

Premessa

Un commento visivo alla storia culturale di Napoli: la veduta di Jan van Stinemolen nell'età digitale

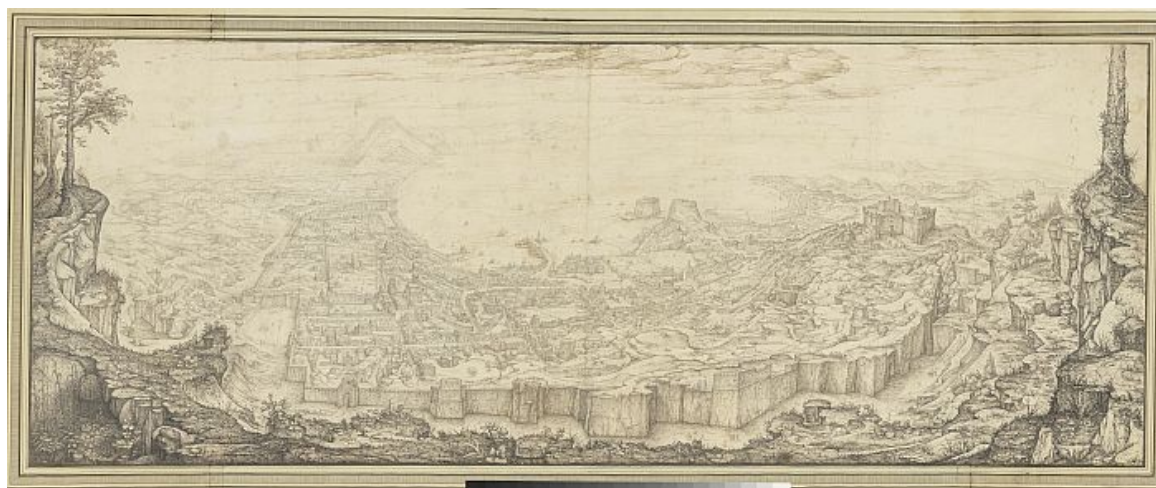
Tanja Michalsky

Abstract

In 1582, the Dutch draughtsman Jan van Stinemolen completed a monumental panorama of the city of Naples. The distinctive feature of this work in ink on paper, which is now kept in the Albertina in Vienna, is that it does not show the conventional view of the city from the gulf, but rather from the mainland. Surprisingly, however, this original work – well known both to scholars of Nea-

politan topography and to those studying Dutch drawing – has not yet received adequate interpretative attention. The contributions gathered in this issue seek to fill this gap, employing new analytical tools to present fresh perspectives on the work and to highlight its distinctive qualities.

[1] Napoli è una città che, anche nella sua dimensione storica, appare familiare a molti. Fin dal XVI secolo, infatti, la sua spettacolare posizione sul Golfo ha favorito una fitta tradizione di rappresentazioni iconografiche e cartografiche. Come accade per numerosi centri urbani, anche per Napoli si è presto consolidato un repertorio di modelli visivi che, pur variando a seconda delle intenzioni degli autori e delle epoche, è rimasto nel complesso piuttosto rigido. Tali modelli privilegiavano soprattutto la veduta dal mare e, nel caso delle carte, l'inquadratura dalla costa, determinata anche dalla convenzione dell'orientamento verso nord.



1 Jan van Stinemolen, *Panorama di Napoli*, 1582, disegno su carta, 462 × 1219 mm, Albertina, Vienna, inv. [15444](#) (immagine: © Albertina, Vienna; [applicazione web: Bibliotheca Hertziana – MPI, Roma](#))

[2] In questo contesto si distingue un'opera straordinaria: una veduta della città realizzata alla fine del Cinquecento che infrange le consuetudini rappresentative, scegliendo una prospettiva del tutto inusuale. Si tratta del grande disegno di Jan van Stinemolen (1518–1589) datato 1582 (**fig. 1**), che raffigura Napoli dalla terraferma. Proprio questa scelta, in controtendenza rispetto alle rappresentazioni a volo d'uccello dal mare, rende l'immagine complessa da interpretare per chi sia abituato alle vedute tradizionali.¹

¹ Il disegno è oggi conservato presso l'Albertina di Vienna (inv. 15444) ed è eseguito a inchiostro grigio e bruno su carta. L'iscrizione con nome e data ("IAN VAN STINEMOLEN / OUDT – 64 / 64 OVT / ANO – 1582") sembra essere stata apposta in un secondo momento da mano diversa. Si veda la voce redatta da Annemarie Stefes nel catalogo della mostra di Vienna del 2013, cfr. Klaus A. Schröder e Christof Metzger, a cura di, *Bosch, Bruegel, Rubens, Rembrandt. Meisterwerke der Albertina*, cat. mostra, Ostfildern 2013, cat. n. 133, 276, con relativa bibliografia, nonché la più recente scheda della stessa autrice nel catalogo della mostra di Cleveland del 2022, cfr. Emily J. Peters e Laura M. Ritter, a cura di, *Tales of the City: Drawing in the Netherlands from Bosch to Bruegel*, cat. mostra, Cleveland, OH ecc. 2022, cat. n. 13, 100-102. Il foglio, di 462 × 1219 mm, è composto da due parti di dimensioni pressoché identiche, unite al centro mediante incollaggio e rinforzo sul verso con una striscia di tessuto. È attualmente montato entro una cornice di cartone, probabilmente applicata al momento dell'ingresso nella collezione del duca Alberto di Sassonia-Teschen; circostanza avvalorata dal fatto che autore e soggetto vi compaiono con la medesima dicitura ("Steinemolen" e "Naples") presente nell'inventario. Nulla di certo è noto circa la provenienza. L'ottimo stato di conservazione, con segni d'usura minimi e danni da luce limitati (più evidenti sul margine destro, ove, sotto le radici dell'albero, si osserva anche uno strappo ramificato), lascia supporre che il disegno potesse appartenere a un atlante di grande formato, analogamente al celebre *Atlante Stosch*, che

[3] L'opera, monumentale nelle dimensioni – quasi 122 centimetri di larghezza ottenuti unendo due fogli –, colpisce innanzitutto per la costruzione scenografica: il primo piano, tracciato con un inchiostro più scuro, presenta uno scenario di fantasia, che incornicia il panorama con rocce e vegetazione e indirizza lo sguardo dell'osservatore. Superata questa soglia, si apre uno spazio liminale, una sorta di terra di nessuno dinanzi alle mura, che può essere agevolmente valicata grazie al punto di vista insolitamente elevato. Da qui si dispiega la veduta della città, dove grandi edifici e infrastrutture urbane sono alternati a una natura ancora in parte intatta, componendo un ritratto che intreccia armonicamente cultura e paesaggio. È in questo senso che la veduta può essere considerata un vero e proprio ritratto urbano, attento a sottolineare precise strutture, a isolare dettagli significativi e, al contempo, a orchestrare un dialogo visivo fra artificio e natura. Per lo spettatore, abituato a riconoscere Napoli attraverso rappresentazioni convenzionali, l'opera impone un esercizio di ri-orientamento, necessario per individuare strade, edifici e la fisionomia complessiva della città. Non sorprende dunque che molti studiosi, nel confrontarsi con il foglio, si siano concentrati soprattutto su un lavoro di *correzione* dell'immagine, volto a ricomporre la coerenza tra topografia storica e raffigurazione.² Ciò che invece sorprende è che un'opera di tale originalità, ben nota tanto alla ricerca sulla topografia napoletana quanto a quella sul disegno

comprendeva numerose carte e vedute di Napoli e del suo territorio. Cfr. Johann Joachim Winckelmann, *Description des pierres gravées du feu baron de Stosch* [...], Firenze 1760, URL: <https://arachne.dainst.org/entity/16588> (accesso 16 ottobre 2025), 572-596 (appendice: "Catalogue abrégé de l'Atlas du feu Baron de Stosch en 324 tomes in fol. gran papier imperial avec cartes, planches et desseins"), in particolare 593: "[Tome] CCLXIV. *Le Royaume de Naples*. Cartes Générales. La Terre de Labour & la Ville de Naples". A sostegno di tale ipotesi si rilevano tre piegature antiche, non riconducibili alla cornice moderna. Non vi sono tracce di ritagli significativi, giacché il tratto grafico appare rispondere ai margini del foglio; nessuna filigrana è visibile a occhio nudo. Non è stata sinora condotta un'analisi tecnico-artistica completa, non prevista nell'ambito del presente progetto. Si ringraziano vivamente Eva Michel, curatrice dell'Albertina, e le sue collaboratrici per aver consentito lo studio diretto del disegno e la consultazione del materiale iconografico. Per l'orientamento della veduta, cfr. Valter Pinto, "Rappresentazioni verbali e descrizioni visive. La *Veduta di Napoli* di Jan van Stinemolen e la *Descrizione...* di Bernardo Tasso", in: Enrico Iachello, a cura di, *I saperi della città. Storia e città nell'età moderna*, Palermo 2006 (= *Storia e analisi del territorio*, 2), 367-372: 369-370.

² Cesare De Seta, motivato dal suo interesse per la topografia di Napoli, ha posto le basi per una lettura topografica della città (cfr. Cesare De Seta, *Cartografia della città di Napoli. Lineamenti dell'evoluzione urbana*, Napoli 1969, 137-139). Stinemolen è citato da De Seta sia come testimone dello sviluppo urbano (cfr. Cesare De Seta, *Napoli*, Roma 1981, si vedano i commenti alle figg. 65, 66, 70) sia in relazione alla questione dei molteplici punti di vista da cui il disegno potrebbe essere stato realizzato, con particolare attenzione alla loro numerosità e variabilità (cfr. Cesare De Seta, "L'immagine di Napoli dalla Tavola Strozzi a E. G. Papworth", in: Giuliano Briganti, a cura di, *All'ombra del Vesuvio. Napoli nella veduta europea dal Quattrocento all'Ottocento*, cat. mostra, Napoli 1990, 27-44: 29-30). Per descrivere la libertà espressiva del disegnatore, De Seta impiega il termine *ritratto* (De Seta [1990], 29). Si veda inoltre Michele Furnari, "*Urbis Neapolitanae Delineatio*. Una lettura grafica dell'immagine della città", in: Giuliano Briganti, a cura di, *All'ombra del Vesuvio. Napoli nella veduta europea dal Quattrocento all'Ottocento*, cat. mostra, Napoli 1990, 45-56: 49, per la discussione sulla probabile combinazione di diversi disegni preparatori; anche Marco Iuliano ("Napoli a volo d'uccello. Un affresco per lo studio della topografia aragonese", in: *Mélanges de l'École Française de Rome. Italie et Méditerranée* 113, 1 [2001], 287-311: 299) segue De Seta nell'analisi dei possibili punti di osservazione reali. L'approccio di De Seta è adottato più recentemente da Martin Raspe, "Il contesto biografico e creativo della veduta panoramica di Napoli di Jan van Stinemolen", in questo volume, DOI: <https://doi.org/10.11588/riha.2025.3.113742>.

olandese, non abbia ancora ricevuto un adeguato riconoscimento interpretativo.³ È questa la lacuna che i saggi raccolti nel presente fascicolo intendono colmare, proponendo nuove prospettive e strumenti di lettura per restituire piena centralità a questa straordinaria opera di Jan van Stinemolen.

[4] Va premesso che, inizialmente, anche il nostro primo approccio al disegno di Stinemolen è stato principalmente di natura topografica. Nell'ambito del progetto *Editing Naples*, condotto presso la Bibliotheca Hertziana – Istituto Max Planck per la storia dell'arte di Roma – volto alla digitalizzazione e all'annotazione di mappe storiche e vedute della città – ci siamo confrontati anche con questa eccezionale raffigurazione. A differenza di altre opere, però, il disegno non reca alcuna didascalia: le informazioni topografiche hanno dunque dovuto essere ricostruite attraverso il confronto con altre mappe e, successivamente, sono state accoppiate all'immagine stessa.⁴ Fin dall'inizio si è aperto un dibattito sulla legittimità di questo procedimento: arricchire un disegno con dati toponomastici significa infatti introdurre attribuzioni basate, in parte, sulle conoscenze pregresse di un ristretto gruppo di studiosi. Pur consapevoli dell'imperfezione e della possibilità di errore insita in tale metodo, abbiamo proseguito le annotazioni in un intreccio di lavoro individuale e di confronto collettivo. Questo processo si è rivelato fecondo, consentendoci di approfondire non solo la topografia storica della città, ma anche la natura stessa del foglio, come sarà illustrato nei contributi che seguono.⁵ La riflessione forse più rilevante che ne è scaturita riguarda i limiti di una lettura puramente descrittiva: ridurre l'opera all'identificazione di singoli edifici o monumenti rischia di oscurarne l'intento più profondo. In altri termini, si perde la prospettiva dell'autore se si sfrutta la mediazione del linguaggio figurativo unicamente per decifrare la realtà storica. È apparso sempre più chiaro, invece, che per comprendere appieno il messaggio di Stinemolen occorre rivolgere l'attenzione alla medialità, al linguaggio artistico e alla struttura complessiva della composizione. Non si tratta, certo, di una novità per gli storici dell'arte; ma è significativo constatare come, nel lungo e paziente lavoro di analisi dei dettagli, sia stato lo stesso disegno a opporre resistenza, quasi imponendo una lettura autoptica della sua concezione.

[5] Accanto al lavoro digitale, si è reso necessario un confronto diretto con il disegno originale, custodito a Vienna. L'esperienza della visione *in situ* ha messo in luce aspetti del tutto differenti: l'impossibilità di isolare e ingrandire i dettagli costringe a seguire il punto di vista imposto dalla composizione, restituendo alla veduta la sua coerenza percettiva. In questa occasione, particolare attenzione ha destato la raffigurazione delle nuvole, aggiunte probabilmente in un secondo momento – e da altra mano – sul margine superiore del foglio. Esse trasformano radicalmente

³ In contesti più ampi, il disegno è ripetutamente citato e descritto; tuttavia, solo Pinto (2006), 367-371, propone un'interpretazione più ampia, riconoscendo nella veduta un riferimento consapevole alla cultura umanistica del Golfo.

⁴ Cfr. DOI: <https://doi.org/10.48431/maps.naples.stinemolen> (accesso 16 ottobre 2025).

⁵ Nel corso di un'attenta analisi e un confronto con mappe e vedute storiche note, sono stati identificati i principali monumenti e luoghi e successivamente contrassegnati nella digitalizzazione realizzata da Grit Heidemann-Schirmer (cfr. il suo contributo, "Opportunità e limiti dell'annotazione digitale di mappe e vedute storiche. L'esempio della veduta di Napoli realizzata da Jan van Stinemolen", DOI: <https://doi.org/10.11588/riha.2025.3.113738>).

l'atmosfera del paesaggio, rendendo meno leggibile la linea curva dell'orizzonte e attenuando il contrasto ideato in origine tra il primo piano, scuro e marcato, e i tratti delicati della Costiera sorrentina e di Capri. Il risultato era uno spazio omogeneo, permeato da sottili variazioni atmosferiche, che anticipa soluzioni caratteristiche del paesaggio olandese del XVII secolo e corrisponde meglio alle aspettative degli osservatori successivi.⁶ In questo modo, una composizione inizialmente aperta verso il mare e, idealmente, verso il mondo, risulta in parte velata. Tuttavia, il fatto stesso che l'opera sia stata rielaborata e adattata alle nuove sensibilità estetiche testimonia l'alto grado di apprezzamento di cui ha goduto nel tempo.

[6] I contributi che seguono sono il risultato di un lungo confronto – talora interrotto, ma sempre ripreso – con il disegno di Stinemolen, nelle sue dimensioni tanto analogiche quanto digitali. L'esperienza di annotazione collettiva, oltre a costituire un metodo, è parte integrante dei risultati stessi della ricerca: essa fornisce la base per ulteriori riflessioni sulle intenzioni dell'artista che, attraverso una visione unitaria ma articolata in molteplici prospettive, costruisce un ritratto di Napoli calato nel suo ambiente naturale e storico. I diversi autori qui riuniti hanno seguito percorsi e interessi distinti, che si è scelto consapevolmente di non fondere, ma di lasciar dialogare su un piano di pari valore.

[7] Per meglio contestualizzare questi risultati, è opportuno ripercorrere lo stato degli studi. Vi è consenso nel ritenere la veduta di Stinemolen una rappresentazione davvero unica, che non ha avuto immediata fortuna né dirette riprese.⁷ Dell'artista, noto solo per la firma, si conserva infatti poco e, al di là del nome, la sua fisionomia artistica rimane sfuggente (cfr. Raspe).⁸ Quanto alla datazione, il foglio reca l'anno 1582, ma De Seta ne ha messo in dubbio l'attendibilità per ragioni storico-topografiche; alcuni studiosi hanno accolto la sua ipotesi, collocando il disegno in un'epoca anteriore alla veduta a volo d'uccello di Étienne Du Perac e Antoine Lafréry, dunque prima del 1566.⁹ Tale discussione mette in luce le difficoltà di interpretare il foglio, in particolare laddove alcune aree della città appaiono sorprendentemente vuote rispetto alla realtà

⁶ A tal proposito si veda Tanja Michalsky, *Projektion und Imagination. Die niederländische Landschaft der Frühen Neuzeit im Diskurs von Geographie und Malerei*, Monaco di Baviera 2011, 265-302, e il contributo di Adrian Bremenkamp in questo volume, "Napoli come *Weltlandschaft*. Modelli mediatici e paragone intermediale nella veduta di Napoli disegnata da Jan van Stinemolen", DOI: <https://doi.org/10.11588/riha.2025.3.113739>.

⁷ A titolo esemplificativo si rinvia a Cesare De Seta, "Topografia urbana e vedutismo nel Seicento. A proposito di alcuni disegni di Alessandro Baratta", in: *Prospettiva* 22 (1980), 46-60: 47. Annemarie Stefes, nella sua scheda, segnala una veduta di Napoli oggi perduta di Jacob de Gheyn, che potrebbe essere stata ispirata al disegno di Stinemolen, nell'ipotesi che quest'ultimo provenisse dal suo lascito, cfr. Schröder/Metzger (2013), cat. n. 133, 276. Sappiamo inoltre da Abraham Ortelius che possedeva diversi disegni di Stinemolen, suscitando l'invidia di Joris Hoefnagel, cfr. Peters/Ritter (2022), cat. n. 13, 100-102.

⁸ Sull'artista cfr. Campbell Dodgson, "Staynemer: An Unknown Landscape-Artist", in: *The Burlington Magazine for Connoisseurs* 21 (1912), no. 109, 30-35; Adolf Monballieu, "Nieuwe archivalische gegevens over Jan van Steynemolen (1518-1589), een tekenaar van formaat", in: *Jaarboek. Koninklijk Museum voor Schone Kunsten* (1978), 25-40; e in questo volume il contributo di Martin Raspe, DOI: <https://doi.org/10.11588/riha.2025.3.113742>.

⁹ De Seta (1969), 37 – opinione confermata anche nei suoi scritti successivi. Lo segue ad esempio Iuliano (2001), 299.

documentata nel 1582. Più che un'omissione involontaria, questa scelta sembra configurarsi come una decisione consapevole del disegnatore, forse mirata a registrare con precisione la morfologia naturale e il terreno deformato da eventi sismici, come sostenuto da Antonino Tranchina.¹⁰

[8] La tecnica di proiezione adottata da Stinemolen è stata variamente ricostruita dagli studiosi, ma vi è consenso sul fatto che l'artista abbia combinato più punti di vista e prospettive – probabilmente a partire da schizzi preliminari – per comporre il vasto panorama.¹¹ Rimane tuttavia difficile stabilire con certezza che cosa fosse realmente visibile da un osservatore situato sulle colline nel 1582 e che cosa, invece, sia frutto di elaborazione. In ultima analisi, ciò che possiamo valutare è il risultato, che in alcuni settori della città diverge sensibilmente dalle informazioni fornite dalle coeve rappresentazioni cartografiche (cfr. D'Ovidio).¹²

[9] È giunto dunque il momento di emancipare questa veduta, concepita con straordinaria coerenza e cura del dettaglio, dal rigido schema della mera descrizione topografica, per riconoscerle una piena valenza interpretativa. Stinemolen, artista ancora oggi ingiustamente marginale, rappresenta Napoli come esito di un confronto tra uomo e natura: il paesaggio e l'architettura dialogano, la città è incorniciata da soluzioni spiccatamente artistiche che domano la natura e ne restituiscono l'immagine di un organismo culturale. La veduta si configura così come un ritratto urbano che trae linfa sia dalle descrizioni encomiastiche della città sia dalla tradizione topografica, in un'epoca in cui la cartografia era ancora agli inizi.

[10] I contributi qui presentati si muovono in questa direzione, interpretando le apparenti *incongruenze* o *anomalie* prospettiche non come errori, ma come scelte artistiche consapevoli. Si indagano, ad esempio, i procedimenti con cui Stinemolen arricchisce lo spazio figurativo di dettagli osservati con attenzione – elementi naturali, siti specifici, episodi architettonici – integrandoli liberamente nella composizione (cfr. Bremenkamp). Un'impresa enciclopedica come la veduta di una città non può che basarsi su un accumulo di informazioni, probabilmente filtrate anche attraverso le poche carte disponibili all'epoca.¹³ Tuttavia, le mappe non devono essere intese come modelli più attendibili a cui il disegnatore si sarebbe sottomesso: piuttosto, costituiscono il *pendant* di un'operazione che intendeva proporre un'alternativa artistica alla rappresentazione cartografica. In questo senso, la veduta di Stinemolen restituisce la materialità del terreno vulcanico, mette in evidenza le possenti mura urbane e apre lo sguardo verso il mare, secondo una concezione visiva che si innesta nei coevi discorsi estetici sul paesaggio e sulla città ideale (cfr. Bremenkamp; D'Ovidio).

¹⁰ Antonino Tranchina, "Il sottofondo roccioso della città: osservazione della natura e caratteri insediativi nella veduta di Napoli di Jan van Stinemolen", in questo volume, DOI: <https://doi.org/10.11588/riha.2025.3.113741>.

¹¹ Cfr. Cesare De Seta, *Napoli fra Rinascimento e Illuminismo*, Napoli 1991, 55, che ipotizza due punti di vista: dalla Certosa verso il centro storico e dallo Scudillo verso le mura della città e Sant'Elmo; cfr. Furnari (1990), 49; Iuliano (2001), 299.

¹² Stefano D'Ovidio, "La veduta di Napoli di Jan van Stinemolen: esperienza visiva e suggestioni letterarie", in questo volume, DOI: <https://doi.org/10.11588/riha.2025.3.113740>.

¹³ Cfr. De Seta (1991), 55: Diversi schizzi sono stati successivamente riuniti.

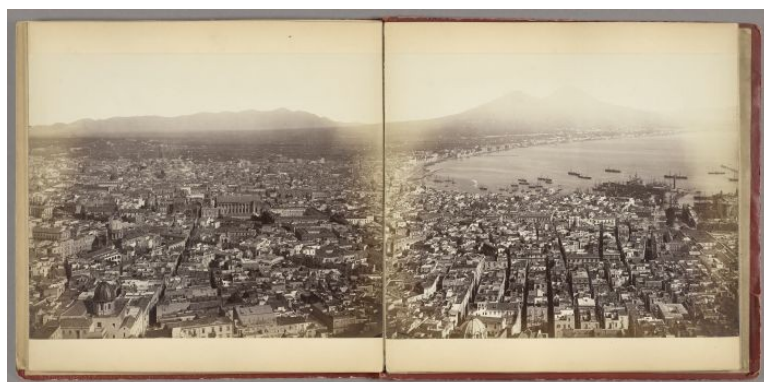
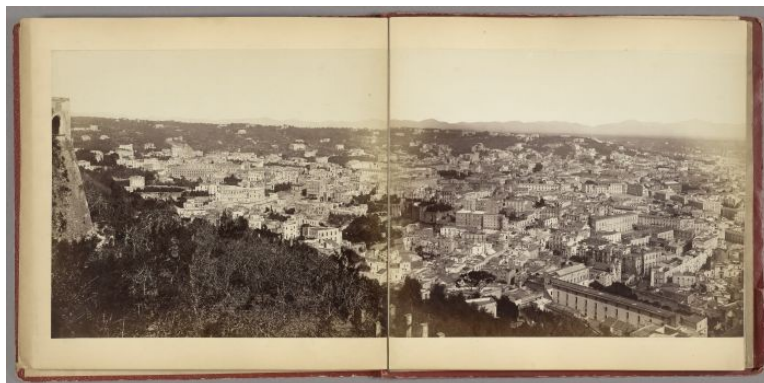
[11] L'attenzione si concentra così sul rapporto complesso tra Napoli e la sua posizione spettacolare, segnata però da sconvolgimenti geofisici, tra il Vesuvio e i Campi Flegrei. La resa minuziosa delle formazioni rocciose, soprattutto ai lati delle mura, attesta una conoscenza approfondita delle dinamiche telluriche, suggerendo come anche il rischio sismico fosse implicitamente iscritto in quella visione (cfr. Tranchina). Comprendere la logica di questa rappresentazione richiede dunque un approccio ermeneutico ed estetico-ricettivo, attento a come Stinemolen orienti lo sguardo dello spettatore e traduca in immagine i dibattiti accademici sulle bellezze della città (cfr. D'Ovidio). A conferma della straordinaria competenza dell'artista, le ricerche di Martin Raspe hanno mostrato come questi si fosse interessato anche a Posillipo e a Ponza, dimostrando una familiarità sorprendente con la morfologia di Napoli e del suo territorio.

[12] Nonostante le cautele, più volte ribadite, riguardo all'anacronistico confronto con lo sguardo fotografico – che nel XVI secolo non poteva ovviamente esistere, se non nella forma embrionale della camera oscura – si propone qui un parallelo con una veduta panoramica finora poco nota (**figg. 2a-d**), realizzata da Giorgio Sommer (1834–1914) alla fine degli anni Sessanta dell'Ottocento. Si tratta di un grande montaggio, lungo quasi due metri, composto da otto fotografie scattate da San Martino, come attestato dallo stesso fotografo nel catalogo di vendita del 1882.¹⁴ Le singole immagini, riprese in sequenza mantenendo la continuità della linea d'orizzonte, furono poi assemblate per restituire una visione panoramica unitaria.¹⁵ Una differenza subito evidente rispetto alla veduta di Stinemolen è l'assenza di Castel Sant'Elmo e della Certosa di San Martino, esclusi perché Sommer si trovava esattamente in quel punto, come egli stesso dichiarò. È possibile che Stinemolen abbia realizzato anche altre vedute a partire da posizioni simili, facilmente accessibili,¹⁶ ma per il disegno dell'Albertina egli scelse deliberatamente un punto di vista più alto, più distante e in ultima analisi fittizio, con l'obiettivo di abbracciare l'intera città, includendo tanto il castello quanto la cinta muraria. L'importanza attribuita dall'artista alla messa in scena delle fortificazioni appare, in questo confronto, particolarmente chiara.

¹⁴ Si tratta di otto fogli di carta albumina montati su cartoncino (20,3 × 198 cm), oggi conservati allo Städel Museum di Francoforte. Cfr. Kristina Lemke, a cura di, *Italien vor Augen. Frühe Fotografien ewiger Sehnsuchtsorte*, Francoforte sul Meno 2023, cat. n. 53, 88-89, dove sono riportate unicamente le informazioni sui materiali. Si ringrazia Gabi Schulte-Lünzum per aver gentilmente concesso le fotografie. Nel catalogo del 1992 (Marina Miraglia et al., a cura di, *Giorgio Sommer in Italien. Fotografien 1857–1888*, Heidelberg 1992, 204) si fa riferimento a questo panorama, citando il titolo riportato nel catalogo del 1882, *Panorama preso dal Convento di S. Martino in otto pezzi Grande e Mezzane*, e sottolineando come, sorprendentemente, tali fotografie non abbiano un numero di catalogo e non siano menzionate nei cataloghi successivi.

¹⁵ Per il montaggio di più viste sia in panorami sia in spazi complessi, cfr. Bernd Stiegler e Felix Thürlemann, *Konstruierte Wirklichkeiten. Die fotografische Montage 1839–1900*, Berlino 2019, cap. 3: "Montierte Räume", 83-105.

¹⁶ Cfr. De Seta (1991), 55.



2a-d Giorgio Sommer, *Grande panorama di Napoli*, ca. 1870, otto fogli di carta albumina montati su cartoncino, 20,3 × 198 cm, Städel Museum, Francoforte sul Meno, inv. St.F.172 (immagine: © Städel Museum, Francoforte sul Meno)

Per la resa del centro urbano, inoltre, Stinemolen sembra essersi collocato idealmente più a sinistra: lo dimostra l'allineamento perfetto tra la direttrice di Spaccanapoli e il Vesuvio, che nel suo disegno coincidono, mentre nella fotografia il vulcano appare nettamente spostato verso destra. Al di là di queste divergenze, non mancano le somiglianze: sia nella caratterizzazione della baia sia nel taglio dell'area a sinistra – già densamente edificata nel XIX secolo – davanti alle mura, come anche nella panoramica verso destra fino a Posillipo. Questi elementi confermano l'acutezza dello sguardo e la precisione osservativa di Stinemolen. La fotografia, tuttavia, mette in luce un aspetto ulteriore: la struttura della città così come la descrivono i cartografi risulta difficilmente leggibile nell'immagine ottocentesca, soffocata dall'enorme densità edilizia. Emergono con chiarezza soltanto l'asse rettilineo di Spaccanapoli (oggi via San Biagio ai Librai, via Benedetto Croce e via Pasquale Scura), che attraversa il monumentale complesso di Santa Chiara, e l'impianto regolare dei Quartieri Spagnoli, distinguibili nella parte inferiore della quarta lastra da sinistra.

[13] Il confronto, già sottolineato in più occasioni, non intende dimostrare che Stinemolen, quattro secoli prima, avesse colto la città da una posizione analoga a quella del fotografo. Piuttosto, serve a evidenziare come l'artista abbia impiegato consapevolmente il proprio linguaggio figurativo per selezionare, enfatizzare o escludere elementi specifici. Le incongruenze nella scelta dei monumenti e degli assi viari, così come i vuoti in alcune aree urbane – da tempo rilevati dalla critica – devono essere interpretati non come errori o mancanze, ma come decisioni programmatiche. Esse riflettono l'intenzione di offrire una versione condensata e celebrativa di Napoli, una città civilizzata e situata in un contesto naturale spettacolare, mettendo in risalto ciò che nessun occhio umano, nemmeno quello fotografico, avrebbe potuto cogliere con altrettanta chiarezza.

[14] In questa luce, i contributi che seguono propongono di leggere la veduta di Jan van Stinemolen non come un documento topografico, né come alternativa cartografica, ma come un commento visivo alla storia culturale di Napoli. Il panorama non mira a offrire una restituzione fedele e misurabile, ma piuttosto a condensare in un colpo d'occhio le qualità di una città unica, segnata dal dialogo costante fra natura e civiltà.

About the Author

Tanja Michalsky is director at the Bibliotheca Hertziana – Max Planck Institute for Art History in Rome and head of the department "City and Space in the Pre-Modern Era", which is dedicated to the understanding of historical spaces in media-critical reflection: texts, images, maps, and films are analysed from an epistemological perspective as producers of space and also examined in their interplay. The focus is on southern Italy and Naples. She has worked particularly on the Angevin dynastical tombs in Naples as an example of political and social memory and representation, on the epistemes of cartography and visual art in the Early Modern Netherlands, as well as on the medial differentiation of national spaces.

Local Editor

Susanne Kubersky-Piredda, Bibliotheca Hertziana – Max Planck Institute for Art History, Rome

Copyediting

Michela Corso, Rome

Translation

Simone Crestanello for Alphaville traduzioni e servizi editoriali, Vicenza

Special Issue

Tanja Michalsky and Adrian Bremenkamp, guest eds., *Napoli dalle colline: città e campagna, cultura e natura nella veduta di Jan van Stinemolen (1582)*, in: *RIHA Journal* 0335-0341 (18 December 2025), DOI: <https://doi.org/10.11588/riha.2025.3>.

License

The text of this article is provided under the terms of the Creative Commons License [CC-BY-NC-ND 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/).

