



CITTÀ INVISIBILI  
TRA MEMORIA  
E RAPPRESENTAZIONE  
(XVI-XIX SECOLO)

INVISIBLE CITIES:  
MEMORY AND REPRESENTATION  
IN THE 16<sup>TH</sup>-19<sup>TH</sup> CENTURIES

*a cura di / edited by*

GIULIA CERIANI SEBREGONDI    FRANCESCA MATTEI

*Testi di / Texts by*

Arianna Campiani, Stefania Castellana, Lorenzo Gatta, Diletta Haberl,  
Domenico Laurenza, Milena Viceconte, Lorenzo Vigotti

Questo volume è stato pubblicato nell'ambito del progetto PRIN 2022 *VeLoCi - The Vesuvian Lost Cities before the 'Discovery'. Sources, Experience, Imagery in Early Modern Period*, codice progetto 2022JMBC38, PI prof. Giulia Ceriani Sebreondi (Dipartimento di Architettura e Disegno industriale dell'Università della Campania "Luigi Vanvitelli"), finanziato dall'Unione Europea - Next Generation EU, CUP B53D23022780006.

This volume was published as part of the PRIN 2022 project *VeLoCi - The Vesuvian Lost Cities before the 'Discovery'. Sources, Experience, Imagery in Early Modern Period*, project code 2022JMBC38, PI Prof. Giulia Ceriani Sebreondi (Department of Architecture and Industrial Design, University of Campania "Luigi Vanvitelli"), funded by the European Union - Next Generation EU, CUP B53D23022780006.

Traduzioni di / Translations by Neal Putt



## La restituzione visiva delle città sepolte nella vedutistica cinque e seicentesca

MILENA VICECONTE

**Abstract:** La conoscenza delle città sepolte dall'eruzione del 79 d.C. e la costruzione della loro memoria topografica nel periodo precedente alle grandi campagne di scavo settecentesche si fondavano su un corpus variegato di fonti elaborate a partire dalle informazioni desunte dalle fonti testuali e iconografiche e dalle testimonianze ricavate dagli esiti delle esplorazioni compiute da viaggiatori ed eruditi. Il presente contributo si inserisce nel quadro degli studi promossi dal progetto PRIN 2022 VeLoCi, che ha indagato il processo di conoscenza delle città vesuviane prima della loro 'scoperta' ufficiale nel XVIII secolo, attraverso l'esame di testimonianze letterarie, iconografiche e materiali di età moderna. In linea con gli obiettivi del progetto, che mirava a ricostruire l'identità di un paesaggio perduto e le modalità attraverso cui l'antico veniva immaginato e interpretato, questo contributo approfondisce il ruolo delle rappresentazioni cartografiche e delle vedute prospettiche realizzate tra Cinque e Seicento come strumenti di restituzione storica degli antichi centri romani di Pompei, Ercolano, Oplontis e Stabia, mostrando come essi rimangano generalmente marginali almeno fino al secondo quarto del Seicento. Particolare attenzione è dedicata all'eruzione vesuviana occorsa nel dicembre del 1631 – momento di svolta in questa vicenda, come si vedrà – la quale diede avvio a una significativa produzione di “veri ritratti” del territorio. Il presente contributo si sofferma in particolare sulle opere realizzate dall'incisore francese attivo a Napoli Nicolas Perrey (1596-1661), nei quali è possibile riscontrare una prima integrazione consapevole dei toponimi antichi nel paesaggio moderno.

**Parole chiave:** Città vesuviane sepolte; Incisioni; Vedute; Nicolas Perrey; Progetto VeLoCi.

Nel panorama della cultura visiva napoletana della prima età moderna, la rappresentazione del territorio vesuviano costituisce un ambito privilegiato per analizzare le modalità attraverso cui memoria storica, conoscenza topografica e costruzione iconografica si intrecciano nella definizione del paesaggio. Le scenografiche viste a volo d'uccello dell'iconico doppio cono, prodotte soprattutto a partire dall'eruzione del 1631, non si limitano a restituire un'immagine descrittiva dello spazio urbano e naturale che lo caratterizza, ma operano come dispositivi culturali capaci di organizzare, selezionare e reinterpretare il passato, contribuendo a modellare l'immaginario storico e a stabilire ciò che appare visibile, intelligibile e simbolicamente rilevante.

Già agli albori dell'umanesimo, il territorio vesuviano era percepito come uno spazio segnato dalla perdita e dalla persistenza del

ricordo: evocativo in tal senso è il passaggio in cui Francesco Petrarca commemorava con accento elegiaco la scomparsa di Pompei ed Ercolano, ricordando come “Pulcherrimus terrarum tractus ad laevam Pompeios atque Herculaneum habuit, celebres olim urbes, nunc inania nomina”<sup>1</sup>. La riduzione delle città antiche a *inania nomina* – nomi privi di un riferimento materiale – non ne determinò tuttavia l’oblio, ma contribuì piuttosto a intensificarne il valore simbolico, trasformando l’assenza in un potente motore di fascinazione storica.

Eppure, nonostante la persistenza di questa memoria della grandezza perduta, per gran parte del Cinquecento e del primo Seicento la presenza delle città sepolte nelle rappresentazioni cartografiche e vedutistiche rimase intermittente, incerta e spesso subordinata a esigenze legate alla realtà contemporanea. Ne risultò una conoscenza visiva frammentaria, in cui il ricordo delle città romane sopravviveva più come costruito simbolico che come dato spazialmente definito, producendo una tensione irrisolta tra osservazione empirica, tradizione antiquaria e immaginazione storica.

Alla luce di queste premesse, il presente contributo si propone di indagare il ruolo delle vedute dedicate al territorio vesuviano come strumento di costruzione e trasmissione della memoria delle città sepolte. Attraverso l’analisi della produzione precedente alle grandi campagne di scavo disposte da Carlo di Borbone, si proverà a chiarire in che modo la cultura visuale cinque e seicentesca contribuì a preservare il ricordo di Pompei ed Ercolano, Oplontis e Stabia, oltre che a modellare e condizionare le forme della conoscenza storica e archeologica del territorio vesuviano prima della riscoperta settecentesca.

Com’è noto, la riforma urbanistica messa a punto dal viceré Pedro de Toledo negli anni Venti del Cinquecento determinò l’avvio dell’ampliamento dell’orizzonte visivo della città di Napoli, con il conseguente superamento dei limiti tradizionalmente incentrati sull’area flegrea e una graduale espansione verso il litorale orientale, sino a comprendere il territorio alle pendici del Vesuvio<sup>2</sup>. Tale processo, che portò nel secolo successivo a una rilevante produzione di immagini incise e dipinte ad opera di personalità di spicco della veduta prospettica del tempo quali Alessandro Baratta e Didier Barra, fu il risultato di un cambiamento nella percezione dello spazio urbano e territoriale, determinato sia da interessi di natura estetica e simbolica, sia da nuove esigenze di documentazione geografica e politica<sup>3</sup>.

A differenza delle rappresentazioni del XV secolo dove il contesto vesuviano costituiva prevalentemente un soggetto pittorico a sé, e dove il vulcano assumeva le forme di un generico monte in fiamme e posto all’interno di un paesaggio idealizzato e privo di precisi riferimenti topografici<sup>4</sup>, nel corso del secolo successivo esso diviene un elemento distintivo dell’immagine urbana napoletana, pur mantenendo una conformazione ancora approssimativa e senza una reale traduzione visiva. Ciò si spiega in parte tenendo conto del ruolo ancora fortemente



(“Scaphati”). Al margine delle incongruenze nel posizionamento delle località e della rappresentazione topografica poco accurata, questa immagine risulta di grande importanza poiché attesta la conoscenza, almeno nominale, delle città antiche, nonché un precoce tentativo da parte dei suoi artefici di stabilirne l’ubicazione.

Analogamente, tra le coeve delineazioni di tipo cartografico un caso significativo è costituito dalla carta *Regni Neapolitani verissima* delineata dall’architetto e antiquario Pirro Ligorio intorno al 1557 e stampata per la prima volta a Roma nel 1558<sup>7</sup>. Anche in questo caso ritroviamo una compresenza tra insediamenti antichi e abitati moderni, ma la loro collocazione continua ad essere imprecisa, dal momento che si basa più sulle fonti letterarie – principalmente sull’opera del filosofo Leandro Alberti – che su riscontri archeologici diretti. Ciò è evidente a proposito della città di Pompei, che nella carta viene collocata erroneamente a sud di “Ottaiano” (l’odierna Ottaviano)<sup>8</sup>. Ad ogni buon conto, entrambi gli esempi mostrano i limiti intrinseci delle fonti cinquecentesche nel restituire un’immagine accurata della topografia antica: le città sepolte vengono inserite nello spazio geografico attraverso ipotesi erudite, spesso approssimative, che finiscono per consolidare interpretazioni imprecise<sup>9</sup>.

Per ciò che riguarda invece la produzione vedutistica, lo studio sistematico del repertorio cinquecentesco dedicato al contesto vesuviano ha rivelato una tendenza generale verso una maggiore adesione alla realtà contemporanea a discapito del passato antico che, seppur noto a livello antiquario, non riesce a trovare una traduzione visiva coerente. Esemplificativa in tal senso è l’incisione sciolta pubblicata a Roma nel 1540 e intitolata *Il vero disegno in sul proprio luogo ritratto dell’infelice paese di Posuolo*, che mostra una vista dall’alto dei Campi Flegrei all’indomani dell’innalzamento della conformazione vulcanica detta Monte Nuovo avvenuto nel 1538<sup>10</sup>. Eseguita dal cosiddetto Monogrammista G. A., questa rappresentazione testimonia il forte interesse per i fenomeni naturali e vulcanici attuali, ciò che è reso manifesto anche nella scelta di ampliare il campo visivo fino a includere una porzione del paesaggio vesuviano<sup>11</sup>. Tuttavia, diverso è il modo di definire topograficamente questo territorio: a differenza della ricchezza di informazioni in termini di strutture urbane riconoscibili in corrispondenza dell’area flegrea, per il territorio vesuviano è registrato unicamente il toponimo “Castello a Mare”, riferito non già all’antica Stabia bensì all’insediamento moderno di Castellammare di Stabia. Ciò nonostante, l’assenza di qualsiasi allusione alle città romane non deve essere interpretata esclusivamente come una mancanza di informazioni, ma come il risultato di precise scelte culturali e iconografiche. Le vedute dell’epoca tendevano infatti a privilegiare elementi di immediata riconoscibilità – come le città attive, i porti, i castelli e i luoghi di interesse per la vita del tempo – a scapito di realtà sepolte e solo in parte visibili quali quelle dei siti romani, la cui

rappresentazione avrebbe richiesto un approccio più ricostruttivo e antiquario.

Un momento di svolta nella vedutistica napoletana fu senza dubbio l'eruzione del dicembre del 1631, un evento inaspettato che segnò l'inizio di un periodo particolarmente prospero non solo per gli studi su vulcani e terremoti, ma anche per gli sviluppi di un nuovo soggetto iconografico che poneva al centro dell'attenzione il fenomeno eruttivo come uno spettacolo della natura dalla forte connotazione estetica<sup>12</sup>. Rispetto all'approccio scientifico, esso comprendeva, oltre alle analisi scaturite dall'osservazione diretta e dal confronto con altre conformazioni vulcaniche allora note, una rinnovata riflessione teorica sulle cause della conflagrazione, accompagnata da una rilettura critica delle fonti classiche riguardanti precedenti episodi tellurici ed eruttivi<sup>13</sup>. Così, nuove e vecchie interpretazioni cominciarono a circolare non solo attraverso trattati e testi letterari di natura proto-scientifica, ma anche mediante altri prodotti editoriali di carattere informativo che, prodotti in forma di opuscoli e fogli illustrati a basso costo, avevano lo scopo di fornire a un pubblico ampio una cronaca dettagliata del divenire dell'eruzione e sui suoi effetti sul territorio circostante, in termini di perdite umane oltre che di danni materiali<sup>14</sup>. In tal senso, le descrizioni più suggestive si ritrovano nei resoconti diffusi dagli stampatori napoletani, principalmente Egidio Longo e Lazzaro Scoriggio<sup>15</sup>. Dotati di una ricchezza narrativa e metaforica che favorì la nascita di un vero e proprio lessico del disastro, questi testi contribuirono altresì a consolidare specifici *topoi* descrittivi, come quello della nube a forma di pino che si innalzava dal cratere, descritta per la prima volta proprio da Plinio il Giovane nelle sue lettere sull'eruzione del 79 d.C.<sup>16</sup>.

Oltre ad attivare una produzione senza precedenti di relazioni e opuscoli informativi, l'eruzione del 1631 costituì una potente fonte di ispirazione per i pittori e gli incisori attivi nel contesto napoletano. L'occasione unica che offriva l'osservazione in presa diretta di un fenomeno così straordinario come l'esplosione del cratere, con la sua violenta fuoriuscita di lapilli e lava, fu determinante per la formazione di un repertorio di immagini incentrate sul Vesuvio, destinato ad esercitare un forte fascino sino ai giorni nostri<sup>17</sup>. Le prime attestazioni di questo nuovo genere figurativo corrispondono ai cosiddetti "veri ritratti", ovvero generiche vedute a volo d'uccello dell'iconico doppio cono, così come si presenta all'osservazione diretta, generalmente ripresa dai punti più elevati della capitale partenopea. Ne sono un chiaro esempio quelle che accompagnano resoconti anonimi stampati e diffusi tra Roma e Napoli nelle settimane successive al disastro, che recano la firma degli incisori Giovan Battista Passeri e Giovanni Orlandi<sup>18</sup>.

Tra gli artisti che contribuirono in modo più innovativo alla definizione di questo repertorio figurativo spicca il nome di Nicolas Perrey,



Figura 2 – Nicolas Perrey, Status Montis Vesuvii ante ultimum incendium, in G. B. MASCOLO, *op. cit.* Nicolas Perrey, Status Montis Vesuvii ante ultimum incendium, in G. B. MASCOLO, *op. cit.*

prolifico incisore di origine borgognona attivo a Napoli tra il terzo e il quarto decennio del XVII secolo<sup>19</sup>. Autore di particolareggiate viste corografiche del Vesuvio in eruzione diffuse tra il 1632 e il 1634 come stampe indipendenti o come tavole all'interno di trattati, in esse si riscontra una prima integrazione sistematica tra la rappresentazione del paesaggio moderno e la topografia delle città antiche sepolte. Tale integrazione scaturisce non già dalle riflessioni degli eruditi del passato, quanto dal dibattito tra i naturalisti del tempo riguardante le cause naturali del fenomeno eruttivo e la pericolosità del territorio.

Al suo catalogo appartiene anzitutto l'illustrazione per il testo in latino *Epistola isagogica* composto dal teatino napoletano Gregorio Carafa e pubblicato nel 1632, dove la rappresentazione del paesaggio vesuviano si intreccia con la storia devozionale dell'evento, simboleggiata dalla figura di san Gennaro che affronta eroicamente l'iracondo vulcano: un'immagine evocativa dell'interpretazione del disastro in chiave apocalittica come flagello di Dio<sup>20</sup> (si veda fig. 1, p. 40 in questa pubblicazione). Tuttavia, al di là della dimensione religiosa in cui è calata la scena e che permea del resto anche il testo, questa delineazione introduce un nuovo livello di consapevolezza topografica, segnando un primo passo verso la restituzione visiva delle città antiche sepolte in una posizione prossima a quella reale.



Ancora più rilevante è la coppia di tavole nelle quali l'artista ricorre a uno dei *topoi* barocchi maggiormente praticati anche dalla coeva produzione lirica dedicata all'eruzione, ovvero quello in cui il paesaggio vesuviano si trasforma da gradevole *locus amoenus* a un infernale *locus horribilis*<sup>21</sup>. Tale visione concepita in *pendant* è presente nelle incisioni per il *Trattato del monte Vesuvio e de' suoi incendi* dell'erudito napoletano Gianbernardino Giuliani, stampato sempre a Napoli nel 1632<sup>22</sup>. Nella prima, il doppio cono è rappresentato ricoperto da una vegetazione rigogliosa, mentre nella seconda appare completamente arso dalla lava che fuoriesce dal cratere vesuviano e che inonda il paesaggio circostante.

Il medesimo schema compositivo definisce anche gli apparati illustrativi che Perrey realizza per il trattato in latino *De incendio Vesuvii* scritto dal gesuita napoletano Giovanni Battista Mascolo e pubblicato nel 1633<sup>23</sup>. Quest'opera risulta assai significativa per il tema della memoria dei siti antichi e la sua trasposizione nelle vedute corografiche, giacché oltre a contenere un'interessante disamina delle cause della conflagrazione, offre al lettore una panoramica storica delle eruzioni attestate nel passato, tra tutte quella pliniana che distrusse Pompei, Ercolano, Oplontis e Stabia. E dunque non è un caso che nella concezione delle tavole a corredo del trattato l'incisore francese

Figura 3 – Nicolas Perrey, Status Montis Vesuvii post ultimum incendium, in G. B. MASCOLO, *op. cit.*  
Nicolas Perrey, Status Montis Vesuvii post ultimum incendium, in G. B. MASCOLO, *op. cit.*



Figura 4 – Nicolas Perrey, Vista del Golfo di Napoli, in L. Longo, Vesuvius pacatus pacis emblemata [...] Bellici incendii extintori, s.l., s.a. [Napoli 1633-1634]. Nicolas Perrey, View of the Gulf of Naples, in L. Longo, Vesuvius pacatus pacis emblemata [...] Bellici incendii extintori, s.l., s.a. [Naples 1633-1634].

dimostri una conoscenza più accurata della geografia storica del territorio vesuviano, evidente nella corretta collocazione spaziale dei toponimi antichi in corrispondenza dei rispettivi abitati moderni, come nel caso della trasformazione di Torre del Greco in Herculaneum (figg. 2-3). Ciò costituisce un gesto iconografico di straordinaria portata, che può essere interpretato come un tentativo precoce di restituzione visiva dell'antico attraverso il paesaggio contemporaneo.

L'ultima coppia di incisioni realizzate dal Perrey, databile verosimilmente al 1634, rappresenta il punto più avanzato di questo processo di conoscenza del territorio antico. Si tratta di due fogli sciolti che riportano delineazioni *ex novo* che occupano quasi completamente lo spazio disponibile, ponendo in un piano secondario il contenuto testuale sottostante, costituito da un poema latino in versi in cui l'autore Lorenzo Longo offre una suggestiva descrizione dell'episodio eruttivo ricorrendo alla metafora bellica (figg. 4-5).

A differenza delle delineazioni realizzate per i trattati precedenti, qui l'incisore si serve di un punto di vista più distante che gli consente di inglobare nella scena i confini orientali della vicina città di Napoli. Ma ciò che è interessante per le nostre indagini è ancora una volta il modo in cui viene descritto il contesto paesaggistico vesuviano, nel quale vengono sapientemente riportati i luoghi più significativi quali Portici, Torre del Greco e Torre Annunziata, nonché il santuario



medievale di Santa Maria a Pugliano vicino a Resina, e dove per la prima volta essi convivono con i toponimi antichi indicati nella loro forma latina. Ciò è evidente particolarmente nella tavola che mostra lo stato del vulcano prima dell'eruzione, dove Perrey recupera la denominazione tardoantica e medievale di *civita* per riferirsi all'antica Pompei ("Pompei olim civitate"): un dettaglio che, oltre a rivestire un notevole interesse filologico, attesta una consapevolezza stratificata della memoria storica di questo sito<sup>24</sup>.

Nonostante l'ampia circolazione delle vedute di Perrey nel contesto napoletano ed europeo, le sue innovazioni non furono pienamente recepite dalla produzione incisoria successiva. Le delineazioni che datano alla seconda metà del Seicento tornarono infatti a privilegiare la rappresentazione del paesaggio nella sua dimensione moderna, trascurando nuovamente la questione della localizzazione delle città antiche. Ne sono un chiaro esempio vedute prodotte dalla stamperia di Antonio Bulifon che mostrano in sequenza gli effetti sul territorio vesuviano degli episodi eruttivi avvenuti nell'ultimo quarto del Seicento<sup>25</sup>. La situazione non sembra variare agli inizi del Settecento, come attestano le raffigurazioni urbane contenute nell'opera *Il Regno di Napoli in prospettiva* dell'abate Giovan Battista Pacichelli, pubblicate postume nel 1703<sup>26</sup>. Elaborate dal cartografo e vedutista spagnolo naturalizzato a Napoli Francesco Cassiano de Silva, esse

Figura 5 – Nicolas Perrey, Vista del Golfo di Napoli, in L. Longo, *Belli Emblema Vesuviani incendii* [...], s.l., s.a. [Napoli 1633-1634].

Nicolas Perrey, View of the Gulf of Naples, in L. Longo, *Belli Emblema Vesuviani incendii* [...], s.l., s.a. [Naples 1633-1634].

non riportano alcun elemento allusivo delle antiche città vesuviane. Le sue suggestive delineazioni urbane riprese dal mare restituiscono piuttosto l'assetto degli insediamenti moderni al culmine del Grand Tour, poco prima delle esplorazioni che porteranno alle campagne di scavo borboniche<sup>27</sup>.

Dalle considerazioni fin qui fatte appare chiaro come nel processo di ricostruzione della conoscenza delle città distrutte dall'eruzione del Vesuvio del 79 d.C., le vedute a volo d'uccello del territorio delineate durante l'età moderna costituiscono, accanto alle ben più dettagliate stampe cartografiche, una fonte di grande valore per comprendere il grado di consapevolezza dei contemporanei circa l'esistenza e l'ubicazione degli antichi centri di Pompei, Ercolano, Oplontis e Stabia. Queste testimonianze figurative permettono di indagare non soltanto la trasmissione della memoria storica e topografica, ma anche le modalità con cui tale memoria venne progressivamente alterata, semplificata o rimossa nel corso dell'età moderna, almeno fino alla loro ufficiale 'riscoperta' nel secondo quarto del Settecento.

Le incisioni di Nicolas Perrey realizzate in occasione dell'eruzione del 1631 costituiscono le prime testimonianze coerenti e consapevoli dell'integrazione della topografia delle città romane all'interno del paesaggio vesuviano moderno, segnando un passaggio decisivo dalla veduta puramente descrittiva a una rappresentazione storicamente stratificata. Particolarmente significativi in tal senso sono le tavole sciolte databili al 1634, nelle quali l'incisore introduce per la prima volta un sistema toponomastico articolato, che comprende sia gli insediamenti moderni, sia le città romane.

A differenza delle precedenti vedute, dettate da un interesse più antiquario che storico-vulcanologico e nelle quali il riferimento agli insediamenti urbani si limitava quasi esclusivamente agli abitati contemporanei, le delineazioni dell'incisore borgognone restituiscono l'assetto del paesaggio vesuviano del presente e del passato, stabilendo un nesso logico che potrebbe essere interpretato come un tentativo di spiegare attraverso le immagini il potenziale di rischio di questo territorio. In tal senso, Perrey elabora un linguaggio figurativo capace di tenere insieme ricostruzione antiquaria, osservazione diretta e memoria storica.

## Note

<sup>1</sup> F. PETRARCA, *Itinerarium ad sepulcrum domini nostri Yesu Cristi* [1358], a cura di G. Cascio, Firenze 2024, p. 208.

<sup>2</sup> V. VALERIO, *Representation and Self-Perception: Plans and Views of Naples in the Early Modern Period*, in T. ASTARITA (a cura di), *A Companion to Early Modern Naples*, Leiden-Boston 2013, pp. 63-86.

<sup>3</sup> P. C. VERDE, *L'iconografia asservita al potere. L'opera e i committenti dell'incisore e topografo Alessandro Baratta alla corte vicereale di Napoli nella prima metà del XVII secolo*, in "Librosdelacorte.es", 8, XIII (2016), pp. 105-139; A. BUCCARO, *I ritratti della Napoli vice-reale di Didier Barra: prove di 'vedutismo scientifico' in un dipinto inedito*, in P. LEONE DE CASTRIS (a cura di), *Didier Barra e l'immagine di Napoli nel primo Seicento, catalogo della mostra* (Napoli, Certosa e Museo di San Martino, 22 gennaio - 19 aprile 2025), Napoli 2025, pp. 41-57. Per un quadro generale sul tema, si rimanda a L. DI MAURO, *La 'gran mutazione' di Napoli. Trasformazioni urbane e committenza pubblica 1465-1840*, in G. BRIGANTI (a cura di), *All'ombra del Vesuvio. Napoli nella veduta europea dal Quattrocento all'Ottocento*, catalogo della mostra (Napoli, Castel Sant'Elmo, 12 maggio-29 luglio 1990), Napoli 1990, pp. 81-94.

<sup>4</sup> È quanto si osserva, ad esempio, nei manoscritti illustrati prodotti nella prima metà del Quattrocento, come il noto *Livre de Maraveilles du monde* (ante 1427) ora presso la Bibliothèque nationale de France, per il quale si veda P. HELAS, *Disastri, miracoli ed emozioni. L'immagine del Vesuvio tra XV e XVII secolo*, in E. SCIROCCO et al. (a cura di), *Eruzioni di carta. Quattro secoli di stampa sui vulcani / Buch-ausbrüche. Vulkanisches in historischen Drucken aus vier Jahrhunderten*, Napoli 2024, pp. 31-43.

<sup>5</sup> Si veda in particolare G. AMODIO, *Ai piedi del vulcano: Rappresentazioni dell'area vesuviana*, in C. DE SETA, A. BUCCARO (a cura di), *Iconografia delle città in Campania: Napoli e i centri della provincia*, Napoli 2006, pp. 239-266.

<sup>6</sup> F. LENZO, *The Four Engravings. Between Word and Image*, in B. DE DIVITIIS, F. LENZO, L. MILETTI (a cura di), *Ambrogio Leone's De Nola, Venice 1514. Humanism and Antiquarian Culture in Renaissance Southern Italy*, Leida 2018, pp. 59-80.

<sup>7</sup> Per un profilo su Pirro Ligorio si rimanda a F. LOFFREDO, G. VAGENHEIM (a cura di), *Pirro Ligorio's Worlds Antiquarianism, Classical Erudition and the Visual Arts in the Late Renaissance*, Leiden 2018. Sugli studi di Ligorio in riferimento alle città vesuviane, si veda F. MATTEI, *Elusive Antiquities. The Quest for the Vesuvian Cities in Pirro Ligorio's Work*, in corso di pubblicazione come esito del progetto PRIN 2022 VeLoCi.

<sup>8</sup> F. MATTEI, *Sotto il vulcano. La topografia delle città vesuviane nel dibattito della prima età moderna*, in "Lexicon", XL-XLI (2025), pp. 7-18.

<sup>9</sup> Nonostante queste criticità, va precisato come la carta di Pirro Ligorio esercitò un'influenza notevole per successive rappresentazioni cartografiche del Regno di Napoli, a partire dalla celebre carta di Ortelius e dalla traduzione italiana della *Geographia* di Claudio Tolomeo, curata da Giovanni Antonio Magini. Si veda in proposito, F. MATTEI, *Regni Neapolitani Verissima*, in *Veloci Database*, ISSN online 3035-403X, 7 gennaio 2025, <https://data.velociproject.org/v/8f8aa6>.

<sup>10</sup> G. VARRIALE, *D'improvviso un monte nuovo alle porte di Napoli. L'eruzione flegrea del 1538*, in "Studi Storici", IV (2019), pp. 781-810.

<sup>11</sup> S. CONTI, *Il terremoto rappresentato*, in "Geostorie", XVIII, 3 (2010), pp. 241-287. Più in generale sul tema della rappresentazione di Monte Nuovo si rimanda a H. HENDRIX, *The Monte Nuovo Episode and the Changing Balance between Nature and Heritage in Sixteenth-Century Descriptions of Naples*, in F. FEHRENBACH, J. VAN GASTEL (a cura di), *Nature and the Arts in Early Modern Naples*, Berlino 2020, pp. 45-58.

<sup>12</sup> DIPARTIMENTO PER LA PROTEZIONE CIVILE (a cura di), *Alla scoperta del Vesuvio*, catalogo della mostra (Ercolano, Napoli, 21 ottobre-19 novembre 2006), Napoli 2006; G. P. RICCIARDI, *Diario del monte Vesuvio. Venti secoli di immagini e cronache di un vulcano nella città*, 3 voll., Napoli 2009.

<sup>13</sup> S. COCCO, *Watching Vesuvius: A History of Science and Culture in Early Modern Italy*, Chicago 2013; A. TORTORA, *L'eruzione vesuviana del 1631. Una storia moderna*, Roma 2014. Più recentemente, si veda D. LAURENZA, *Temporal Landscapes: Origins and Aspects of Vesuvian Iconography in the Seventeenth and Eighteenth Centuries*, in "Renaissance Quarterly", LXXVIII (2025), pp. 810-847.

<sup>14</sup> G. SCHIANO, *Retoricas de la memoria en las relaciones de desastres: la erupción del Vesubio de 1631*, in L. TORRES, H. TROPÉ, J. ESPEJO SURÓS (a cura di), *Metamorfosis y memoria del evento. El acontecimiento en las relaciones de sucesos europeas de los siglos XVI al XVIII*, Salamanca 2021, pp. 227-238.

<sup>15</sup> Tra le relazioni più interessanti in tal senso, si segnalano P. FUCCI, *La crudelissima guerra, danni e minacce del superbo campione Vesuvio*, Napoli 1632; G. APOLLONI, *Il Vesuvio ardente di Giovanni Apolloni*, *All'illustr. Sig. Conte Mario Carpegna*, Napoli 1632; V. BOVE, *Decima relatione, nella quale più delle altre si dà breve e soccinto ragguaglio dell'incendio risvegliato nel Monte Vesuvio...*, Napoli 1632; G. ORLANDI, *Nuova e*

*compita relatione del spaventevole incendio del Monte di Somma detto il Vesuvio...*, Napoli 1632.

<sup>16</sup> Si veda in particolare G. C. BRACCINI, *Relazione dell'incendio fattosi nel Vesuvio alli 16. di Dicembre 1631*, Napoli 1631. Per un'analisi storico-linguistica sui resoconti a stampa relativi all'eruzione del 1631 si rimanda allo studio recente di A. MONACO, *Forme testuali e stili narrativi delle relazioni a stampa sull'eruzione del Vesuvio del 1631*, Firenze 2024.

<sup>17</sup> L. GALLO, *Eruzioni Sublimi. Le catastrofi vulcaniche nell'immaginario moderno e contemporaneo*, in M. OSANNA, D. ATHANASOULIS (a cura di), *Pompei e Santorini. L'eternità in un giorno*, catalogo della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale, 11 ottobre 2019 - 6 gennaio 2020), Roma 2019, pp. 101-109; M. VICECONTE, *Vesuvio infernale. Nascita e diffusione di un topos napoletano nella cultura artistica e letteraria seicentesca*, in *Ricerche sull'arte a Napoli in età moderna. Saggi e documenti 2024-2025 in ricordo di Giuseppe De Vito*, Napoli 2025, pp. 87-103.

<sup>18</sup> V. F. KOPPENLEITNER, *Katastrophenbilder: der Vesuvausbruch 1631 in den Bildkünsten der Frühen Neuzeit*, Berlino 2018, pp. 62-72.

<sup>19</sup> F. LOFANO, *L'eruzione del Vesuvio del 1631 e Nicolas Perrey. Novità e riflessioni sul percorso di un malnoto pittore*, in R. CASAPULLO, L. GIANFRANCESCO (a cura di), *Napoli e il Gigante. Il Vesuvio tra immagine, scrittura e memoria*, Soveria Mannelli 2014, pp. 209-235.

<sup>20</sup> G. CARAFA, *Opusculum de novissima Vesuvii conflagratione, epistola isagogica*, Napoli 1632. Sul tema delle figure eroiche in tempi di calamità, si rimanda a M. VICECONTE, G. SCHIANO, D. CECERE (a cura di), *Heroes in Dark Times. Saints and Officials Tackling Disaster (16th-17th Centuries)*, Roma 2023.

<sup>21</sup> A. PERRONE, *Il palinsesto della catastrofe. La metafora tra lirica e scienza nel Barocco meridionale*, Roma 2023.

<sup>22</sup> G. GIULIANI, *Trattato del Monte Vesuvio e de' suoi incendi*, Napoli 1632. Si veda M. VICECONTE, *Stato del Monte Vesuvio dopo l'ultimo Incendio de' 16 di dicembre 1631*, in *Veloci Database*, ISSN online 3035-403X, 26 agosto 2024, <https://data.velociproject.org/v?id=6c-4d5a>; M. VICECONTE, *Stato del Monte Vesuvio prima dell'eruzione de' 16 di dicembre 1631*, in *Veloci Database*, ISSN online 3035-403X, 26 agosto 2024, <https://data.velociproject.org/v/fe87c5>.

<sup>23</sup> G. B. MASCOLO, *De incendio Vesuvii*, Napoli 1633.

<sup>24</sup> D. JACAZZI, *Pompei e la "valle diruta". Tracce e memorie della città antica nelle fonti medioevali e moderne*, in C. GAMBARDILLA (a cura di), *Atlante di Pompei*, Napoli 2012, pp. 65-80.

<sup>25</sup> Si vedano in proposito M. VICECONTE, *Eruzione del Vesuvio del 1631, del 1685 e del 1689*, in *Veloci Database*, ISSN online 3035-403X, 26 agosto 2024, <https://data.velociproject.org/v/e97b7a>; M. VICECONTE, *Esattissima delineazione del Monte Vesuvio altrimenti di Somma data in luce da Antonio Bulifon nel 1694*, in *Veloci Database*, ISSN online 3035-403X, 26 agosto 2024, <https://data.velociproject.org/v/5858bf>.

<sup>26</sup> G. B. PACICHELLI, *Il regno di Napoli in prospettiva*, Napoli 1703.

<sup>27</sup> Per uno studio sulla produzione vedutistica di Francesco Cassiano de Silva, si rimanda a G. AMIRANTE, M. R. PESSOLANO, *Immagini di Napoli e del regno: le raccolte di Francesco Cassiano de Silva*, Napoli 2005.

## The visual restitution of buried cities in the *vedute* of the sixteenth and seventeenth centuries

MILENA VICECONTE

**Abstract:** Prior to the era of the great eighteenth-century excavation campaigns, the knowledge and the construction of the topographic memory of the cities buried by the eruption of 79 AD was based on information gleaned from a varied corpus of sources, including the accounts of travellers and the commentary of past scholars. The current contribution proceeds from the Vesuvian Lost Cities project (VeLoCi), beneficiary of the Research Projects of National Interest (PRIN) programme, which investigated the process of knowledge of the Vesuvian cities before their official ‘discovery’ in the eighteenth century, through material evidence, literary and iconographic sources of the modern era. In line with the project objectives, aimed at reconstructing the identity of the lost Vesuvian landscape, and the past ways of imagining and interpreting the ancient world, this contribution addresses the role of cartographic works and perspective *vedute* between the sixteenth and seventeenth centuries as tools for the historical restoration of the ancient Roman centres of Pompeii, Herculaneum, Oplontis and Stabiae, showing how such reconstruction remained generally marginal until at earliest the second quarter of the seventeenth century. The turning point was in fact the eruption of Vesuvius in December 1631, which gave rise to a significant production of “true portraits”. This contribution devotes particular attention to those produced by the French engraver Nicolas Perrey, active in Naples, which demonstrate the first conscious integration of ancient place names with the modern landscape.

**Keywords:** Vesuvian Lost Cities; Engraved Sources; Landscape Views; Nicolas Perrey; VeLoCi Project.

In the panorama of early modern Neapolitan visual culture, the representation of the Vesuvian territory offers ideal terrain for analysis of the intertwining of historical memory, topographical knowledge, and iconographic construction in the definition of the landscape. The spectacular bird’s-eye views of the iconic double cone, produced mostly following the eruption of 1631, served in the descriptive imaging of the urban space and its unique natural context. These views, however, also served as cultural devices in organising, selecting, and reinterpreting the past, and so shaping the historical imagination and determining what was perceived as visible, intelligible and symbolically relevant.

Early in the Humanist era, the Vesuvian territory had already been perceived as a place marked by loss and the persistence of memory. Francesco Petrarca was particularly

evocative in commemorating the disappearance of Pompeii and Herculaneum, striking an elegiac note as he observed how both cities were reduced to empty names: “Pulcherrimus terrarum tractus ad laevam Pompeios atque Herculaneum habuit, celebres olim urbes, nunc inania nomina”<sup>1</sup>. The material loss of the ancient centres did not lead to their oblivion, however, rather the intensification of their symbolic value, and the transformation of their absence into a powerful engine of historical fascination.

Despite this sustained memory of lost greatness, for most of the sixteenth and early seventeenth centuries the presence of the buried cities in cartographic and pictorial representation remained intermittent, uncertain and often subordinate to the needs of contemporary reality. The result was a fragmentary visual knowledge, in which the

memory of the Roman cities survived more as a symbolic construct than as a spatially defined fact, leaving a residual tension between empirical observation, antiquarian tradition and historical imagination.

In light of these premises, this contribution aims to investigate the role of the Vesuvian *vedutista* genre as a tool for constructing and transmitting the memory of the buried cities. Through an analysis of the production prior to the great excavation campaigns ordered by Charles of Bourbon, we will clarify how sixteenth- and seventeenth-century visual culture contributed to preserving the memory of Pompeii and Herculaneum, Oplontis and Stabiae, as well as shaping and conditioning the forms of historical and archaeological knowledge of the Vesuvian territory prior to its eighteenth-century rediscovery.

As is well known, the urban reforms implemented by Viceroy Pedro de Toledo in the 1520s led to a broadening of the visual horizons of Naples, overcoming the limits long experienced in the Phlegraean direction through gradual expansion eastward, along the coast, until the city included the territories at the feet of Vesuvius<sup>2</sup>. This process, which led in the following century to a significant production of engraved and painted images by leading figures in perspective *vedutismo*, such Alessandro Baratta and Didier Barra, was the result of a change in the perception of urban and territorial space, determined both by aesthetic and symbolic interests and by the demand for new forms of geographic and political documentation<sup>3</sup>.

Unlike fifteenth-century representations focused mainly on the volcano as a subject in itself, seen in the form of a generic mountain in flames, set within an idealised landscape lacking any precise topographical references<sup>4</sup>, the following century saw the emergence of Vesuvius as a distinctive element of the Neapolitan urban image, while still retaining an approximate shape without true visual translation. This can be explained in part by

the still pivotal role played by the landscape of the Phlegraean Fields in Renaissance Neapolitan visual culture, considered to be of greater interest for its mythological, archaeological and thermal value, compared to the Vesuvian territory which, also due to its seismic-eruptive history, had been little frequented by erudite travellers, to the point that in periegetic texts it was often relegated to background status and treated in a generic and stereotypical manner<sup>5</sup>.

Regarding the memory of the buried cities, in studying sixteenth-century maps, we observe their traces reported only discontinuously and marginally, without demonstration of full topographical and iconographic awareness. The few identified cases include one particularly noteworthy: the copperplate *Ager Nolanus cum adjacentibus Regionibus*, prepared together with three other plates for Ambrogio Leone's *De Nola*, published in Venice in 1514<sup>6</sup>. The work of the Venetian painter and illustrator Girolamo Mocetto based on the drawings of Leone, the engraving presents a view from above of the Nolan *agro* and neighbouring territories, including the Vesuvian lands, with the volcanic cone rising at centre (*fig. 1*). Several names appear, identifying ancient and modern places, all in Latin naming: the ancient Roman cities of Herculaneum (*Herculaneum op'*), Pompeii (*Pompei op'*) and Stabiae (*Stabiae*), but also the modern settlements of Castellammare di Stabia (*Castel ad Mare*), Torre Annunziata (*T. Nunciatae*) and Scafati (*Scaphati*). Despite the only approximate topographical representation and the discrepancies in placement of locations, this image evidences the existence of at least nominal knowledge of the ancient cities, and offers an example of early attempts at establishing their location.

Another significant example of the cartographic depictions of this period is the map *Regni Neapolitani verissima*, drawn up by architect and antiquarian Pirro Ligorio around 1557 and first printed in Rome in

1558<sup>7</sup>. Here too we see the coexistence of ancient and modern settlements, but still imprecise in positioning, since the map is based more on literary sources - mainly the work of philosopher Leandro Alberti - than on direct archaeological evidence. The city of Pompeii, for example, is incorrectly placed south of *Ottaiano* (today's Ottaviano)<sup>8</sup>. In any case, the representations of both the Nolan lands and the Neapolitan kingdoms demonstrate the limitations inherent in sixteenth century in terms of accurately depicting ancient topography: buried cities are placed in geographical space through scholarly hypotheses, usually only approximate, with the end result consolidating inaccurate interpretations<sup>9</sup>.

Differently from the maps of the Vesuvian context, the systematic study of sixteenth-century *vedutista* production reveals a tendency towards greater adherence to contemporary reality at the expense of the ancient past, which although already known at the antiquarian level, still lacks coherent visual translation. The engraving titled *Il vero disegno in sul proprio luogo ritratto dell'infelice paese di Posuolo*, published in Rome in 1540, offers good example. The work presents a view from above of the Phlegraean Fields, subsequent to the development of the volcanic formation known as Monte Nuovo, in 1538<sup>10</sup>. Created by the so-called Monogrammist G.A., this representation testifies to the strong interest in contemporary natural and volcanic phenomena, also evident in the broadening of the view, so as to include a portion of the Vesuvian landscape<sup>11</sup>. The topographic definition of the Vesuvian territory is different from the maps, however: in contrast with the wealth of information on the urban structures of the Phlegraean area, for the Vesuvian territory we have only the place name *Castello a Mare*, referring to the modern settlement of Castellammare di Stabia rather than ancient Stabia. Nevertheless, the absence of reference to Roman cities should not be interpreted

solely as a lack of knowledge, but also as the result of specific cultural and iconographic choices. These sixteenth-century views tended to favour elements of immediate recognition, important to modern life – the living cities, ports, as well as castles and places of interest – at the expense of the buried and only partially visible realities such as Roman sites, whose representation would demand more antiquarian and reconstructive approaches.

A turning point in Neapolitan *vedutismo* clearly arrived with the eruption of December 1631, an unexpected event that opened a particularly prosperous period for studies on terrestrial phenomena, but also for the development of a new iconography focused on the eruptive phenomenon as a spectacle of nature, with strong aesthetic connotations<sup>12</sup>. In addition to the scientific approach, with analyses based on direct observation and comparison with other volcanic formations, this also involved renewed theoretical reflections on the causes of the conflagration, accompanied by the critical reinterpretation of classical sources concerning previous telluric and eruptive episodes<sup>13</sup>. Thus, new and old interpretations began to circulate, not only through proto-scientific treatises and literary texts, but also through inexpensive brochures and illustrated sheets, providing detailed chronicle of the progress of the eruption and its effects on the surrounding territory in terms of human and material damages<sup>14</sup>. Among such readily accessible materials, the reports distributed by the Neapolitan printers, mainly Egidio Longo and Lazzaro Scoriggio, provided the most evocative descriptions<sup>15</sup>. Endowed with a narrative and metaphorical richness that fostered the emergence of a veritable lexicon of disaster, these texts also contributed to consolidating specific descriptive *topoi*, such as that of the pine-shaped cloud rising from the crater, described for the first time by Pliny the Younger in his letters on the eruption of 79 AD<sup>16</sup>.

The eruption of 1631 led not only to an unprecedented production of reports and

popular materials, but also served as a powerful inspiration for painters and engravers active in Naples. The first-person observation of the extraordinary explosion of the crater, with violent eruptions of lapilli and lava, offered unique opportunity for the creation of images centred on Vesuvius, leading to development of an entire repertoire, still fascinating to this day<sup>17</sup>. The first examples of this new figurative genre are the so-called *Veri ritratti*, bird's-eye views of the iconic double cone, usually as directly observed from the highest points of the Neapolitan capital. Within a few weeks of the disaster, reports were already printed and distributed in Rome and Naples. Although their true authorship remains unknown, some of the best examples bear the signatures of engravers Giovan Battista Passeri and Giovanni Orlandi<sup>18</sup>.

Among the artists contributing to the definition of this figurative repertoire, one of the most innovative was Nicolas Perrey, a prolific engraver of Burgundian origin active in Naples between the third and fourth decades of the seventeenth century<sup>19</sup>. Perrey was the author of detailed chorographic views of Vesuvius in eruption, published between 1632 and 1634 as single prints or plates in treatises. In these, we find the first systematic integration of representations of the modern landscape with the topography of the ancient buried cities, a coalescence that stemmed in part from the reflections of the scholars of history, but even more the debate among contemporary naturalists over the causes of the eruptive phenomenon and related dangerousness of the territory.

The first illustration of his catalogue would be the one created for the *Epistola isagogica*, written by Gregorio Carafa, a Neapolitan cleric of the Theatine order, for a volume published in 1632 (see fig. 1, p. 40 in the present publication). In this large print, Perrey intertwines the representation of the Vesuvian landscape with the devotional history of the event, symbolised by

the figure of Saint Januarius heroically facing the wrathful volcano: an image reflecting the apocalyptic interpretation of the 1631 disaster as a scourge of God<sup>20</sup>. However, beyond the religious dimension of the scene, also featured in the text, the depiction introduces a new level of topographical awareness, marking a first step towards the visual restoration of buried cities to positions close to their true ancient locations.

Even more significant is the pair of plates in which the artist draws on one of the most common baroque *topoi*, also applied in poetry on the eruption, in which the Vesuvian landscape is transformed from a pleasant *locus amoenus* into a hellish *locus horribilis*<sup>21</sup>. This vision, conceived as a pendant, is present in Perrey's engravings for the *Trattato del monte Vesuvio e de' suoi incendi* by the Neapolitan scholar Gianbernardino Giuliani, also printed in Naples in 1632<sup>22</sup>. In the first the double cone is depicted covered with lush vegetation, while in the second, the flow from the Vesuvian crater has completely burned the slopes and flooded over the surrounding landscape.

Perrey applies the same compositional scheme for the illustrations of the Latin treatise *De incendio Vesuvii*, written by the Neapolitan Jesuit Giovanni Battista Mascolo and published in 1633<sup>23</sup>. This is a highly significant work in terms of the theme of the memory of ancient sites and their transposition into chorographic views, since in addition to an interesting examination of the causes of the 1631 conflagration, it offers the reader a historical overview of the recorded episodes as far back as the Plinian eruption that destroyed Pompeii, Herculaneum, Oplontis and Stabiae. Not coincidentally, in the design of the accompanying plates, the French engraver demonstrates a more accurate knowledge of the historical geography of the Vesuvian territory, evident in the correct spatial location of ancient place names in correspondence with their respective modern

settlements, as in the case of the transformation of Torre del Greco into Herculaneum (figs. 2-3). This is an iconographic gesture of extraordinary significance, constituting a precocious attempt at the visual restitution of the ancient world in relation to the contemporary landscape.

The last pair of engravings made by Perrey, probably dating to 1634, represent the most advanced stage of this process of understanding the ancient territory. Each of these is a single sheet almost entirely occupied by the printed image, with the accompanying text relegated to the secondary position of a script along the bottom. Here, in Latin verse, the poet Lorenzo Longo offers an evocative description of the eruption, using the metaphor of war (figs. 4-5).

Differently from the images created for the *Epistola* and *Trattato*, the engraver assumes a more distant viewpoint, so as to include in the scene the nearby eastern margins of the city of Naples. But more significantly, as in *De Incendio*, Perrey again applies the skilful manner of depicting the most significant places of the Vesuvian landscape, such as Portici, Torre del Greco and Torre Annunziata, also the medieval sanctuary of Santa Maria a Pugliano near Resina, and for the first time showing these in association with their ancient place names, in Latin form. This is particularly evident in the plate showing the state of the volcano before the eruption, where Perrey retrieves the late antique and medieval name *civita* in reference to ancient Pompeii (*Pompei olim civitate*): a detail of considerable philological interest, but also attesting to a layered awareness of the historical memory of this particular site<sup>24</sup>.

Despite the wide circulation of Perrey's views in Naples and Europe, subsequent engravers chose not to fully incorporate his innovations. The drawings dating from the second half of the seventeenth century returned to favouring the representation of the landscape in its modern dimension,

once again neglecting the matter of locating the ancient cities. Exemplary in this regard are the sequential views printed by the workshop of Antonio Bulifon, showing the effects of late-seventeenth century eruptions on Vesuvian territory<sup>25</sup>. The situation seems little changed at the beginning of the eighteenth century, as evidenced by the urban depictions contained in the work *Il Regno di Napoli in prospettiva* by Abbot Giovan Battista Pacichelli, posthumously published in 1703<sup>26</sup>. Created by a citizen of Naples, the Spanish-born cartographer and landscape painter Francesco Cassiano de Silva, the engravings lack all allusion to the ancient cities of Vesuvius. Viewed from the sea, his evocative drawings instead concentrate on the layout of the modern urban centres of the kingdom at the height of the Grand Tour, not long before the explorations leading to the Bourbon excavation campaigns<sup>27</sup>.

From the considerations noted above, it becomes clear that the bird's-eye *vedute* of the Vesuvian territory developed during the early modern age, alongside the much more detailed cartographic prints, constitute a source of great value for understanding the contemporary processes of reconstructing knowledge of the cities lost to Vesuvian eruption of 79 AD, and in particular on the growing levels of awareness on the existence and location of Pompeii, Herculaneum, Oplontis and Stabiae. These figurative testimonies allow us to investigate not only the transmission of historical and topographical memory in the modern age, but also the ways in which this memory was progressively altered, simplified or removed, at least until the official 'rediscovery' of these cities in the second quarter of the eighteenth century.

The engravings made by Nicolas Perrey following the event of the 1631 eruption are the first coherent and conscious evidence of the integration of the topography of Roman cities into the modern Vesuvian landscape,

marking a decisive transition from a purely descriptive view to a historically layered representation. Particularly significant in this regard are the single-sheet plates dating to 1634, in which for the first time, the engraver introduces a structured toponymic system including both modern settlements and Roman cities.

Unlike previous views, dictated more by antiquarian than historical-volcanological interests, and almost entirely limiting

references to urban settlements to the contemporary, the depictions by the Burgundian engraver restore the layout of the Vesuvian landscape of the past, integral with the current, establishing a logical connection that could also be interpreted as the use of imagery in explicating the potential risk to these territories. In this sense, Perrey develops a figurative language capable of bringing together antiquarian reconstruction, direct observation, and historical memory.

## Notes

<sup>1</sup> “The most beautiful stretch of land on the left had Pompeii and Herculaneum, once famous cities, now mere names” (translation by the author, see F. PETRARCA, *Itinerarium ad sepulcrum domini nostri Yesu Cristi* [1358], edited by G. Cascio, Florence 2024, p. 208).

<sup>2</sup> V. VALERIO, *Representation and Self-Perception: Plans and Views of Naples in the Early Modern Period*, in T. ASTARITA (ed.), *A Companion to Early Modern Naples*, Leiden-Boston 2013, pp. 63-86.

<sup>3</sup> P. C. VERDE, *L'iconografia asservita al potere. L'opera e i committenti dell'incisore e topografo Alessandro Baratta alla corte vicereale di Napoli nella prima metà del XVII secolo*, in *Librosdelacorte.es*, 8, XIII (2016), pp. 105-139; A. BUCCARO, *I ritratti della Napoli vicereale di Didier Barra: prove di 'vedutismo scientifico' in un dipinto inedito*, in P. LEONE DE CASTRIS (ed.), *Didier Barra e l'immagine di Napoli nel primo Seicento, catalogo della mostra* (Naples, Certosa and Museum of San Martino, 22 January - 19 April 2025), Naples 2025, pp. 41-57. For an overview of the subject, see L. DI MAURO, *La 'gran mutazione' di Napoli. Trasformazioni urbane e committenza pubblica 1465-1840*, in *All'ombra del Vesuvio. Napoli nella veduta europea dal Quattrocento all'Ottocento*, exhibition catalogue (Naples, Castel Sant'Elmo, 12 May - 29 July 1990), Naples 1990, pp. 81-94.

<sup>4</sup> A form typical, for example, in the illustrated manuscripts of the first half of the fifteenth century, such as the *Livre des Merveilles du monde* (before 1427), now in the Bibliothèque nationale de France. On this, see P. HELAS, *Disastri, miracoli ed emozioni. L'immagine del Vesuvio tra XV e XVII secolo*, in E. SCIROCCO et al. (eds.), *Eruzioni di carta. Quattro secoli di stampa sui vulcani / Buch-ausbrüche. Vulkanisches in historischen Drucken aus vier Jahrhunderten*, Naples 2024, pp. 31-43.

<sup>5</sup> See in particular G. AMODIO, *Ai piedi del vulcano: Rappresentazioni dell'area vesuviana*, in C. DE SETA, A. BUCCARO (eds.), *Iconografia delle città in Campania: Napoli e i centri della provincia*, Naples 2006, pp. 239-266.

<sup>6</sup> F. LENZO, *The Four Engravings. Between Word and Image*, in B. DE DIVITIIS, F. LENZO, L. MILETTI (eds.), *Ambrogio Leone's De Nola, Venice 1514. Humanism and Antiquarian Culture in Renaissance Southern Italy*, Leiden 2018, pp. 59-80.

<sup>7</sup> For a profile of Pirro Ligorio, see F. LOFFREDO, G. VAGENHEIM (eds.), *Pirro Ligorio's Worlds: Antiquarianism, Classical Erudition and the Visual Arts in the Late Renaissance*, Leiden 2018. For Ligorio's contribute on the Vesuvian cities, see F. MATTEI, *Elusive Antiquities. The Quest for the Vesuvian Cities in Pirro Ligorio's Work*, forthcoming as an output of the Prin 2022 project VeLoCi.

<sup>8</sup> See F. MATTEI, *Sotto il vulcano. La topografia delle città vesuviane nel dibattito della prima età moderna*, in *Lexicon*, XL-XLI (2025), pp. 7-18.

<sup>9</sup> Despite these critical issues, it should be noted that Pirro Ligorio's map exerted a considerable influence on subsequent cartographic representations of the Kingdom of Naples, starting with Ortelius' famous map and the Italian translation of Claudius Ptolemy's *Geographia*, edited by Giovanni Antonio Magini. See F. MATTEI, *Regni Neapolitani Verissima*, in *Veloci Database*, ISSN online 3035-403X, 7 January 2025, <https://data.veloci-project.org/v/8f8aa6>.

<sup>10</sup> G. VARRIALE, *D'improvviso un monte nuovo alle porte di Napoli. L'eruzione flegrea del 1538*, in *Studi Storici*, IV (2019), pp. 781-810.

<sup>11</sup> S. CONTI, *Il terremoto rappresentato*, in *Geosporie*, XVIII, 3 (2010), pp. 241-287. More generally on the representation of Monte Nuovo, H. HENDRIX, *The Monte Nuovo Episode and the Changing Balance between Nature and Heritage in Sixteenth-Century Descriptions of Naples*, in F. FEHRENBACH, J. VAN GASTEL (eds.), *Nature and the Arts in Early Modern Naples*, Berlin 2020, pp. 45-58.

<sup>12</sup> DIPARTIMENTO PER LA PROTEZIONE CIVILE (ed.), *Alla scoperta del Vesuvio*, exhibition catalogue (Herculaneum, Naples, 21 October - 19 November 2006), Naples 2006; G. P. RICCIARDI, *Diario del monte Vesuvio. Venti secoli di immagini e cronache di un vulcano nella città*, 3 vols., Naples 2009.

<sup>13</sup> S. COCCO, *Watching Vesuvius: A History of Science and Culture in Early Modern Italy*, Chicago 2013; A. TORTORA, *L'eruzione vesuviana del 1631. Una storia moderna*, Rome 2014. More recently, see D. LAURENZIA, *Temporal Landscapes: Origins and Aspects of Vesuvius Iconography in the Seventeenth and Eighteenth Centuries*, in *Renaissance Quarterly*, LXXVIII (2025), pp. 810-847.

<sup>14</sup> G. SCHIANO, *Retoricas de la memoria en las relaciones de desastres: la erupción del Vesubio de 1631*, in L. TORRES, H. TROPÉ, J. ESPEJO SURÓS (eds.), *Metamorfosis y memoria del evento. El acontecimiento en las relaciones de sucesos europeas de los siglos XVI al XVIII*, Salamanca 2021, pp. 227-238.

<sup>15</sup> Among the most interesting accounts: P. FUCCI, *La crudelissima guerra, danni e minacce del superbo campione Vesuvio*, Naples 1632; G. APOLLONI, *Il Vesuvio ardente di Giovanni Apolloni*, *All'illust. Sig. Conte Mario Carpegna*, Naples 1632; V. BOVE, *Decima relatione, nella quale più delle altre si dà breve e soccinto ragugaglio dell'incendio risvegliato nel Monte Vesuvio...*, Naples 1632; G. ORLANDI, *Nuova e compita relatione del spaventevole*

*incendio del Monte di Somma detto il Vesuvio...*, Naples 1632.

<sup>16</sup> See in particular G. C. BRACCINI, *Relazione dell'incendio fattosi nel Vesuvio alli 16. di Dicembre 1631*, Naples 1631. For historical-linguistic analysis of the printed accounts of the 1631 eruption, see the recent study by A. MONACO, *Forme testuali e stili narrativi delle relazioni a stampa sull'eruzione del Vesuvio del 1631*, Florence 2024.

<sup>17</sup> L. GALLO, *Eruzioni Sublimi. Le catastrofi vulcaniche nell'immaginario moderno e contemporaneo*, in M. OSANNA, D. ATHANASOULIS (eds.), *Pompeii e Santorini. L'eternità in un giorno*, exhibition catalogue (Rome, Scuderie del Quirinale, 11 October 2019 - 6 January 2020), Rome 2019, pp. 101-109; M. VICECONTE, *Vesuvio infernale. Nascita e diffusione di un topos napoletano nella cultura artistica e letteraria seicentesca*, in *Ricerche sull'arte a Napoli in età moderna. Saggi e documenti 2024-2025 in ricordo di Giuseppe De Vito*, Naples 2025, pp. 87-103.

<sup>18</sup> V. F. KOPPENLEITNER, *Katastrophenbilder: der Vesuvausbruch 1631 in den Bildkünsten der Frühen Neuzeit*, Berlin 2018, pp. 62-72.

<sup>19</sup> F. LOFANO, *L'eruzione del Vesuvio del 1631 e Nicolas Perrey. Novità e riflessioni sul percorso di un malnoto pittore*, in R. CASAPULLO, L. GIANFRANCESCO (eds.), *Napoli e il Gigante. Il Vesuvio tra immagine, scrittura e memoria*, Soveria Mannelli 2014, pp. 209-235.

<sup>20</sup> G. CARAFA, *Opusculum de novissima Vesuvii conflagratione, epistola isagogica*, Naples 1632. On the theme of heroic figures in times of calamity, see M. VICECONTE, G. SCHIANO, D. CECERE (eds.), *Heroes in*

*Dark Times. Saints and Officials Tackling Disaster (16th-17th Centuries)*, Rome 2023.

<sup>21</sup> A. PERRONE, *Il palinsesto della catastrofe. La metafora tra lirica e scienza nel Barocco meridionale*, Rome 2023.

<sup>22</sup> G. GIULIANI, *Trattato del monte Vesuvio e de' suoi incendi*, Naples 1632. See M. VICECONTE, *Stato del Monte Vesuvio dopo l'ultimo Incendio dè 16 di dicembre 1631*, in *Veloci Database*, ISSN online 3035-403X, 26 August 2024, <https://data.velociproject.org/v?id=6c-4d5a>; M. VICECONTE, *Stato del Monte Vesuvio prima dell'eruzione dè 16 di dicembre 1631*, in *Veloci Database*, ISSN online 3035-403X, 26 August 2024, <https://data.velociproject.org/v/fe87c5>.

<sup>23</sup> G. B. MASCOLO, *De incendio Vesuvii*, Naples 1633.

<sup>24</sup> D. JACAZZI, *Pompei e la "valle diruta". Tracce e memorie della città antica nelle fonti medioevali e moderne*, in C. GAMBARELLA (ed.), *Atlante di Pompei*, Naples 2012, pp. 65-80.

<sup>25</sup> M. VICECONTE, *Eruzione del Vesuvio del 1631, del 1685 e del 1689*, in *Veloci Database*, ISSN online 3035-403X, 26 August 2024, <https://data.velociproject.org/v/e97b7a>; M. VICECONTE, *Esattissima delineazione del Monte Vesuvio altrimenti di Somma data in luce da Antonio Bulifon nel 1694*, in *Veloci Database*, ISSN online 3035-403X, 26 August 2024, <https://data.velociproject.org/v/5858bf>.

<sup>26</sup> G. B. PACICHELLI, *Il regno di Napoli in prospettiva*, Naples 1703.

<sup>27</sup> For a study on the *veduta* works of Francesco Cassiano de Silva, see G. AMIRANTE, M. R. PESSOLANO, *Immagini di Napoli e del regno: le raccolte di Francesco Cassiano de Silva*, Naples 2005.