

L'artista in preda a furor o entusiasmo creativo?

Anna Magnago Lampugnani
Furor: Vorstellungen künstlerischer Eingebung in der Frühen Neuzeit (Römische Studien der Bibliotheca Hertziana, Bd. 47). München, Hirmer Verlag 2020. 353 S., Ill. ISBN 978-3-7774-3712-5. € 49,90

Quale ruolo occupano, nella creazione artistica o in quella letteraria, i processi razionalmente controllabili, e dunque passibili di trasmissione e apprendimento, come quelli dello studio, della pratica, della dedizione e della disciplina? Quale, invece, il peso di fattori che tendenzialmente sfuggono al controllo della ragione come quelli dell'ingegno, del talento innato, dell'ispirazione divina o del furore creativo? Da queste domande, cui la storia della cultura occidentale ha fornito nell'arco dei secoli risposte tanto diverse da risultare molte volte antitetiche, parte la monografia di Anna Magnago Lampugnani: un libro frutto della revisione della tesi di dottorato della studiosa, discussa nel 2018 presso la Humboldt-Universität zu Berlin e premiata nel 2020 con l'Hans-Janssen Preis della Niedersächsische Akademie der Wissenschaften zu Göttingen.

La disamina dell'autrice prende l'abbrivio da due celebri raffigurazioni cinquecentesche della cosiddetta „Accademia di Baccio Bandinelli“, un consesso di artisti che – sul principio del quarto decennio del sedicesimo secolo – si riunivano sotto la guida dello scultore toscano in una stanza del palazzo del Belvedere, a Roma. Le incisioni, realizzate rispettivamente da Agostino Veneziano nel 1531

(fig. 1) e da Enea Vico attorno al 1544 (fig. 2), mostrano degli uomini immersi in uno studio alacre. A lume di candela (la scena è infatti notturna in entrambe le immagini), essi disegnano la statuetta di Venere tenuta in mano dal loro maestro, ovvero – istruiti forse anche dalle figure più mature che vediamo nella sala – copiano sui loro album da disegno gli altri modellini plastici anticheggianti che affollano l'ambiente assieme a libri, ossa e scheletri. L'iconografia sembra essere intesa a richiamare alla memoria dello spettatore coevo l'ideale, non di rado celebrato nei carteggi e nelle egoscritture degli umanisti, del letterato che trascorre la notte a compulsare religiosamente i suoi *auctores*, immerso nella luce fioca del suo scrittoio. Difficilmente si può ad esempio resistere alla tentazione di mettere in rapporto la veglia laboriosa dei discepoli di Bandinelli con quell'esigente paradigma comportamentale di assidua *vigilantia* che sottende il gesto premuroso di un Petrarca, che nel suo testamento conferisce un cospicuo lascito monetario all'amico Boccaccio affinché possa comprarsi una veste da inverno, adatta ad affrontare il freddo e i disagi di *studium lucubrationsque nocturnas* (Francesco Petrarca, *Testamentum*, in: Id., *Opere latine*, a cura di Antonietta Bufano, Torino 1975, vol. 2, 1343–1357: 1352).

STUDIO ASSIDUO O ISPIRAZIONE FURIOSA?

A sottendere le due rappresentazioni dell'„Accademia“ bandinelliana è in effetti un medesimo assunto di fondo: quello che sia possibile addivenire a una piena padronanza dell'arte per mezzo dello *studium*, e che la perseveranza nell'imitazione dell'antico o della natura, esemplificata dai vari pezzi anatomici disseminati per terra nell'incisione di Enea Vico, sia la via di accesso privilegiata a un perfetto fare artistico. Magnago Lampugnani sottolinea come una tale fede nell'importanza del processo educativo, nel valore di un impegno tenace e

Fig. 1 Agostino de' Musi, detto Agostino Veneziano, L'Accademia di Baccio Bandinelli, 1531. Incisione, 27,4 x 30 cm. New York, The Metropolitan Museum of Art, The Elisha Whittelsey Fund, 1949 (<https://images.metmuseum.org/CRDImages/dp/original/DP843177.jpg>)



tutto volto alla conquista dei principi dell'*ars*, costituisca l'autentica chiave di volta del costrutto ideale tante volte promosso da scritti teorici su pittura, scultura e architettura della

prima età moderna, vale a dire quello del *pictor* (o *artifex*) *doctus*. L'autrice rileva nondimeno come un simile paradigma fosse talvolta sostituito o affiancato, nello stesso genere di testi, da altri modelli esplicativi del processo creativo. Invece di enfatizzare il potere di studio e laboriosità, questi battevano l'accento sul ruolo centrale dell'*ingenium* quale tratto innato della natura di un determinato artista, e quale caratteristica che in linea di massima non dipendeva da alcuna norma codificabile, perché elargita piuttosto dall'imperscrutabile disegno degli astri o di Dio.

Magnago Lampugnani osserva fin da subito come questo secondo modo di spiegare la creatività non si accompagnasse, come il lettore moderno sarebbe indotto a sospettare, a un'esaltazione del rilievo dell'ispirazione quale impulso che, dall'esterno, spinge il pittore o lo scultore a creare un'opera. Se le fonti trattatistiche assegnavano un ruolo nella creazione a forze estrinseche all'artista, queste si configurarono soprattutto come declinazioni di un concetto affine ma non sovrapponibile a quello, connotato dall'idea di un'origine divina, di *inspiratio*: quello di *furor* o *enthusiasmus*. È la costellazione semantica dell'artista furioso o entusiasta a risultare oggetto, nella riflessione teorica della prima

età moderna sulle arti figurative, di un interesse duraturo e sfaccettato. Essa poi sottende la coeva realizzazione di un nutrito novero di lavori di pittura, scultura e medagliistica, che rappresentano appunto l'artefice sotto l'effetto di questa peculiare condizione creativa.

Come sottolinea l'autrice fin dalle pagine iniziali del lavoro, quella del concetto di *furor* è una storia millenaria fatta di complesse metamorfosi, di più o meno marcati slittamenti di senso e di valutazioni mutevoli. Dalle riflessioni di Platone sull'entusiasmo dei poeti, essa si dipana attraverso un'ampia gamma di *auctoritates* classiche per poi approdare – quale tappa non ultima ma decisiva della parabola dell'idea – alle considerazioni di trattatisti d'arte e autori di biografie di artisti della prima età moderna. Ambizioso proposito del libro della Magnago Lampugnani è fare luce su questa traiettoria storica guardando tanto alle rappresentazioni di creatori in preda al *furor* o *enthusiasmus*, quali emergono dalle parole degli scrittori o dalle immagini degli artisti figurativi, quanto agli sviluppi delle teorie in merito alle cause prime, alle caratteristiche salienti e a eventuali possibilità di incanalare e normare quell'energia altrimenti potenzialmente travolgente.

LA CREATIVITÀ ARTISTICA E LETTERARIA

Anche nella sua struttura, la monografia tiene insieme il doppio binario che si è appena abbozzato. Essa si articola in quattro capitoli. La prima parte funge da introduzione generale alle specifiche problematiche che vengono affrontate nel prosieguo della trattazione, e muove quindi a discutere lo stato degli studi. Rimarcando come il tema del furore e dell'entusiasmo sia stato in epoca moderna assai più battuto da storici delle religioni e della letteratura che da quelli dell'arte, Magnago Lampugnani sottolinea come la ricerca storico-artistica si sia poi, in linea di massima, concentrata sugli sviluppi della riflessione a partire dal XVIII secolo. Fu infatti solo nel Settecento, in concomitanza con l'affermarsi della categoria del „genio“, che si vennero a delineare più nettamente delle categorie differenziate per tutti quegli stati psichici in cui la creatività artistica sembra essere catalizzata da istanze estrinseche rispetto al soggetto creatore. Il modo in cui teorici di formazione illuministica quali Johann Georg Sulzer, autore della *Allgemeine Theorie der Schönen Künste* (1771–74), parlarono dell'entusiasmo come di una condizione di breve durata, che permetterebbe all'artista geniale di realizzare velocemente e senza sforzo le sue opere, avrebbe peraltro fortemente orientato diversi fra i primi tentativi della storiografia moderna di rinvenire fenomeni dello stesso tipo anche nella letteratura o aneddotica artistica europea di età rinascimentale. La forza di attrazione intellettuale esercitata dall'idea della „genialità“ avrebbe dunque improntato di sé – secondo la Magnago Lampugnani – le considerazioni sul *furor* comprese tra gli altri nei classici studi di Ernst Kris e Otto Kurz (*Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch*, Vienna 1934), di Paul Oskar Kristeller (*The Modern System of the Arts. A Study in the History of Aesthetics*, in: *Journal of the History of Ideas* 12/4, 1951, 496–527 e 13/1, 1952, 17–46), di Ernst H. Kantorowicz (*The Sovereignty of the Artist. A Note on Legal Maxims and Renaissance Theories of Art*, in: *De artibus opuscula*, 40/1, 1961, 267–279), o di Rudolf e Margot Wittkower (*Born under Saturn. The Character and Conduct of Artists*, Londra 1963).

Per quanto l'autrice sottolinei come non siano mancati, in anni anche molto recenti, affondi critici che hanno messo in luce specifici aspetti del ruolo che l'entusiasmo riveste nella cultura artistica occidentale della prima età moderna, ad essere rilevata è la mancanza di una trattazione ad ampio spettro del tema. Magnago Lampugnani nota ad esempio come – nell'ambito del vivace filone della *Kreativitätsforschung* – sia prevalsa la tendenza a valorizzare l'interesse di trattatisti e biografi della prima età moderna per quelle disposizioni permanenti dell'animo che, come l'*ingenium*, erano ritenute favorire l'attività creativa. La chiusa del primo capitolo del libro verte poi su una più dettagliata disamina del vocabolario che, nel corso dei millenni, è stato di volta in volta impiegato per indicare quelle condizioni in cui la creatività (artistica o letteraria che essa sia) abbia luogo per effetto di uno stimolo esterno. Inaugurando quella che sarà una costante del volume, l'analisi mette a riscontro dimensione verbale e figurativa. Vengono così passati in rassegna materiali che spaziano da antichi rilievi marmorei, raffiguranti le muse che presiedono all'invenzione poetica, alle immagini di evangelisti che scrivono in preda a un *afflatus divinus* che più volte ricorrono nelle miniature librerie carolinege, dalla descrizione virgiliana dello stato di esaltazione in cui vaticinava la Sibilla cumana (*Eneide* VI 48) a quella scritturale della visione di San Giovanni a Patmos (*Apocalisse* 1:1).

Il secondo capitolo si incentra sul peso decisivo che la tematizzazione del *furor* o dell'*enthusiasmus* riveste nell'ambito della riflessione sulla poesia. Anche in questo caso, la prospettiva cronologica è di amplissima portata. La trattazione si apre con le varie disamine che Platone dedicò nei suoi scritti alla figura del poeta entusiasta (nell'*Apologia di Socrate*, nel *Menone*, ma soprattutto nello *Ione* e nel *Fedro*), per poi proseguire con un vaglio dei modi in cui la cultura romana fece proprie, modificandole, le suggestioni intorno al *furor* provenienti dalla tradizione greca. Le sezioni successive muovono a considerare gli sviluppi di questa sorta di mitologema originario della potenza creativa nelle letterature europee – con particolare riguardo per quella italiana – nel Medioevo e nella prima età moderna.



Fig. 2 Enea Vico, *L'Accademia di Baccio Bandinelli*, ca. 1544. Incisione (primo stato), 30,6 x 43,8 cm. New York, The Metropolitan Museum of Art, Purchase, Joseph Pulitzer Bequest, 1917 (<https://images.metmuseum.org/CRDImages/dp/original/DP874417.jpg>)

Magnago Lampugnani discute qui lungamente versi come quelli degli autori dello Stil Novo, che legittimarono il loro statuto di poeti per mezzo dell'idea che la loro scrittura fosse dettata dalla forza irresistibile di Amore, e si sofferma a enfatizzare l'importanza che il neoplatonismo rivestì nella riscoperta delle connotazioni originariamente associate con il concetto di *furor*. Il capitolo offre di questo spettro di questioni un'esposizione dettagliata, dando però talvolta l'impressione – se non altro a chi scrive – che uno svolgimento più conciso avrebbe giovato alla lettura, senza nulla togliere al valore del resto dell'indagine. Molti dei testi e dei problemi affrontati in questa parte del lavoro sono infatti già stati oggetto di studi specifici sul ruolo dell'*enthusiasmus* nelle tradizioni letterarie europee della prima età moderna (si può menzionare, su tutte, l'ottima monografia di Raoul Bruni, *Il divino entusiasmo dei poeti. Storia di un topos*, Torino 2010, citata più volte dalla Magnago Lampugnani), cosicché sarebbe risultato agevole fornire un inquadramento di massima e rimandare per approfondimenti a quelle pubblicazioni.

Di converso, sarebbe forse stato auspicabile provare a spingere la ricerca su territori testuali diversi da quelli già esplorati in quelle sedi, eppure ricchi di suggestioni in rapporto allo statuto talvolta controverso del poeta entusiasta o „furioso“. Mi riferisco, in particolare, a scritti a carattere comico e polemico come il *Dialogo contra i poeti* di Francesco Berni (1526), in cui il personaggio di Giovan Battista Sanga si lancia in diverse tirate contro le pretese di eccezionalità che erano sottese a quell'immaginario, ad esempio quando egli afferma di scusare „per pazzi“ tutti i poeti, „perché essi medesimi si battezzano così, ed hanno piacer di esser chiamati pazzi, dicendo che son furiosi e che hanno il furor divino e volano sopra le stelle, e cotali altre sciocchezze“ (Berni, *Poesie e prose*, a cura di Ezio Chiòboli, Firenze 1934, 268).

L'ARTISTA ENTUSIASTA

Il terzo capitolo del libro sposta la disamina sul piano più propriamente storico-artistico. Al centro dell'indagine si pone infatti la figura dell'artista en-



Fig. 3 Felice Antonio Casoni, Medaglia-ritratto di Lavinia Fontana (verso con personificazione della Pittura), 1611. Bronzo, diametro 6,5 cm. Washington, National Gallery of Art, Samuel H. Kress Collection, Inv. 1957.14.1071.b (<https://www.nga.gov/collec tion/art-object-page.45170.html>)

tusiasta, rintracciabile per la prima volta nelle fonti letterarie con diversi secoli di ritardo rispetto a quella del poeta entusiasta. Fu soprattutto il retore Callistrato (IV sec. d. C.), nelle sue *ekphraseis* della *Baccante* di Scopas e del *Dioniso* di Prassitele (*Descrizioni*, II e VIII), a tratteggiare l'immagine di un creatore di opere figurative che – analogamente al profilo di poeta che emerge dai dialoghi platonici del *Fedro* o dello *Ione* – agisce sotto impulso di una sorta di divina mania. Magnago Lampugnani chiarisce tuttavia come la mancanza di una sistematizzazione di una vera e propria teoria dell'*enthusiasmus* dell'artista nello scritto callistrato, e in un consentaneo passaggio della *Vita di Isidoro* del filosofo tardo-antico Damascio, abbia impedito a queste idee di attecchire ed esercitare una vera influenza sulla cultura dei secoli a venire. A risultare maggioritaria, nel mondo antico, sarebbe infatti rimasta la linea che non contemplava l'evenienza che il *furor* potesse agire anche nell'attività degli artisti figurativi, perlopiù confinati al rango di lavoratori manuali (in greco *banausoi*, in latino *artifices*) e dunque ritenuti non passibili di ricevere afflatti sovranaturali.

ciate alla pratica della pittura o della scultura, San Luca e San Nicodemo, avessero potuto rappresentare i loro sovranaturali soggetti, la Madonna o Cristo crocifisso. La lente dell'iconografia permette all'autrice di approfondire attraverso quali mezzi figurativi gli artisti abbiano suggerito modelli di creatività divinamente assistita, talvolta concependo immagini che non mancavano di segnalare pure l'importanza imprescindibile di qualità meno sovranaturali, la disciplina e la diligenza. Il rapporto a geometrie variabili che si determinò fra i poli ideali del *furor* e dello *studium* rappresenta una sorta di *fil rouge* che si snoda anche nelle sezioni seguenti del capitolo.

Muovendosi a cavallo tra pagine di teoria artistica (tratte ad esempio da Leon Battista Alberti, Francisco de Hollanda, Giorgio Vasari e Giovan Paolo Lomazzo) e disamine di figurazioni pittoriche, scultoree e medagliistiche che mostrano artisti che creano le loro opere sotto lo stimolo di potenze estrinseche (fig. 3), Magnago Lampugnani dimostra efficacemente quanto spesso, a livello prescrittivo, in età umanistica e nella prima età moderna venisse ribadita la necessità di disciplinare la forza

sfrenata e tumultuosa dell'*enthusiasmus*. A emergere è inoltre la varietà di ragioni causali che, al tempo, vennero addotte per spiegare l'attivazione dello stato di entusiasmo creativo. Accanto all'idea che l'artista potesse essere posseduto da una forza divina, si pongono dunque paradigmi che riconducono la creatività di volta in volta all'effetto di rapimento prodotto dalla pulsione erotica o dal vino. Queste linee di indagine sono sviluppate con grande discernimento critico, e sostenute da puntuali richiami alla letteratura accademica preesistente, dando luogo ad analisi illuminanti che mettono a dialogo parole e immagini.

Il libro si chiude quindi con un'utile e concisa ricapitolazione del percorso tracciato nei capitoli precedenti, da cui emerge tutta la ricchezza dei

materiali trattati e la vastità dello spettro dei problemi sollevati. Risulta in questo senso evidente quanto il lavoro della Magnago Lampugnani costituisca un punto di riferimento imprescindibile per chi, negli anni a venire, si interesserà a comprendere quanto il personaggio dell'artista in preda a *furor* o *enthusiasmus* creativo, invasato da forze celesti o terrene, sia figura centrale della cultura europea della prima età moderna.

DR. DILETTA GAMBERINI
 Zentralinstitut für Kunstgeschichte
 München
 dgamberini@zikg.eu
 dilettagamberini@gmail.com

Bon voyage! Kunst in Privatmuseen erleben

Dario & Libero Gamboni
**Das Museum als Erfahrung. Reise-
 dialoge über Künstler- und Sammler-
 museen.** (Ästhetik um 1800, Bd. 15).
 Göttingen, Wallstein Verlag 2022.
 575 S., 220 Abb.
 ISBN 978-3-8353-3971-2. € 49,00

Dario Gambonis 2022 auf Deutsch erschienenen, in Form eines fiktiven Dialogs verfasstes Buch (frz. EA *Le Musée comme expérience. Dialogue itinérant sur les musées d'artistes et de collectionneurs*, Paris 2020) ist eine anregende Einladung zum Lesen, Reisen und Erfahrungsaustausch. Es handelt von Museen, die Privatpersonen – Sammler:innen und Künstler:innen – gegründet und mit einem kom-

plexen Arrangement von Exponaten – Möbeln, Kunstwerken, Büchern, Memorabilien, Kuriositäten – bestückt haben. Nicht selten haben die Gründer:innen auch die Gebäude konzipiert, die ihre Sammlungen beherbergen, in diesen gewohnt und gearbeitet. Trotz der Faszination, die Künstler- und Sammlermuseen seit über 150 Jahren auf Besucher:innen und Forschende ausüben, und trotz einer Vielzahl von Schriften zu einzelnen Institutionen gab es bisher kaum umfassende Literatur, die das Phänomen in seiner ganzen Bandbreite betrachtet. 2009 machte Anne Higonnet mit dem opulenten Band *A Museum of One's Own. Private Collecting, Public Gift* (Pittsburgh 2009) einen Anfang. Sie konzentriert sich allerdings auf einige wenige, zwischen 1890 und 1940 gegründete Sammlungen, deren Charakterisierung als „the most ambitious“ (10) man fraglos teilt: von der Wallace Collection in London über das Musée Condé in Chantilly bis hin zu Gründungen US-amerikanischer Millionär:innen wie der Frick Col-