

Il sottofondo roccioso della città: osservazione della natura e caratteri insediativi nella veduta di Napoli di Jan van Stinemolen

Antonino Tranchina

Abstract

In comparison with previous depictions as well as with coeval and later maps of Naples, Jan van Stinemolen's view (1582) adopts an unusual point of observation by surveying the city from the hillside to the gulf. This allows one to perceive Naples as embedded in its wider environment, ranging from Vesuvius to the Phlegraean Fields. In this context, nature plays a fundamental role, both outside and inside the city walls. As for the latter, the fortifications differ from what we know of the circuit built by Viceroy Pedro de Toledo, both in their form and the connection between the walled perimeter and the north-western urban areas. In particular, this issue and the question of topographical truth has attracted much attention in the scholarly discussion devoted to the drawing thus far. This paper aims to consider such peculiarities from a different perspective. Its point of departure is

the rendering of the monumental gate facing the viewer with the oddly fashioned design that Stinemolen gave to a site where other historical sources record only a minor opening known as *pertuso*; an actual gate, the Porta Medina, was built only some sixty years later. Such seemingly inconsistent features actually match the imagery of old, more specifically ancient towns, and may thus be intentional. Furthermore, the relevance and visual variation of the bedrock, as attested by this view as well as by further drawings by Jan van Stinemolen, provide elements for examining the author's emphasis on natural phenomena peculiar to the Neapolitan region, paralleling scholarly narratives that emerged at this time within the context of a growing naturalist interest in volcanic phenomena.

Dall'orizzonte cosmico alla visione corografica

[1] La veduta di Jan van Stinemolen inserisce l'immagine di Napoli e del suo Golfo in una prospettiva *cosmica*, nella tradizione della *Weltlandschaft*.¹ Contribuisce a questo risultato la vastità dell'apertura panoramica e la curvatura della linea d'orizzonte, ma una più netta percezione di questa curva dipende, in primo luogo, dalla scelta di ribaltare il punto di vista sulla città. Fino ad allora, vedute e mappe avevano presentato Napoli come appariva dal mare, incorniciata in alto dal profilo delle colline. Il capovolgimento dell'osservazione permette di allargare la visuale: sul fondo vi rientra il Vesuvio e anche la penisola sorrentina, insieme a Capri; a destra la vista si estende fino all'area flegrea e a Baia.² Considerando il ruolo predominante dell'insediamento urbano, inquadrato in una così ampia visuale, la veduta di Stinemolen può ben considerarsi un esempio di *chorographia*: la rappresentazione della città si amplia, cioè, fino a diventare una vera e propria *descrizione di regione* – è questo il significato del lemma grecizante –, cioè l'intera area del Golfo di Napoli (fig. 1).³



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] L'espansione dell'angolo di visione implica una percentuale maggiore di aree extra-urbane, così che il capoluogo appare insieme alla varietà degli elementi geofisici che compongono il paesaggio partenopeo. Tra questi, la veduta di Stinemolen porta alla ribalta soprattutto il sottofondo roccioso. Già a uno sguardo immediato risalta il primo piano, organizzato al modo di un proscenio e contraddistinto dalle vistose fratture della materia rocciosa. Questa si organizza poi in piani concentrici intorno al limite ovest della città, cioè intorno al prospetto delle mura e al taglio della rupe, su cui queste si agganciano: il profilo accidentato del poggio silvestre su cui si pone l'osservatore sembra addirittura corrispondere agli aggetti e alle rientranze del costone

¹ Si veda il contributo di Adrian Bremenkamp in questo volume, DOI: <https://doi.org/10.11588/riha.2025.3.113739>.

² Stranamente si è scelto di non includere Ischia e Procida, che pure giacciono a sud-ovest di Capo Miseno.

³ Tanja Michalsky, *Projektion und Imagination. Die niederländische Landschaft der Frühen Neuzeit im Diskurs von Geographie und Malerei*, Monaco di Baviera 2011, 63-64.

sottostante e, a ben guardare, allo stesso tracciato delle fortificazioni occidentali. Attraverso un simile espediente, si trasmette l'impressione che l'opera muraria di cui sono fabbricati i bastioni, le cortine, le torri e le porte della città prosegua la funzione di isolamento e difesa che caratterizza anzitutto il banco di tufo. In pratica, è la tormentata natura geologica del sito, con le variazioni di quota e i suoi margini dirupati, a fornire un primo motivo di sicurezza per gli abitanti, poi enfatizzato dagli interventi artificiali di escavazione.

[3] Su un tale fondale roccioso la presenza umana rimane impressa sia *in negativo*, cioè nel taglio, la traccia dei livelli di sottrazione della materia rocciosa che è tipica delle civiltà rupestri, sia *in positivo*, cioè tramite la costellazione di architetture che compongono il tessuto urbano del centro costiero. Si registra anche la comparsa diretta della figura umana, seppure sporadica. Anzi, da un'osservazione attenta della materia disegnativa, si ricava che gli uomini disposti a occupare gli spazi vuoti intorno alla città e sulle mura sono stati aggiunti in un secondo momento: si tratta di sentinelle ma anche di persone al lavoro (**fig. 2**).⁴ Queste piccole figure sono comunque fuori-scala rispetto alle proporzioni delle fabbriche cui risultano associate, e servono piuttosto a suggerire la prosperità nel lavoro, l'idea di transito attraverso e fuori le porte urbane – come avviene in tempo di pace – ma anche la vigilanza, cioè la prontezza alla difesa in caso di aggressione.



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

L'immagine delle mura, tra antico e modernità

[4] La dimensione monocromatica favorisce la continuità visuale tra sottofondo naturale e opera muraria, ma esistono elementi disegnativi che enfatizzano la coerenza dell'una con l'altra. Un fitto reticolo di tratti delimita il profilo di blocchi e speroni rocciosi, li innerva di fratture del tutto simili alle crepe che si individuano nelle cortine murarie. Ne risulta l'omogeneità del dispositivo poliorcetico, rupestre e architettonico, tale che non pochi studiosi moderni si sono interrogati

⁴ Per esempio, si guardi a destra, sulla piccola rampa che è forse al servizio di una cava, come registrato nell'annotazione digitale della mappa, cfr. Stinemolen 1582 [2020], DOI: <https://doi.org/10.48431/maps.naples.stinemolen> (accesso 16 ottobre 2025).

sulla verosimiglianza della veduta di Stinemolen rispetto ai documentati interventi di ingegneria militare al confine ovest della città, nell'ambito della campagna fortificatoria del viceré Pedro de Toledo (1532–1553). Come vedremo, il disegno non è affidabile nel documentare lo stato dei fatti al termine di quelle opere. Ma rispetto alle proposte invalse in senso opposto e contrario, di considerare cioè fedele o erronea la situazione presentata da Stinemolen a ridosso del colle di Sant'Elmo,⁵ sembra più proficuo considerare le discordanze rilevabili tra disegno e documentazione alla luce delle intenzioni figurative dell'autore. In questo senso, una postilla topografica è premessa necessaria.

[5] La veduta Du Perac-Lafréry (1566; **fig. 3**)⁶ mostra in modo nitido la cinta muraria fabbricata a partire dal 1543. Ben comprensibile risulta l'aggancio alla murazione aragonese all'altezza di Carbonara e, muovendo verso sud-ovest, il bastione pentagonale a presidio di Porta San Gennaro, l'angolo retto dopo Porta Costantinopoli e l'altra svolta a squadra, prima di Porta Reale (**fig. 4**). La giustapposizione dei rami durante le operazioni di stampa della mappa rende un po' più confusa la descrizione dell'ultimo bastione, che si esaurisce contro l'altura di Sant'Elmo sul sito poi occupato dalla Trinità delle Monache, complesso monastico di più tarda costruzione, che infatti compare a partire dalla pianta di Alessandro Baratta (1627; **figg. 5 e 6**).⁷ Controversa è la comprensione topografica di queste aree, in particolare dell'aggancio della murazione al Castello, variamente discusso dalla critica,⁸ anche a partire dalla presunta testimonianza di Stinemolen. È inoltre problematica la restituzione degli accessi intramuranei, di cui si dirà poco oltre, e la fisionomia stessa delle mura, che stranamente nulla esibisce dei ritrovati ingegneristici dell'architettura militare cinquecentesca.⁹ In particolare, sono omessi caratteri macroscopici: la sezione rastremata, cioè la caratteristica forma a scarpa, e il tracciato poligonale dei bastioni. Il procedimento di *proiezione*, che è proprio di questa veduta, consente di certo un margine più ampio, in termini figurativi, rispetto al *pendant* cartografico che si è qui ipotizzato come complemento del processo di *montaggio* della veduta del Golfo.¹⁰

⁵ Cfr. Corrado Beguinot, *Una preesistenza ambientale a Napoli: i 'quartieri spagnoli'*, Napoli 1957 (= *Quaderni di urbanistica*, 5), 22; Lucio Santoro, *Le mura di Napoli*, Roma 1984 (= *Castella*, 27), 110, 226, nota 400.

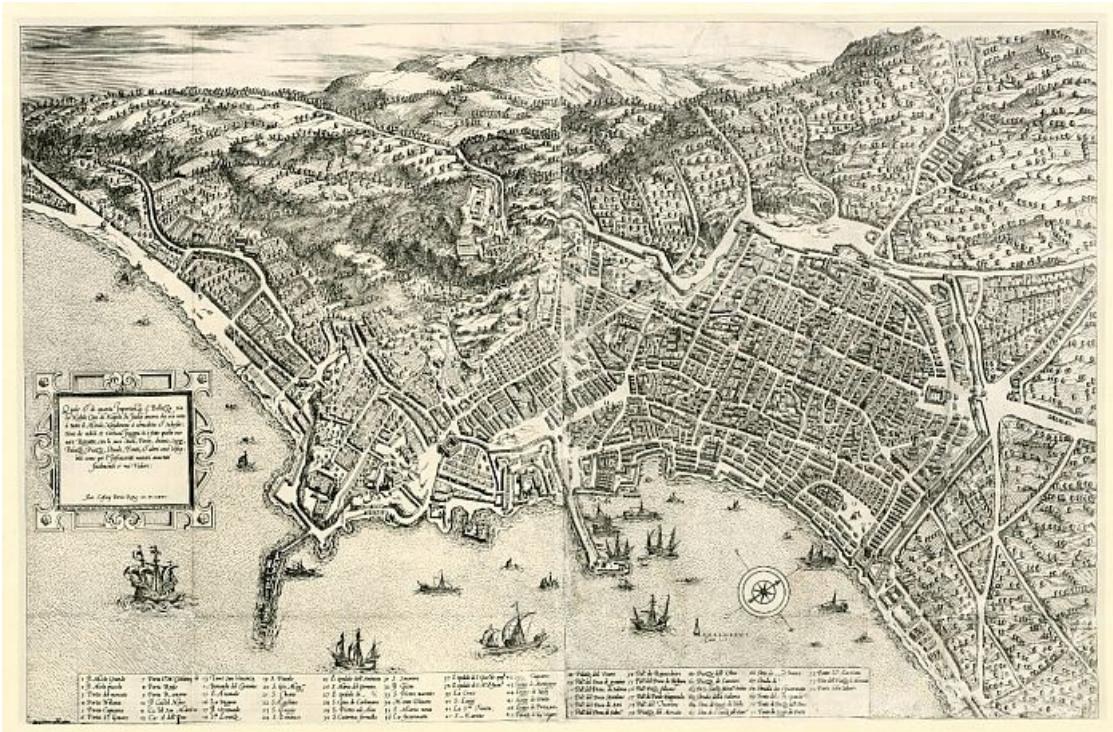
⁶ Cfr. DOI: <https://doi.org/10.48431/maps.napoli.lafrery> (accesso 16 ottobre 2025).

⁷ Cfr. DOI: <https://doi.org/10.48431/maps.napoli.baratta> (accesso 16 ottobre 2025); si veda anche Santoro (1984), 98.

⁸ Cesare De Seta e Gaetano Amodio, a cura di, *Iconografia delle città in Campania. Napoli e i centri della provincia*, Napoli 2006, 125-126; Alfredo Buccaro, "Napoli e Pozzuoli in età vicereale: ritratti dell'evoluzione urbana", in: Encarnacion Sánchez García, a cura di, *Rinascimento meridionale. Napoli e il viceré Pedro de Toledo (1532–1553)*, Napoli 2016 (= *Materia hispánica*, 5), 707-732: 712; cfr. *supra*, nota 5.

⁹ Per le mura del viceré si veda in particolare Maria Raffaella Pessolano, "Napoli nel Cinquecento: le fortificazioni 'alla moderna' e la città degli Spagnoli", in: *Restauro* 27, 146 (1998), 59-118: 59-72; Maria Raffaella Pessolano, "Fortificazioni 'alla moderna' nella Napoli spagnola", in: Giosi Amirante e Maria Gabriella Pezone, a cura di, *Tra Napoli e Spagna. Città storica, architetti e architetture tra XVI e XVIII secolo*, Napoli 2017, 55-70: 55-59.

¹⁰ Si veda in questo volume la premessa di Tanja Michalsky, DOI: <https://doi.org/10.11588/riha.2025.3.113737>.



3 Étienne Du Perac e Antoine Lafréry, *Nobile Cita di Napole [...] suo vero Ritratto*, 1566, incisione su rame, 518 × 832 mm, Bibliothèque nationale de France, Parigi, collocazione GE DD-655 (102RES) (immagine: © BnF, Parigi; applicazione web: Biblioteca Hertziana – MPI, Roma)



4 Étienne Du Perac e Antoine Lafréry, *Nobile Cita di Napole [...] suo vero Ritratto*, 1566, incisione su rame, 518 × 832 mm, Bibliothèque nationale de France, Parigi, collocazione GE DD-655 (102RES), [dettaglio della Porta Reale vecchia da applicazione web](#) (immagine: © BnF, Parigi; applicazione web: Biblioteca Hertziana – MPI, Roma)



5 Alessandro Baratta, *Fidelissimae Urbis Neapolitanae cum omnibus viis accurata et nova delineatio*, 1627/1670, incisione su rame, 930 × 2860 mm, Bibliothèque nationale de France, Parigi, département Cartes et plans, collocazione GE C-491 (immagine: © BnF, Parigi; applicazione web: Biblioteca Hertziana – MPI, Roma)



6 Alessandro Baratta, *Fidelissimae Urbis Neapolitanae cum omnibus viis accurata et nova delineatio*, 1627/1670, incisione su rame, 930 × 2860 mm, Bibliothèque nationale de France, Parigi, département Cartes et plans, collocazione GE C-491, [dettaglio del n. 100: La Santissima Trinità](#) da applicazione web (immagine: © BnF, Parigi; applicazione web: Biblioteca Hertziana – MPI, Roma)

[6] Le mura rappresentate da Stinemolen sono diritte, hanno angoli retti, si interrompono in corrispondenza di porte parallelepipedo. La percezione di un'opera tutto sommato recente – erano trascorsi appena 40 anni! – appare offuscata dalla resa inconsueta delle cortine crepate e dei prospetti a piombo, che piuttosto trasmettono l'immagine di una murazione medievale, in questo senso *antica*. Della nuova tipologia difensiva permangono giusto i merloni, mentre l'associazione tra porte urbane e bastioni non è mai evidenziata, al contrario delle mappe cinque-seicentesche. La fabbrica delle porte è altrettanto singolare: delle due in primo piano, quella di profilo (sul sito di Porta Reale) sembra persino una torre di cinta: solo l'allineamento con il taglio di via Toledo e le figurine all'esterno alludono alla funzione passante. Il grande varco che si mostra di fronte a noi appare come una costruzione anticheggiante.¹¹ Il fornice è sovrastato da una

¹¹ Contra 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. L'autore identifica in questo varco un duplice della Porta Reale, prima vista di lato e poi di fronte, in accordo all'ipotesi di un doppio punto di vista.

trabeazione su sostegni monumentali (lesene o colonne), stagliati su alti plinti; il secondo piano è provvisto di una loggia arcuata, che si direbbe più adatta all'affaccio che non alla difesa di artiglieria.

[7] Se identifichiamo l'angolo più alto del circuito murario con il bastione di Costantinopoli, che però non ha la forma poligonale documentata nell'iconografia storica, il corpo di fabbrica mostrato di profilo non può che essere Porta Reale, in capo alla Strada omonima – appare come "P.ta Toletto" nella contemporanea mappa di Girolamo Pico Fonticulano¹² – o perlomeno una sua rappresentazione idealizzata, che appunto sembra fondere la porta a una tipologia medievale di avancorpo murario. Dalla Porta Reale, la pianta Du Perac-Lafréry fa partire un tratto diritto concluso da una sorta di mezzo bastione, di cui si è detto. È piuttosto la pianta di Baratta che, nel mostrare la Trinità delle Monache, rivela la presenza di una postierla o piccolo ingresso a fianco della rispettiva bastionatura. Ne consegue che il varco monumentale presente nella veduta di Stinemolen non può essere identificato con Porta Medina, perché questa non esisteva ancora, nemmeno al tempo in cui fu realizzata la pianta Baratta. In effetti, nelle annotazioni a Carlo Celano, Giovanni Battista Chiarini parla di un'originaria breccia o *pertuso* all'altezza di Montesanto, dunque a destra del luogo in cui verrà a trovarsi la Trinità; solo nel 1640, durante il vicereggio del duca di Medina, quest'apertura fu trasformata nella porta omonima (**fig. 7**).¹³ Non va trascurata la possibilità che al tempo della realizzazione della veduta di Stinemolen fossero ben visibili i resti del "castello di distribuzione delle acque" di età romana, che smistava le acque del Serino proprio a destra del *pertuso*, indirizzandole nell'acquedotto Claudio verso Baia; fra l'altro, pare si riconoscesse nitidamente, nei cospicui residui di opera muraria, l'originale cortina in laterizio.¹⁴ Ma qualunque forma avesse all'esterno quest'edificio, "antico e grande" secondo la descrizione di Celano (che però non aveva fatto in tempo a vederlo), è inequivocabile che in Stinemolen il varco sia allestito secondo un modulo trionfale, incompatibile con qualsiasi altra funzione che non sia quella di accesso monumentale e di presidio. In questo senso, l'unica porta che vediamo aprirsi nel circuito ovest è da considerarsi una rappresentazione idealizzata dell'accesso alla città.

¹² Tanja Michalsky, "Gewachsene Ordnung. Zur Chorographie Neapels in der Frühen Neuzeit", in: Cornelia Jöchner, a cura di, *Räume der Stadt. Von der Antike bis heute*, Berlino 2008, 267-288: 278-279; cfr. Tanja Michalsky, "Geschichte im Raum. Topographische Imaginazioni Neapels in der Frühen Neuzeit", in: Peter Forster, Elisabeth Oy-Marra e Heiko Damm, a cura di, *Caravaggios Erben. Barock in Neapel*, cat. mostra, Wiesbaden 2016, 14-29: 17-18. La porta fu smantellata da Ferdinando IV: cfr. Francesco Ceva Grimaldi, *Memorie storiche della città di Napoli*, Napoli 1857, 588.

¹³ Carlo Celano, *Notizie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli* [1692], Giovanni Battista Chiarini, a cura di, 5 voll., Napoli 1856–1859, vol. 4, 1859, 800. L'architettura voluta dal duca di Medina e dovuta a Cosimo Fanzago si apprezza in alcune incisioni anteriori alla sua demolizione, nel 1873, dove appare con una fisionomia curiosamente vicina al modello *trionfale* di Stinemolen, benché Porta Medina risalisse, appunto, a un intervento ben più tardo della data di esecuzione del disegno.

¹⁴ La notizia è fornita da Celano, che la riporta al tempo in cui le muraglie erano già state dirottate per l'innalzamento del monastero della Trinità delle Monache: Celano [1692] (1859), 800, 802; cfr. Niccolò Carletti, *Topografia universale della città di Napoli in Campagna felice*, Napoli 1776, 260; cfr. Niccolò Carletti, *Istituzioni di architettura idraulica, dedotte dalle scienze di ragione, e di natura*, 3 voll., Napoli 1780, vol. 3, 74.



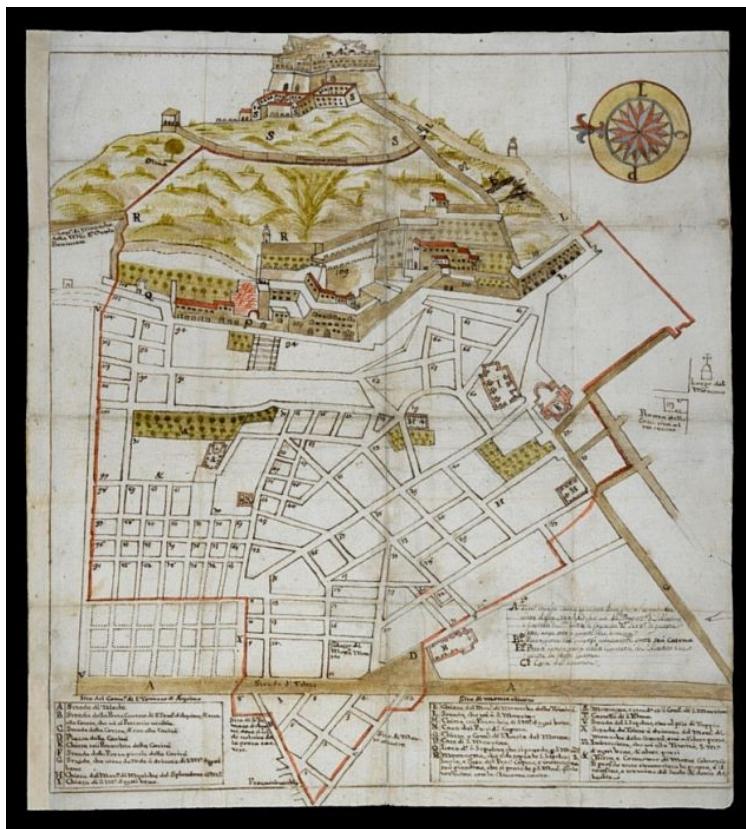
7 *Porta Medina*, litografia, da: *Poliorama Pittoresco* 3 (1838–1839), n. 44 (15 giugno 1839), 345

[8] La compenetrazione dell'opera architettonica con quella rupestre, che progredisce nel secondo piano della veduta verso Castel Sant'Elmo, risponde alla condizione descritta nelle fonti testuali ed è oggi verificabile almeno negli scarti di quota a ovest del sito di Porta Medina. Più difficile risulta accoppiare l'articolazione visibile nel disegno a un preciso scandaglio topografico dell'area. Del resto, non pare fosse nelle intenzioni di Stinemolen rendere con assoluta precisione l'articolazione di singole aree. È piuttosto la dignità quasi fotografica che la veduta ha guadagnato nella sua storia critica a rendere necessaria l'analisi di almeno qualcuna fra le aporie più significative. Allo stato attuale, la parete del colle di Sant'Elmo incombe su via Montesanto, a fianco della funicolare, laddove Celano ricorda una strada ampia 20 palmi (ossia 5 metri), che fra l'altro è incompatibile con l'ampio spazio posto da Stinemolen a ridosso delle mura. Neppure l'innalzarsi del Vomero a fianco di Sant'Elmo è coerente con le escavazioni e con il crepaccio che conduce, nella nostra veduta, fino al retro del castello rifatto ai tempi di Pedro de Toledo. Dalle fonti documentarie apprendiamo invece che le mura giungevano fino a un torrione eretto nella proprietà di Ferrante Diaz-Garlon, conte di Alife,¹⁵ mentre la cartografia pre-catastale,¹⁶ in

¹⁵ Bartolomeo Capasso, "La Vicaria Vecchia. Pagine della storia di Napoli studiate nelle sue vie e nei suoi monumenti", in: *Archivio storico delle province napoletane* 15 (1890), 583-749: 625, n. 2: "Dicta muraglia nova [...] sequendo fine [sic!] al torrione, che sta appresso al giardino del Conte di Alife in lo monte de santo elmo". Si tratta di una consulta della Regia Camera (1550), che quindi determina l'*ante quem* della fabbrica; cfr. Cesare De Seta e Francesco Compagna, *Cartografia della città di Napoli: lineamenti dell'evoluzione urbana*, 3 voll., Napoli 1969, vol. 1, 123. Si ritiene qui attendibile l'accavallamento delle mura a tratti di rupe, così com'è mostrato da Stinemolen.

¹⁶ Teresa Colletta, "Napoli. La cartografia pre-catastale", in: *Storia della città* 11, 34-35 (1986), 5-178.

particolare la platea delle proprietà di Realvalle presso il Colle di San Martino (**fig. 8**), mostra giusto le muraglie della clausura con i limiti delle pertinenze della Certosa.¹⁷



8 Onofrio Tango, *Pianta della Platea di Camponoro proprietà dell'abazia di Real Valle riguardante i quartieri spagnoli*, 1640–1650, inchiostro e acquerello. Archivio di Stato, Napoli, Monasteri soppressi, vol. 2222, p. 30 n. 64, f. 17 (immagine: URL: https://img.biblhertz.it/digilib/jquery/digilib-dark.html?fn=napoli/precat/VII_a2A; accesso 16 ottobre 2025)

[9] L'amplificazione del sottofondo roccioso, che digrada verso la città ma incombe verso l'esterno, informa anche la rappresentazione dell'opposto promontorio di Pizzofalcone e del prospiciente isolotto di Castel dell'Ovo. Questi due siti dovevano già essere inclusi, al tempo, nel secondo intervento di estensione della cerchia muraria, dato che compare già la Porta di Chiaia, nello scorcio che segue il colosso di palazzo Carafa di Stigliano (poi noto come Cellamare). Osservazioni di natura iconografica e topografica ci aiutano a capire che, in entrambi i casi, il banco di roccia è sovradianimensionato. Il colmo dell'isolotto fortificato appare alla stessa quota di Pizzofalcone, che dovrebbe invece nasconderlo. L'asse di Castel dell'Ovo è anche ruotato, dato che i mulini protesi sul Golfo appaiono qui al suo fianco, ulteriore segno dell'uso di vedute parziali per il *montaggio* della grande veduta. Il promontorio di Monte Echia, invece, si distende comodamente verso l'osservatore, aumentando le distanze tra edifici che erano tra loro prossimi e anzi connessi da percorsi praticabili. Il lavoro di annotazione digitale della veduta ha permesso

¹⁷ Teresa Colletta, "Una carta topografica del Seicento e l'espansione di Napoli a valle della collina di San Martino", in: *Storia della città* 4, 12-13 (1979), 39-62: 40-45.

di identificare le chiese che rimontavano il promontorio, fino al convento domenicano del Monte di Dio, ben più prossimo al palazzo Loffredo di Trevico, che occupa la sommità: nella veduta di Stinemolen, la dimora nobiliare appare invece più remota e isolata, quasi fosse un presidio di altura.

[10] La panoplia dei castelli occidentali – un classico dell'immagine di Napoli fin dalla Tavola Strozzi – in Stinemolen risalta quale gigantesco asse naturale, che spartisce nel mezzo la vastità del Golfo pur essendo ad esso connaturato, rialzo dello stesso sottofondo. Pur essendo impreziosita dall'opera fortificatoria moderna, questa barriera è anzitutto l'esito di un'azione naturale, in cui le fattispecie del suolo (escrescenza, prominenza) si manifestano allo stesso modo che nelle altre parti della veduta: sia sul fondale con il comprensorio vesuviano, Sorrento e Capri, sia nella prospettiva dei Campi Flegrei, fino a Baia.

Il sottofondo roccioso: da carattere specifico a fenomeno naturale

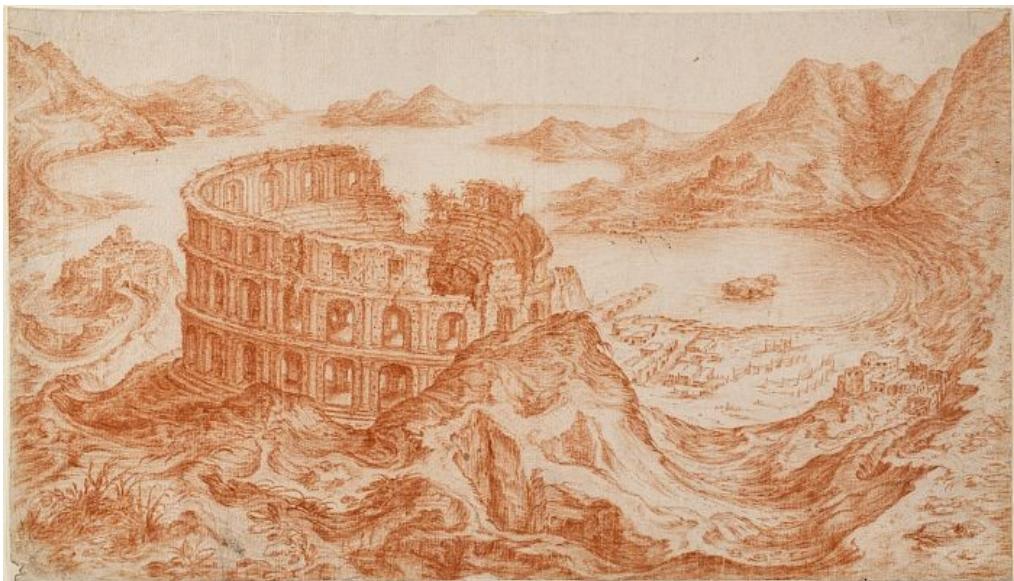
[11] Nella veduta di Napoli, è possibile distinguere due principali tipologie di sottofondo roccioso, che appaiono anche altrove nell'opera di Stinemolen. Se dovessimo usare una terminologia moderna, si potrebbe dire che una illustra la trasformazione metamorfica del sottosuolo, l'altra la frattura della roccia a mo' di falesia, sia nel senso proprio di una frattura che incombe sul mare sia in quello più generico di parete a picco. La prima trasformazione è l'esito di una lenta movimentazione del terreno e procede, nelle dinamiche disegnativi della nostra veduta, dalla compattazione alla dilatazione e dalla turgidità all'elasticità. La seconda trasformazione si distingue per l'apparire della roccia in sezione, spesso conformata a sfaccettature e cannelle verticali: è questo il segno di una rottura traumatica e istantanea. Il primo tipo di sottofondo si distingue anche nella veduta di Ponza attribuita a Stinemolen (**fig. 9**), soprattutto nella parte destra, dove l'avvallamento che digrada sulla costa è causato dal distanziarsi dei due poggi alle estremità.¹⁸ Nella veduta di Napoli, le aree intramurarie e le balze salienti a ridosso dei Quartieri Spagnoli sono chiaramente qualificate in tal senso. Il secondo tipo appare soprattutto nella parte sinistra del disegno di Ponza, dove si allude alla separazione dell'isola dalla terra ferma: il costone continentale e l'isola paiono mostrare il trauma dello strappo, di cui anche i faraglioni in primo piano sarebbero l'esito.

¹⁸ Per la pertinenza al *corpus* disegnativo di Stinemolen, sulla base della sottoscrizione riferita all'artista, come pure per l'attribuzione per ragioni stilistiche della veduta di Pozzuoli (cfr. *infra*), si veda il contributo di Martin Raspe in questo volume, DOI: <https://doi.org/10.11588/riha.2025.3.113742>.



9 Jan van Stinemolen, *Veduta dell'isola di Ponza e del Monte Circeo*, penna e inchiostro marrone su carta, 294 × 426 mm, National Gallery of Scotland, Edimburgo, inv. [D 1205](#) (immagine: © National Gallery of Scotland, Edimburgo)

[12] Similmente a quanto accade nel disegno dell'Albertina (**fig. 1**), la sanguigna con l'anfiteatro di Pozzuoli (**fig. 10**) mostra a destra il Golfo di Baia, prodotto da un fenomeno del tutto simile. Anche per la diversa consistenza dello strumento grafico – qui il tratto è più spesso e fumoso – è possibile appurare l'idea di un graduale rialzo a fasce e gradoni, particolarmente percepibile sul lato destro del Golfo, con l'intensificarsi del tratteggio. Nella veduta napoletana del 1582, tutta l'altimetria della collina di Sant'Elmo e il suo retroterra, fino alla terrazza immaginaria su cui si eleva lo spettatore, sono contraddistinti da una tale fisionomia. È come se il sollevamento di quota e la risalita delle masse rocciose via dalla costa avessero causato le fratture del sottofondo e generato la peculiare conformazione a terrazze. A partire da questo movimento si sarebbe prodotta la frattura naturale alle spalle del castello, sfruttata e ampliata dall'uomo attraverso tagli artificiali. In effetti, l'apparenza è quella di una latomia (cava di roccia calcarea o tufacea), fattispecie nota alle città meridionali di tradizione antica, mentre scorrendo verso il centro del costone diviene più chiara la funzione di fossato conferita dalle modifiche alla massa rocciosa, a partire da quei veri e propri crepacci che isolano sul retro la fortificazione toledana.



10 Jan van Stinemolen, *Veduta dell'anfiteatro romano di Pozzuoli con la baia di Napoli*, sanguigna su carta, 246 × 431 mm, collezione privata (immagine © RKD, Den Haag, <https://rkd.nl/images/258591>; accesso 16 ottobre 2025)

Non è improbabile che la mutevolezza proteiforme del sottosuolo, così come appare in questi disegni, si leghi alle conoscenze dei caratteri geofisici che contraddistinguono l'area partenopea, cioè soprattutto allo studio dei fenomeni vulcanici del comprensorio flegreo, rivelatisi con inedita potenza in occasione degli eventi occorsi nella prima metà del Cinquecento. In questo senso, la rappresentazione dei luoghi è connotata come storia recente: se volessimo ammettere la dimensione eventuale dei fenomeni naturali, infatti, il *luogo* è evocato da Stinemolen insieme allo *spazio* della città e ai suoi rapporti topografici.¹⁹

[13] È nell'autunno del 1538 che una sequenza sismica, seguita da sollevamenti e conflagrazioni, produsse un'inedita formazione del suolo nel Golfo di Napoli: il Monte Nuovo, appunto, a ridosso della linea di costa tra Baia e Pozzuoli, in località Tripergole, che le cronache del tempo raccontano essersi elevato dal nulla per circa 600 metri, nella notte del 29 settembre di quell'anno.²⁰ I resoconti dell'epoca insistono nel riportare accuratamente le dinamiche dell'acca-

¹⁹ Per la dimensione storica della categoria *luogo*, in contrapposizione con lo *spazio* – che è invece categoria di relazione sincronica –, vedi Michalsky (2011), 32-33.

²⁰ L'episodio è noto attraverso la descrizione di testimoni oculari. Il più autorevole fu il lettore di Filosofia dello *studium* partenopeo, Simone Porzio, che stilò una relazione sul fenomeno e sulle sue cause, indirizzata al viceré di allora (Giuseppe Amenduni, *Dell'incendio dell'Agro Puteolano, epistola di S. Porzio al Viceré D. Pietro di Toledo*, Napoli 1971), subito tradotta in italiano da Ortensio Rizzuti e stampata nella versione originale qualche lustro dopo: Simone Porzio, *De conflagratione agri puteolani*, Firenze 1551; cfr. Giovanni Bresciano, "L'edizione originale sconosciuta d'una Epistola di Simone Porzio", in: *La Biblio filia* 33 (1931), 460-463. Su Simone Porzio vedi Eva Del Soldato, *Simone Porzio, un aristotelico tra natura e grazia*, Roma 2010. Per l'importanza dell'episodio flegreo nella cultura del tempo, invece, si veda da ultimo: Harald Hendrix, "The Monte Nuovo Episode and the Changing Balance between Nature and Heritage in Sixteenth-Century Descriptions of Naples", in: Frank Fehrenbach e Joris van Gastel, a cura di, *Nature and the Arts in Early Modern Naples*, Berlino 2020, 25-44.

duto, ma non rinunciano a indagarne le cause, facendo ricorso alle note autorità della filosofia naturale (soprattutto Aristotele)²¹ e supportando l'una o l'altra tesi sulla base della memoria personale degli eventi. Inoltre, i mezzi provvisti dalla stampa permisero i primi, timidi tentativi di illustrazione della catastrofe, consentendo la divulgazione della sua iconografia.²² Da questa rete di saperi e di immagini risulta, in generale, una tendenza a connettere l'esperienza contemporanea alla memoria letteraria del Vesuvio, ma anche all'Etna, a Vulcano e a Eraclea Pontica, esempi presenti nelle fonti antiche. Va almeno menzionata la teoria supportata da Porzio, che, fra i possibili elementi naturali posti a causa della mobilità tellurica, opta decisamente per l'*aer*, in particolare l'aria secca che favorirebbe l'accumulo di fumi nel sottosuolo; da una parte il contrasto con le viscere infuocate della terra, dall'altro la natura porosa dell'area flegrea (ricondotta all'effetto dell'acqua marina sulla costa) provocherebbe un cortocircuito di sfiatamenti che, complice la sostanza bituminosa del terreno, porterebbe a esplosioni e voragini.²³

[14] Il Monte Nuovo è rappresentato nella veduta di Stinemolen, come risulta dalla recente [annotazione digitale](#). Al cratere allude il profilo bicipite della sommità, lo stesso che si riscontra in scala maggiore per il Vesuvio. I morbidi rialzi che schermano la Solfatara e il Rione Terra ne replicano la fisionomia tronco-conica, mentre più addentro alla zona Antiniana affiora la nuda roccia e si manifestano le violente fratture del suolo. Questi elementi appaiono analoghi sia nell'area flegrea sia nell'agro napoletano, a sinistra, e caratterizzano anche il registro mediano. Risalta dunque la volontà di indagare la natura di tutto il sottosuolo partenopeo, che nella resa disegnativa risulta coerentemente interessato dagli stessi processi evolutivi a dispetto della variazione topografica e della differente natura dell'*ager* rispetto alle zone di più intensa attività vulcanica.

[15] Non credo che i disegni di Stinemolen vadano direttamente interpretati alla luce dei resoconti prodotti nelle sedi accademiche del tempo, cioè vincolando la visione dell'artista alla trattistica filosofico-naturale del Cinquecento napoletano. È però evidente che egli svolga attraverso i mezzi propri dell'attività figurativa l'osservazione della natura dei luoghi e la sistematizza in una famiglia di varianti, che trapela nel piccolo ma significativo *corpus* grafico a lui attribuibile. Non è improbabile che l'area del Golfo di Napoli risultasse esemplare per la rappresentazione di questa

²¹ Sull'aristotelismo rinascimentale si veda ora Eva Del Soldato, *Early Modern Aristotle: On the Making and Unmaking of Authority*, Philadelphia 2020.

²² Del Soldato (2020), 30-36. Si veda anche la mostra online della Biblioteca Hertziana in collaborazione con il team del progetto DisComPoSE (*Disasters, Communication and Politics in Southwestern Europe: The Making of Emergency Response Policies in the Early Modern Age*), dal titolo *Eruzioni di carta. Quattro secoli di stampa sui vulcani nella collezione Rara della biblioteca*, cfr. URL: <https://galerie.biblhertz.it/it/eruzioni/> (accesso 16 ottobre 2025), specialmente la sezione dedicata alla guidistica di argomento flegreo: "2. Le bellezze di Napoli e Pozzuoli: vulcani, paesaggio e città".

²³ Porzio (1551), 6: "Locus vero, qui maxime terraemotibus quatitur, has natura ipsa sortitus est conditions: ut sit mari finitus, eiusque terra velut spongia sit poris affluens et cavernis, quibus omnibus Puteolanus ager obnoxius, frequentes patitur terraemotus. Nunc igitur exhalationes in profundo multae congregatae, egredi querentes, quo proprius ad locum unde egressurae erant accedebant, eo maiore vi terrae partes proximas quatierunt [...]. Demum exhalationes hae motu velocissimo materiam in ea regione bituminosam, atque igne perustam, in terrae cavernis clausam inflamarunt, atque ea magna vi propulsam eiecerunt. Voraginis igitur hae causae reddi possunt."

varietà fenomenologica, complice l'interesse internazionale che proprio nel XVI secolo fu risvegliato dagli eventi tellurici e vulcanici dell'area.²⁴ E volendo qui mantenere il *focus* sulla rappresentazione della città di Napoli, non può sfuggire come, nello spettro di fenomeni geologici a cui l'artista allude, la conurbazione occupi l'area contraddistinta dai sommovimenti più dolci. In questo senso, il sovraccarico di aree disabitate e incolte nei quartieri alti, oltre a segnalare una condizione ben documentata del tessuto urbano di Napoli tra Medioevo e prima Età moderna,²⁵ sembra d'altro canto funzionale a manifestare l'omogeneità dell'ambiente naturale dentro e fuori le mura. Le manifestazioni più portentose e ostili, come faraglioni e promontori, sono invece abilmente funzionalizzati come margini o muraglie naturali che condizionano la componente insediativa e difensiva delle comunità demiche.

About the Author

Antonino Tranchina is a researcher in medieval art history at the University of Naples Federico II. He studies southern Italy, especially during the Early and High Middle Ages, with a particular focus on the physical and memorial stratigraphy of port cities. He has conducted research on Naples and monastic settlements in the maritime setting of the coastline under the medieval Duchy. As a former research associate at the Biblioteca Hertziana – Max Planck Institute for Art History in Rome, he coordinated the activities of the *Neapel-Forum*, a permanent platform for the observation of scientific and cultural activities related to Naples.

Reviewers

Anonymous

Local Editor

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

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](#).



²⁴ Hendrix (2020).

²⁵ Si vedano qui le osservazioni nel contributo di Stefano D'Ovidio, DOI: <https://doi.org/10.11588/riha.2025.3.113740>.