

# La retorica di Maarten van Heemskerck. Studio dell'antico e culto delle rovine tra invenzione e oggettività

Tatjana Bartsch

**Maarten van Heemskerck:  
Römische Studien zwischen  
Sachlichkeit und Imagination.**

München, Hirmer Verlag 2019.

620 p., 400 ill.

ISBN 978-3-7774-3294-6. € 145,00

Arthur J. DiFuria

**Maarten van Heemskerck's Rome:  
Antiquity, Memory, and the Cult of  
Ruins.** Leiden, Brill 2019

(Brill's studies in intellectual history,  
vol. 287). XXV, 523 p., ill.

ISBN 978-90-04-38046-2. € 143,00

---

**T**ra le fonti che hanno tramandato l'immagine di Roma nel Cinquecento, i disegni dell'artista fiammingo Maarten van Heemskerck (1498–1574) occupano un posto di primaria importanza. Nato nei Paesi Bassi, Heemskerck trascorre più di quattro anni (1532–1536/37) nella città eterna, studiando e rilevando sculture, collezioni di antichità, rovine di antichi monumenti e qualche architettura cinquecentesca. L'esito di questo soggiorno è il ricco corpus di disegni e dipinti, capaci di far balenare l'aspetto dell'Urbe davanti agli occhi di chi li osserva.

Nel corso del 2019 vedono la luce due monografie dedicate all'artista fiammingo: la prima, scritta in inglese da Arthur J. DiFuria, la seconda, scritta in tedesco da Tatjana Bartsch. Tali lavori – entrambi scaturiti da tesi di dottorato e frutto di ricerche più che decennali – si soffermano sulle rap-

presentazioni di Roma prodotte dall'artista, di cui offrono due differenti chiavi di lettura, come indicano i rispettivi titoli: DiFuria si concentra sul gusto per le rovine, Bartsch sul dualismo tra realismo e immaginazione insito nei grafici del fiammingo. A parte il comune soggetto, le due opere si articolano secondo percorsi critici autonomi. La coincidenza cronologica della loro pubblicazione, tuttavia, suggerisce di confrontarle per individuarne le specificità, i punti di contatto e di distanza, nonché i rispettivi contributi originali. Premettendo che lo studio di Maarten van Heemskerck non è impresa semplice.

## MAARTEN VAN HEEMSKERCK NELLA STORIA

A fronte di un sovrabbondante corpus grafico – cento dipinti e duecento disegni, da cui sono state tratte seicento stampe – sono tutto sommato pochi i dati documentari sul conto dell'artista, come confermano anche le ricerche presentate in questa sede (Bartsch 2019, 17). Lo studio di Heemskerck, d'altra parte, deve fare i conti con uno stato della storiografia in costante aggiornamento. Nel corso degli anni, alcuni contributi su singole opere (Stritt 2004) o su temi specifici hanno arricchito le conoscenze sullo sviluppo della sua personalità artistica. Altri lavori ne hanno ricostruito la fortuna nelle stampe, in particolare mediante le ricerche sulla tipografia *Aux Quatre Vents*, fondata da Hieronymus Cock ad Anversa, in cui vennero prodotte stampe copiate o ispirate dai grafici di Heemskerck (Grieken et al. 2013). Un filone specifico, poi, riguarda il ruolo di questi disegni nell'ambito delle ricerche sul collezionismo di antichità a Roma (Christian 2012). Oltre agli studi monografici, la figura di Heemskerck ha trovato spazio all'interno di mostre e lavori miscelanei dedicati ai fiamminghi in Italia, tema che ad oggi è stato trattato

prevalentemente in relazione ai viaggi condotti a Roma e che attende di essere esteso anche ad altri centri della penisola (Fiamminghi a Roma [1508–1608] 1995; Fiamminghi a Roma [1508–1608] 2010). A ciò si aggiunge una bibliografia che è andata ispessendosi per quanto riguarda le prospettive interpretative: la conoscenza del quadro artistico nei Paesi Bassi si è notevolmente affinata grazie ai contributi monografici su figure specifiche – ad esempio Frans Floris, Abraham Ortelius o Antoine Perrenot de Granvelle (Wouk 2018; Meganck 2017) – e ha acquisito nuove sfumature a seguito di una rilettura a scala europea dei fenomeni che hanno attraversato il „lungo Rinascimento“. Ricerche che hanno restituito i contorni di una tradizione culturale e artistica autonoma, non subordinata a quella italiana, facendo emergere l'importanza di episodi e personaggi prima trascurati o sottovalutati (Christian-De Divitiis 2019; Enenkel-Ottenheym 2019).

Heemskerck del resto non fu né il primo né l'unico a ridisegnare le antichità di Roma. Tra il 1508 e il 1509 Jan Gossaert aveva accompagnato in Italia Philippe de Bourgogne (1464–1524), successivamente vescovo di Utrecht: diletandosi massimamente nel disegno dei monumenti di Roma (come riporta Gerard Geldenhauer), eseguì in questa occasione il celeberrimo disegno del Colosseo in rovina, che aprì la strada a questa iconografia del monumento oltralpe. Jan van Scorel – con cui Heemskerck collabora tre anni – era stato in Italia al servizio di Adriano VI come conservatore della collezione di antichità del Belvedere, periodo durante il quale secondo Carol van Mander si era occupato del disegno di cose antiche. Cornelis Floris è riconosciuto come colui che ha introdotto le grottesche nelle Fiandre. La lista potrebbe continuare: che l'impresa compiuta da Heemskerck sia da collocare in un quadro variegato, del resto, è confermato da Ludovico Guicciardini, che nella *Descrittione dei paesi bassi* (1567), afferma che gli artisti fiamminghi erano stati „quasi tutti in Italia, chi per imparare, chi per vedere cose antiche“, a conferma della globalità del fenomeno. Il tutto compone un mosaico critico, attribuzionistico e storiografico di grande complessità, con cui DiFuria e Bartsch

hanno dovuto fare i conti. Alcuni punti fermi, tuttavia, hanno dato il la a questi lavori.

La presenza di Heemskerck a Roma negli anni Trenta del Cinquecento viene attestata già nelle *Vite* di Giorgio Vasari (1568), che lo menziona insieme agli altri fiamminghi che popolavano la città (*Di diversi artefici fiamminghi*). Oltre alle fonti del tempo, i materiali grafici eseguiti da Heemskerck offrono una testimonianza ancor più solida in merito alla permanenza in Urbe e costituiscono uno strumento quasi inesauribile di ragionamento sul tema. Non è un caso che il viaggio a Roma segni il principale spartiacque nella biografia dell'artista in tre fasi, come riconoscono sia DiFuria che Bartsch: una preromana, una romana, e una post-romana. Del resto, già van Mander nello *Schilderboeck* (1604) notava la differenza tra la maniera di Heemskerck prima e dopo il soggiorno in Urbe.

All'interno del corpus grafico prodotto dall'artista, la raccolta più organica e cospicua è costituita dai due libri di disegni conservati a Berlino (SMB-PK, Kupferstichkabinett, inv. 79.D.2), principale oggetto di attenzione da parte di DiFuria e di Bartsch. Approdati al Kupferstichkabinett alla fine del XIX secolo, i due album contengono 172 fogli. La loro conformazione attuale è il risultato di un'operazione collezionistica, durante la quale i disegni di Heemskerck (93 fogli autografi) sono stati rilegati insieme a grafici eseguiti da altri artisti – un fatto che quindi legittima a parlare di „album“. La prima pubblicazione di questi materiali si deve a Hülsen ed Egger (1913–1916), che hanno elaborato un facsimile corredato di un catalogo. Oltre alla redazione di una schedatura esemplare, i due studiosi hanno diversi meriti, tra cui la discussione del problema attributivo dei singoli fogli, con una proposta di assegnazione a diverse mani – gli anonimi A e B. In occasione di questa pubblicazione, Hülsen ed Egger si sforzarono di ricomporre il corpus di Heemskerck, accorpando ai disegni berlinesi anche quelli conservati in altre collezioni. Le questioni da loro dissodate riverberano nella bibliografia successiva, senza trovare in alcuni casi una soluzione dirimente: basti pensare alla querel-

le sull'identità degli anonimi A e B a cui erano stati attribuiti i grafici espunti dal catalogo di Heemskerck e rilegati negli album di Berlino, argomento su cui torneremo. Proprio a partire da alcuni problemi irrisolti muovono le ricerche di DiFuria e Bartsch.

### ROVINE E MEMORIA

Veniamo ora alle specificità dei due testi. Il volume di DiFuria è organizzato in tre parti, suddivise in capitoli, a cui si aggiunge il catalogo dei disegni. La prima è dedicata alla biografia artistica di Heemskerck durante gli anni che precedono il viaggio a Roma (*Imagining the Eternal: Maarten van Heemskerck Before Rome*), la seconda è incentrata sul lavoro svolto in Urbe (*Drawing the Eternal: Van Heemskerck in Rome*), l'ultima sviscera la questione del ricordo della città eterna dopo il rientro nei Paesi Bassi (*Remembering the Eternal: Van Heemskerck After Rome*). Tale indagine – come lo studioso dichiara nell'introduzione – intende colmare la lacuna relativa all'interpretazione teorica dell'opera di Heemskerck, ragionando sul culto delle rovine e sulla loro memoria, nonché sulla loro influenza nella cultura visiva dei Paesi Bassi. Il tema della rovina associato ai disegni dell'artista fiammingo poggia su una tradizione consolidata, come dimostrano gli studi condotti da Christoph Thoenes sulle raffigurazioni del cantiere di San Pietro inserite negli album berlinesi (Thoenes 1998). L'obiettivo di DiFuria è collocare i disegni di Heemskerck all'interno di una più vasta cornice, offrendone una interpretazione teorica. Si assiste pertanto a un tentativo di intellettualizzazione dell'opera dell'artista, che passa attraverso il confronto con i principali scritti dell'umanesimo europeo, dal *De Utraque Verborum ac Rerum Copia* di Erasmo, pubblicato nel 1512, al *Libro del Cortegiano* di Baldassarre Castiglione, stampato nel 1528. Seguendo il ragionamento dell'autore, Heemskerck avrebbe tratto dal primo qualche spunto relativo alla nozione di copia, dal secondo deriverebbe invece la *sprezzatura* nel comporre oggetti inventati con altri copiati dal vero, frammenti di piccole dimensioni e grandi monumenti. Rispetto ai presupposti e agli esiti dei disegni del fiammingo, poi,

DiFuria avanza un paragone con *Les Antiquités de Rome* di Joachim Du Bellay, in cui la poesia – elogiando le rovine di Roma antica – è in grado di evocare la grandezza (DiFuria 2019, 231).

Il rapporto tra memoria e rovina emerge da altre testimonianze coeve. Come l'espressione „Roma quanta fuit, ipsa ruina docet“, coniata da Francesco Albertini nell'*Opusculum*, consacrata da Serlio nel libro sulle Antichità (1540) e apposta peraltro su un foglio attribuito all'Anonimo A rilegato negli album di Berlino (II, f. 88r). Pur senza riportare una trascrizione del motto, il dipinto *Tempus edax rerum* di Hermann Posthumus (1536, Liechtenstein, The Princely Collections) e il disegno di Michiel Coxie *Il trionfo del tempo* (1540–42, Museum of Fine Arts, Budapest) rimandano al medesimo immaginario.

Nel ragionamento di DiFuria si sovrappongono due concetti: da un lato la capacità del disegno – che viene in questo senso assimilato alla poesia e alla pratica del collezionismo – di fissare sulla carta, e quindi rendere eterno, ciò che si trova allo stato di rovina (DiFuria 2019, 105); dall'altro l'utilizzo dei disegni come strumento per riportare alla mente quanto osservato in passato e servirsene per produrre nuove opere d'arte. Il legame tra disegni e memoria conduce lo studioso verso una riflessione sulla funzione della campagna grafica di Heemskerck, argomento trattato in precedenza anche da Ilja Veldman e Arnold Nesselrath. Secondo DiFuria ai disegni era demandato il compito di perpetuare l'esperienza romana, fornendo spunti per la successiva produzione artistica. Arnold Nesselrath aveva definito i due album di Heemskerck „*libri-souvenir*“, categoria in cui trovava posto anche l'*Álbum das Antigualhas* di Francisco de Holanda, ovvero volumi in cui gli artisti avevano inserito le copie in pulito dei disegni realizzati durante rispettivi viaggi (Nesselrath 1986, 134). Sul confronto tra le raccolte di Heemskerck e di Holanda, toccato da DiFuria solo di sfuggita a proposito dei due grafici che ritraggono la collezione del cardinale Andrea della Valle (DiFuria 2019, 406), si sofferma più diffusamente Bartsch, come vedremo.

Rispetto alla seconda questione, e cioè alla ricaduta dei disegni nell'opera di Heemskerck, l'autore

traccia un percorso che si articola tra l'opera pittorica e le serie di stampe ai suoi disegni. Tra i dipinti caratterizzati dalla rappresentazione di antichità sullo sfondo, si possono annoverare il celebre *Auto-ritratto con il Colosseo* (1553, Fitzwilliam Museum, Cambridge), il *Panorama con rapimento di Elena* (1535/36, Walters Art Museum, Baltimore), e la *Tauromachia nel Colosseo in rovina* (1552, Palais des Beaux-Arts de Lille). L'autore sottolinea che sono però pochissime le rappresentazioni di architetture corrispondenti alla realtà – tra cui spicca il Colosseo raffigurato nell'*Autoritratto* alle spalle dell'artista. Nella maggior parte dei casi le antichità sono invece il frutto di una rielaborazione di quanto disegnato a Roma, come avviene nelle due serie di stampe (le *Clades Judaeae Gentis* e le *Otto meraviglie del mondo*), in cui i monumenti in rovina non sono la fedele trascrizione di opere esistenti, ma fantasie funzionali a incarnare il messaggio dell'artista. Secondo DiFuria, infatti, l'iterata rappresentazione di questo soggetto sarebbe da porre in relazione alla *beeldenstorm*: „After the beeldenstorm of 1566 [...] Van Heemskerck determined that the ruin, his own image, and his Roman sojourn's status as the defining event of his career should function as crucial content in the prints he composed and circulated“ (245). DiFuria cioè ipotizza che la „rovina di fantasia“, dominante negli ultimi anni della carriera dell'artista, costituisse una metafora della situazione storica e politica dei Paesi Bassi, attraversati dal movimento iconoclasta e dilaniati dalla guerra degli ottantanni contro il dominio spagnolo (1567–1648). Secondo questa interpretazione, dunque, Heemskerck avrebbe inteso dialogare con questioni di attualità stringente e alla sua opera andrebbe riconosciuto anche un ruolo educativo.

## PRATICA DEL DISEGNO TRA INVENZIONE E STUDIO DAL VERO

Il libro di Tatjana Bartsch è scandito in sette capitoli, che spaziano dall'indagine della biografia di Heemskerck prima del soggiorno romano (I), all'analisi autoptica del suo corpus (II) e dei soggetti in esso rappresentati (III), fino al contesto in cui operò Heemskerck a Roma (IV). Anche in questo caso una parte del volume è dedicata alla funzione

dei disegni (V) e alla loro fortuna (VI–VII). Il testo è corredato di diverse appendici: il catalogo di disegni e dipinti, una tavola delle concordanze in cui sono elencati i disegni del corpus di Heemskerck, un elenco di fonti sulla biografia dell'artista. Uno degli assunti da cui trae le mosse Bartsch è la considerazione che i disegni sono „visuelle Belege“ (Bartsch 2019, 10): l'esame delle componenti di autenticità, invenzione e realismo, insite nei suoi grafici, assume quindi un ruolo fondamentale all'interno della sua ricerca. Per raggiungere questo obiettivo, Bartsch si appropria ai disegni servendosi degli strumenti derivati dall'indagine autoptica tradizionale, mettendo a punto senza dubbio il più completo aggiornamento critico del catalogo di Hülsen ed Egger. Nel suo lavoro la ricostruzione della storia collezionistica degli album berlinesi e della biografia di Heemskerck ha un peso rilevante. La studiosa infatti prende nuovamente in esame le questioni relative alla genesi e alla provenienza dei materiali berlinesi, alla loro datazione e ai molteplici passaggi di proprietà, che vedono coinvolti tra gli altri i pittori Cornelis Cornelisz e Pieter Saenredam – i cui nomi sono riportati in una annotazione posta come *ex libris* all'interno di uno dei due album (144–149). L'acribia filologica di Bartsch non è premiata dai riscontri archivistici. Molti artisti provenienti dai Paesi Bassi si recavano in Italia alloggiando presso le due confraternite tedesche di Santa Maria dell'Anima e di Santa Maria della Pietà in campo Santo Teutonico, luoghi che accoglievano gli stranieri di lingua tedesca. Il nome di Heemskerck, però, non ha lasciato traccia in questi archivi e nemmeno nel *Libro degli Introiti* dell'Università dei Pittori di San Luca (17). Nonostante le difficoltà imputabili all'assenza di dati documentari, servendosi dei disegni l'autrice smonta pezzo per pezzo il soggiorno romano di Heemskerck, individuando le tappe percorse dall'artista e mappando i luoghi da lui visitati (90). Un aspetto interessante riguarda l'analisi delle fonti testuali e iconografiche alla base dell'itinerario romano di Heemskerck. Bartsch riconosce, senza sorprese, il ruolo preminente delle guide di Roma – Marliani in primis – e dei testi di antiquaria che erano ormai disponibili sul mercato.

L'autrice dedica un lungo ragionamento alla pratica del disegno e alle fasi che ne caratterizzavano l'apprendimento, per ragionare sulle finalità dei materiali grafici elaborati dal fiammingo. L'enfasi posta sulla riproduzione dei dettagli anatomici delle sculture – che prevalgono per quantità numerica all'interno dell'album – denuncia l'attenzione per il corpo umano, rivelando di conseguenza che i grafici non avevano solo lo scopo di riprodurre realisticamente oggetti e opere d'arte, ma erano stati concepiti come strumento di studio delle tecniche del disegno.

Bartsch si sofferma sulle figure che attorniavano Heemskerck, passando in rassegna i nomi di coloro che soggiornarono con lui a Roma. Oltre a Hermann Posthumus e Lambert Sustis – che con lui apposerò le proprie firme graffite nel soffitto della Domus Aurea, a testimonianza imperitura del loro passaggio – la studiosa estende l'indagine ai cardinali romani e ai prelati oltralpini. Tra questi, va ricordato Antoine Perrenot de Granvelle, grande amante delle antichità e della cultura romana del Cinquecento, coinvolto in una fitta rete di contatti con alcuni esperti di antichità – Antoine Morillon, Stephanus Pighius e Marcello Cervini, connessi all'Accademia Vitruviana di Roma. Il quadro è completato dagli umanisti che entrarono in contatto con Heemskerck, tra cui Dirck Volkertsz che peraltro si impegnò nella stampa di circa 118 tavole tratte dalla sua opera – come sottolinea anche DiFuria.

Si è già accennato al paragone con l'album di Francisco de Holanda sviluppato da Bartsch. Nonostante questo sia documentato a Roma nel 1538, quando Heemskerck era già rientrato nei Paesi Bassi, le due raccolte si prestano a una lettura comparata anche se i rispettivi autori agiscono indipendentemente. Entrambe infatti erano finalizzate alla promozione dell'immagine di Roma nei rispettivi paesi di provenienza. Un parallelismo che pone l'accento su un aspetto cruciale, ovvero la migrazione di monumenti e oggetti d'arte attraverso il disegno. Tale prassi, insieme ai viaggi compiuti dagli artisti attraverso l'Europa e alle descrizioni di architettura, consentiva allora di accorciare le distanze tra le città e stimola oggi una lettura globale

dei fenomeni del tempo. Agli album di Holanda e Heemskerck si potrebbero aggiungere – pur con le debite distinzioni relative alla qualità grafica e alla tipologia di materiale – anche i diari illustrati di viaggio, tra cui quello stilato da Aernout van Buchel qualche decennio più tardi.

**A**nche Bartsch prende in esame il concetto di „memoria“ in relazione alla pratica del disegno, pur con una accezione diversa rispetto a DiFuria (Bartsch 2019, 126). Il disegno costituiva il punto di contatto („Brücke“) tra il cervello e la mano, e ricopriva pertanto un implicito ruolo di „Erinnerungsvermögen“ (126). Le implicazioni legate alla definizione di questo concetto conducono Bartsch a istituire un parallelo tra l'uso della „memoria“ nell'ambito della retorica antica e il suo esercizio nella pratica delle arti – argomento in merito al quale sono citati Leonardo e Michelangelo, celebri per le loro doti in questo senso. Come risultato della meticolosa analisi autoptica, nel saggio critico Bartsch avanza alcune ipotesi sulla componente soggettiva all'interno dei disegni di Heemskerck. Muovendo dall'indagine relativa alla scelta degli oggetti rappresentati e alla composizione dei fogli, la studiosa propone una riflessione sul ruolo dell'*inventio*, elemento anch'esso proveniente dalla retorica antica.

## I CATALOGHI DEI DISEGNI

Nonostante risulti difficile proporre un confronto puntuale e sistematico di due lavori così ricchi, può essere utile analizzare in una sezione a sé stante i cataloghi di disegni allegati ai rispettivi saggi. Va premesso che i due studiosi hanno concepito questo apparato sulla base di intenti diversi. DiFuria – che interroga i disegni per tratteggiare la „broader artistic vision“ di Heemskerck (2) – si concentra sui disegni di antichità che riguardano Roma, escludendo quelli da lui considerati non coerenti con i presupposti del suo lavoro (ad esempio le sculture) e stilando in totale 86 schede. Il suo catalogo segue un raggruppamento per soggetti, che quindi non rispetta la sequenza che i fogli hanno nei taccuini. Su base topografica, egli riunisce i fogli che ritraggono opere presenti nel foro romano,



sul Quirinale, presso l'area a est del Tevere, nel Vaticano e nella parte meridionale della città. Due sono le sezioni tematiche, in cui compaiono rispettivamente disegni connessi al concetto di *otium* (cioè grafici del tempio di Vesta a Tivoli e di villa Madama) e panorami, collezioni, frammenti insieme a disegni di fantasia. Bartsch include nel catalogo tutti i disegni rilegati negli album berlinesi, a cui si aggiungono altre quattro categorie: disegni romani collocati in altre collezioni, pitture romane, copie dei disegni romani, copie da disegni sconosciuti, per un totale di 247 schede. Nella sezione dedicata ai volumi di Berlino – che costituisce attualmente il contributo più completo relativo a questi materiali, come si è già detto – la sequenza delle schede rispetta l'ordine dei fogli all'interno degli album.

Ciò su cui bisogna porre l'accento è la questione delle disattribuzioni accolte, proposte o respinte. Si è già accennato alla difficoltà di riconoscere i confini del corpus di Heemskerck, un problema che discende sia dalla genesi degli album, nati dalla collazione di fogli redatti da artisti diversi, che dalla continua revisione del catalogo del fiammingo, oggetto dopo lo studio di Hülsen ed Egger di aggiunte e espunzioni. In questo senso, sia DiFuria che Bartsch si pongono come obiettivo un sostanziale riordino dei materiali, fondando le rispettive ipotesi prevalentemente sull'indagine stilistica. DiFuria dedica una intera sezione del suo catalogo alle „deattributions“, discutendo non solo quelle relative a fogli isolati conservati in diverse collezioni, ma riprendendo anche le questioni relative ai libri berlinesi, per i quali erano state già presentate alcune ipotesi di disattribuzione, che tuttavia non sono state sempre recepite nella letteratura. Confrontando i due cataloghi, si possono evidenziare alcune differenti posizioni in questo senso. Rispetto a Bartsch – che mantiene un atteggiamento più inclusivo – DiFuria sottrae all'artista i fogli 16r, 50r, 50v, 51r dell'album II di Berlino, i disegni apposti sul recto e sul verso del foglio 6111 del catalogo di Fritz Lugt, un foglio conservato alla Bibliothèque Nationale (Paris Reserve B-12 4 Boite ECU) e il foglio 637 del Museo Nazionale di Stoccolma (NMH Anck 637).

Una difficoltà ancora non superata è l'identificazione degli artisti che avrebbero realizzato questi grafici, problema che riguarda anche i fogli rilegati negli album berlinesi. Dopo la pubblicazione di Hülsen ed Egger, che avevano attribuito a due anonimi, distinti con le lettere A e B, i fogli estranei al corpus di Heemskerck, si è sviluppata una discussione in merito al riconoscimento di queste figure. Nicole Dacos aveva proposto rispettivamente i nomi di Hermann Posthumus e Michiel Gast (Dacos 1995). Dai disegni assegnati all'Anonimo A, infatti, si delineavano i connotati di un artista che aveva incrociato nel corso della vita materiali e opere provenienti dal circolo di Giulio Romano – Posthumus, come è noto, aveva lavorato a Mantova negli anni trenta, per poi proseguire verso Landshut. Quanto all'Anonimo B, Michiel Gast è menzionato più volte come membro della compagnia di San Luca dal 1544 al 1555. L'ipotesi di Dacos, che poggia sostanzialmente sull'accostamento di alcuni artisti fiamminghi presenti a Roma al profilo biografico degli anonimi A e B desunto dall'osservazione dei disegni, è stata accolta da alcuni studiosi, ma sconfessata da altri (Boon 1992; Nesselrath 1992). Anche DiFuria e Bartsch dimostrano reazioni oscillanti all'identificazione avanzata da Dacos, proponendo rispettivamente la doppia denominazione (Anonimo A/Posthumus e Anonimo B/Michiel Gast) e il solo riferimento agli anonimi A e B.

## EPILOGO

Le due monografie discusse in questa sede presentano una serie di nuovi dati su Heemskerck e espongono inedite proposte interpretative. A entrambe va riconosciuto un ruolo importante non solo nella letteratura dedicata all'artista ma anche all'interno di una più vasta cornice storiografica. Poggiando su un solido impianto bibliografico, le cui basi risalgono a più di un secolo fa, DiFuria e Bartsch rileggono in modo originale l'opera del fiammingo, giovandosi del confronto con altre discipline e contribuendo significativamente a restituire la complessità del contesto culturale e artistico in cui orbitava Heemskerck, sia a Roma che olttralpe. Per quanto riguarda i libri berlinesi, i due

autori concordano sul fatto che non siano da considerare esclusivamente testimonianze di uno studio archeologico (o protoarcheologico) condotto durante il soggiorno in Urbe, ma siano invece da leggere in funzione degli interessi nutriti dal loro estensore, siano essi legati alla pratica del disegno – lo studio delle proporzioni o della muscolatura – o siano lo specchio della situazione storica dei Paesi Bassi.

Quanto agli apporti individuali, Bartsch fissa nuovi punti fermi sulla cronologia dei disegni e sulla genealogia degli album berlinesi, ricostruendo in modo ineccepibile la loro storia collezionistica e la loro *Nachleben*. A questo proposito, la studiosa sottolinea la contestuale presenza di copie da disegni di Heemskerck e dell'Anonimo A all'interno del volume di Jakob Matham *Antiquae aliquot elegantiae Romanae* (1610): dimostrando che i materiali sono stati tramandati all'interno di un libro stampato all'inizio del XVII secolo, Bartsch prova che gli album berlinesi dovevano essere in questo momento già rilegati insieme, mettendo a disposizione un importante dato per la ricostruzione della conformazione dell'album.

DiFuria dialoga più esplicitamente con alcuni argomenti oggi *mainstream*, come il tema della rovina, che gode di un certo riscontro interdisciplinare. Ne è una conferma il recente volume di Andrew Hui, *The Poetics or Ruins in Renaissance Literature* (New York 2016), che trae le mosse dal binomio monumento/documento, disceso dagli studi di Jacques LeGoff e di Michel Foucault. Hui paragona l'opera dei poeti, che sostituiscono i propri testi ai monumenti in rovina, ai disegni di Heemskerck, che immortala graficamente lo stato di dissoluzione di Roma antica. L'idea di una „Ruin-naissance“ (Hui, 53) segnerebbe dunque la genesi della poetica, scaturita dalla fascinazione per le rovine, e più in generale potrebbe assurgere a categoria interpretativa dello studio dei disegni dall'antico. Un tema quindi che apre a nuove ricerche e a nuovi orizzonti transdisciplinari.

Pur tracciando percorsi distinti e seguendo metodologie autonome, dai due libri emerge la potenza della retorica dei disegni di Heemskerck, che si ravvisa sia nelle sfaccettature interpretative proposte da DiFuria, sia nell'eloquenza della pratica

stessa del disegno dimostrata da Bartsch. Nonostante il corpus grafico dell'artista mantenga un ruolo preminente, è la figura che prende forma dietro i disegni a interessare i due studiosi. Proprio in questo senso si riconosce il più significativo passo in avanti rispetto al catalogo di Hülsen ed Egger, impeccabile dal punto di vista metodologico – pur facendo la tara ai limiti di conoscenza connessi allo stato degli studi del tempo – ma sostanzialmente focalizzato sul medium, invece che sul profilo dell'artista. Il quale, come insegnano questi studi, incarna una chiave di accesso a un tassello affascinante della storia dell'arte e della cultura del Cinquecento europeo.

## BIBLIOGRAFIA

**Boon 1992:** Karel G. Boon, *The Netherlandish and German drawings of the XV<sup>th</sup> and XVI<sup>th</sup> centuries of the Frits Lugt Collection*, 3 voll., Parigi 1992, vol. I, 450f.

**Christian 2012:** Kathleen Christian, For the delight of friends, citizens, and strangers: Maarten von Heemskerck's drawings of antiquities collections in Rome, in: *Rom zeichnen. Maarten van Heemskerck 1532–1536/37, aus einer Tagung des Berliner Sonderforschungsbereichs 644 „Transformationen der Antike“ hervorgegangen*, a cura di Tatjana Bartsch/Peter Seiler, Berlin 2012, 129–156.

**Christian-De Divitiis 2019:** *Local Antiquities, Local Identities: Art, Literature and Antiquarianism in Europe between the 14<sup>th</sup> and 17<sup>th</sup> Centuries*, a cura di Kathleen Christian/Bianca de Divitiis, Manchester 2019.

**Cupperi 2011/12 (2016):** Walter Cupperi, „Per la delattazione che delle memorie antiche generosamente suol prendere“: le antichità di Antoine Perrenot de Granvelle, il Bacco D'Aspra-Guisa ed un'ipotesi sul Dionisio di Versailles, in: *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana* 40, 2011/12 (2016), 49–80.

**Dacos 1995:** Nicole Dacos, L'Anonimo A e l'Anonimo B, in: *Roma quanta fuit. Tre pittori fiamminghi nella Domus Aurea*, Roma 1995, 45–54.

**Enenkel-Ottenheim 2019:** *The quest for an appropriate past in literature, art and architecture*, a cura di Karl A. E. Enenkel/Koen A. Ottenheim, Leiden 2019.

**Fiamminghi a Roma (1508–1608) 1995:** *Fiamminghi a Roma 1508–1608. Artisti dei Paesi Bassi e del principato di Liegi a Roma durante il rinascimento*, Milano 1995.

**Fiamminghi a Roma (1508–1608) 2010:** *Fiamminghi a Roma 1508–1608*, Milano 2010.

**Grieken et al. 2013:** *Hieronymus Cock: the Renaissance in print* (exh.cat. M – Museum Leuven, 14.3.–9.6.2013;

Institut Néerlandais, Paris, 18.9.–15.12.2013), a cura di Joris van Grieken et al., Brussels 2013.

**Hülßen-Egger 1913–16:** Christian Hülßen/Hermann Egger, *Die römischen Skizzenbücher von Marten van Heemskerck im Königlichen Kupferstichkabinett zu Berlin*, 2 Bde., Berlin 1913–16.

**Meganck 2017:** Tine Meganck, *Erudite eyes: friendship, art and erudition in the network of Abraham Ortelius (1527–1598)*, Leiden 2017.

**Nesselrath 1986:** Arnold Nesselrath, I libri di disegni di antichità: tentativo di una tipologia, in: *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, vol. 3: *Dalla tradizione all'archeologia*, a cura di Salvatore Settis, Torino 1986, 87–147.

**Nesselrath 1992:** Arnold Nesselrath, Codex Coner – 85 Years on, in: *Cassiano dal Pozzo's Paper Museum*, vol. 2, Ivrea 1992, 145–168.

**Stritt 2004:** Martin Stritt, „Die schöne Helena in den Romruinen“. Überlegungen zu einem Gemälde Maarten van Heemskercks, Frankfurt a. M./Basel 2004.

**Thoenes 1998:** Christof Thoenes, San Pietro come rovina. Note su alcune vedute di Maerten van Heemskerck (1986), in: *Sostegno e Adornamento. Saggi sull'architettura del Rinascimento: disegni, ordini, magnificenza*, Milano 1998, 135–149.

**Wouk 2018:** Edward H. Wouk, *Frans Floris (1519/20–1570): Imagining a Northern Renaissance*, Leiden 2018.

---

**PROF. DR. FRANCESCA MATTEI**  
[francesca.mattei@uniroma3.it](mailto:francesca.mattei@uniroma3.it)

## Erst Stuck-Putti, dann Marmor-Apostel: Die Karriere eines Spätzünders im römischen Settecento

Frank Martin  
**Camillo Rusconi. Ein Bildhauer  
des Spätbarock in Rom.** Aus dem  
Nachlass herausgegeben und bear-  
beitet von Birgit Laschke-Hubert  
und Stefan Nehlig (Italienische  
Forschungen des Kunsthistorischen  
Instituts in Florenz – Max-Planck-  
Institut, 4. Folge, Bd. 12). München/  
Berlin, Deutscher Kunstverlag 2019.  
398 S., zahlr. Ill.  
ISBN 978-3-422-07485-9. € 78,00

Jahrhundert immer noch die grundlegenden Monographien zu einzelnen Künstlern, genauso sind aber auch Untersuchungen zu übergreifenden Fragestellungen rar. Umso mehr ist das Erscheinen einer lange als Desiderat eingeforderten Künstlermonographie zum italienischen Bildhauer Camillo Rusconi (1658–1728) zu begrüßen, der beinahe das Schicksal so vieler anderer lang angekündigter Publikationen wiederfahren wäre, da der Autor nach langer Arbeit an dem Werk plötzlich verstorben ist. Erfreulicherweise ist aber Frank Martins weitestgehend vollendetes Manuskript nun aus seinem Nachlass herausgegeben und damit das langjährige Projekt doch noch zu einem Abschluss gebracht worden. Die Künstlermonographie zu dem zentralen Bildhauer ‚um 1700‘ liegt damit also endlich vor.

Bereits eine kursorische Lektüre des Bandes lässt schon erahnen, warum Rusconi bis heute keine monographische Behandlung erfahren hat, denn sein Œuvre ist recht klein und dabei disparat, es setzt zudem eigentlich erst ein, als der

---

**D**as 18. Jahrhundert hat es schwer in der deutschsprachigen Kunstgeschichte. Während nahezu alle anderen Epochen in den letzten Jahrzehnten durch eine intensivierte Forschung tiefer durchdrungen worden sind, fehlen insbesondere für das frühe 18.