

IL SUD ITALIA: SCHIZZI E APPUNTI DI VIAGGIO

L'interpretazione dell'immagine, la ricerca di una identità



a cura di Bruno Mussari, Giuseppina Scamardi

ArchistoR EXTRA

The strength of Nature. The representation of southern landscapes between the eighteenth and nineteenth centuries

Anna Grimaldi
annagrimaldi@libero.it

The present contribution wants to focus the attention on the activity of those Italian – and foreign artists, who, driven by curiosity or at the service of the sovereigns, travel far and wide, not without difficulties and dangers, the south of Italy up to Sicily. The paintings of views, the gouaches, the printed engravings of foreign painters help to spread a southern iconography, which will be at the base of the construction of the myth of the South.

However, while building the imaginary of the Grand Tour, other voices resounded in the enchantment of the landscape of the South. Giuseppe Maria Galanti – extraordinary figure of the last Neapolitan Enlightenment – of that South had told, for example, the harshness of the cultivated lands, the harshness of the conditions of daily work, the misery of the villages far from the capital. Added to this were the natural calamities that confirmed, inexorably, how these enchanting and uncontaminated lands hid an intrinsic fragility.

The earthquake of 1783, which devastated Calabria and part of Messina, as well as the one that destroyed on 13 August 1851 Melfi and with it much of Basilicata, were proof of the adversity of a nature hostile to man, "malignant" dispenser not only of evocative views, but of landscapes battered by landslides and crags.



THE SOUTH OF ITALY THROUGH SKETCHES AND TRAVEL NOTES
INTERPRETATION OF IMAGES AND SEARCH FOR AN IDENTITY

www.archistor.unirc.it

ArchistoR EXTRA 5 (2019)
supplemento ArchistoR 11 (2019)

ISSN 2384-8898
ISSN 978-88-85479-07-4



DOI: 10.14633/AHR124

La forza della Natura.

La rappresentazione dei paesaggi del Sud tra Sette e Ottocento

Anna Grimaldi

Il Settecento viene generalmente identificato come il secolo del *Grand Tour*, il viaggio per eccellenza, di formazione e istruzione di gentiluomini, appartenenti ad una casata nobile o comunque facoltosi, che si spostavano in lungo e in largo per tutta l'Europa.

La meta finale del viaggio era l'Italia, la più ricca di testimonianze classiche, di monumenti, di storia, con la presenza di una natura rigogliosa, ancora non domata, e di luoghi affascinanti. La florida penisola, dunque, come un museo all'aperto, dove la quantità esorbitante delle opere d'arte, il clima mite, la luce radiosa, così straordinari per gli uomini del nord dell'Europa che spesso vivevano sotto cieli plumbei, le vestigia del più autorevole passato, con la ricchezza dei suoi siti archeologici, il lascito della grande stagione rinascimentale italiana, la straordinaria tradizione musicale, che rendeva quello italiano il teatro *tout court* in Europa, rappresentavano richiami potentissimi e incontestabili.

Firenze e Venezia, ma soprattutto Roma, erano le tappe obbligate. Per la presenza dei resti dell'antica città imperiale, Roma si poneva al centro dell'interesse internazionale di tutti quei viaggiatori stranieri che solo nella Città Eterna avevano la possibilità di passeggiare per le strade e ammirare i monumenti e palazzi cinque-secenteschi contestualmente ai resti dei Fori Imperiali e al Colosseo, emblema dell'antico e glorioso passato.

È così che il Settecento, il secolo dei Lumi e del Neoclassicismo, tende a identificarsi con l'idea del recupero dell'Antico, inteso non solo come "reperto" archeologico, ma come bagaglio morale e

civile del mondo classico da reinterpretare in chiave moderna¹. E allora anche una lezione di Canova travalica i confini dell'arte e della scultura stessa, essendo percepita come missione civile e politica: la memoria delle virtù degli antichi ma anche dei moderni si rianima nelle sculture neoclassiche per diventare, nel corso dell'Ottocento, la fonte di ispirazione di un sentimento nazionale. Quest'idea, questo concetto tutto neoclassico, si diffuse ampiamente in Europa a partire dalla seconda metà del secolo, specie all'indomani delle scoperte delle città sepolte di Ercolano e Pompei, che ebbero grande risonanza in tutta Europa e una importante ricaduta nella cultura internazionale.

Il recupero dell'Antico e il pittoresco in Campania

La fascinazione per l'Antico nel Regno di Napoli conobbe una svolta nel 1748, quando per volere di Carlo di Borbone si diede il via ai lavori di scavo per riportare alla luce la città di Pompei, coperta dalla cenere e dai lapilli dopo l'eruzione del Vesuvio nel 79 d.C.

L'interesse manifestato dal re per le scoperte archeologiche gli era stato certamente trasmesso dalla consorte, Maria Amalia, figlia di Augusto III di Sassonia, re di Polonia, e di Maria Giuseppina d'Asburgo. La mite principessa di Sassonia, divenuta regina di Napoli, non tardò a rivelare il suo profilo di donna colta e raffinata, educata secondo i precetti delle prestigiose corti del nord Europa, dalla personalità volitiva e ambiziosa. Sollecita nell'orientare Carlo verso un progressivo affrancamento dalle direttive della Corte spagnola, Maria Amalia sostenne instancabilmente le numerose iniziative del marito volte a conferire al Regno di Napoli, ritornato ad essere indipendente dopo oltre duecento anni di vicereame, una forma sovranità di impronta europea. L'edificazione delle regge di Capodimonte e di Portici, e i grandi cicli pittorici di contenuto allegorico destinati a decorare gli interni, nonché la realizzazione della Real Fabbrica di Porcellana di Capodimonte – nata sull'esempio paterno della fabbrica di Meissen, vicino Dresda – rappresentano il gusto e le scelte sostanziali della regina sassone.

Ma è soprattutto con le scoperte archeologiche prima di Ercolano e subito dopo di Pompei, che si comprende appieno il ruolo che la regina ebbe nelle scelte di orientamento politico del nuovo governo borbonico. È rilevante ricordare in questa sede che, contemporaneamente ai lavori di progettazione per la costruzione della fabbrica di Portici (1738), Carlo – re di Napoli da soli quattro anni – fece riprendere gli scavi su Ercolano, interrotti da Maurizio Emanuele di Lorena, principe d'Elboeuf, dopo la sua partenza da Napoli, avvenuta nel 1716. Il principe aveva, in modo del tutto occasionale, ritrovato alcuni resti antichi

1. Sul concetto del recupero dell'Antico vedi CIOFFI, GRIMALDI 2010.

nei pressi della sua villa di Portici, costruita nel 1711 su progetto di Ferdinando Sanfelice. Acquistata nel 1742 dal re per essere inglobata nel luogo in cui verrà costruita la Reggia di Portici, la villa era già nota per le statue e oggetti antichi che in essa si custodivano e che il principe per primo aveva ritrovato durante quegli scavi che, proseguiti poi sistematicamente da Carlo di Borbone, dovevano riportare alla luce la città di Ercolano sepolta, ponendosi dunque come un episodio determinante per la cultura europea di fine Settecento². La volontà della regina fu decisiva per la ripresa degli scavi, se si tiene conto del fatto che Augusto III di Sassonia, padre di Maria Amalia, aveva acquistato precedentemente e sistemato nel museo di Dresda la serie di statue antiche provenienti proprio da quegli scavi, che il principe d'Elboeuf aveva occasionalmente intrapreso nella sua proprietà di Portici.

In breve tempo, gli scavi di Ercolano e Pompei divennero tappe obbligate del *Grand Tour* e con esse la città di Napoli e i suoi suggestivi dintorni. Le rovine delle città sepolte erano frequentate da curiosi, viaggiatori, scrittori e divennero le immagini più riprodotte dagli artisti di fine del Settecento. In particolare fu il potere evocativo di Pompei a dominare per tutto l'Ottocento, specie all'indomani del 1854, quando apparve il primo fascicolo de *Le case ed i monumenti di Pompei disegnati e descritti da Fausto e Felice Niccolini*, figli dell'illustre Antonio, architetto della Napoli neoclassica che aveva diretto per anni il Reale Istituto di Belle Arti³; la pubblicazione del fascicolo dovette essere visto come un segno di grande modernità, ma nello stesso tempo anche di rassicurante continuità con la migliore tradizione napoletana. Era dai tempi delle *Les ruines de Pompéi* (1812-1838) di François Mazois⁴ che non si affrontava una simile impresa, e dovette apparire in sintonia col migliore spirito del tempo che essa fosse rigorosamente privata, agilmente stampata e venduta a fascicoli, e che ad essa fossero chiamati a collaborare studiosi italiani di alto profilo scientifico affiancati da una squadra dei migliori disegnatori del tempo.

In quest'ottica va inserita la lettura dei memorabili acquerelli di Giacinto Gigante sulle rovine di Pompei⁵. Dopo Anton Sminck Pitloo⁶, fu Gigante il riferimento della Scuola di Posillipo, il gruppo di artisti che, a Napoli dagli anni Venti dell'Ottocento per oltre un trentennio, si dedicò esclusivamente alla pittura di paesaggio.

2. ALISIO 1998, p. 10.

3. NICCOLINI 1854.

4. MAZOIS 1812-1838.

5. MARTORELLI 2000; ORTOLANI [1970] 2009.

6. CAUSA 1956; CAUSA 2004; PICONE CAUSA, CAUSA 2004.

Tra i tanti dipinti che Gigante realizzò nel corso degli anni, quello che rappresenta gli *Scavi di Pompei - Porta dell'Abbondanza* aderisce appieno allo spirito del tempo (fig. 1). Lungo il decumano, sovrastato dalle rovine di una delle porte della città, alcune persone, per lo più borghesi passeggiano tra le antiche pietre riportate recentemente alla luce. Sulla sinistra, seduto su un lastrone che delimita l'ampio marciapiede, un uomo è intento a disegnare e a copiare dal vero le opere del passato, forse schizzi preparatori per realizzare incisioni richieste dal mercato dell'arte. Dall'altro lato della strada, due innamorati e un uomo che cammina solitario, tranquillo, con le braccia dietro la schiena. Più in alto, lungo una scalinata, alcune donne ferme a colloquiare. L'immagine di Pompei diventa così, nel corso della seconda metà dell'Ottocento, quella di un luogo di grande fascinazione, dove è possibile passeggiare lungo le rovine, un luogo naturalistico dove poter ritemperare corpo e anima e trascorrere ore liete, dove poter convivere per qualche ora con i resti di una gloriosa civiltà ormai tramontata.

La bellezza di Napoli, con il suo golfo, e le scoperte di Ercolano e Pompei sono, dunque, alla base della costruzione del mito del sud d'Italia nell'immaginario di popoli d'ogni paese, che perdurerà fino ai nostri giorni. Sicuramente i luoghi più suggestivi e più visitati dai primi viaggiatori stranieri furono la città partenopea e il suo golfo, il Vesuvio e i Campi Flegrei, Sorrento e le isole, Paestum e le città sepolte di Ercolano e Pompei. Questi luoghi offrivano ad artisti di tutta Europa una condizione paesistica del tutto eccezionale per la solare bellezza mediterranea, per la sinuosità della costa e per la ricchezza dei reperti archeologici a vista disseminati nei dintorni di Napoli.

Colti aristocratici, artisti, scienziati con i loro resoconti epistolari, relazioni di viaggio e opere pittoriche propagandarono in Europa un'immagine affascinante, ma anche idealizzata di questi territori, come testimoniato dalla gran quantità di pitture di vedute e paesaggi che si diffusero durante la metà del Settecento e parte dell'Ottocento. Sterminata è, infatti, la letteratura che dà conto dei viaggi compiuti in Italia⁷. La varietà dei temi contenuti nei resoconti esprime le personali preferenze dei viaggiatori e l'eterogeneità degli interessi che sono propri della cultura settecentesca, spaziando dagli aspetti politico-economici, culturali, ai fenomeni di costume. Altrettanto sterminata è la produzione figurativa; incisioni, stampe, acqueforti, carte topografiche che riproducono, in piccoli formati, i luoghi più suggestivi.

7. Tra i riferimenti bibliografici più significativi si vedano DE LALANDE 1769; RICHARD 1781-1786; SWINBURNE 1783; GOETHE 2017.



Figura 1. Giacinto Gigante, *Scavi di Pompei - Porta dell'Abbondanza*, 1859. Sorrento, Museo Correale di Terranova, particolare (da MASCILLI MIGLIORINI, VILLARI 2011, p. 200).

Hackert e l'immagine politica del Sud

Nel corso del Settecento è soprattutto il vedutismo ad affermarsi come genere pittorico molto richiesto sul mercato; molti pittori vengono ingaggiati in patria, *ad hoc*, prima della partenza, da committenti facoltosi e desiderosi di avere nelle proprie case vedute di città o paesaggi di piccolo e medio formato.

La curiosità e il desiderio di conoscenza spingono i viaggiatori ben oltre la *Campania felix*⁸; sono pochi, certo, ma sono i più temerari coloro che, attratti da paesaggi solari, dalla bellezza delle coste e dall'ignoto o dal poco conosciuto, si spingono nelle province del Regno di Napoli fino ad arrivare in Sicilia. Certamente a favorire il viaggio verso le Puglie o la Calabria – un viaggio sicuramente impervio per le condizioni delle strade non sempre favorevoli – fu la gremita presenza a Napoli, presso la corte di Ferdinando IV di Borbone e Maria Carolina d'Asburgo-Lorena, di pittori stranieri provenienti dal nord Europa, in particolare di vedutisti e paesaggisti. È proprio grazie alla pittura di “vedute”, alle *gouaches*, alle incisioni a stampa, che presto si diffuse un'iconografia meridionale (paesaggi, vulcani, monumenti) che diede luogo a una nuova immagine e una nuova costruzione del mito del Sud.

Tra la *congerie* di artisti, presenti a Napoli negli ultimi venti anni del secolo, va certamente ricordata la figura di Jacob Philipp Hackert, pittore di origine prussiana, specializzato nella rappresentazione di vedute⁹. Compì, sin da giovanissimo, molti viaggi in Europa e successivamente in Italia dove si stabilì a partire dal 1768, soggiornando prima a Roma, dove rapidamente si affermò come pittore di paesaggi. Certamente la conoscenza diretta con papa Pio VI (1775-1799), per il quale aveva lavorato, e con la zarina Caterina la Grande, favorì il suo ingresso nel 1786 come vedutista di corte di Ferdinando IV di Borbone, il quale aveva già avuto modo di apprezzare il suo talento, quando commissionò all'artista prussiano la prima serie di *gouaches* rappresentanti i siti reali, oggi conservate presso la Pinacoteca del Palazzo Reale di Caserta. 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, 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,

8. Sul fenomeno del *Grand Tour*, da un punto di vista figurativo, con particolare riferimento alla Campania, si vedano ALL'OMBRA DEL VESUVIO 1990; DE SETA 1999; ZANNIER 1999; DE SETA 2001; FINO 2010; CIOFFI ET ALII 2015.

9. Ampia è la bibliografia sull'artista prussiano. Tra gli studi più rilevanti e organici per delineare l'attività dell'artista, si vedano DE SETA 1992; CHIARINI 1994; WEIDNER 1997; DE SETA 2005; DE SETA 2007.



Figura 2. Jacob Philipp Hackert, *Mietitura a San Leucio*, 1782. Caserta, Pinacoteca del Palazzo Reale (da WEIDNER 1997, p. 77).

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.

Gli anni napoletani furono per Hackert certamente i più prolifici per la produzione artistica, anche per una serie di rapporti che seppe instaurare con personalità di spicco nella corte napoletana¹⁰. Come pittore di corte, Hackert ebbe modo di conoscere anche Goethe; tra i due nacque una solida e duratura amicizia, che indusse lo scrittore tedesco a scrivere la celebre biografia dell'amico pittore:

«Oggi facemmo visita a Philipp Hackert, il celebre paesaggista, che gode di speciale confidenza e d'insigne favore presso il re e la regina. Gli è stata riservata un'ala del palazzo Francavilla, ch'egli ha fatto arredare con gusto d'artista e dove abita con soddisfazione. È un uomo dalle idee assai chiare ed acute, che lavora senza tregua, ma sa godersi la vita»¹¹.

In quegli anni la sua attività spaziò dalle vedute di paesaggio di Napoli e dintorni, di Sorrento e di Caserta con la sua reggia, fino ai siti reali borbonici, disseminati nei territori di pertinenza dello stato di Caserta. A differenza degli altri vedutisti, attivi a Napoli, impegnati a realizzare *gouaches* e tele ad olio, "immortalando" il golfo di Napoli e di Sorrento, le isole con Capri in testa e i Campi Flegrei, il nome di Hackert è soprattutto legato alla serie di vedute dei porti del Regno di Napoli, forse la più importante commissione reale per numero di tele realizzate.

Una mirabile sequenza di tele di grande formato ritrae, con chiarezza formale e grande precisione topografica, i porti attivi nelle province del Regno; si susseguono così, lungo le pareti degli appartamenti settecenteschi al piano nobile della Reggia di Caserta, dove sono custoditi, le rappresentazioni dell'attività portuale di alcune città della Puglia, della Calabria e della Sicilia, dove la raffigurazione della città fa da sfondo per dare risalto al popolo di facchini, commercianti e popolane che, con i loro abiti variopinti, si dispongono lungo le banchine portuali, mentre in rada grandi velieri e piccole imbarcazioni concludono la rappresentazione iconografica.

10. A Napoli Hackert, insieme al fratello Georg, abitava presso il palazzo Cellamare, allora noto con il nome del suo precedente proprietario, principe di Francavilla. Nello storico palazzo, costruito nel XVI secolo per la famiglia Carafa, soggiornò per un breve periodo anche Angelica Kauffmann, nel periodo in cui la regina Maria Carolina cercò di assumerla come pittrice di corte. A Caserta, invece, Hackert alloggiò nei locali del pian terreno del Palazzo Vecchio, attuale sede della Prefettura. Vedi WEIDNER 1997, pp. 26-28.

11. GOETHE 2017, p. 206.

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. Diversi sono gli studi dedicati a questa serie¹², che merita tuttavia di essere riconsiderata anche in rapporto al messaggio politico che sottende la commessa reale della rappresentazioni dei porti: Ferdinando IV – 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 francesi¹³ – 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.

L'impresa ebbe inizio nel 1787, quando il pittore diede inizio alla documentazione di tutti i porti più importanti del Regno. 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 dell'appartamento settecentesco del Palazzo Reale di Caserta, dove tuttora si trovano. La seconda serie, eseguita tra il 1789 e il 1792, è composta dalle vedute dei porti della Puglia, dove l'artista fu mandato dal sovrano già nel 1788 per preparare un rilevamento topografico generale della costa adriatica. Della terza serie fanno parte i porti della Calabria e della Sicilia. Per oltre dieci anni Hackert sarebbe stato impegnato dapprima in Puglia, poi in Calabria e ancora in Sicilia, da cui mancava dal viaggio del 1777.

«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»¹⁴. Così scriveva Hackert al barone Offemberg von Mitau il 16 novembre del 1790, raccontandogli del suo soggiorno nelle province del Regno di Napoli, per realizzare le vedute dei *Porti* commissionategli dal sovrano. L'epistolario dell'artista, redatto durante il lungo soggiorno nel meridione d'Italia, 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. Ben documentata è la realtà territoriale e geografica delle regioni meridionali, di quelle terre “brulicanti” di una natura a tratti ancora selvaggia e animata dallo spirito vivace e gioioso dei suoi abitanti, ritratti dal pittore come piccole figurine sullo sfondo dei paesaggi.

12. MOZZILLO 1993; MAZZOCCA 2004, pp. 124-126; DE SETA 2005; GRIMALDI 2011.

13. INGERSOLL-SMOUSE 1926.

14. LOHSE 1936, p. 29; WEIDNER 1997, p. 4.



Figura 3. Jacob Philipp Hackert, *Il porto di Taranto*, 1789. Caserta, Pinacoteca del Palazzo Reale (da WEIDNER 1997, p. 111).

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 Hackert attinse. Certamente si documentò sulle fonti iconografiche già esistenti: le tele dei porti di Francia di Cloud-Joseph Vernet, le incisioni a stampa e soprattutto le planimetrie topografiche e carte marittime disponibili negli *Atlanti* del Regno¹⁵. Oltre a questa mappatura del territorio, di natura più specificamente topografica e geografica, l'artista attinse al repertorio del *Voyage Pittoresque ou description des Royaumes de Naples et de Sicile* (1781-1786) dell'abate di Saint-Non¹⁶. L'opera era considerata tra i più importanti esempi di repertori illustrati del Mezzogiorno d'Italia nell'età dell'Illuminismo, e per questo Hackert fu un costante riferimento, anche

15. *L'Atlante Geografico del Regno di Napoli e l'Atlante Marittimo del Regno di Napoli* furono realizzati nel corso del Settecento per volere di Ferdinando di Borbone, il quale affidò l'incarico a esperti geografi e artisti sotto la guida di Giovanni Antonio Rizzi Zannoni, geografo e cartografo di origini padovane, che fu nominato dal re direttore del Real Ufficio Topografico del Regno di Napoli. ALISIO, VALERIO 1983; VALERIO 1993.

16. SAINT-NON 1781-1786.

se, diversamente dalle incisioni del *Voyage*, in quelle del pittore prussiano non sono riprodotte le vedute delle città, ma l'attenzione si concentra sulle coste e sui porti.

Giunto in Puglia, tra il 1789 e il 1792, Hackert dipinse 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, uno dei porti militari più importanti del Regno (fig. 3). 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, il ponte Napoli, e accanto la torre di Raimondo Orsini. La città antica è 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, secondo un tema figurativo ricorrente 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, circostanza che induce a confermarne l'attribuzione, anche se talvolta – come è stato notato – si possono riconoscere mani diverse.

Il secondo quadro della serie dei porti, realizzato da Hackert nel 1789, è la veduta del *Porto di Brindisi*, 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 (fig. 4) mostra la veduta dal Seno di Levante sul Seno di Ponente al cui termine è chiaramente riconoscibile il Castello alfonso, 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 sono 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, furono ritratti i porti di Manfredonia, di Barletta, Bisceglie e Monopoli sull'Adriatico e quello di Gallipoli nel golfo di Taranto; nel 1791 fu la volta del porto Trani e nel 1792 di quello di Otranto. In quest'ultima veduta (fig. 5) il pittore 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 la cappella della Madonna d'Altomare e le mura difensive che seguono il dolce pendio delle rocce tufacee verso il mare. Sulla spiaggia, sono presenti 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.



Figura 4. Jacob Philipp Hackert, *Il porto di Brindisi*, 1789. Caserta, Pinacoteca del Palazzo Reale (da WEIDNER 1997, p. 110).

Prima di giungere in Sicilia, Hackert si fermò in Calabria dove realizzò un disegno che mostra il mare di fronte Reggio, di cui l'artista si servì come riferimento per la veduta del *Porto di Reggio Calabria*, e uno schizzo con una veduta di terraferma col paese di Cirella. Il quadro ritrae sullo sfondo la linea di costa montuosa e, spostata sulla sinistra, la baia con le imbarcazioni. L'attenzione del pittore è incentrata tutta sul fortino ben difeso da potenti cannoni e dai soldati borbonici in uniforme, alcuni mentre suonano i tamburini. Anche in quest'opera si coglie, a mio parere, l'intento celebrativo del sovrano: la disposizione precisa e "ragionata" dei soldati, delle armi da fuoco e della sentinella sul molo, traduce in pittura la volontà di Ferdinando di imporre, anche nelle province del Regno, la presenza di un governo saldo e forte.

Nel 1790 Hackert arrivò in Sicilia, dopo aver consegnato la prima serie delle vedute delle Puglie. Dei suoi spostamenti sul territorio siciliano è lo stesso artista a lasciare testimonianza nella lettera al conte Dönhoff: da Messina si recò ad Augusta, poi a Siracusa e, a causa del gran caldo, non proseguì per Palermo, ma fece ritorno a Messina. Solo più tardi, come ricorda lo stesso Hackert nella lettera,



Figura 5. Jacob Philipp Hackert, *Il porto di Otranto*, 1789. Caserta, Pinacoteca del Palazzo Reale (da WEIDNER 1997, p. 123).

giunse a Palermo: «partendo ancora da Messina sono andato a Palermo [...] Lì ho assistito alla festa di Santa Rosalia e ho disegnato tre *Vuesdes Ports de Mer*»¹⁷.

Giunto in Sicilia il pittore realizza le vedute dei porti di Palermo, Messina e Siracusa, oltre a una veduta dei faraglioni di Aci Trezza e del teatro di Siracusa dal quale si ravvisa dall'alto la città¹⁸.

Nella veduta del *Porto di Palermo* (fig. 6) la città, come spesso accade nella serie dei porti, ha un ruolo decisamente marginale. L'attenzione è rivolta alla veduta del molo che si estende lungo la costa, ai piedi del monte Pellegrino, 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 si scorge una strada in salita e una costruzione ad archi, ma nulla di più è possibile riconoscere perché l'artista evita di rappresentare nel dettaglio gli edifici della città. La rappresentazione è dunque tutta incentrata sulle figure di popolane, ricoperte sin dalla testa da un manto candido, sui marinai all'opera, sulle barche e sui velieri fermi in rada. In queste vedute si coglie la volontà del pittore di lasciare la città, per così dire, "alle spalle", così come ad esempio avviene nella veduta del *Porto di Messina*, in cui la visuale, rivolta verso il mare, esclude la veduta della città. In quest'ultima (fig. 7) la raffigurazione si concentra sul molo, lungo il quale sono ancorate numerose navi mercantili, mentre altre imbarcazioni navigano a vele spiegate nel golfo. 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.

La volontà di Hackert coincide, dunque, perfettamente con l'interesse specifico del re 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 prosperità della casa reale, la cui solidità economica dipendeva dalla vendita dei prodotti delle città del Meridione¹⁹. Da questa specifica volontà nasce la rappresentazione hackertiana 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.

17. Scheda a cura di Claudia Nordhoff, in DE SETA 2005, p. 183.

18. Sull'attività di Hackert in Sicilia si veda in particolare COMETA 2008, pp. 254-270.

19. WEIDNER 1997, p. 50.



Figure 6-7. Jacob Philipp Hackert, *Il porto di Palermo*, (in alto) e *Il porto di Messina* (in basso), 1789. Caserta, Pinacoteca del Palazzo Reale (da WEIDNER 1997, pp. 119, 121).

La Natura tra incanto e sgomento. La poetica del Sublime

Per comprendere appieno il ruolo che i pittori ebbero alla corte borbonica e il clima culturale in cui essi si muovevano, bisogna necessariamente soffermarsi sul rapporto che legava alcuni di questi artisti, sia napoletani che stranieri, con William Hamilton²⁰, ambasciatore britannico a Napoli, appassionato studioso di vulcani e di antiquaria, che per i propri ritratti si rivolgeva esclusivamente ad artisti connazionali, capaci di diffondere in Europa l'immagine di sé come uomo politico e al tempo stesso di raffinato collezionista, ideale punto di congiunzione tra la rappresentazione della natura e la cultura settecentesca.

La figura di Hamilton è stata determinante nella Napoli settecentesca, quale rappresentante di quella cultura mitteleuropea che si respirava negli ambienti della corte borbonica.

Ben noti sono anche i suoi interessi musicali; era stato allievo di Felice Giardini a Londra e con la prima moglie Catherine Barlow, che suonava il clavicembalo e altri strumenti a tastiera, dava settimanalmente, nel suo salotto di Villa Angelica²¹, la residenza di campagna di Hamilton ai piedi del Vesuvio, un ricevimento musicale chiamato *Accademia di Musica*, dal gusto particolarmente elegante e con esecuzioni raffinate (fig. 8).

Due interessanti tele di Pietro Fabris, firmate e datate 1771, restituiscono dettagliatamente alcuni momenti dei salotti musicali napoletani, in cui Hamilton vuole farsi ritrarre dal suo artista prediletto, mentre suona il violino. Di probabili origini inglesi (si descrisse lui stesso come tale), Fabris trascorse gran parte della sua vita a Napoli e la sua vasta produzione artistica conosciuta è compresa tra 1756, quando appose la sua firma su una *Scena napoletana* (Londra, Trafalgar Galleries), e il 1792, quando eseguì la tela con il *Pellegrinaggio al santuario della Madonna dell'Arco*, già in collezione Matthiesen, apparsa tempo fa sul mercato antiquariale di Londra. Durante questi anni la sua attività si concentrò sempre più sulla produzione di paesaggi, vedute di Napoli e dintorni, vivacizzate da scenette di vita popolare e su composizioni, più articolate, che ritraggono vari momenti della vita di corte, oltre a innumerevoli dipinti a tema religioso²². L'attività più consistente fu comunque legata ai numerosi committenti stranieri presenti a Napoli dalla seconda metà del XVIII secolo.

20. Sull'ambasciatore britannico a Napoli dal 1764 al 1800, si vedano i lavori che da anni gli dedica Carlo Knight, in particolare KNIGHT 1990. Nel 1996 gli è stata dedicata una grande esposizione incentrata sugli interessi specifici che coltivava negli anni napoletani: JENKINS, SLOAN 1996.

21. D'ALESSANDRO 2006, p. 70.

22. Sull'attività di Pietro Fabris, vedi in particolare SPINOSA, DI MAURO 1993, pp. 31-33.



Figura 8. David Allan, *Sir William Hamilton e la prima moglie Catherine Barlow che suona la spinnetta rettangolare*, 1770 (collezione privata, da D'ALESSANDRO 2006, p. 79).

La lucida attenzione al dato reale e l'indagine accurata di ambienti e di spazi interni caratterizza certamente le due scene ambientate nella casa napoletana del giovane aristocratico scozzese Kenneth Mackenzie, Lord Fortrose, in cui Hamilton visse negli anni 1769-70. Lord Fortrose, clavicembalista ricordato più volte da Charles Burney nel suo celebre *Musical tour in Italy*, ebbe l'occasione di conoscere proprio a Napoli il giovane Amadeus Mozart, giunto col padre in città il 14 maggio 1770. Da quell'incontro nacquero due serate musicali dedicate a loro: la prima, il 18 maggio, avvenne in palazzo Sessa, quando sir William Hamilton riunì intorno a sé gli amici musicofili. Fu probabilmente questa l'occasione in cui i due Mozart conobbero il giovane amico di Hamilton, Lord Fortrose. Successivamente a questo primo incontro, Mozart e suo padre furono invitati – tra il 18 e il 27 maggio – a una seconda serata musicale nella casa napoletana di Fortrose²³.

23. Sull'argomento vedi D'ALESSANDRO 2006.

Prima di lasciare Napoli e far rientro in patria, quest'ultimo, volle farsi ritrarre dal pittore prediletto di Hamilton, Pietro Fabris, in due stanze attigue della sua dimora napoletana con gli amici, con i musicisti e con le personalità di rilievo che aveva incontrato negli ambienti internazionali della capitale borbonica, nella quale si era rifugiato dopo la morte della moglie. Nella prima tela (fig. 9) è rappresentata la famosa serata musicale organizzata nella sua casa in onore di Mozart e suo padre. Secondo la ricostruzione del musicologo Domenico Antonio D'Alessandro²⁴, sulla sinistra è proprio il giovane Mozart, quattordicenne, seduto accanto al padre, uno al clavicembalo e l'altro alla spinetta; al centro della composizione, in piedi e di spalle, è raffigurato Lord Fortrose, sulla destra il violinista torinese Gaetano Pugnani con gli occhiali e sulla sinistra Hamilton mentre suona il violino. In primo piano, in basso a sinistra, è lo stesso pittore a ritrarre se stesso, mentre riporta sulla tela con grande realismo la scena che ha davanti. Alla tela che ritrae la scena del concerto fa da *pendant* l'altra, delle stesse dimensioni, prodotta sempre da Fabris tra il 1770 e il 1771. Nella stessa serata, ma nella stanza attigua a quella rappresentata nel primo dipinto, è raffigurata la scena di scherma (fig. 10). Al centro della composizione è Fortrose, appoggiato con eleganza e fierezza al fioretto, come se avesse in mano un bastone gentilizio, colto mentre guarda i suoi ospiti che praticano le loro mosse di scherma. Alle sue spalle è ritratto il musicista aversano, Niccolò Jommelli, rientrato a Napoli da Stoccarda da circa un anno (1769) per una grave malattia della moglie, da poco vedovo e per questo vestito ancora a lutto mentre scrive seduto al tavolo.

Le due deliziose opere sono, senza dubbio, una rara testimonianza iconografica del passaggio di Mozart a Napoli, ma costituiscono anche una lucida, attenta e minuziosa descrizione d'interni di gusto tardo rococò napoletano con chiare aperture al Neoclassicismo per la scelta di alcuni elementi di arredo²⁵: specchi, vasi greci e molte altre suppellettili all'antica arredano questi ambienti eleganti e ricercati. Sulle pareti laterali e come sovrapposte si riconoscono copie di affreschi recentemente rinvenuti dalle città sepolte di Ercolano e Pompei. In alto, al centro delle pareti, due quadri di Correggio, una *Venere* e un *Cupido*. Nella scena della scherma, ai lati dello specchio, dove sono riflessi le armi e il Crocifisso posti sulla parete a sinistra della scena del concerto, si notano delle *gouaches* di vedute del golfo di Napoli, insieme con altri dipinti e stampe; e poi scaffali con libri, collezioni d'armi e di vasi antichi alle pareti. Alle spalle del musicista Jommelli, si nota un *book-case* con sopra due lunghe corna appartenute forse a un bisonte africano, evidenti *souvenir* di caccia appartenuti a Lord Fortrose.

24. *Ibidem*, pp. 66-70.

25. GRIMALDI 2018, pp. 222-224.



Figure 9-10. Pietro Fabris, Interno dell'appartamento napoletano di Kenneth Mackenzie, Lord Fortrose, *Scena del concerto* (in alto) e *Scena di scherma* (in basso), 1770-71. Edimburgo, Scottish National Portrait Gallery (da SPINOSA 1993, pp. 114-115, tavv. 54-55).

Sono interni, dunque, finemente arredati con oggetti dal gusto sofisticato, di impronta classicista che ben si addicevano a quella colta e raffinata società internazionale di ambasciatori, avventurieri mondani, collezionisti, artisti, viaggiatori e uomini di studio; quella società che aveva trasformato la Napoli di Ferdinando IV di Borbone e Maria Carolina d’Austria in una delle più cosmopolite capitali d’Europa di fine secolo, prima che le drammatiche vicende della Rivoluzione partenopea del 1799, mettessero in fuga il re e la sua corte e alcuni dei più affermati artisti di corte, come Johann Heinrich Wilhelm Tischbein e Jacob Philipp Hackert, giunti a Napoli per volere dalla regina e poi costretti, dalle vicende politiche, a lasciare per sempre Napoli, in preda ai giacobini e ai *lazzaroni*²⁶.

L’ambiente artistico napoletano, dunque, negli ultimi vent’anni del secolo e immediatamente prima dei fatti del ‘99, si aprì a modelli culturali europei; il linguaggio pittorico, caratterizzato fino a quel momento da una forte impronta tardo-barocca, si andò aggiornando su nuovi modelli di chiara impronta neoclassica, importati a Napoli da quel gruppo di artisti stranieri – Heinrich Friedrich Füger (1751-1818), Johann Heinrich Wilhelm Tischbein (1751-1829), Angelica Kauffmann (1741-1807) e lo stesso Hackert – chiamati a corte dalla regina Maria Carolina d’Austria, come segno tangibile di un rinnovamento culturale che si respirava in Europa²⁷.

In questo clima culturale, la figura di Hamilton, nel ruolo di raffinato mecenate di salotti letterari e musicali, fu decisiva nella diffusione di questa nuova sensibilità artistica di impronta europea. Certamente Hackert, come si è già ricordato, entrò in diretto contatto con la corte borbonica e conobbe Hamilton, già quando ebbe l’opportunità di visitare Pompei nel 1770, durante il suo primo soggiorno a Napoli. Cominciò a lavorare alle sei vedute a *gouache* del sito 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. Il suo rapporto con Hamilton si andò consolidando, quando l’artista cominciò a lavorare alle numerose illustrazioni a tempera inserite nel celebre volume *Campi Phlegraei* (1776-1779) di Hamilton che, alla sua attività politica come ambasciatore britannico presso il nel Regno di Napoli, affiancò brillantemente anche quella di vulcanologo. Per la sua impresa editoriale, accanto a Hackert, volle impiegare l’altro artista da lui particolarmente amato, Pietro Fabris, il quale lo accompagnò a lungo, nei suoi viaggi, per studiare le zone attorno al Vesuvio, all’Etna, allo Stromboli e alle isole Lipari, realizzando cinquantotto *gouaches*, successivamente incise per illustrare i volumi.

26. Su questo argomento, vedi GRIMALDI 2011a.

27. Sul passaggio ad una nuova sensibilità artistica nelle scelte della corte borbonica agli inizi degli anni Ottanta del Settecento, vedi MAZZOCCA 2004, pp. 121-128.

L'attività di illustratore di volumi proseguì in seguito con altre importanti commissioni, tra cui l'illustrazione del volume dell'*Istoria de' fenomeni del tremuoto avvenuto nelle Calabrie e nella Valdemone nell'anno 1783, posta in luce dalla Reale Accademia delle Scienze e delle Belle Lettere di Napoli* di Michele Sarconi, opera pubblicata nel 1784, all'indomani del terribile terremoto del 1783 che devastò la Calabria e parte della Sicilia, radendo al suolo interi centri abitati²⁸. Lo stesso Hackert, durante il lungo viaggio intrapreso per ordine del re nelle province meridionali del Regno, ricordava il terremoto del 1783. Dalla Sicilia, il pittore scriveva al conte Dönhoff sottolineando la devastazione che aveva colpito la città di Reggio:

«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 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»²⁹.

Una descrizione più tecnica del disastroso terremoto ci viene fornita dal grande geologo Déodat Dolomieu, che nel suo *Memorie del commendatore D. de D. sopra i tremoti della Calabria nell'anno 1783*, edito per la prima volta in lingua francese a Roma nel 1784, descrive la breve ma violenta scossa di terremoto, che il 5 febbraio 1783 rase al suolo molte città della Calabria:

«La scossa terribile [...] durò due minuti; e questo breve spazio di tempo bastò per rovesciar tutto e per distruggere tutto. Per dare una qualche idea de' suoi effetti, io suppongo sopra una tavola parecchi cubi di arena umettata e compressa colle mani, posti in poca distanza gli uni dagli altri. Si colpisca ora sotto la tavola con colpi raddoppiati, e nel tempo stesso si scuota orizzontalmente e con violenza per uno degli angoli, e si avrà un'idea de' movimenti gagliardi e diversi co' quali la terra fu allora agitata. Si sentirono nel tempo stesso delle successioni, delle ondulazioni per tutti i versi, de' bilanciamenti e delle specie di moti vorticosi veementissimi. Onde niuno edificio poté resistere alla complicazione di tutti questi movimenti. I paesi e tutte le case di campagna furono smantellati nel medesimo istante. I fondamenti parvero come vomitati dalla terra che li rinchiudeva. Le pietre furono attrite e triturate con violenza le une contro le altre, e la malta che le riuniva fu ridotta in polvere»³⁰.

Il geologo francese per prendere visione dei danni subiti dall'assetto orogeologico, si recò in Calabria, dove, dopo aver attraversato in lungo e in largo la vasta area dell'epicentro, studiò gli

28. SARCONI 1784.

29. Scheda a cura di I. DI MAJO, in CIOFFI 2004, pp. 289-290.

30. DOLOMIEU 1785, pp. 44-45.

scoscendimenti provocati e i danni arrecati alle città, paesi, ponti e strade di quelle aree interessate dai ripetuti sismi. Da quella data, 5 febbraio 1783, iniziò in Calabria uno dei periodi sismici tra i più lunghi e disastrosi mai avvenuti nella storia del nostro paese. Tra il 5 febbraio e il 28 marzo si verificarono cinque scosse fortissime (5 febbraio, 6 febbraio, 7 febbraio, 1° marzo e 28 marzo) e diverse scosse minori, i cui effetti complessivi furono devastanti sulla maggior parte del territorio calabrese e nella Sicilia nord-orientale, ossia la provincia di Messina. Le scosse più violente, quelle del 5 e 6 febbraio, colpirono un'area molto vasta, comprendente tutta la Calabria Ulteriore, investendo l'area dell'Aspromonte fino allo Stretto di Messina; poi quelle del 7 febbraio, dell'1 e del 28 marzo, colpirono l'Istmo di Catanzaro, cioè l'area compresa tra il golfo di Sant'Eufemia e il golfo di Squillace. Dove il terremoto risultò di violenza inaudita e disastrosa, fu nella zona tra Bagnara, Santa Cristina, Cinquefrondi e Gioia: praticamente tutta la vasta piana dell'Aspromonte a sud e dalle Serre a nord, dove tutti i centri abitati furono rasi al suolo e la popolazione fu dimezzata dalla metà a oltre i tre quarti; in senso assoluto, non vi fu comune in cui non restasse ucciso almeno un decimo degli abitanti.

Intorno al disastroso terremoto, sin dalle prime settimane dopo l'evento, fiorì un'ampia letteratura di carattere aneddótico ed espositivo ma anche una copiosa produzione scientifica e antropologica con l'intento di illustrare gli effetti geofisici, che il terremoto aveva comportato sui territori interessati³¹. Nell'ambito delle opere di taglio narrativo e nel campo degli studi geofisici, furono inizialmente autori e studiosi calabresi e messinesi a lasciare i primi contributi e studi. Successivamente un'ampia schiera di visitatori e studiosi soprattutto stranieri, lasciò importanti testimonianze.

La gravità del disastro fu tale che il re Ferdinando IV inviò nei territori danneggiati dal sisma una commissione scientifica sotto la direzione di Michele Sarconi per redigere un resoconto dei danni effettivi³². Risultato dell'inchiesta scientifica fu la pubblicazione del volume in due distinte edizioni, una in folio e una in quarto, corredate da un grande *Atlante iconografico redatto dagli architetti Pompeo Schiantarelli e Ignazio Stile*, composto da tavole illustrate, di cui 68 incisioni, realizzate su rame da Antonio Zaballi; il disegno di una "macchina equatoriale"; una grande *Carta corografica*

31. HAMILTON 1783; GRIMALDI 1784; VIVENZIO 1783; VIVENZIO 1788.

32. La commissione fu affidata alla Reale Accademia delle Scienze e Belle Lettere di Napoli, presieduta da Antonio Pignatelli, principe di Belmonte. Della spedizione, partita da Napoli il 5 aprile 1783, fecero parte il segretario dell'Accademia, il medico Michele Sarconi, gli accademici pensionati Angiolo Fasano, Nicolò Pacifico, Padre Eliseo della Concezione e Padre Antonio Minasi, i soci Stefanelli, Candida e Sebastiani. Per rendere la descrizione dei fatti e delle conseguenze devastanti del terremoto quanto più aderente al vero, si dotò la spedizione di tre disegnatori: gli architetti Pompeo Schiantarelli, in qualità di direttore, Ignazio Stile e Bernardino Rulli.

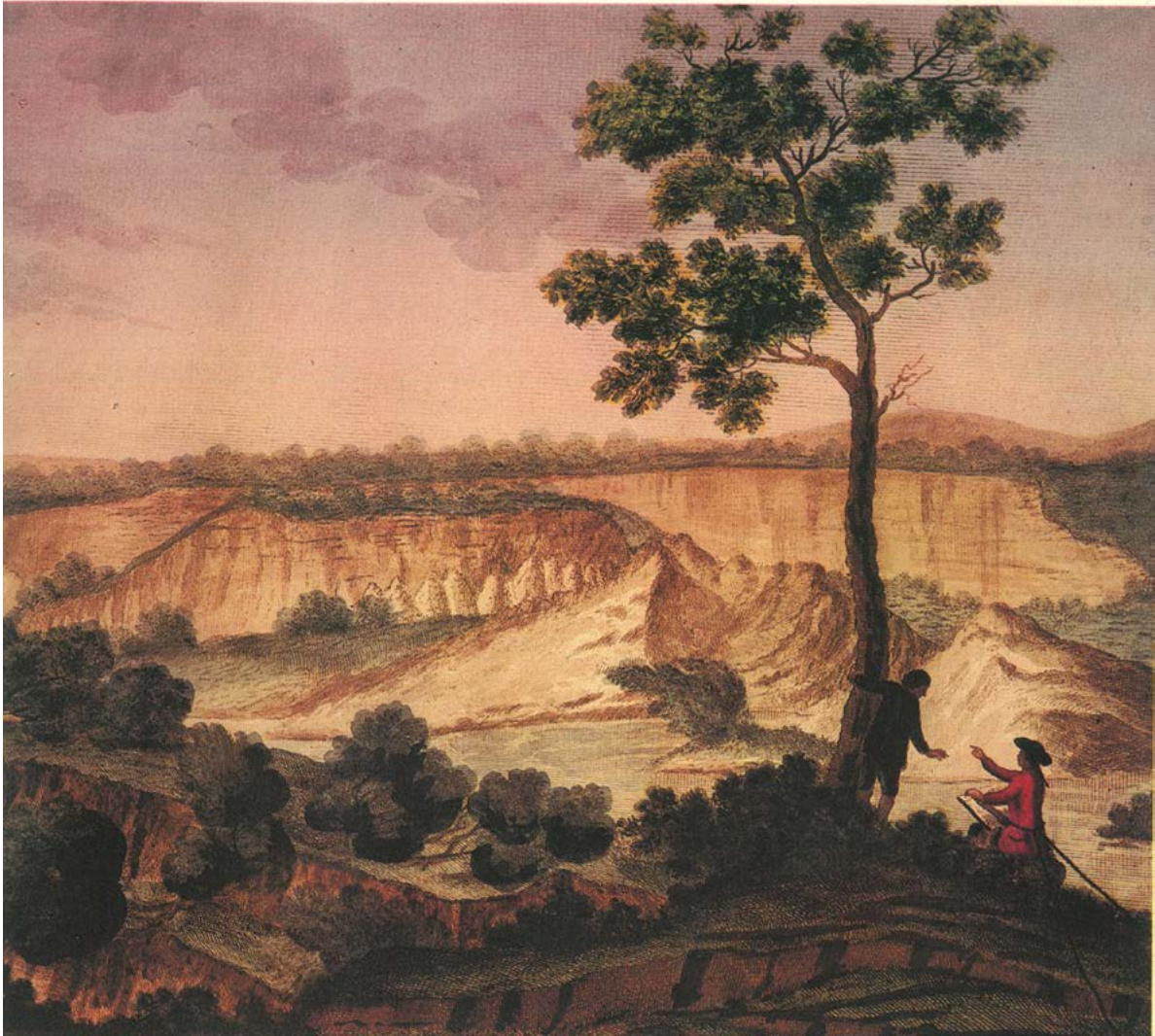


Figura 11. Pietro Fabris, *Laghi e rivoluzioni nel fiume Cumi e nei Campi di Bozzano a Oppido*, 1784 (da PLACANICA 1985, tav. 1).

della Calabria Ulteriore, piegata in molti fogli, realizzata da Padre Eliseo della Concezione³³. L'*Istoria* doveva consentire alla comunità scientifica la conoscenza dell'estensione, dell'intensità e dei caratteri dei fenomeni sismici che avevano fatto tremare la terra calabrese e Messina e mostrare quali fossero le condizioni fisiche e socio-economiche delle aree interessate.

Successivamente nel progetto editoriale fu coinvolto anche Pietro Fabris per la realizzazione, nella versione acquerellata, delle tavole incise su rame, come supporto di immagini al volume. La serie a colori, dagli inimitabili cieli rosati, non tardarono a diventare assai pregiate e oggi risultano di eccezionale rarità, se complete in volume, come nel caso del testo di Augusto Placanica, *Il filosofo e la catastrofe*³⁴, che contiene al suo interno la fedele riproduzione delle tavole acquarellate dal pittore. Queste tavole forniscono l'immagine dei danni che il rovinoso terremoto del 1783 provocò in quei territori. Alla bellezza delle coste del Sud, così fedelmente ritratte da Hackert, alla natura a tratti selvaggia ma di grande fascino per i tanti viaggiatori stranieri, si oppone negli acquerelli di Fabris una natura feroce e ostile, una forza disastrosa che può trasformarsi in pericolosa nemica dell'uomo³⁵.

In uno degli acquerelli, con precisione quasi topografica, sono rappresentati gli scoscendimenti del terreno creatisi nella zona di Oppido (fig. 11). Nella voragine aperta al centro di una vasta piana e nella desolazione del paesaggio circostante, sembrano essere inghiottite le due piccole figure: il disegnatore, inviato da Napoli per fare il resoconto dei danni, in compagnia di una persona del luogo che gli fa da guida in quello scenario terribile. Entrambi sono collocati sul ciglio di un pericoloso burrone e il disegnatore è assicurato, con un paio di funi, ad alcuni alberi lontani per rimanere ben saldo e continuare ad operare.

Nella tavola successiva, *Fenditure di terreno nel distretto di Jerocarne*, sono riprodotte invece le fratture a raggiera collegate a sprofondamenti nei territori di pertinenza del comune di Jerocarne. In una vasta piana, profondamente solcata da profonde crepe nel terreno, i due membri della commissione accademica, coraggiosamente al centro della zona dissestata, indicano reciprocamente le fratture del terreno; l'uno sembra sottolinearne la direzione e la lunghezza, l'altro la profondità.

Su questi patetici scenari di rovina e di morte, i personaggi hanno una funzione essenziale. Se sono posti al centro della scena, essi evocano il senso del terrore, del dolore, della sofferenza (fig. 12); se invece fungono da quinta, ai lati della scena, il loro silenzio è sottolineato da mani e dalle braccia rilassate in atto di riflessione o rassegnazione, dove il messaggio che emerge è quello della caducità

33. Sulla carta di Padre Eliseo contenuta nel volume dell'*Istoria*, si veda CONTI 2010, pp. 268-269.

34. PLACANICA 1985.

35. Vedi GRIMALDI 2016, pp. 146-150.



Figura 12. Pietro Fabris, *Campagna di Santa Cristina*, 1784 (da PLACANICA 1985, tav. 10).



Figura 13. Johann Heinrich Füssli, *La disperazione dell'artista davanti all'imponenza dei frammenti antichi*, 1778-1780. Zurigo, Kunsthaus (da DE VECCHI, CERCHIARI 1994, p. 34, fig. 58).



Figura 14. Giovan Battista Piranesi, *Veduta del tempio di Nettuno a Paestum*, 1778 (da PIRANESI 1778).

delle cose. Ed è qui l'aspetto più interessante di alcuni acquerelli, dove il motivo centrale, caro a tutta la tradizione figurativa settecentesca, è proprio la malinconica riflessione sulla bellezza della natura e sulla caducità delle opere umane. Perduta la speranza di recuperare il passato in chiave storica, esplose il confronto doloroso tra la grandezza dell'antichità e un presente che appare del tutto inadeguato. Il celebre disegno di Johann Heinrich Füssli, *La disperazione dell'artista davanti alle rovine* (fig. 13), rappresenta al meglio il senso più profondo di questo ragionamento: l'artista resta idealmente schiacciato dai resti della colossale opera di Costantino, in un isolamento che rende impossibile la ricostruzione ideale della statua e della sua collocazione in un ambiente reale e misurabile. Altrettanto eloquente appare, a mio parere, la serie di incisioni dei templi di Paestum, realizzata da Giovan Battista Piranesi (fig. 14), in collaborazione col figlio Francesco, sul finire della sua vita³⁶. Qui è assente la disperazione di Füssli, ma ritorna prepotentemente il concetto della grandiosità nostalgica del passato, sottolineata dalla contrapposizione delle esasperate proporzioni del colonnato dei templi e le figura umana ridotta in un drammatico isolamento.

È quel che accade anche in alcune tavole dell'*Atlante dell'Istoria* di Michele Sarconi, in cui le figure restano paralizzate e soverchiate dalle rovine, che denunciano inesorabilmente la grandezza

36. PIRANESI 1778.



A sinistra, figura 15. Pietro Fabris, *Chiesa Madre di Rosarno*, 1784 (da PLACANICA 1985, tav. 14); a destra, figura 16. Antonio Zaballi, *Chiesa Madre di Rosarno*, 1784, (da SARCONI 1784, tav. XXV).

di un passato che non esiste più. Nel disegno acquerellato della *Chiesa Madre di Rosarno* (fig. 15) campeggia, al centro della scena, il cumulo di rovine della chiesa, e sullo sfondo le strutture superstiti rimaste in piedi. In primo piano un vecchio che, con la mano levata in segno ammonitore, parla a dei giovani assisi ai suoi piedi. Nel rame originale (fig. 16) la simbologia dell'antico è accentuata dal fatto che i tre sono seduti sui dei ruderi delle colonne spezzate della chiesa: nella versione acquerellata Fabris stempera questo particolare, in quanto i ruderi delle colonne, in primo piano, sono appena accennati, come anche la festosa figura del cagnolino abbaiente, alla destra del gruppo, è solo una macchia di colore bruno. Ma è soprattutto nel *Palazzo Reale di Messina* e nel *Campanile e prospetto del Duomo di Messina* (fig. 17) che il rudere sovrasta e campeggia solitario, in modo esclusivo, grandioso nel suo sfacelo, mentre le figure umane sono inesorabilmente ridotte nelle dimensioni di semplici spettatori dinanzi a ciò che resta delle architetture di un tempo.

Il sud d'Italia verrà colpito da un altro terremoto, altrettanto violento, quello del 14 agosto 1851, che distrusse completamente la città di Melfi e con essa gran parte della Basilicata. Anche in questa occasione, l'Accademia di Scienze e Belle Lettere di Napoli permise a diversi studiosi di recarsi nelle zone devastate. Furono Luigi Palmieri, docente di fisica dell'Università di Napoli, e Arcangelo Sacchi, che aveva realizzato ricerche nell'ambito della mineralogia e geologia, i responsabili della spedizione in Basilicata. Come aveva fatto Sarconi nel 1783, essi si avventurarono nelle loro peripezie



Figura 17. Pietro Fabris, *Campanile e prospetto del Duomo di Messina*, 1784 (da PLACANICA 1985, tav. 11).

accompagnati dall'architetto Achille Flauti per la realizzazione di tavole. Il risultato fu la pubblicazione *Della regione Vulcanica del Monte Vulture*³⁷ corredata dalle illustrazioni di Flauti che divennero parte integrante dell'opera come un complemento di grande utilità per osservare gli effetti prodotti dal sisma.

La città di Melfi fu duramente colpita e a testimoniare la devastazione dell'antico borgo sono alcune opere su tela che riproducono fedelmente i danni arrecati dal sisma. *Veduta di Melfi distrutta dal terremoto* (fig. 18), oggi conservata nel Palazzo Reale di Caserta, fu realizzata nel 1851 da Nicola Palizzi, fratello di Filippo e Giuseppe, noti pittori di origine abruzzese attivi a Napoli, dove frequentavano il Real Istituto di Belle Arti³⁸. La loro arte ha profondamente contribuito all'aggiornamento del linguaggio figurativo napoletano nel corso dell'Ottocento nell'ambito della pittura dal vero. Nicola, formatosi sotto la guida dei fratelli, se da un lato affronta le ampie composizioni a prevalente tema paesaggistico, richieste dai committenti napoletani e accolte alle Biennali Borboniche, dall'altro elabora un linguaggio legato agli studi dal vero, realizzati all'aria aperta, per fornire una cronaca obiettiva della realtà. Il pittore infatti si recò personalmente a Melfi per documentare la desolazione del luogo e rappresentare la città devastata, presentata nella tela come una città fantasma, dal passato tuttavia glorioso evidenziato dalla presenza dei resti della fortezza federiciana; in basso a destra gli abitanti, in fuga dalla città, accorrono verso soldati a cavallo chiedendo aiuto. Come ha ricordato Napier, l'opera di Palizzi, di cui esiste una replica con qualche variante, *Terremoto a Melfi*, conservata nel Museo Civico di Vasto, va considerata come documento storico che «ha conservato gli effetti di una catastrofe che rase al suolo una città di più di diecimila abitanti, con la morte di quasi ottocento persone»³⁹.

Il sisma del 1851 provocò nell'opinione pubblica un profondo senso di paura e sgomento. Il disastroso evento ebbe grande risonanza alla corte di Napoli, come testimonia una veduta di Salvatore Fergola, grande protagonista della pittura a Napoli negli anni della Restaurazione e pittore di corte negli anni del regno di Ferdinando II di Borbone. Apparteneva a una famiglia di artisti, e iniziò a farsi notare dopo essere stato ammesso al Real Ufficio Topografico di Napoli; da quel momento ottenne un grande prestigio presso la corte borbonica e ricevette numerosi incarichi, diventando il *reporter d'eccezione della Casa reale*⁴⁰. Fu proprio il re, infatti, a commissionargli la *Veduta generale*

37. PALMIERI, SCACCHI 1852.

38. PICONE PETRUSA 2002; PIPPONZI, MADONNA 2008.

39. NAPIER 1956, p. 56.

40. Su Salvatore Fergola, pittore di corte, si rinvia al catalogo della mostra napoletana: MAZZOCA, MARTORELLI, DENUZIO 2016.



Figura 18. Nicola Palizzi, *Veduta di Melfi distrutta dal terremoto, 1851*, Caserta, Pinacoteca del Palazzo Reale (da MASCILLI MIGLIORINI, VILLARI 2011, p. 196).

di Melfi distrutta dal terremoto del 14 agosto 1851, oggi conservata al Museo di San Martino di Napoli (fig. 19), con l'obiettivo di lasciare testimonianza del disastroso evento e, al tempo stesso, di propagandare gli sforzi compiuti dalla monarchia borbonica, vicina al popolo sofferente⁴¹.

Con la scrupolosità e il realismo propri di un cronista, Fergola rappresenta la città ripresa da una certa distanza, in prossimità del convento dei Cappuccini, situato fuori dall'antico borgo. In questo modo gli fu possibile mostrare un panorama completo di Melfi e dello stato in cui si trovava all'indomani del sisma, rappresentando le sue caratteristiche topografiche e la posizione sulla collina, dominata dal possente castello che, nonostante tutto, si erigeva ancora come il simbolo della città. Per conferire profondità spaziale inserì nella rappresentazione una serie di personaggi a cavallo preceduti dagli abitanti e in primo piano i monaci cappuccini del vicino convento.

Il susseguirsi di queste calamità furono la conferma della fragilità delle terre del Mezzogiorno, spesso esposte alla fatalità di una natura che non dispensa solo accattivanti vedute, ma riafferma nelle frane, nelle inondazioni, nella siccità e nei terremoti, la capacità di ribellarsi all'uomo tanto da diventarne ostile.

Le rappresentazioni sette e ottocentesche dei paesaggi del Sud, fin qui considerate, restituiscono l'immagine di una natura che suggestiona e incanta, offrono la seduzione del mondo meridionale,

41. Sulla *Veduta generale di Melfi*, si veda il recente saggio: MARTÍNEZ 2018.



Figura 19. Salvatore Fergola, *Veduta generale di Melfi distrutta dal terremoto del 14 agosto 1851*, 1851. Napoli, Museo Nazionale di San Martino (da MARTINEZ 2018, p. 75, fig. 2).

attraverso la rappresentazione di paesaggi di accecante solarità e di luoghi ameni, fonte inesauribile di quell'immaginario che gli stranieri hanno nutrito per tutto il XVIII e XIX secolo, in cui a trionfare è la bellezza delle terre del Sud. Ma l'imprevedibilità di un evento catastrofico può dare invece un'immagine di una natura che devasta e distrugge, offrendo immagini di terre martoriate da frane, dirupi e di città devastate. È la filosofia romantica e, in particolare, Leopardi a ricordare che questo Sud si fa teatro di una radicale ambiguità: all'immagine di una natura prorompente, che ammalia e suggestiona, allo spettacolo incantevole dinanzi alla severa mole dello «sterminator Vesevo» e alle spettacolari colate di lava dell'Etna, si accompagnano il dolore e la disperazione. Alla bellezza solare dei campi si oppone l'asprezza delle terre da coltivare, la durezza delle condizioni del lavoro dei contadini, la miseria. Alla contemplazione e all'idillio prendono posto le condizioni di vita profondamente arretrate di un popolo, quello del Sud, capace – nonostante le avversità della natura che non smette mai di accanirsi – di risollevarsi e rifiorire dalle ceneri.

Bibliografia

- ALISIO 1998 - G. ALISIO, *Una residenza tra mare e terra*, in L. MARTORELLI (a cura di), *La Reggia di Portici nelle collezioni tra Sette e Ottocento*, Elio De Rosa, Napoli 1998, pp. 9-13.
- ALISIO, VALERIO 1983 - G. ALISIO, V. VALERIO (a cura di), *Cartografia napoletana dal 1781 al 1889*, Prismi, Napoli 1983.
- ALL'OMBRA DEL VESUVIO 1990 - *All'ombra del Vesuvio. Napoli nella veduta europea dal Quattrocento all'Ottocento*, Catalogo della mostra (Napoli, Castel Sant'Elmo, 12 maggio-29 luglio 1990), Electa, Napoli 1990.
- CAUSA 1956 - R. CAUSA, *Pitloo*, Mario Mele Editore, Napoli 1956.
- CAUSA 2004 - S. CAUSA, *Ritorno a Pitloo*, Electa Napoli, Napoli 2004.
- CHIARINI 1994 - P. CHIARINI (a cura di), *Il paesaggio secondo natura: Jacob Philipp Hackert e la sua cerchia*, Catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 14 luglio-30 settembre 1994), Artemide, Roma 1994.
- CIOFFI 2004 - 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), Skira, Milano 2004, pp. 289-290.
- CIOFFI, GRIMALDI 2010 - R. CIOFFI, A. GRIMALDI (a cura di), *L'idea dell'Antico nel Decennio francese*, Atti del Terzo Seminario di Studi *Decennio francese 1806-1815* (Napoli, S. Maria Capua Vetere, 10-12 ottobre 2007), Giannini Editore, Napoli 2010.
- CIOFFI ET ALII 2015 - R. CIOFFI, S. MARTELLI, I. CECERE, G. BREVETTI, *La Campania e il Grand Tour. Immagini, luoghi e racconti di viaggio tra Settecento e Ottocento*, «L'ERMA» di Bretschneider, Roma 2015.
- COMETA 2008 - M. COMETA, *Formen des Erhabenen: Hackert und Sizilien*, in A. VON BEYER ET ALII (a cura di), *Europa Arkadien. Jakob Philipp Hackert und die Imagination Europas um 1800*, Wallstein Verlag, Göttingen 2008, pp. 254-270.
- CONTI 2010 - S. CONTI, *Il terremoto rappresentato*, in «Geostorie. Bollettino e notiziario. Centro italiano per gli Studi storico-geografici», XVIII (2010), 3, pp. 241-287.
- D'ALESSANDRO 2006 - A. D'ALESSANDRO, *I Mozart nella Napoli di Hamilton. Due quadri di Fabris di Lord Fortrose*, Grimaldi & C. Editori, Napoli 2006.
- DE LALANDE 1769 - J.J. DE LALANDE, *Voyage d'un François en Italie, fait dans les années 1765 et 1766*, 8 voll., Venise-Paris 1769.
- DE SETA 1992 - C. DE SETA (a cura di), *Philipp Hackert. Vedute del Regno di Napoli. Schizzo biografico di Johann Wolfgang Goethe*, F.M. Ricci, Roma 1992.
- DE SETA 1999 - C. DE SETA, *Vedutisti e viaggiatori in Italia tra Settecento e Ottocento*, Bollati Boringhieri, Torino 1999.
- DE SETA 2001 - C. DE SETA (a cura di), *Grand Tour. Viaggi narrati e dipinti*, Atti del Convegno (Roma, 20-21 marzo 1997), Electa Napoli, Napoli 2001.
- DE SETA 2005 - C. DE SETA, *Hackert*, Catalogo a cura di C. Nordhoff, Electa Napoli, Napoli 2005.
- DE SETA 2007 - C. DE SETA (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), Electa Napoli, Napoli 2007.
- DE VECCHI, CERCHIARI 1994 - P. DE VECCHI, E. CERCHIARI, *Arte nel Tempo. Dall'età dell'Illuminismo al Tardo Ottocento*, Bompiani, Milano 1994.
- DOLOMIEU 1785 - D. DE DOLOMIEU, *Memoria del commendatore D. de D. sopra i tremuoti della Calabria nell'anno 1783. Traduzione dal francese [anonima]*, Merande, Napoli 1785.
- FINO 2010 - L. FINO, *La Campania del Grand Tour. Vedute e ricordi di tre secoli di Napoli, Avellino, Benevento, Caserta, Salerno e dintorni*, Grimaldi & C., Napoli 2010.

GIANNETTI 2008 - A. GIANNETTI, *Tra "amoenitas" e "naturalness". Jakob Philipp Hackert e il paesaggio napoletano*, in A. VON BEYER ET ALII (a cura di), *Europa Arkadien. Jakob Philipp Hackert und die Imagination Europas um 1800*, Wallstein Verlag, Göttingen 2008, pp. 124-146.

GOETHE 2017 - J. W. VON GOETHE, *Viaggio in Italia*, Mondadori, Milano 2017.

GRIMALDI 1784 - F.A. GRIMALDI, *Descrizione de' tremuoti accaduti nelle Calabrie nel 1783. Opera postuma di F. A. G.*, Porcelli, Napoli 1784.

GRIMALDI 2011a - A. GRIMALDI, *L'arte del '99: speranze illuministiche e pallide testimonianze*, in MASCILLI MIGLIORINI, VILLARI 2011, pp. 122-131.

GRIMALDI 2011b - A. GRIMALDI, *Le vedute dei Porti del Regno: J. Philipp Hackert, il vedutista al servizio del re*, in S. CONTI, G. MACRÌ (a cura di), *Giochi di specchi. Spazi e paesaggi mediterranei tra storia e attualità*, Pincallo, Locri 2011, pp. 313-335.

GRIMALDI 2016 - A. GRIMALDI, *Il terremoto del 1783 in Calabria e Sicilia. Fonti iconografiche e resoconti di viaggio*, in A. D'ASCENZO (a cura di), *Terremoti e altri eventi calamitosi nei processi di territorializzazione, Dalla Mappa al Gis*, Collana del Laboratorio geocartografico "Giuseppe Caraci", 2, Labgeo Caraci, Roma 2016, pp. 141-159.

GRIMALDI 2018 - A. GRIMALDI, *Spazi interni ed esterni di vita quotidiana nella pittura napoletana del Settecento (1740-1770)*, in R.M. DELLI QUADRI, M.V. MAFRICI (a cura di), *Storie connesse: forme di vita quotidiana tra Spagna e Regno di Napoli (secoli XVI-XVIII)*, Guida editori, Napoli 2018, pp. 209-227.

HAMILTON 1783 - W. HAMILTON, *Relazione dell'ultimo terremoto delle Calabrie e della Sicilia, inviata alla Società Reale di Londra da S.E. il Signor Cavaliere G.H. inviato di S.M. Britannica presso Sua Maestà il Re delle Due Sicilie, tradotta dall'inglese ed illustrata con prefazione ed annotazioni dal dottore Gasparo Sella, socio corrispondente della Real Accademia dei Georgofili*, Stamperia Della Rovere, Firenze 1783.

INGERSOLL-SMOUSE 1926 - F. INGERSOLL-SMOUSE, *Joseph Vernet. Peintre de marine, 1714-1789*, Bignou Editeur, Paris 1926.

JENKINS- SLOAN 1996 - I. JENKINS, K. SLOAN (a cura di), *Vases and Volcanoes. Sir William Hamilton and his collection*, Catalogo della mostra (London, British Museum, 13 marzo - 14 luglio 1996), British Museum press, London 1996.

KNIGHT 1990 - C. KNIGHT, *Hamilton a Napoli. Cultura, svaghi civiltà di una grande capital europea*, Electa Napoli, Napoli 1990.

LOHSE 1936 - B. LOHSE, *Jakob Philipp Hackert. Leben und Anfänge seiner Kunst*, Lechte, Emsdetten 1936.

MARTÍNEZ 2018 - C.F. MARTÍNEZ, *Imágenes de una catástrofe. El terremoto de Melfi de 1851 en la obra de Salvatore Fergola*, in «Eikonocyt. Storia e iconografia delle Città e dei Siti Europei», III (2018), 1, pp. 69-79.

MARTORELLI 2000 - L. MARTORELLI (a cura di), *Giacinto Gigante e la Scuola di Posillipo. 19th Century landscape painting in Naples*, Catalogo della mostra (La Valletta 23 novembre 2000 - 20 gennaio 2001), Electa Napoli, Napoli 2000.

MASCILLI MIGLIORINI, VILLARI 2011 - L. MASCILLI MIGLIORINI, A. VILLARI (a cura di), *Da Sud. Le radici meridionali dell'Unità nazionale*, Catalogo della mostra (Napoli, Palazzo Reale, 1 ottobre 2011-15 gennaio 2012), Silvana Editore, Cinisello Balsamo 2011.

MAZZOCCA 2004 - F. MAZZOCCA, *Un'officina internazionale: artisti stranieri alla corte di Ferdinando IV e Maria Carolina*, in CIOFFI 2004, pp. 121-161.

MAZZOCCA, MARTORELLI, DENUZIO 2016 - F. MAZZOCCA, L. MARTORELLI, A. E. DENUZIO (a cura di), *Fergola. Lo splendore di un regno*, Catalogo della mostra (Napoli, 2 dicembre 2016 - 2 aprile 2017), Marsilio, Venezia 2016.

MAZOIS 1812-1838 - F. MAZOIS, *Les Ruines de Pompéi, dessinées et mesurées par F. Mazois, pendant les années MDCCCIX, MDCCCXI...*, Pierre et Ambroise Firmin Didot, Paris 1812-1838.

MOZZILLO 1993 - A. MOZZILLO, *Gli approdi del Sud: i porti del Regno visti da Philipp Hackert*, Capone, Lecce 1993.

NICCOLINI 1854 - F. NICCOLINI, *Le case ed i monumenti di Pompei disegnati e descritti*, 4 voll., s.e., Napoli 1854-1896, I, *Notamento delle case e monumenti*, 1854.

- ORTOLANI 1970 - S. ORTOLANI, *Giacinto Gigante e la pittura di paesaggio a Napoli e in Italia dal '600 all'800*, Montanino, Ercolano 1970 [rist. L. MARTORELLI (a cura di), Franco Di Mauro Editore, Sorrento 2009].
- PALMIERI, SCACCHI 1852 - L. PALMIERI, A. SCACCHI, *Della regione Vulcanica del Monte Vulture e del tremuoto ivi avvenuto nel di 14 agosto 1851*, G. Nobile, Napoli 1852.
- PICONE CAUSA, CAUSA 2004 - M. PICONE CAUSA, S. CAUSA, *Pitloo. Luci e colori del paesaggio napoletano*, Catalogo della mostra (Napoli, Museo Principe Diego Aragona Pignatelli Cortes, 12 dicembre 2004 -27 febbraio 2005), Electa Napoli, Napoli 2004.
- PICONE PETRUSA 2002 - M. PICONE PETRUSA, *Fra Napoli e Parigi. I Palizzi e la poetica della 'macchia'*, in M. PICONE PETRUSA (a cura di), *Dal vero. Il paesaggismo napoletano da Gigante a De Nittis*, Allemandi, Torino 2002, pp. 39-58.
- PIRANESI 1778 - G.B PIRANESI, *Differentes vues de quelques restes de trois grands édifices qui subsistent encore dans le milieu de l'ancienne ville de Pesto, autrement Possidonia qui est situee dans la Lucaniae*, Roma 1778.
- PIPPONZI, MADONNA 2008 - S. PIPPONZI, D. MADONNA (a cura di), *I Palizzi e il vero. La metamorfosi nella pittura dell'800*, Comitato Premio Vasto d'arte contemporanea, Vasto 2008.
- PLACANICA 1984 - A. PLACANICA, *L'Iliade funesta. Storia del terremoto calabro-messinese del 1783*, Gangemi, Roma 1984.
- PLACANICA 1985 - A. PLACANICA, *Il filosofo e la catastrofe. Un terremoto del Settecento*, Einaudi, Torino 1985.
- SAINT-NON 1781-1786 - J.C. RICHARD de SAINT-NON, *Voyage Pittoresque ou description des Royaumes de Naples et de Sicile*, 5 voll., Paris, 1781-1786.
- SARCONI 1784 - M. SARCONI, *Istoria de' fenomeni del tremuoto avvenuto nelle Calabrie e nella Valdemone nell'anno 1783, posta in luce dalla Reale Accademia delle Scienze e delle Belle Lettere di Napoli*, presso Giuseppe Campo, Napoli 1784.
- SPINOSA, DI MAURO 1993 - N. SPINOSA, L. DI MAURO, *Vedute napoletane del Settecento*, Electa, Napoli 1993.
- SWINBURNE 1783 - H. SWINBURNE, *Travels in the two Sicilies*, 2 voll., Elmsly, London 1783.
- VALERIO 1993 - V. VALERIO, *Società uomini e istituzioni cartografiche nel mezzogiorno d'Italia*, Istituto Geografico Militare, Firenze 1993.
- VIVENZIO 1783 - G. VIVENZIO, *Istoria e teoria de' tremuoti in generale, ed in particolare di quelli della Calabria e di Messina del 1783*, Stamperia Reale, Napoli 1783.
- VIVENZIO 1788 - G. VIVENZIO, *Istoria de' tremuoti avvenuti nella Provincia della Calabria ulteriore e nella città di Messina nell'anno 1783, e di quanto nella Calabria fu fatto per lo suo risorgimento fino al 1787, preceduta da una Teoria ed Istoria generale de' Tremuoti*, 2 voll., Stamperia Reale, Napoli 1788.
- WEINDER 1997 - T. WEIDNER (a cura di), *Jacob Philipp Hackert. Paesaggi del Regno*, Catalogo della mostra (Caserta, Palazzo Reale, 25 ottobre 1997 - 10 gennaio 1998), Artemide, Roma 1997.
- ZANNIER 1999 - I. ZANNIER, *Le Grand Tour dans les photographies des voyageurs du XIX^e siècle*, Canal & Stamperia, Venezia-Paris 1999.