**), situato in una baia naturale e diviso in un bacino interno, il Seno di Levante, e uno esterno, il Seno di Ponente, collegati da un canale. Il dipinto mostra la veduta dal Seno di Levante sul Seno di Ponente al cui termine è chiaramente riconoscibile il Castello alfonsoino, costruito nel 1445 da Alfonso I d'Aragona. In primo piano uomini che scaricano della merce da navi e da barche di piccole dimensioni, mentre sullo sfondo stanno ormeggiati i velieri, segno che le acque del porto interno non erano ancora tanto alte da consentire ai vascelli di grandi dimensioni di entrare nel porto. L'anno seguente, nel 1790, dipinge i porti di Manfredonia, la città più a nord della Puglia che nella veduta resta sulla sinistra con le sue mura angioine, poi quelle di Barletta, Bisceglie, Monopoli sull'Adriatico e quello di Gallipoli nel golfo di Taranto; nel 1791 è la volta del porto Trani e nel '92 di quello di Otranto.

Per la veduta del *Porto di Barletta* (**fig. 9**), lungo la costa adriatica un po' più a sud di Manfredonia, Hackert sfrutta l'occasione del passaggio delle fregate reali rappresentate sullo sfondo, dando in questo modo maggiore risalto al porto affollato di figure, accorse al molo per assistere al passaggio dei vascelli reali. In

primo piano le consuete figure popolari vestite con gli usuali abiti della tradizione locale intente nel lavoro quotidiano, mentre un uomo è sdraiato su di una cassa da merce, dove è posta la lunga iscrizione dell'artista. Tra queste figurine spicca quella di un bambino con corpetto rosso, salito su un barile a indicare alle figure accanto a lui il passaggio delle navi borboniche. Sulla destra un tratto di spiaggia e poi il lungo molo con due ponti a doppio arco, dove è accorsa una quantità di gente per assistere all'evento. Diversa è la veduta del *Porto di Manfredonia* (fig. 10), dove in modo del tutto inusuale alla luminosità e ai cieli tersi delle vedute hackertiane, hanno preso il posto nuvoloni scuri rigonfi d'acqua, che per un terzo della tela incombono minacciosi sul porto dalle acque plumbee. Sembra quasi che l'artista abbia voluto anticipare il tema della tempesta, inteso alla maniera romantica, ripreso nella più tarda veduta dei *Faraglioni di Aci Trezza* (fig. 11), in cui – in una soluzione compositiva più complessa – le nuvole scure lentamente appaiono dal bordo della tela, mentre grosse onde infrangendosi sulla costiera già presagiscono l'imminente mareggiata.

Nella veduta del *Porto di Otranto* (fig. 12) Hackert rappresenta il porto naturale della città lungo la bassa costa adriatica con piccole imbarcazioni e velieri in rada. Sulla destra le mura di fortificazione del castello aragonese, costruito da Ferdinando d'Aragona come fortino difensivo contro l'attacco dei turchi dal mare. All'interno delle mura si raggruppano le case e tra esse si leva il campanile della cattedrale dell'Annunziata del XII secolo, distrutta durante un attacco dei turchi del 1480 e subito ricostruita. Sul promontorio di sinistra si erge la Cappella Alto Mare del 1788, non più esistente, e le mura difensive che seguono il dolce pendio delle rocce tufacee verso il mare. Sulla spiaggia figurine disposte in gruppi e in primo piano il passaggio di una mula che precede due cavalli con donne sedute spalla a spalla secondo la tradizione locale.

Nel 1790 Hackert ritorna in Sicilia dopo aver consegnato la prima serie delle vedute delle Puglie.

Dei suoi spostamenti sull'isola è lo stesso artista a lasciare testimonianza nella lettera al conte Dönhoff: da Messina va ad Augusta, poi a Siracusa e, a causa del gran caldo, non prosegue per Palermo, ma ritorna a Messina. Solo più tardi, come ricorda lo stesso Hackert nella lettera, giunge a Palermo: «[...] partendo ancora da Messina sono andato a Palermo [...]» – scrive l'artista – Lì ho assistito alla festa di Santa Rosalia e ho disegnato tre *Vues des Ports de Mer* (DE SETA, 2005, scheda a cura di C. Nordhoff, p. 183)<sup>13</sup>.

Nella veduta del *Porto di Palermo* (fig. 13) la città, come spesso accade nelle vedute dei porti del Regno, ha un ruolo decisamente marginale. L'attenzione è rivolta alla veduta del molo che si estende lungo la costa, ai piedi del monte Solaro, che occupa la parte centrale della tela, alle cui pendici sorge la città. Sulla sinistra si riconosce il castello con le mura, l'Arsenale e più avanti il faro. Lungo il monte una strada in salita costruita ad archi, ma nulla di più si riconosce, proprio perché





Fig. 13 - J. P. Hackert, *Il porto di Palermo*. Caserta, Palazzo Reale



Fig. 14 - J. P. Hackert, *Il porto di Messina*. Caserta, Palazzo Reale



Fig. 15 - J. P. Hackert, *Il porto di Bisceglie*. Caserta, Palazzo Reale



Fig. 16 - J. P. Hackert, *Il porto di Reggio Calabria*. Caserta, Palazzo Reale

l'artista evita di rappresentare nel dettaglio gli edifici della città. La rappresentazione è, dunque, tutta fissata sulle figure di popolane, ricoperte sin dalla testa da un candido manto, sui marinai all'opera sulle barche e sui velieri fermi in rada. La soluzione adottata da Hackert di non rappresentare la città è stata recentemente interpretata come una mancanza di interesse da parte dell'artista, il quale – da «rigido classicista» (DE SETA, 2005, p. 54) – non avrebbe mai potuto apprezzare l'architettura arabo-normanna e barocca degli edifici palermitani. In realtà in diverse vedute dei porti, per non dire in quasi tutte, il prussiano volutamente lascia la città, per così dire “alle spalle”, come ad esempio nella veduta del *Porto di Messina* (**fig. 14**), in cui la visuale, rivolta verso il mare, esclude la veduta della città. La raffigurazione si concentra sul molo, lungo il quale sono ancorate numerose navi mercantili, mentre altre imbarcazioni navigano a vele spiegate nel golfo. Nel porto, fra casse, contenitori e sacchi, regna una grande animazione: facchini scaricano e caricano merce dalle navi e, al centro, gruppi di figure sono colti in vivaci scene di genere. Della città si riconoscono solo la statua di *Carlo di Borbone* e la fontana di *Nettuno* di Giovanni Angelo Montorsoli del 1557, ma nulla di più.

L'interesse specifico del re era infatti quello di ritrarre non le città – che si ritrovano inevitabilmente a fare da cornice alla veduta – ma i porti o meglio quella vivacità del commercio locale atto a garantire la solidità della casa reale, la cui ricchezza dipendeva dalla vendita dei prodotti delle città del Meridione (WEIDNER (a cura di), 1997, p. 50). Da qui la rappresentazione dei moli affollati di popolani e popolane, di bambini che giocano e si rincorrono gioiosi, di marinai che, come operose formiche, scaricano mercanzie o le caricano a bordo di navi, mentre sullo sfondo grandi velieri o fregate reali di passaggio contribuiscono a testimoniare l'ufficiale appartenenza dei porti ai territori della corona.

L'immagine della città, che resta “ai margini”, è riproposta anche nel *Porto di Bisceglie* (**fig. 15**): la città, tutta sulla sinistra, è ripresa sul fondo e in primo piano personaggi abbigliati con costumi locali stanno lungo il molo, suddivisi in gruppi: alcuni chiacchierano, altri riposano e altri ancora sono raggruppati sotto un grande tendone di un commerciante, che accovacciato espone la sua merce, mentre un cane sulla sinistra rincorre qualcosa e i grandi velieri, ripresi a poppa, sono ancorati nel porto. Tra le case della cittadina si erge il campanile della cattedrale e si riconoscono chiaramente le mura delle antiche fortificazioni.

Concludo questa panoramica sulla *suite* dei *Porti del Regno* ricordando la terra di Calabria, di cui esistono – oltre alla veduta del *Porto di Reggio Calabria* (**fig. 16**) – uno schizzo con una veduta di terraferma col paese di Cirella e un disegno che mostra il mare a Reggio, di cui Hackert si servì come riferimento per la veduta. Il quadro ritrae sullo sfondo la linea di costa montuosa e, spostata sulla sinistra, la baia con le imbarcazioni. L'attenzione di Hackert è incentrata tutta sul fortino

ben difeso da potenti cannoni e soldati borbonici in uniforme con tamburini. È stata già notata una certa incompiutezza insieme ad una sproporzione in alcuni particolari del dipinto: la guardiola con cupola, posta all'angolo della terrazza, mal si adatta alle gambe del soldato di guardia, posto dinanzi alla struttura, che sembrano così "tagliate"; e come pure le dimensioni sproporzionate dell'ufficiale rispetto a quelle dei due suonatori di flauto hanno fatto supporre l'intervento di Ferdinando nella fase già avanzata della composizione della tela: «Infatti – come ha giustamente sottolineato Claudia Nordhoff – tutta la parte destra del dipinto che rappresenta un fortino ben armato con alcune donne, bambini e soldati, ricorda un palcoscenico dove le rispettive figure sono disposte secondo un ordine preciso e in netto contrasto con i soliti moli popolati in modo sciolto e naturale degli altri porti» (WEIDNER (a cura di), 1997, p. 186). Dunque la veduta, attraverso questa disposizione "ragionata" dei soldati, delle armi da fuoco e della sentinella sul molo, traduce in pittura la volontà del sovrano di imporre, anche nelle province del regno, la presenza di un governo saldo e forte. Imposizione che probabilmente il grande vedutista subì come una limitazione al proprio genio creativo e alla propria libertà personale, tanto da indurlo a reagire – come suppose lo scrittore August Kotzebue –, ridicolizzando quelle figurine stesse che egli aveva dovuto inserire nel quadro, secondo l'ordine dettato dalla committenza reale.

Così scrisse lo scrittore, quando vide il quadro nella Villa Favorita a Resina dov'era conservato insieme alle altre vedute dei porti del regno: «[...] ha inserito come figurine principali tre suonatori di tamburo, mentre apprendono a suonare. Il mio sospetto è che gli sia stato imposto; mi sembra infatti che collocando vicino a questi tamburini una bimbetta con un piccolo tamburo, egli [Hackert] in realtà abbia voluto renderli ridicoli» (von Kotzebue, 1843; DE SETA (a cura di), 1997, scheda a cura di A.M. ROMANO, p. 119).

## NOTE

<sup>1</sup> Nella lettera Hackert fa riferimento al rovinoso terremoto del 1783.

<sup>2</sup> A ciò va aggiunto che durante il soggiorno siciliano, e dietro suggerimento dell'amico Goethe, Philipp scrisse anche le *Memorie de' pittori messinesi*, stampate a Napoli nel 1792, ulteriore riferimento per la letteratura artistica successiva – e mi riferisco in particolare alla *Storia pittorica della Italia* del Lanzi stampata in prima edizione a Bassano nel 1795-1796 – per ricostruire la cultura artistica meridionale.

<sup>3</sup> Lo studioso nel 1961 pubblica il suo primo saggio su Hackert, a cui seguirono fino al 1990 non meno di ventuno contributi, alcuni apparsi sulla nota rivista «Napoli nobilissima»: W. KRÖNIG, 1968, pp. 3-16; Id., 1980, pp. 99-116.

<sup>4</sup> Sulla formazione del pittore si vedano i più recenti cataloghi di mostre e contributi: C. DE SETA, 2005; Id., (a cura di), 2007.

<sup>5</sup> Nel 1790 Vincenzo Aloja, appartenente ad una valente famiglia di incisori e disegnatori napoletani, aveva raccolto e inciso le tavole didascaliche di Hackert in un *Corso di principi di paese disegnati dal vero*, la cui fortuna è testimoniata da un'edizione presso Friedrich Campe nel Norimberga e Lipsia e da una a Milano del 1811. Cfr. E. MAZZETTI, 2001, p. 66 e sgg. L'artista certamente prima del 1799 esegue opere in collaborazione con i fratelli Hackert, quali l'*Anfiteatro Campano* e gli *Avanzi del tempio di Serapide a Pozzuoli*, che egli incise sotto la direzione di Georg. Cfr. A. NEGRO SPINA, 1976, p. 77. Altri paesaggisti e vedutisti, impiegati nel Burò topografico napoletano, restano fedeli eredi della visione pittorica di Philipp Hackert. È il caso di Alessandro D'Anna paesaggista e vedutista di origine palermitana e attento riproduttore di scene di vita popolare e di scene di vita di corte e di caccia conservate nella Reggia di Caserta e datate 1777. L'artista viene ingaggiato come artista dell'Ufficio Topografico e tra i primi lavori per l'istituzione napoletana è il ben noto frontespizio monocromo della *Carta topografica delle Reali Cacce* di G.A. Rizzi Zannoni del 1784. Accanto all'attività di cartografo, Alessandro continua a dipingere e ad eseguire guazzi; quest'attività è attestata da una serie di opere datate tra il 1787 e il cui il modello hackertiano è molto vivo: *Il Mandracchio* (1787), *S. Lucia* (1787), *L'eruzione del Vesuvio con il palazzo Carafa di S. Lucia* (1790), *I templi di Paestum* (1795), *Il lago di Agnano* (1796). Si ricordi ancora Luigi Fergola, capostipite di una famiglia di artisti attivi lungo quasi tutto l'arco del XIX secolo, padre del più noto Salvatore, tra i maggiori pittori e paesaggisti del Settecento napoletano. Luigi entrò come disegnatore nel Gabinetto topografico nel 1806, all'indomani della venuta a Napoli di Giuseppe Bonaparte. Come paesaggista egli fu fedelmente hackertiano, nel rendere evidente la morfologia del terreno e nell'uso dei colori. Cfr. V. VALERIO, 2002, pp. 60-61, 84-85.

<sup>6</sup> Sul fenomeno del *Grand Tour* in Italia si veda anche C. DE SETA, 1999; Id. (a cura di), 2001. Hackert, come molti artisti e studiosi, probabilmente ebbe l'opportunità di visitare Pompei già nel 1770 nel suo primo soggiorno a Napoli, quando fu ospite di William Hamilton, ma cominciò a lavorare alle sei vedute a *gouache* di Pompei soltanto a partire dal 1792, quando dipinse la *Veduta delle rovine dell'antico teatro di Pompei*, forse il più bel dipinto che l'artista ci ha lasciato di Pompei.

<sup>7</sup> L'imperatrice Caterina II gli aveva richiesto un ciclo di dipinti di grosso formato che celebravano la vittoria navale del suo esercito contro la flotta turca nella battaglia di Cesmè. Cfr. la scheda a cura di I. di Majo in R. Cioffi (a cura di), 2004, p. 287.

<sup>8</sup> Già nel settembre 1782 Hackert aveva consegnato i quattro dipinti al re «che ne fu così soddisfatto da appenderli lui stesso nel casino di Posillipo. Da qui li portò a Portici e successivamente li collocò nel suo studio a Caserta». *Ibidem*.

<sup>9</sup> Il feudo di San Leucio era stato acquistato da Carlo di Borbone che ne aveva fatto una riserva di caccia; il figlio Ferdinando IV lo scelse per farvi sorgere una colonia agricola e industriale con la costruzione di un setificio realizzato a metà degli anni Ottanta. Mentre la vaccheria era l'area destinata alla coltivazione del grano e all'allevamento delle mucche, il setificio dava lavoro ad operai anche stranieri, per i quali furono costruite nel 1786 due strade con case adiacenti e giardini. San Leucio doveva rientrare in un progetto più ampio di «città idea» a pianta simmetrica battezzata «Ferdinandopoli», progetto avviato e mai portato a termine per la fuga della corte a Palermo.

<sup>10</sup> A Napoli Hackert, insieme al fratello Georg, abita presso il Palazzo Cellamare, che allora con il nome del suo precedente proprietario, principe di Francavilla, era noto oltre i confini della

città. Nello storico palazzo, costruito nel XVI secolo per la famiglia Carafa, soggiognerà per un breve periodo anche Angelica Kauffmann, nel periodo in cui Maria Carolina cercò di assumerla come pittrice di corte. A Caserta, invece, Hackert alloggerà nei locali del pian terreno del Palazzo Vecchio di Caserta, attuale sede della Prefettura. Cfr. T. WEIDNER, 1997, pp. 26-28.

<sup>11</sup> Sull'argomento si veda T. WEIDNER (a cura di), particolare il saggio di Thomas Weidner, il quale si sofferma a considerare i rapporti tra l'artista e il sovrano; C. DE SETA, 1992; P. CHIARINI (a cura di), Roma 1997; C. DE SETA, 2005; C. DE SETA (a cura di), 2007.

<sup>12</sup> Tutta la serie si articola, sia da un punto di vista cronologico che topografico, in tre gruppi. Del primo gruppo, eseguito tra il 1787 e il 1789, fanno parte sei dipinti di grande formato con vedute dei porti dell'attuale Campania, destinate ad arredare una delle anticamere del re nel Palazzo Reale di Caserta. La seconda serie, eseguita tra il 1789 e il 1792, è composta dalle vedute dei porti della Puglia, dove l'artista fu mandato dal re già nel 1788 per preparare i bozzetti dei porti della costa adriatica. Della terza serie fanno parte i porti della Calabria e della Sicilia.

<sup>13</sup> Lettera n. 3489 nell'archivio del Goethe-Museum a Francoforte. La presenza dell'artista a Palermo è documentata anche nel *Journal* dell'architetto francese Léon Dufourny che era in città nello stesso periodo.

## BIBLIOGRAFIA

- CHIARINI P. (a cura di), *Il paesaggio secondo natura: Jacob Philipp Hackert e la sua cerchia*, Catalogo della mostra (Roma 1997), Roma 1997.
- CIOFFI R. (a cura di), *Casa di re. Un secolo di storia alla Reggia di Caserta 1752-1860*, Catalogo della mostra (Caserta, 8 dicembre 2004-13 marzo 2005), Milano 2004.
- CONTI S., *Il fenomeno vulcanico in alcuni scrittori, cartografi e vedutisti*, in T. D'APONTE (a cura di), *Terre di vulcani. Miti, linguaggi, paure, rischi*, Atti del Convegno Internazionale di Studi italo-francese, Roma 2005.
- Civiltà del '700 a Napoli 1734-1799*, Catalogo della mostra (Napoli, 1979-1980), Firenze 1980.
- DE SETA C. (a cura di), *Jacob Philipp Hackert: la linea analitica della pittura di paesaggio in Europa*, Catalogo della mostra (Caserta, 14 dicembre 2007-13 aprile 2008), Napoli 2007.
- DE SETA C. (a cura di), *Philipp Hackert. Vedute del Regno di Napoli. Schizzo biografico di Johann Wolfgang Goethe*, Postfazione di R. Fertonani, Milano 1992.
- DE SETA C., *Grand Tour. Viaggi narrati e dipinti*, Napoli 2001.
- DE SETA C., *Hackert*, catalogo a cura di C. Nordhoff, Napoli 2005.
- DE SETA C., *Vedutisti e viaggiatori in Italia tra Settecento e Ottocento*, Torino 1999.
- FORMICOLA A. e ROMANO C., *L'armata di mare di Carlo III di Borbone (1734-1759). Nascita di una marina da guerra in un giovane regno*, in «Rivista Marittima», agosto-settembre 1990, pp. 107-110.
- GALANTI G.M., *Della descrizione geografica e politica delle Sicilie*, presso i Soci del Gabinetto Letterario, tomi 4, Napoli 1787-1789.
- GALANTI G.M., *Relazioni sulla Puglia nel Settecento*, a cura di E. Panareo, Cavallino di Lecce 1984.
- KRÖNIG W., *Filippo Hackert. Disegni a seppia nei dintorni di Napoli*, in «Napoli nobilissima», 19, 1980, pp. 99-116.
- KRÖNIG W., *Il padiglione borbonico al Fusaro e le "Quattro Stagioni" di Filippo Hackert*, in «Napoli nobilissima», 7, 1968, pp. 3-16.

- LOHSE B., *Jacob Philipp Hackert. Leben und Anfänge seiner Kunst*, Berlino 1936.
- MAZZETTI E., *Il Grand Tour ai vulcani del Sud: iconografia e geologia nella riscoperta del mondo classico*, in T. D'APONTE (a cura di), *Terre di vulcani. Miti, linguaggi, paure, rischi*, Atti del Convegno Internazionale di Studi italo-francese, Roma 2005.
- MAZZETTI E., *Viaggi, paesaggi e personaggi del sud e d'altrove*, Milano 2001.
- MAZZOCCA F., *Un'officina internazionale: artisti stranieri alla corte di Ferdinando IV e Maria Carolina*, in R. Cioffi (a cura di), *Casa di re. Un secolo di storia alla Reggia di Caserta 1752-1860*, Catalogo della mostra (Caserta, 8 dicembre 2004-13 marzo 2005), Milano 2004.
- NEGRO SPINA A., *L'incisione napoletana dell'Ottocento*, Napoli 1976.
- SPINOSA N. e DI MAURO L., *Vedute napoletane del Settecento*, Napoli 1993.
- VALERIO V., *Costruttori di immagini. Disegnatori, incisori e litografi nell'Ufficio Topografico di Napoli (1781-1879)*, Napoli 2002.
- VON KOTZEBUE A., *Prosaische Schriften*, vol. 42: *Erinnerungen von einer Reise aus Liefeland nach Rom und Neapel*, I parte, Vienna 1843.
- WEIDNER T. (a cura di), *Jacob Philipp Hackert. Paesaggi del Regno*, Catalogo della mostra (Caserta, 25 ottobre 1997-10 gennaio 1998), Roma 1997.

