

Il contesto biografico e creativo della veduta panoramica di Napoli di Jan van Stinemolen

Martin Raspe

Abstract

Jan van Stinemolen (1518–1589) is an interesting artist who remains largely unknown. As he is not mentioned in Karel van Mander's *Schilder-Boeck*, his biography must be pieced together from archival sources and remains incomplete. These sources primarily record Stinemolen's presence in the Spanish Netherlands, first in his hometown of Mechelen and later in Antwerp. The dates of his time in Naples and southern Italy – a trip to Sicily can be inferred from one of his drawings – are unclear. Like other members of his family, he was probably primarily active as a silversmith and jeweller – a prosperous profession, although he may have been affected by the religious wars in his homeland. Nothing has

survived of his work as a silversmith; apart from the spectacular *View of Naples*, only a few drawings remain, most of which are attributed to him on stylistic grounds. Stinemolen's particular amalgamation of topographical map and perspectival view in this panorama may have its roots in Mechelen, where urban cartography flourished in the 16th century. His fascination with landscapes created by volcanic forces is evident in his drawings. The characteristics of his panorama allow us to form further hypotheses about his artistic motivations and his interest in natural history.



1a 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](#))

[1] Che cosa sappiamo di Jan van Stinemolen, l'autore menzionato nella didascalia della veduta di Napoli (**fig. 1a-b**)? Il suo nome non compare nelle celebri biografie di Karel van Mander, che costituiscono lo *Schilder-Boeck* (libro dei pittori), la principale fonte storico-artistica dell'epoca per i Paesi Bassi. Tale omissione può derivare sia da una mancata conoscenza diretta da parte di van Mander, sia dal fatto che egli non ritenesse Stinemolen uno *schilder* (pittore) in senso pieno. Di conseguenza, l'interesse storico-artistico nei suoi confronti si è limitato a menzioni episodiche.¹ L'unica occorrenza nota della grafia "Stinemolen" – priva di dittonghi – si trova sulla didascalia della veduta; altrimenti l'artista adotta la forma olandese "Steynemeulen".² Nelle fonti dell'Europa meridionale il nome ha subito numerose deformazioni: così il figlio dell'artista, Silvester, appare nelle fonti spagnole come "Estanmolin", mentre il nipote acquisito Godevaert è menzionato come "Godofre Esteminola".³

¹ Iohan Quirijn van Regteren Altena, "Vergeten Namen III: Staynemer of Stinemolen?", in: *Oud-Holland. Tijdschrift voor Nederlandse kunstgeschiedenis* 49 (1932), 91-96; George van Doorslaer, *La corporation et les ouvrages des orfèvres malinois*, Anversa 1935; Ulrich Thieme, Felix Becker e Hans Vollmer, a cura di, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, vol. 32, Lipsia 1938, 63, s.v. "Stinemolen (Steynemolen, Staynemer), Jan van"; Adolf Monballieu, "Nieuwe archivalische gegevens over Jan van Steynemolen (1518–1589), een tekenaar van formaat", in: *Jaarboek. Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen* (1978), 25-40; Yolande Vanhelmont, *Adriaen Van Steynemolen (1536–1576)*, tesi di dottorato, Università di Gand, 2015–2016, URL: https://libstore.ugent.be/fulltxt/RUG01/002/303/901/RUG01-002303901_2016_0001_AC.pdf (accesso 16 ottobre 2025).

² Cfr. sotto, veduta di Ponza. Sulle varie forme del cognome cfr. Monballieu (1978), 26-28.

³ Vanhelmont (2015–2016), 23, n. 94.

[2] Il cognome, attestato in varie forme ("van Steynemolen", "van Steynemeulen"),⁴ è documentato a Malines e dintorni fin dal XIV secolo.⁵ La famiglia trae origine da un feudo noto fin dal 1347 come "Steynemolen".⁶ L'etimologia del toponimo rimanda a un mulino (ad acqua) destinato alla lavorazione di pietre (preziose):⁷ numerosi membri della stirpe esercitavano infatti il mestiere di argentieri o di commercianti di gioielli.⁸



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

[3] Un'iscrizione apposta sul foglio in questione ("IAN VAN STINEMOLEN / OUDT – 64 / 64 OVT / ANO – 1582") consente di collocare la nascita dell'artista intorno al 1518.⁹ È plausibile identificarlo con il figlio dell'argentiere Godevaert (II) van Steynemolen (1458–1529), documentato tra i membri della Gilda di San Luca a Malines. Risulta residente a Roma nel 1554, sebbene nulla si sappia della sua produzione artistica *in loco*. Due dei suoi nipoti acquisiti risiedettero in Italia, mentre un terzo, Adriaen, fu attivo in Spagna tra il 1562 e il 1576 come mercante di gioielli e opere d'arte.¹⁰

[4] Jan van Stinemolen contrasse due matrimoni. Il secondo, nel 1567, lo unì ad Agnes de Weent, una donna proveniente da una famiglia di gioiellieri di Anversa; all'epoca era già padre di due figli,

⁴ Sulla diffusione geografica dei suffissi *-molen* e *-meulen* nei cognomi di area linguistica neerlandese cfr. Ann Marynissen, "Klankgeografische en morfosintactische variatie bij herkomstnamen van het type Van Keymeulen", in: Timothy Colleman et al., a cura di, *Woorden om te bewaren. Huldeboek voor Jacques Van Keymeulen*, Gand 2018, 329–345. La forma linguisticamente più recente con *eu* è oggi circa 6–7 volte più frequente rispetto alla forma derivata dal latino con *o*. La forma con *o* è diffusa soprattutto a Groninga e nella parte orientale del Brabante.

⁵ Doorslaer (1935); Monballieu (1978); la tavola genealogica ricostruita da Vanhelmont (2015–2016), 111–112, Appendice 1, 2.

⁶ Inventaris Mechelen, nr. 1626 (Kennes, Hilde). Iscrizione online nell'inventario dei monumenti, URL: <https://inventaris.onroerendergoed.be/erfgoedobjecten/1626> (accesso 16 ottobre 2025).

⁷ Il "Woordenboek der Nederlandsche Taal" indica come significato del lemma "steenmolen": "waarin steen wordt stuk en fijn gemaakt" (dove la pietra viene spezzettata e perfezionata).

⁸ Doorslaer (1935); Monballieu (1978).

⁹ Indicazioni tratte prevalentemente da Doorslaer (1935) e Monballieu (1978).

¹⁰ Monballieu (1978), 34, n. 34. Cornelis (a Ferrara) e Matheus (a Venezia) erano i figli del suo fratellastro: Monballieu (1978), 34, n. 36; Adriaen (a Valladolid e Madrid): Vanhelmont (2015–2016).

nati dal primo matrimonio.¹¹ In quegli stessi anni, il genero Pauwels Scheppers è attestato a Napoli, circostanza che lascia supporre – seppure in assenza di prove documentarie dirette – una possibile permanenza dello stesso Jan nella capitale del Vicereggno. In seguito, egli è ripetutamente menzionato nei registri cittadini di Anversa, inclusi quelli del 1582.¹² Morì il 19 giugno 1589.¹³ Le fonti disponibili permettono di delineare il profilo di un uomo probabilmente benestante, legato alla fede cattolica e solidale alla causa della monarchia spagnola. Egli continuò a risiedere nella città natale anche dopo le violente devastazioni inflitte a Malines dalla cosiddetta *Furia spagnola* del 1572.

[5] La produzione oggi attribuita con certezza a Jan van Stinemolen si limita a quattro disegni, due dei quali firmati e due riconducibili alla sua mano sulla base di criteri stilistici. Tutte le opere raffigurano luoghi del Regno di Napoli, caratterizzati da una morfologia di origine vulcanica, e presentano una notevole omogeneità stilistica. Esse si distinguono, tuttavia, per l'assenza di alcuni procedimenti compositivi tipici della coeva arte paesaggistica olandese, finalizzati a suggerire la profondità spaziale. Mancano, ad esempio, i contrasti chiaroscurali di carattere *pittorico* tra le zone inondate dalla luce solare e quelle coperte dalle nubi, i cosiddetti *landschap-gronden* (fondi del paesaggio), largamente impiegati nelle incisioni di Pieter Bruegel e, più in generale, da paesaggisti quali Karel van Mander o Joos de Momper. Analogamente, Stinemolen non ricorre alla parziale sovrapposizione di elementi in primo piano rispetto a quelli retrostanti.

[6] Nella veduta di Napoli, le mura urbane in primo piano, tracciate con forte evidenza plastica, accentuano il distacco dalle chiese e dalle abitazioni retrostanti, rese invece con un tratteggio minuto e delicato. L'intrico delle strade e degli edifici appare come racchiuso in una sorta di cornice ornamentale, simile a un cartiglio plastico. L'orizzonte, collocato a un livello insolitamente elevato, consente di osservare le formazioni del terreno dei quartieri dall'alto, permettendo loro di disporsi in maniera estesa nel piano del foglio, come se aderissero elasticamente l'una all'altra. I rilievi e gli edifici emergono grazie a contorni chiari che li isolano visivamente, evitando che coprano le porzioni più lontane del paesaggio. Ne deriva una concezione del tessuto urbano e naturale come di un insieme coerente e plastico. Al di fuori delle mura cittadine, la natura è resa con pari morbidezza: colline e pendii si succedono in un andamento ondulato, fino a fondersi

¹¹ Silvester e Catalina: Juan José Morales Gómez, "La traza y capitulación del retablo de las Ánimas de Calaceite con los pintores Joan Desí y Godefroy van Steynemolen (1558)", in: *Artigrama* 27 (2012), 425-438: 435-437; Carmen Morte García, "Que se haga al modo y manera de [...]: Copy and Interpretation in the Visual Arts in Aragón during the 16th Century", in: Maddalena Bellavitis, a cura di, *Making Copies in European Art 1400–1600: Shifting Tastes, Modes of Transmission, and Changing Contexts*, Leida/Boston 2018, 387-426: 404-405. Il Romulo (Rombout?) citato in Vanhelmont (2015–2016), 111, Appendice 2, non viene attestato in nessun'altra fonte; potrebbe trattarsi di un errore dovuto alla confusione con Silvester Estanmolin, che nelle fonti spagnole viene talvolta definito "romano".

¹² Monballieu (1978), 35, nn. 41-45. Altri regesti d'archivio di Anversa in van Hemeldonck, Godelieve: Het Grootwerk, Felixarchief Antwerpen, BE SA 7485, deel 3, nr. 16–1773, URL: <https://felixarchief.antwerpen.be/archievenoverzicht/7485> (accesso 16 ottobre 2025); si tratta principalmente di questioni finanziarie relative alla sua seconda moglie.

¹³ Monballieu (1978), 35, nn. 46-47.

I'uno nell'altro. Tali soluzioni sembrano richiamare le raccomandazioni teoriche di Karel van Mander nel suo poema didattico.¹⁴

[7] Lo stile compositivo della veduta di Stinemolen si configura dunque come fortemente individuale e, proprio per questo, facilmente riconoscibile. Una concezione analoga del paesaggio ricorre anche negli altri disegni a lui attribuiti, tutti dedicati a vedute dell'Italia meridionale. Tra questi spicca una *Veduta a volo d'uccello dell'isola di Ponza e del Monte Circeo* (fig. 2), firmata e tracciata a penna con inchiostro marrone chiaro.¹⁵ Come già nella veduta di Napoli, l'artista non esita ad assumersi alcune libertà rispetto alla resa topografica. Le torri rocciose e le ondulazioni delle catene montuose rivelano un trattamento grafico affine a quello osservato nel panorama partenopeo. Lungo il margine superiore della composizione compaiono figure tratte dall'Apocalisse,¹⁶ interpretabili come un riferimento all'isola di Patmos¹⁷ oppure, più in generale, a eventi *apocalittici* quali terremoti o maremoti, connessi alla natura vulcanica del luogo.¹⁸



2 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)

¹⁴ "Den grondt der edel vry schilder-const", cap. 8 in Karel van Mander, *Het Schilder-Boeck*, Haarlem 1604, 36r.

¹⁵ National Gallery of Scotland, Edimburgo, inv. D 1205; penna e inchiostro marrone, 294 × 426 mm; Keith Andrews, *Catalogue of Netherlandish Drawings in the National Gallery of Scotland*, Edimburgo 1985, vol. 1, 82-83, vol. 2, 139, fig. 539.

¹⁶ Ap 12, 1-4.

¹⁷ Campbell Dodgson, "Staynemer: An Unknown Landscape-Artist", in: *The Burlington Magazine for Connoisseurs* 21 (1912), 30-35: 30.

¹⁸ L'apparizione della donna sulla falce di luna nell'Apocalisse è direttamente collegata alla visione dei terremoti: Ap 11, 13; 11, 19; più avanti si parla anche della distruzione delle montagne e delle isole: Ap 16, 18-20.

[8] A Stinemolen viene inoltre attribuito un disegno a sanguigna raffigurante l'*Anfiteatro di Pozzuoli* (fig. 3),¹⁹ privo di firma ma contraddistinto da una simile rappresentazione del paesaggio morbida e fluida, soprattutto nelle formazioni rocciose tondeggianti.²⁰ Anche in questo caso l'attenzione alla precisione topografica risulta limitata, mentre a dominare è l'analogia visiva tra i fenomeni naturali dei Campi Flegrei – modellati dall'attività vulcanica – e le rovine archeologiche ivi presenti.²¹



3 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)

[9] Il disegno a penna e inchiostro marrone raffigurante un *Paesaggio montuoso sormontato da una città fortificata* (fig. 4) presenta evidenti consonanze tematiche e stilistiche con le opere firmate da Stinemolen.²² Una seconda versione dello stesso soggetto, con la scritta "De Gheyn" (fig. 5), ripropone integralmente la medesima composizione; infatti, entrambi i fogli sono stati talvolta riferiti in letteratura a Jacob de Gheyn II.²³ La città raffigurata in primo piano, caratterizzata

¹⁹ Collezione privata; sanguigna, 246 × 431 mm. Probabilmente acquistato dopo il 1932 da I. Q. van Regteren Altena; ultima asta: URL: <https://www.christies.com/en/lot/lot-5812659> (accesso 16 ottobre 2025).

²⁰ Si notino inoltre la vista panoramica e la linea dell'orizzonte curva, due particolarità che ricorrono in modo simile nella veduta di Napoli.

²¹ Forse il disegno vuole suggerire un collegamento tra l'edificio e la *pozzolana* estratta a Pozzuoli, un additivo vulcanico utilizzato nell'antichità per la costruzione di volte.

²² The Morgan Library & Museum, New York, inv. 128193; penna e inchiostro marrone, 292 × 389 mm. Dodgson (1912); Cara D. Denison et al., a cura di, *European Drawings 1375–1825*, cat. mostra, New York 1981, cat. n. 62, 35-36; Felice Stampfle, a cura di, *Netherlandish Drawings of the Fifteenth and Sixteenth Centuries and Flemish Drawings of the Seventeenth and Eighteenth Centuries in the Pierpont Morgan Library*, New York 1991, 93-94, n. 72.

²³ Nationalmuseum, Stoccolma, inv. Anck. 200; penna e inchiostro marrone, 266 × 392 mm. Il foglio è talvolta considerato l'originale di Stinemolen, che De Gheyn avrebbe successivamente copiato: Per Bjurström, a cura di, *Drawings from Stockholm: A Loan Exhibition from the Nationalmuseum*, cat. mostra, New York 1969, cat. n. 47, 29-30; Iohan Quirijn van Regteren Altena, *Jacques de Gheyn: Three Generations*, L'Aia 1983, vol. 2, cat. 1049, 159-160.

da una singolare conformazione a ferro di cavallo, può essere plausibilmente identificata con Enna – all'epoca ancora denominata Castrogiovanni – situata nel cuore dell'entroterra siciliano, mentre l'imponente rilievo montuoso sullo sfondo appare riconducibile al vulcano Etna.²⁴



4 Jan van Stinemolen / Jacob de Gheyn II, *Paesaggio montuoso sormontato da una città fortificata*, penna e inchiostro marrone su carta, 292 × 389 mm, The Morgan Library & Museum, New York, inv. [128193](#) (immagine © The Morgan Library & Museum, New York)



5 Jan van Stinemolen / Jacob de Gheyn II, *Paesaggio montuoso sormontato da una città fortificata*, penna e inchiostro marrone su carta, 266 × 392 mm, Nationalmuseum, Stoccolma, inv. Anck. 200 (immagine © Nationalmuseum, Stoccolma)

²⁴ Finora sono stati citati solo piccoli centri poco significativi: Civita di Bagnoregio (Bjurström [1969] e altri); Riardo in provincia di Caserta (Regteren Altena [1983]); per il massiccio montuoso sullo sfondo non è stata ancora avanzata alcuna ipotesi.

[10] Un ulteriore disegno, che restituisce una *Veduta di Castel Sant'Elmo e di Pizzofalcone* (fig. 6), è stato finora attribuito a Hendrick van Cleve III.²⁵ Tale disegno risulta direttamente collegato alla veduta di Napoli: i punti di riferimento urbani sono infatti osservati dalla medesima angolazione e coincidono con estrema precisione, sebbene le proporzioni degli edifici risultino parzialmente alterate. L'esecuzione, di carattere sommario e fortemente schematica, lascia supporre una funzione di studio preliminare, forse concepito quale base di lavoro per un dettaglio del panorama, nonostante le divergenze stilistiche rispetto agli altri fogli.



6 Hendrick van Cleve III (?), *Veduta di Castel Sant'Elmo e di Pizzofalcone*, penna, inchiostro marrone, acquerello marrone e blu su carta, 193 × 311 mm, collocazione attuale sconosciuta (immagine © RKD, Den Haag, <https://rkd.nl/images/278765>; accesso 16 ottobre 2025)

[11] La personalità artistica di Stinemolen risentì profondamente del contesto culturale di Malines, sua città natale. Qui risiedevano, a partire dal 1507, la governatrice asburgica e, dal 1559, l'arcivescovo, circostanza che contribuì a fare della città un vivace centro dell'umanesimo e di una produzione artistica principalmente destinata alla committenza di corte. In tale cornice si collocava anche la fiorente tradizione orafa: sono documentati, infatti, contatti della famiglia dell'artista con committenti di rango elevato.²⁶ Non sorprende dunque che lo stile di Stinemolen, contraddistinto da forme isolate ma contigue, rotondeggianti e fortemente plastiche, evochi da vicino le lavorazioni a sbalzo degli argentieri fiamminghi. Vedute e paesaggi costituivano un tema

²⁵ Collezione privata; penna marrone, acquerello marrone e blu, 193 × 311 mm; da ultimo presso Sotheby's New York, *Old Master Drawings*, 09.01.1996, lotto 96, cfr. URL: <https://rkd.nl/en/explore/images/278765> (accesso 16 ottobre 2025); Elise Boutsen, *Een benadering tot het oeuvre van Hendrik van Cleve (ca. 1525–ca. 1590)*, tesi di dottorato, Università di Gand, 2014, parte 1, p. 49, e parte 2, p. 18, fig. 48.

²⁶ Monballieu (1978), 28.

privilegiato per i grandi piatti in argento,²⁷ come attesta un esemplare significativo (**fig. 7**) proveniente dall'ambiente vicino al pittore.²⁸



7 Peter de Weent, *Bacino detto di Carlo V*, 1558–1559, argento dorato, diametro 64,4 cm, dettaglio, Musée du Louvre, Parigi, inv. [MR 351](#) (immagine © 2010 GrandPalaisRmn, musée du Louvre / Jean-Gilles Berizzi)

[12] Accanto a questa vocazione artistica, Malines rappresentava anche un centro di primaria importanza per lo sviluppo della cartografia. Vi operò fino al 1572 Jacob van Deventer,²⁹ mentre i fratelli Frans e Remigius Hogenberg vi ebbero i natali. Dalla torre della chiesa di San Rombout era possibile effettuare rilievi topografici estremamente accurati grazie a strumenti di triangolazione.³⁰ Ne sono testimonianza numerose vedute a volo d'uccello, spesso legate agli eventi bellici del 1572.³¹ Un esempio assai elaborato, opera del geometra Jan van Hanswijck (ca. 1546–1617),

²⁷ Johan Willem Frederiks, *Dutch Silver. Embossed Plaquettes, Tazze and Dishes from the Renaissance Until the End of the Eighteenth Century*, Den Haag 1952, 47-49, n. 28; 50, n. 29; 52-54, n. 31 (placchetta); 73-74, n. 45 (placchetta, Adam van Vianen, prima del 1596); 83-85, n. 51 (Adam van Vianen, Utrecht 1614).

²⁸ Peter de Weent, *Bacino detto di Carlo V*, 1558–1559, Musée du Louvre, Parigi, inv. MR 351. Zeev Gourarier et al., a cura di, *Les tables du pouvoir. Une histoire des repas de prestige*, cat. mostra, Parigi 2021, cat. n. 159, 261. Frans, il fratello di Peter de Weent, era il padre della seconda moglie di Jan van Stinemolen: Monballieu (1978), 35, n. 40.

²⁹ Henri Installé, *Mechelen. Historische Stedenatlas van België*, Bruxelles 1997, 32-33; Wouter Bracke, "Jacob van Deventer e l'atlante di città dei Paesi Bassi", in: Cesare De Seta e Brigitte Marin, a cura di, *Le città dei cartografi. Studi e ricerche di storia urbana*, Napoli 2008, 38-48: 39-42.

³⁰ Petrus Apianus, *Cosmographicus Liber*, Anversa 1533, 57-65.

³¹ Bram Caers, "Three 'Forgotten' Cityscapes of Mechelen in the Late Sixteenth Century: The Spanish and English Furies in Mechelen (1572, 1580) Through the Eyes of Contemporaries", in: *In Monte Artium. Journal of the Royal Library of Belgium* 10 (2017), 65-81.

era collocato nel municipio della città³² e presentava dimensioni paragonabili a quelle della veduta di Napoli (**fig. 8**). In essa, come nelle opere di Stinemolen, la città non appare isolata, ma organicamente inserita nel territorio circostante, secondo una modalità rappresentativa tipica dei Paesi Bassi meridionali, con esempi attestati a Gand³³ e Bruges³⁴. Peculiari sono inoltre le porte urbane e i campanili resi in forma anamorfica, volutamente innalzati rispetto alle proporzioni reali.³⁵ Osservata di sbieco (**fig. 9**), tale veduta conserva infatti un carattere morbido e unitario: l'acorciamiento prospettico delle torri, rese più slanciate, produce un effetto di maggiore naturalezza, pienamente confrontabile con l'impostazione plastica del paesaggio urbano di Stinemolen.



8 Jan van Hanswijk, *Vista a volo d'uccello di Malines* (1595), copia ridotta di Jan-Baptist de Noter, 1812, 60,7 × 75,5 cm, Stadsarchief, Mechelen, inv. [C 6920](#) (immagine © Stadsarchief Mechelen)

³² Disegno a penna, colorato, 116,9 × 148,8 cm, Stadsarchief, Mechelen, senza numero di inventario. Dedica del 1594 a Ernst von Mansfeld. Il disegno mostra la città nello stato precedente al 1578. Installé (1997), 56-57; François van der Jeught, "Jan van Hanswijk (Mechelen, ca. 1546-ca. 1617), geswooren lantmeter van hare hoochheden ende bij dese stadt Mechelen", in: *Handelingen van de Koninklijke Kring voor Oudheidkunde, Letteren en Kunst van Mechelen*, Malines 2000, 99-116; Bram Caers, *Vertekend verleden. Geschiedenis herschrijven in vroegmodern Mechelen (1500–1650)*, Hilversum 2020, 83-86; la copia ridotta di Jan-Baptist de Noter (1812) qui riprodotta si trova nell'archivio comunale di Malines, inv. C 6920, URL: <https://www.regionalebeeldbank.be/beeldbank/1121310> (accesso 16 ottobre 2025). Per le informazioni si ringraziano il dott. Bram Caers, Università di Leida, e il dott. Willy van de Vijver, Archivio comunale di Malines.

³³ Marie Christine Laleman e Jeannine Baldewijns, "Het panoramisch gezicht op Gent 1534", in: *Handelingen der Maatschappij voor Geschiedenis en Oudheidkunde te Gent* 68 (2016), 165-207.

³⁴ Bart van der Herten, *Het Brugse Vrije in beeld. Facsimile-uitgave van de Grote Kaart geschilderd door Pieter Pourbus (1571) en gekopieerd door Pieter Claeissens (1601)*, Lovanio 1998.

³⁵ La torre della chiesa di San Rombout è alta circa il doppio della lunghezza della navata nella figura; entrambe le misure corrispondono in realtà a circa 100 metri.

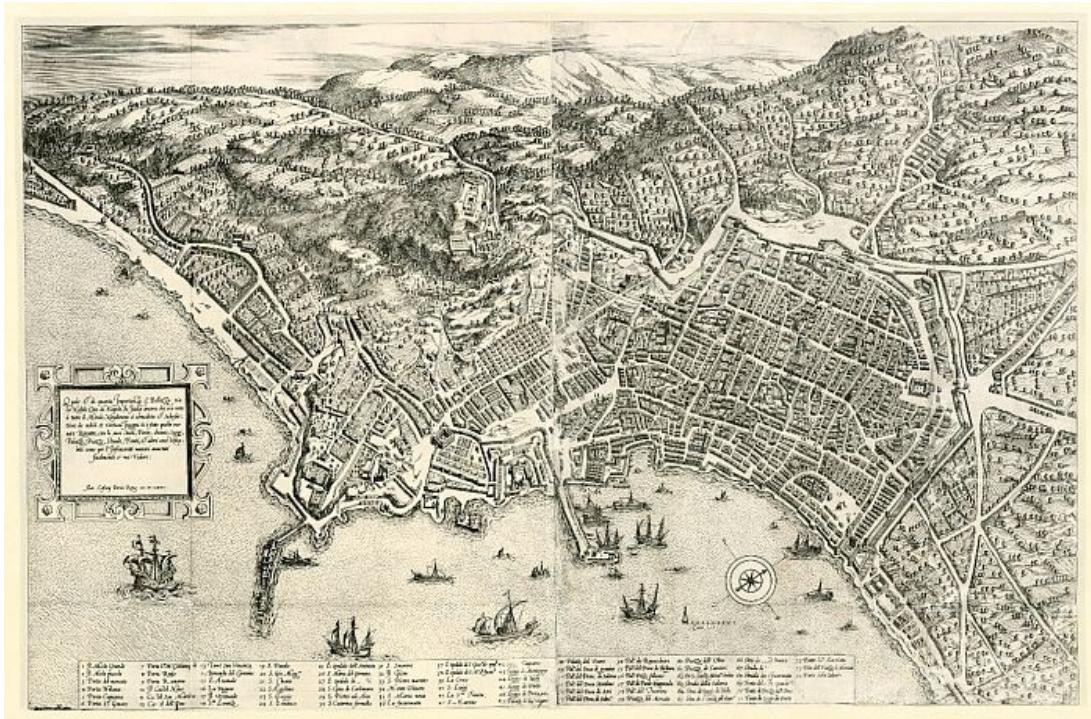


9 Jan van Hanswijk, *Vista a volo d'uccello di Malines* (cfr. fig. 8), resa prospettica (autore)

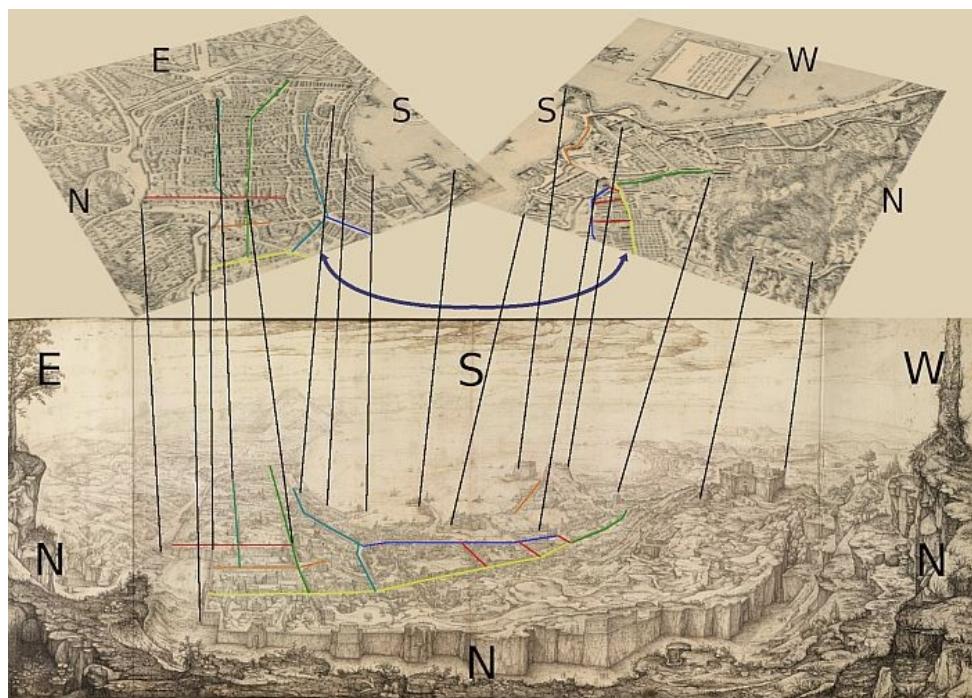
[13] Sia l'opera di Hanswijck sia la veduta di Stinemolen non traggono origine, come nel caso delle vedute urbane di Anton van den Wyngaerde, dalla rappresentazione della città presa da un singolo punto di vista e arricchita in un secondo momento di dettagli, bensì da una base cartografica: una proiezione ortogonale della città su carta, osservata poi in prospettiva obliqua e trasformata in immagine panoramica mediante procedimenti grafici. Nella veduta di Stinemolen, infatti, il campo visivo abbraccia elementi situati in direzioni diametralmente opposte, impossibili da cogliere da un singolo punto panoramico nelle colline circostanti. Queste osservazioni inducono a ritenere che l'artista abbia fatto piuttosto riferimento alla pianta di Napoli pubblicata da Étienne Du Perac e Antoine Lafréry nel 1566 (**fig. 10**),³⁶ la quale già combinava la proiezione ortogonale in prospettiva cavaliera con una parziale resa del paesaggio. Stinemolen ne invertì l'orientamento, trasformandola in una veduta da nord, e separò i due fogli che la componevano, ruotando ambedue in direzione opposta di circa 45 gradi rispetto al lato comune, con Castel Nuovo assunto come punto di rotazione centrale. Da questa operazione derivò l'impianto compositivo di base della sua veduta (**fig. 11**).

[14] Tale accentuata deformazione prospettica produce un effetto singolare e apparentemente contraddittorio: tre lati dell'immagine – quello sinistro, inferiore e destro – risultano orientati verso nord, mentre nella parte superiore gli elementi topografici si dispongono secondo un andamento che procede da est a sud fino a ovest. Per colmare lo spazio triangolare vuoto che si crea fra le due metà della mappa, l'artista introduce in primo piano un tratto fittizio di mura

³⁶ Michelangelo Schipa, "Una pianta topografica di Napoli del 1566", in: *Napoli nobilissima* 4 (1895), 161-166; 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: 268-273. La mappa comprende tutti i quartieri della città raffigurati nella veduta, mentre la mappa della città realizzata da Theti (1560) mostra solo il centro storico.



10 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)



11 Ricostruzione prospettica della genesi della veduta di Stinemolen in confronto con la mappa di Napoli di Étienne Du Perac e Antoine Lafréry del 1566 (autore)

urbane, collocato fra Porta Medina e Castel Sant'Elmo.³⁷ La rete viaria fu drasticamente semplificata. Infine, le due strade principali della città nuova – la Strada dell'Incoronata e la Strada di Toledo – dovevano essere ricongiunte in modo inventivo al centro del foglio con la città antica.³⁸ Da tale artificio deriva l'anomala prosecuzione della Strada di Chiaia quale rettilinea estensione della via Toledo.

[15] Il fulcro della rappresentazione coincide con il settore urbano prospiciente il mare, comprendente bacino portuale, arsenale,³⁹ molo, Castel Nuovo e palazzo vicereale con parco, elementi derivati dalla zona centrale della mappa indivisa di Lafréry. Al medesimo nucleo appartiene la chiesa di San Giacomo degli Spagnoli, collocata sul disegno in posizione centrale e preminente.

[16] La resa prospettica degli edifici, prevalentemente rivolti con il lato sinistro verso l'osservatore, favorisce una lettura sequenziale dell'immagine da sinistra a destra: lo sguardo attraversa dapprima l'antica *polis* greca, con i suoi assi viari paralleli, per giungere infine alla nuova espansione sud-occidentale, contraddistinta da palazzi e giardini. Il panorama assume così un carattere narrativo, poiché rende visibile la progressiva stratificazione storica dello sviluppo urbano.

[17] Le modalità esecutive testimoniano la familiarità di Stinemolen sia con i procedimenti cartografici sia con la prassi della veduta prospettica, competenze che egli dovette acquisire a Malines e forse perfezionare successivamente a Roma.⁴⁰ Sebbene il suo ambiente intellettuale resti poco documentato, una lettera dell'artista Joris Hoefnagel al geografo Abraham Ortelius attesta come entrambi conoscessero Stinemolen e le sue opere grafiche, alcune delle quali erano conservate nella collezione dello stesso Ortelius.⁴¹

[18] È significativo, in tale prospettiva, che la descrizione di Napoli contenuta nell'atlante orteliano del 1570⁴² insista sugli stessi aspetti che emergono con chiarezza dalla veduta stinemoleniana: la collocazione della città fra le montagne e il mare (in quest'ordine), i "costelycke Paleysen"

³⁷ A mio avviso, non è possibile constatare un raddoppio di singoli edifici, come ipotizzato da 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. Cfr. anche il contributo di Stefano D'Ovidio in questo volume, DOI: <https://doi.org/10.11588/riha.2025.3.113740>, primo paragrafo.

³⁸ Entrambi i nomi delle strade sono riportati anche nella legenda della mappa Lafréry.

³⁹ Come la mappa di Lafréry, anche Stinemolen mostra ancora il vecchio arsenale; manca il nuovo edificio tra il palazzo del viceré e la Torre San Vincenzo, sebbene fosse già stato progettato almeno dal 1577.

⁴⁰ Per le vedute urbane romane e le mappe del XVI secolo, cfr. la panoramica in Cosimo Palagiano e Sandra Leonardi, "Tre secoli raccontati nelle piante storiche di Roma", in: *Semestrale di Studi e Ricerche di Geografia* 21 (2008), 31-93: 32-45.

⁴¹ John Henry Hessels, a cura di, *Abrahami Ortelii Geographi Antverpiensis [...] Epistulae*, Cambridge 1887, 566-567, n. 239. Hoefnagel scrisse a Ortelius: "Ick gae voert in het vergaderen van deseignen in mijnen Constbouck, arriverende wel tot 300 meestershanden, al goede en principale. Ick verstaet ende wete dat u. I. wel gestoffert is van sulck ende speialycken van Steynemeulen, daer ick niet von en hebbe" (continuo a raccogliere disegni nel mio album d'arte. Ad oggi ne ho circa 300, tutti realizzati da maestri eccellenti e di primo rango. So che ne siete ben fornito, in particolare di Steynemeulen, di cui non possiedo nulla).

⁴² Abraham Ortelius, *Theatre, oft toonneel des Aerdt-bodems*, Anversa 1570, 37.

(palazzi squisiti) della nobiltà – fra cui Ortelius menziona il palazzo Gravina e la dimora dei principi di Salerno (palazzo Sanseverino) – i seggi e i quattro "stercke Casteelen" (castelli fortificati), enumera-ti nello stesso ordine con cui appaiono nella veduta, ossia da sinistra a destra, visti dalle colline. Resta aperto l'interrogativo circa l'eventuale connessione fra le due testimonianze: se Stinemolen e Ortelius furono in rapporto diretto, non si può escludere che il cartografo abbia utilizzato una versione preliminare del panorama quale fonte per la sua descrizione o che lo stesso Stinemolen, nel 1582, intendesse produrre un'illustrazione conforme al testo orteliano, forse come omaggio o dono personale.

[19] Sia nella descrizione di Ortelius sia nella veduta di Stinemolen, Napoli è presentata innanzitutto quale centro di vita civile e cortese. Le chiese, pur numerose, sono raffigurate in modo ridotto e spesso difficilmente riconoscibile; molte si collocano nella distanza, cioè nella città antica, sulla collina di Pizzofalcone o lungo la baia di Chiaia. L'attenzione visiva converge invece sugli edifici del governo spagnolo disposti al centro dell'immagine, e sulle fortificazioni, con particolare rilievo al Castel Sant'Elmo. Tale *focus* sulla città civile suggerisce che il panorama fosse destinato a un alto dignitario della corte spagnola – un ministro, un ambasciatore, o forse lo stesso Filippo II.

[20] L'insieme dei disegni pervenuti rivela inoltre lo specifico interesse dell'artista per le formazioni geologiche di origine vulcanica – crateri, colate, rocce tufacee e i loro processi di erosione – in sintonia con le ricerche scientifiche coeve.⁴³ È noto, ad esempio, che intorno al 1574 l'umanista olandese Steven Pigge salì sul Vesuvio, definendo il cratere con il termine greco *krater* e paragonandolo a un antico anfiteatro, immagine che trova riscontro nel disegno stinemoleniano di Pozzuoli (**fig. 3**). Analogi interessi emergono nel viaggio in Sicilia del pittore Gillis Coignet, appartenente a una famiglia impegnata anche nella produzione di strumenti scientifici e atlanti.⁴⁴

[21] Le masse rocciose più tenere, che avvolgono i rilievi solidificati e scoscesi, sembrano suggerire la genesi del paesaggio attraverso colate laviche. Il principale riferimento letterario in materia restava l'antico poema didascalico sull'Etna⁴⁵ volto a indagare la "potente opera dell'artista Natura",⁴⁶ che annoverava anche Ischia, Pozzuoli, i Campi Flegrei, le isole Lipari e lo Strom-

⁴³ Per lo studio dei fenomeni vulcanici nel XVI secolo, cfr. Michel Bastiaensen, "Voyageurs de la Renaissance et phénomènes volcaniques en Italie", in: *Annali d'Italianistica* 14 (1996), dedicato a *L'Odeporica/Hodoeporics: On Travel Literature*, 363-397; Dieter Richter, *Der Vesuv. Geschichte eines Berges*, Berlino 2007; Sean Cocco, "Natural Marvels and Ancient Ruins: Volcanism and the Recovery of Antiquity in Early Modern Naples", in: Victoria C. Gardner Coates e Jon L. Seydl, a cura di, *Antiquity Recovered: The Legacy of Pompeii and Herculaneum*, Los Angeles 2007, 15-36.

⁴⁴ Mander (1604), 262r; Coignet era lontanamente imparentato con Jan van Stinemolen tramite i matrimoni di Anna Quinet con Peter de Weent, e di Stinemolen con Agnes, la nipote di Peter de Weent; cfr. Ad Meskens e Godelieve van Hemeldonck, "Quignet, Quinetti, Cognet, Coignet: An Antwerp Family of Goldsmiths, Some Painters, One Mathematician and a Lot of Merchants", in: *Jaarboek. Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen* (2015–2016), 75-138: 79-80; vedi sopra nota 28.

⁴⁵ I secolo d. C., attribuito a Virgilio, Lucilio il Giovane o Cornelio Severo. All'epoca di Stinemolen apparve l'edizione commentata di Joseph Scaliger: *Pub. Virgilii Maronis Appendix*, Lione 1572–1573, 37-57, commento 346-420.

⁴⁶ Verso 601, "artificis naturae ingens opus".

boli. In esso si descrive la lava come *liquefacta saxa*, resa incandescente da venti sotterranei e portata alla luce dalle eruzioni.⁴⁷ Una volta solidificata, tale sostanza – con la denominazione di *lapis molaris* – veniva utilizzata in età antica e moderna per la produzione di macine e pietre da affilatura.⁴⁸

[22] È verosimile che Stinemolen fosse consapevole della coincidenza linguistica fra la roccia vulcanica (pietra da mola) e il proprio cognome (mola di pietre), e che ne cogliesse le implicazioni simboliche.⁴⁹ Tale suggestione non determinò forse l'origine del suo interesse per il fenomeno, ma ne consolidò certamente la forza evocativa. Emblematico, in tal senso, è il fatto che la macina, scolpita dalla stessa materia vulcanica come l'isola di Ponza, e rotonda come le formazioni rocciose studiate da Stinemolen, appare anche nell'Apocalisse, evocata nel disegno dell'isola realizzato dall'artista (**fig. 2**), come simbolo della distruzione finale della terra.⁵⁰ Stinemolen appare dunque non solo consapevole dei processi naturali della vulcanogenesi, ma anche della violenza catastrofica che essa porta con sé.

⁴⁷ Gianfranco Mosconi, "Aetna 435: 'sulphure non solum sed obesa et alumine terra est'? (A proposito dell'allume delle Lipari)", in: *Rivista di Cultura Classica e Medievale* 44, 2 (2002), 337-355: 394.

⁴⁸ Stefan Wenzel, "The Distribution of Querns and Millstones of Mayen Lava in the Early Middle Ages (c. 500 to 1050 AD)", in: *Archéo-Situla* 39 (2020), 221-233 (= *Deuxièmes Journées d'actualité de la recherche archéologique en Ardenne-Eifel. Actes du colloque tenu à Viroinval, 17-29 octobre 2019*, a cura di Alison Smolderen e Pierre Cattelain).

⁴⁹ Un ideogramma composto da un mulino a vento astratto e una pietra rotonda era utilizzato dalla famiglia Steynemeulen come marchio di oreficeria: Doorslaer (1935), 80, fig. 3.

⁵⁰ Ap 18, 21-22.

About the Author

Martin Raspe, art historian and digital humanities scholar at the Bibliotheca Hertziana – Max Planck Institute for Art History in Rome; studied art history, Slavic studies, classical archaeology, and Christian archaeology in Münster, Westphalia, and Freiburg im Breisgau. MA thesis (1985) on a carved altarpiece from Antwerp, dated 1523, in Schwerte, Germany. PhD thesis (1991) on Francesco Borromini's architectural system. Lecturer in art history at the universities of Würzburg (1991–1996) and Trier (1999–2004). Publications on a wide range of subjects from late antiquity to the 20th century, with a focus on Baroque Rome and Netherlandish art in the 16th century.

Reviewers

Anonymous

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](#).

