

3 days ago

Giovanna Perini Folesani. Il soggiorno romano di Peter Scheemakers (1728-1730)

[English Version \[https://letteraturaartistica.blogspot.com/2021/05/peter-scheemakers_29.html\]](https://letteraturaartistica.blogspot.com/2021/05/peter-scheemakers_29.html)

Giovanna Perini Folesani

Il soggiorno romano di Peter Scheemakers (1728-1730)

Firenze, Leo S. Olschki editore, 2021

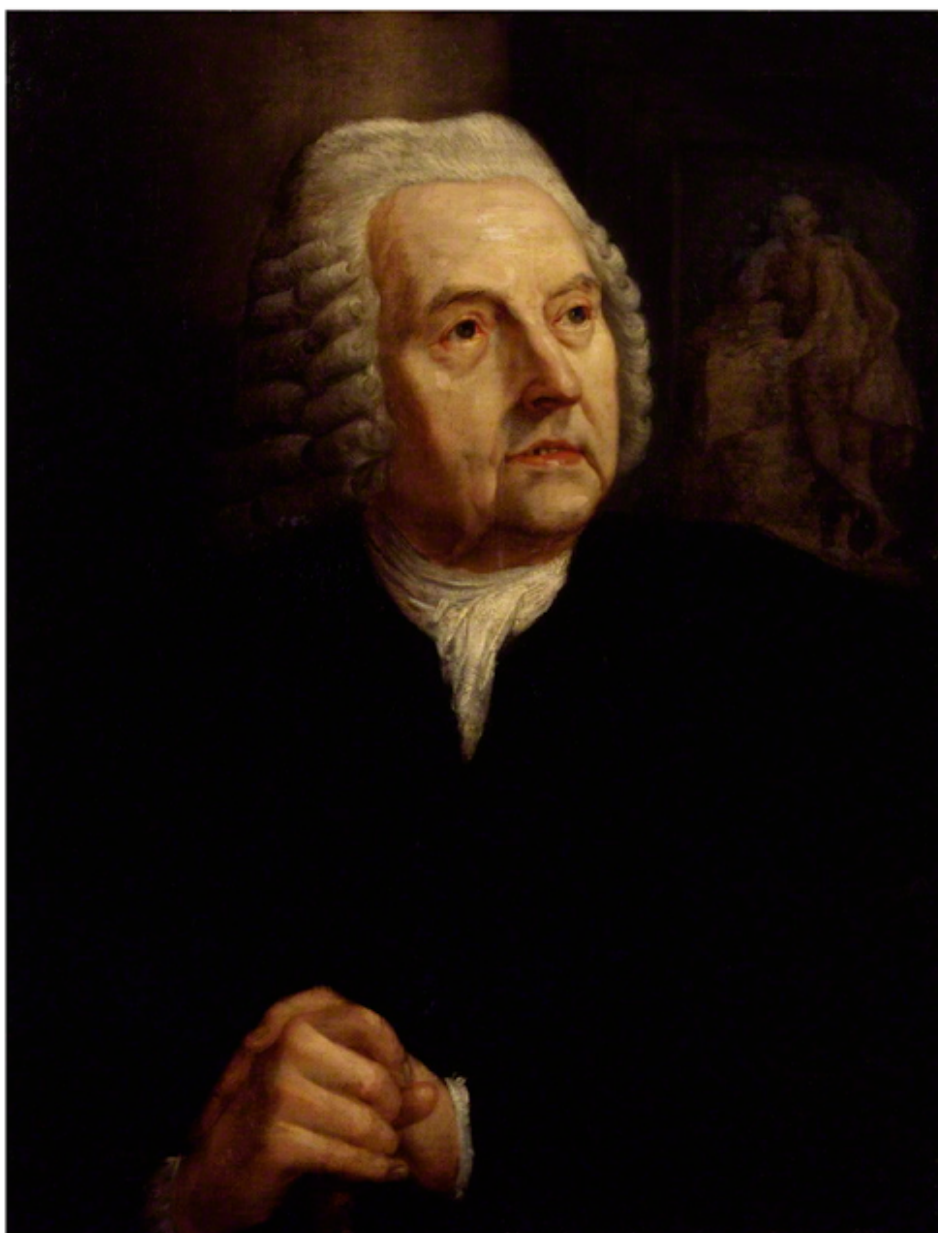
Recensione di Giovanni Mazzaferro



[\[https://1.bp.blogspot.com/-UK7qkUpChMw/YLJevyhEQWI/AAAAAAAAAVqQ/li0IALKBIRsoocG7cs_OXmQRU8e7IAKXgCNcBGAsYHQ/s1923/copertina.jpg\]](https://1.bp.blogspot.com/-UK7qkUpChMw/YLJevyhEQWI/AAAAAAAAAVqQ/li0IALKBIRsoocG7cs_OXmQRU8e7IAKXgCNcBGAsYHQ/s1923/copertina.jpg)

Da dieci anni ormai (tralasciando i contributi precedenti in riviste specializzate o volumi collettanei) Giovanna Perini

Folesani pubblica edizioni critiche dei taccuini di viaggio di artisti inglesi (o a lungo vissuti in Inghilterra) in età settecentesca. Basti ricordare il commento al [taccuino toscano di Joshua Reynolds](http://letteraturaartistica.blogspot.com/2013/11/giovanna-perini-folesani-sir-joshua.html) [http://letteraturaartistica.blogspot.com/2013/11/giovanna-perini-folesani-sir-joshua.html] (pubblicato nel 2012), che copre anni che vanno dal 1750 al 1752; o, ancora, a uno dei tre taccuini di argomento romano lasciatici dal medesimo artista (quello di Plymouth, il cui commento risale al 2020). Improvvisamente, in questo filone, compare oggi un agile volumetto dedicato al taccuino dello scultore fiammingo Peter Scheemakers il giovane (1691-1781), figlio d'arte, che in Inghilterra visse dal 1720 al 1770. Il taccuino, segnato 75.14 e conservato presso la Huntington Library, Art Museum and Botanical Gardens di San Marino, California, contiene schizzi (e quindi solo appunti grafici) per la maggior parte romani e si riferisce dunque al viaggio che l'artista compì nell'Urbe fra 1728 e 1730 (una prima, breve visita a Roma ebbe probabilmente luogo nel 1710, quando Peter aveva concluso – o stava concludendo – l'apprendistato presso la bottega del padre, ad Anversa). Naturalmente, quando ci si trova di fronte a oggetti come quello di Scheemakers, la prima cosa da fare è cercare di individuare le fonti visive (a volte scomparse) da cui l'artista attinse, il modo con cui le lesse e la maniera con la quale le reinterpretò nell'ambito della sua successiva attività. Ma è fuori di dubbio che l'analisi di Perini Folesani meriti sempre una particolare attenzione per questioni di metodo su cui insisterò particolarmente in questa recensione, forse a discapito dei contenuti del volume in sé.



[https://1.bp.blogspot.com/-

CR5KMwZaaho/YLJgArDMT9I/AAAAAAAAVqY/m-eV4OhHSgQbkHNIDjPKqzK0o1IA_qNtgCNcBGAsYHQ/s899/Andreas_Bernardus_de_Quertenmont_-_Portrait_of_Peter_Scheemakers.tiff.png]

Andreas Bernardus de Quertenmont, *Ritratto di Peter Scheemakers*, 1776, Londra, National Portrait Gallery

Fra connoisseurship e semiotica

Perini non è una conoscitrice. Non sono io a dirlo, per sminuirla; lo sostiene lei (gliel'ho sentito dire) per mettere subito le cose in chiaro. Per lei, che è donna di straordinaria cultura visiva, la *connoisseurship* ha fallito e trova ormai una sua ragione d'essere in questioni non estranee a pratiche mercantili. Il metodo con cui invece bisogna approcciarsi all'analisi dell'opera d'arte è quello della semiotica. Qui di seguito riporto testualmente un brano (pp. 44-45) che ho tratto dall'edizione critica al *Taccuino* reynoldsiano pubblicato nel 2012 e che, in merito, si rivela fondamentale:

“Naturalmente a prima vista può sembrare arrogante e pretestuoso, e soprattutto estremamente soggettivo, sostenere che una derivazione da un certo modello sia più corretta o più sbagliata di un'altra, oppure che una sia corretta e l'altra sia sbagliata. Esiste, in effetti, nell'approccio degli storici dell'arte tradizionali (specie di quelli che insistono sulla linea – un tempo nobile e pionieristica, ma ormai troppo spesso consunta e mercantilmente corrotta – della connoisseurship), una incapacità costituzionale a definire la somiglianza se non nei termini (forzatamente soggettivistici) di un'agnizione apodittica individuale, tanto inverificabile quanto incontestabile, perché basata su un'evidenza di cui la loro esperienza inoppugnabile – o, piuttosto, inimpugnabile – è e vuole essere unica garante. Ma, a dispetto di quanto credono costoro, il mondo si è evoluto e le cose sono cambiate: l'applicazione al campo figurativo di criteri semiotici che sono in via di elaborazione – in ambito letterario – da quasi trent'anni [n.d.r. ora quaranta] e che, una ventina d'anni fa, sono maturati nei Palimpsesti di Genette (penso ai concetti fondamentali [...] di interdiscorsività e intertestualità, ed alle nozioni intermedie di ipotestualità, da cui io ricavo, preferendola, la nozione appena differenziata di infratestualità) dovrebbe consentire a chiunque una verifica oggettiva, non arbitraria, della eventuale somiglianza tra due raffigurazioni (e del suo grado), secondo criteri che, essendo (come ogni campione di misura) impersonali, estrinseci, immutabili, astratti (in una parola, oggettivi), non sono facilmente passibili di manipolazioni suggestive, oltre che soggettive.

Non si tratta affatto di scientificizzare e matematizzare a tutti i costi la storia dell'arte, ma semmai di uscire da un'approssimazione dilettantesca che distingue negativamente l'esercizio di lettura storico-artistica da quello di lettura storico-letteraria e fa apparire certe affermazioni degli storici dell'arte non più semplicemente patetiche od obsolete, ma addirittura grottesche, e dunque involontariamente comiche, ridicole – peggio, screditanti –, agli occhi degli altri investigatori delle scienze umane” [1].

Ora, io non sono qui (se non altro per manifesta ignoranza) con l'una o con l'altra parte. Però quando qualcuno fa un discorso di questo spessore e fascino, mi sento in dovere di studiare, munirmi di un lessico e capire. Si tratta, innanzi tutto, di abituarsi a una terminologia diversa: 'interdiscorsività', 'infratestualità', 'intertestualità' indicano il legame che può sussistere fra due opere, dal livello più basso, quello in cui si riscontra una semplice somiglianza in cui spiccano *"l'impaginazione generale, gli elementi ricorsivi e il tono complessivo del discorso figurativo"* (p. 97) fino al più alto, in cui si riconoscono vere e proprie citazioni, con *"l'individuazione di rinvii non solo generici, ma specifici, puntuali"* (p. 97).

Il taccuino di Scheemakers

Nel caso di Scheemakers, a essere onesti, il materiale su cui lavorare è quantitativamente scarso. Si tratta di un taccuino di ottanta carte e centosessanta facciate di cui solo trentaquattro contengono disegni dell'artista. Qualche foglio, poi, è stato tagliato, ed è assai probabile che contenesse dei disegni (vedi p. 118 n. 13). Non solo: sappiamo che vi erano almeno quattro taccuini relativi al viaggio in Italia; i tre restanti sono al momento dispersi (p. 113). Molto difficile – anzi, impossibile – operare congetture su quali siano stati i motivi che abbiano indotto l'artista a lasciare delle pagine bianche nel quaderno che ci è giunto; altrettanto arduo individuare preferenze di gusto, non sapendo cosa Scheemakers avesse disegnato negli altri. Gli schizzi, più o meno finiti, contenuti nel taccuino sono relativi quasi tutti a opere viste a Roma e tutti relativi a statue o monumenti funerari (la fama inglese di Scheemakers fu legata appunto alla sua produzione di sepolcri e busti). Quando sono disegnati elementi architettonici sono sempre in funzione dei

monumenti su cui l'artista si sofferma: *“Una cosa risulta ormai chiara: i disegni romani di Scheemakers sono del tutto funzionali alla sua successiva attività professionale londinese [...], rivelano senza remore un approccio da progettista o designer, e appaiono guidati da una consapevolezza che nasce dal confronto non solo con il proprio percorso formativo, ma anche con i suoi inizi da maestro indipendente e hanno, in questo senso, una sistematicità ignota ai taccuini di tanti artisti britannici successivi, per lo più pittori, i cui interessi appaiono meno focalizzati, più aperti.”* (p. 91) Se alcune considerazioni di ordine stilistico possono essere svolte, esse riguardano, per quanto riguarda i disegni da sculture moderne, la diversa sensibilità che sembra emergere nel rapporto fra le produzioni berniniane (e dell'*entourage*) e di quelle dell'Algardì. Scheemakers pare essere istintivamente più empatico nei confronti di Bernini; sicuramente la resa dei suoi disegni è più felice, libera, svelta quando ha a che fare con sue statue, mentre dimostra un rapporto più freddo col 'classicista' Algardi, che si traduce in immagini più pesanti e tozze: *“Scheemakers [...] constata l'equilibrio formale delle figure di Algardi, così diverso dall'esuberanza berniniana, e cerca di tradurlo graficamente come può”* (p. 73). Possibile che in questa preferenza si riflettano tracce dell'influenza tardo-barocca paterna; certo che fu comunque Algardi a dimostrarsi più vicino al gusto inglese; un gusto a cui Scheemakers si adeguò negli anni successivi, pur non essendo quello innato: *“è ben evidente che il suo [n.d.r. di Scheemakers] classicismo è fenomeno di studiato adattamento alle richieste del pubblico britannico, non una vocazione”* (p. 86).

Viaggi e circolazione delle idee

Mi pare interessante segnalare altri snodi critici rilevanti. Il primo, è una riflessione sul viaggio degli artisti: *“Una dimensione del viaggio in Italia dell'artista straniero comincia ad emergere [...]: il giovane artista (sia Scheemakers, o sia Reynolds, o chiunque altro) arriva in Italia con un orizzonte di aspettative che non è (e non può essere) una tabula rasa artistica aperta ad ogni suggestione, ma ha una stratificazione di suggestioni nazionali precise, condizionate, da quanto ha già visto in patria (sia “prodotto nazionale” o meno) o letto [...], e per prima cosa cerca quanto rientra in questo ambito, magari per mera affinità, poi amplia le sue conoscenze guardandosi attorno, seguendo le novità e le indicazioni dei colleghi incontrati sul posto, dei connazionali grand tourists che hanno il potere di aprirgli palazzi altrimenti per lui serrati”* (p. 103). L'anagrafe, del resto, parla chiaro; quando arriva a Roma Scheemakers ha 37 anni ed è un uomo fatto e finito. Più in generale, la lettura 'nazionalista' del *grand tour* porta abitualmente, dai due lati, a tesi di impronta fra loro opposta. Da una parte c'è chi ritiene che l'arrivo in Italia (e a Roma, in particolare) porti l'artista straniero a una vera e propria illuminazione, come se tutto ciò che ha fatto prima nulla conti; dall'altra (e in questo caso nel fronte inglese) che sia 'solo' un gradino verso la maturazione di uno stile autonomo e 'realmente' nazionale, che implementa e poi supera quanto visto nella città eterna. Ancora una volta, sarà bene tornare a quanto scritto da Perini Folesani a commento del taccuino toscano di Joshua Reynolds. Il viaggio di quest'ultimo è, in sostanza, una lunga ricerca di modelli, meglio se poco noti, che possano essere riutilizzati successivamente in patria. Anche i taccuini di Reynolds, insomma, come quelli di Scheemakers, sono funzionali alla sua successiva attività professionale (anche se in maniera meno specializzata), e portano all'introduzione di novità che, spesso e volentieri, sono stati interpretate come autoctonamente inglesi. Si tratta di un fenomeno 'riformista' che è frutto – e cito ancora una volta da *Sir Joshua Reynolds in Italia (1750-1752)*, a p. 35 - dell' *“applicazione intuitiva di una nozione fondamentale delle teoria (ed analisi) semiotica della comunicazione: perché un messaggio sia riconoscibile e comprensibile da parte del ricevente o destinatario [n.d.r. il committente e il pubblico], l'emittente (o fonte), nel crearlo, deve accertarsi di agire entro un codice predeterminato e condiviso, evitando che la significazione articoli e trasmetta solo informazioni integralmente nuove, del tutto prive di ridondanze e ripetizioni, di norma già previste dal codice. In caso contrario, infatti, il messaggio risulterebbe inefficace, in quanto incomprensibile, non decodificabile: in pratica non ci sarebbe comunicazione, ma solo rumore”*.

Le 'copie creative'

Dopo quello che si è detto, non dovrebbe essere una sorpresa il fatto che Perini Folesani insista sul concetto di 'copia creativa' per definire la maggior parte degli schizzi di Scheemakers e, più in generale, di gran parte degli artisti stranieri in arrivo in Italia. Esiste, insomma, un'enorme differenza fra i disegni di un conoscitore come [Cavalcaselle](https://letteraturaartistica.blogspot.com/2019/09/cavalcaselle.html) (eseguiti più di un secolo dopo) e quelli di un artefice che interpreta ciò che vede come spunto per il suo lavoro futuro. Tutto ciò dovrebbe indurre a grande cautela gli storici

dell'arte, specie quando a essere disegnate sono opere che, oggi, non esistono più. L'autrice entra nel vivo della questione parlando dell'*Angelo con la lancia e la spugna di Longino* di Antonio Giorgetti (eseguito su invenzione del Bernini) collocato sul ponte di Castel Sant'Angelo: *“a guardare il disegno sembra che Scheemakers sia alla stessa altezza della statua, la osservi non dal basso, ma vis à vis, e lo stesso accade per tutte le altre statue analizzate nel taccuino. [...] L'aggiustamento ottico, prospettico, che ciò comporta non è singolare, peculiare di questo scultore”* (p. 47), ma si verifica, ad esempio, anche nel caso di Reynolds. *“Il punto di vista, dunque, è ideale, non reale, e ciò è significativo non da un punto di vista tecnico [...] Lo schizzo studia l'invenzione dell'artista precedente e, modificando il punto di vista reale, lo riporta al livello originario dell'invenzione definitiva che ha generato l'opera concreta oggetto di studio – come a dire che studio e invenzione finiscono per coincidere, ovvero che l'artista posteriore si mette non esattamente nei panni, ma, letteralmente, nella posizione del suo predecessore-modello e il “disegno” (inteso come obiettivazione grafica di un'indagine visivo-concettuale documentaria) dell'uno restituisce, analizzandolo, il “disegno” (inteso come obiettivazione grafica di un'invenzione) dell'altro, ovvero l'invenzione del modello diventa la base per un'invenzione nuova di chi studia”* (p. 50).



[https://1.bp.blogspot.com/-9wckuabKpW8/YLJIAgqWAYI/AAAAAAAAAVqg/RsWFNSeHt4QHR0OW1rN9w_e1XMW21GL2wCNcBGAsYHQ/s960/640px-Angel_Ponte_Sant_Angelo_sponge.jpg]

Antonio Giorgetti, *Angelo con la lancia e la spugna di Longino*, Roma, Ponte di Castel Sant'Angelo

Fonte: https://www.wikiwand.com/it/Ponte_Sant%27Angelo

Ancora una volta, un'affermazione di particolare lucidità, che, assieme a quanto ho già provato a esporre, giustifica la pubblicazione dell'opera nella collana *Biblioteca del CURAM Centro Universitario per la Ricerca Avanzata nella Metodologia storico-artistica*. Il principale scopo dell'autrice, insomma, non è la pur importante individuazione delle fonti visive del taccuino, ma la definizione di un approccio critico alla sua analisi. E, va detto, ci riesce benissimo.


NOTE

[1] Nelle pagine immediatamente successive sono presentati esempi di intertestualità e interdiscorsività (ma anche infratestualità) a partire dai disegni di Reynolds.

Postato 3 days ago da [Letteratura artistica](#)

Etichette: [Peter Scheemakers](#)

Aggiungi un commento

 **Commenta come:**
 Inviami notifiche