

## Goya e il ritratto della Famiglia reale

di Marco Fidolini

Si parlava, a proposito del Caravaggio, di torbide vicende e di fantasie romantiche; di maledizioni esistenziali e di schizofrenie geniali; o di leggendarie imprese e di vuoti biografici da colmare.

Anche la vita di Goya, che attraversò – davvero – eventi storici drammatici e tempestosi (e fu turbata seriamente da una grave malattia e dal destino mortale dei propri figli), parve all'età romantica un'intricata e inquieta avventura. Ma il presunto intreccio romanzesco del pittore, caricato di altre vicende picaresche e di un amore misterioso con la duchessa d'Alba, lievitò sulle pagine degli storiografi romantici, trovando fertili appigli anche in quel buco giovanile di date. E così le dicerie colorite di Francisco Zapater, scritte qualche decennio dopo la morte dell'artista («La giovinezza di Goya fu agitata e burrascosa; piena di risse e di pazzie amorose. Trascinato dall'inclinazione alle avventure e dal temperamento litigioso, a diciotto anni dovette abbandonare la città natale, dopo una zuffa in cui tre uomini rimasero sul campo di lotta...»)<sup>[1]</sup>, furono prese dagli altri biografi per sicure testimonianze. Un altro truce attaccabrighe che si affaccia alla pittura. Donnaiolo impenitente e sifilitico; avventuriero e perfino *toreador*. Se a questo aggiungiamo le macabre prove delle *Pitture nere* con la loro ombra mortale e le *Corride*, la Spagna è tutta descritta in poche righe.

A mio avviso, però, c'è dell'altro; e la leggenda che non finisce in queste mistificazioni romantiche, si trasferisce nell'enfasi moderna e politicizzata di certe letture critiche.

Molto si è detto, infatti, dell'impegno civile (e anche politico) di Goya, fino a vedere nella sua *Fucilazione* il grido terribile, mai più superato, della tragica ferocia umana, accomunandolo all'altrettanto leggendario urlo spagnolo della *Guernica* di Picasso. Ora, dimenticando per un momento l'alta espressione artistica del dipinto di Goya (o dei due lavori), sarà bene rimeditare l'unanimismo entusiastico – o quasi – delle voci che si ostinano a mutare sembianze in evidenze reali. Ma se per Picasso è d'obbligo rimandare ad una acutissima lezione critica di Arcangeli<sup>[2]</sup> (l'argomento del resto non è incluso in questo percorso), nel caso di Goya dovremo invece chiarire alcuni elementi di giudizio che tendono a privilegiare gli aspetti più tragici e cruenti della sua pittura, irrobustendone l'intensità espressiva e gli intenti di ribellione.

È opportuno precisare subito, a scanso di equivoci, che non si tratta di contestare o ridimensionare l'impegno civile dell'artista (la sua presenza in un simile progetto sarebbe altrimenti ingiustificabile), ma di un aggiustamento critico – opinabile e soggettivo, certo – teso a considerare con più distacco quella produzione passionale e già romantica sulla quale si è iperdisegnato un teorema rivoluzionario di moniti esistenziali e di libertà oltraggiate. E l'intenzione non può essere disgiunta da un parallelo confronto con alcuni ritratti di corte, in modo particolare quello della *Famiglia reale*, che indicano un impegno morale ed espressivo di altissima coscienza critica, meno declamata e coinvolgente ma forse più devastante e terribile di altra pittura. Detto questo, e senza dimenticare che esiste nel lavoro di Goya una costante moralistica, tragica e beffarda, macabra e visionaria, attenta alle vicende civili e politiche già a partire dai primi anni del 1800, fin quasi alla sua morte (*Selvaggi, Colosso, Manicomio, Tribunale dell'Inquisizione, Maggio 1808, Disastri della guerra, Capricci, Pitture nere*), ritorniamo alla potenza drammatica che solitamente viene attribuita al dipinto della *Fucilazione*.

Si racconta che Goya fu terribilmente impressionato dagli avvenimenti del maggio 1808 e il fatto è invero plausibile, ma l'emozione, che fu così forte, dovette attendere sei anni (1814) prima di essere impressa nella tela (Delacroix fu almeno più tempestivo con la

sua *Libertà*). A parte la malignità dell'osservazione, e accantonando gli aspetti specificamente artistico-formali, dall'impianto compositivo alle invenzioni luministiche, si debbono pur fare i conti con la realtà oggettiva dell'immagine e il suo rimando espressivo di presunta terribile tragedia. Se l'occasione storica della tela viene intesa come fatto iconografico inedito, frutto di una coscienza critica (intempestiva, beninteso) e modello per altre generazioni di artisti (da Manet a Picasso, fino a Guttuso), il valore dell'opera assumerà un rilevante significato civile e politico. Ma se oltre questo – e non è poco – si vorranno tirar fuori orrore, tragedia, disperazione e quant'altro di terribile e inumano, magari per farne una bandiera di dolore sublime in nome della libertà, allora dovremo tentare di vederci più chiaro.

Intanto le tragiche realtà della *Cacciata* di Masaccio (la disperazione lacerante di Adamo contro le mani sui volti dei patrioti spagnoli e lo strazio di Eva che non ha fucili puntati), e degli *Storpi* di Bruegel, superano di molto il dramma espressivo della *Fucilazione*. Forse sono quei fiumi di sangue da mattatoio cinematografico che hanno fatto di questo quadro un modello di terribile verità? Qui non bastano i corpi ammassati delle vittime o i gesti dei condannati (qualcuno perfino teatrale), e neppure i fucili o quella lastra cupa e impenetrabile di cielo (meraviglioso pezzo di pittura e questa, sì, davvero tragica e funesta nella sua incombente e minacciosa sospensione psicologica) a dilacerare le nostre coscienze. Una fucilazione è di per sé un evento drammatico e violento, ma il dipinto di Goya non sarà mai straziante come le immagini guerresche a noi note o i genocidi dei campi di concentramento. È peraltro banale e retorico esaltare oltremodo l'impegno civile dell'artista, attraverso rappresentazioni cruente come questa, e orride come l'antropofago *Saturno* più tardo (1821-23), che non appare più terribile e meno fantastico del Polifemo omerico, e – mi si perdoni - di qualche *mangiafoco* o *pescatore verde* collodiano delle migliori illustrazioni. C'è inoltre da considerare, al di là della *Fucilazione* o dei *Disastri della guerra*, che il comportamento dell'uomo Goya non fu poi, civilmente e politicamente, così lineare come si vorrebbe far credere. I suoi movimenti di corte sottolineano una radicata e opportunistica fedeltà alla tradizione dell'assolutismo politico, anche quando il potere passò dalla corona spagnola a quella di Giuseppe Bonaparte, e da questi, per l'intervento di Wellington, nuovamente nelle mani di re Ferdinando. Sta di fatto che, per necessità di lavoro od altro, il pittore fu mondanamente attratto dalle corti reali; ambito e festeggiato da spagnoli, francesi e inglesi. Carlo IV, Ferdinando VII, Giuseppe Bonaparte, Wellington e ancora Ferdinando ebbero sempre l'onore della presenza codina di Goya, almeno fino al 1824, quando il pittore, ormai vecchio e malato, decise di lasciare la Spagna.

Il suo opportunismo di cortigiano lo indusse a firmare perfino un giuramento di «amore e fedeltà»<sup>[3]</sup> ai francesi”, ma al ritorno di Ferdinando volle rimeditare i massacri di Bonaparte per onorare le vittime e gli insorti della resistenza spagnola<sup>[4]</sup>. L'ombra mortale dell'esercito francese avrà certamente turbato la coscienza di Goya, ma il duca de San Carlos, che ebbe l'incarico dal re di stilare un elenco di epurabili a Palazzo Reale, comprendeva anche il nome dell'artista<sup>[5]</sup>. Solo allora penserà seriamente di abbandonare la corte e il suo rinvigorito terrorismo assolutista.

I fatti, purtroppo, sono questi e converrà darci un'occhiata.

Goya visse in modo contraddittorio il suo impegno civile e forse cercò, per un pensiero che doveva pur tormentarlo, di riscattare la sua presenza a corte con numerosi moniti pittorici, moralistici e inquietanti. La sua sensibilità di artista autentico non gli avrà permesso di ingoiare qualche *lisca* di corte che, ficcatasi di traverso, deve averlo trafitto non poco. Allora la realtà più tormentata e drammatica di un'umanità lacerata fu più volte espressa in modo concitato e sanguigno, anche come atto d'accusa; e con brutale violenza e angosciante icasticità lievitarono altri deliri e tragedie. Senza cedimenti espressivi alle passioni impetuose, ai massacri o alle macabre visioni terroristiche comparvero i drammi e i deliri forse più autentici e lucidi. E a dipingere quadri come i *Flagellanti*, il *Tribunale dell'Inquisizione*, il *Manicomio*, o i ritratti di corte, fu un occhio impietoso e beffardo di marcato segno morale.

È in questo senso che andranno aggiustate le valutazioni relative all'impegno civile di Goya, liberandole da quel vincolo retorico che fa della *Fucilazione* – o dei *Disastri della guerra* – l'emblema politico del grande realismo contemporaneo. D'altra parte la realtà dei massacri di guerra ha assunto nella nostra cultura, dal primo conflitto mondiale alle ultime tragiche vicende, significati politici e sociali oltremodo tronfi e populistici di celebrazioni convenzionali e deprimenti, sì che gli esempi di Goya hanno creato – involontariamente – una pessima tradizione iconografica e una altrettanto cattiva pittura d'illustrazione. Fucilieri, aguzzini, partigiani – e poi bandiere rosse e pugni chiusi – di una banalità sconcertante. Se si eccettuano alcune violente denunce di Grosz, Dix, Heartfield o il *Ritratto della borghesia* di Siqueiros, le restanti prove si rincorrono nel vuoto degli stilemi omologati. L'intenzione di questa pittura, a volte peraltro sincera, affoga quasi sempre nello stesso desiderio di ardente rivolta e di testimonianza accusatoria, per finire miseramente in documento letterario e risoluzione scenica, con il rischio – pressoché certo – di tramutare l'evento tragico in orrore spettacolare dal rimando epidermico.

Insomma questi *prototipi* guerreschi di Goya – già essi stessi in equilibrio precario – che anticipano il realismo romantico di Géricault o Delacroix, pur rilevanti sotto l'aspetto sociale ed artistico, non esprimono quella sconvolgente ferocia che vi si è voluto vedere.

Dopo queste osservazioni sull'impegno civile di Goya e la relativa valenza morale che viene assegnata alle opere di guerra, la grande tela della *Famiglia di Carlo IV* (1800-01) impone alla storia la testimonianza impietosa di una pittura devastante e ribelle. Altri dubbi e sottili riflessioni sul destino dell'uomo si intrecciano nella sontuosa distesa dei manichini reali, e Goya, che probabilmente avvertiva il disagio morale della sua condizione di cortigiano, seppe cogliere con freddezza la protervia e la vanità di un'umanità sprezzantemente aggrappata ai deliri dell'onnipotenza. E la tela assumerà così un significato di straordinaria forza espressiva e morale, fino a mutarsi in ritratto dissacrante, lucidissimo e beffardo, e divenire, nel contempo, l'esempio più alto di tutte le nobili effigi della storia dell'arte.

La memoria del pittore sarà certamente tornata su quell'altro sublime capolavoro spagnolo (le *Meninas*, 1656); ma Goya evitò la complessa costruzione del modello velázqueziano, assegnando ai protagonisti tutto il carico espressivo e formale del dipinto. L'artista semplificò l'architettura e l'ordine compositivo della tela, riducendo gli elementi spaziali e dispiegando le figure per tutta l'estensione orizzontale, fin quasi ad addossarle sulla parete di fondo.

Il confronto fra le *Meninas* di Velázquez e la *Famiglia Reale* di Goya ci permette di cogliere, al di là delle differenze formali e delle rispettive contingenze storiche, il divario espressivo e morale di due realtà parimenti subordinate alla committenza di corte.

Nel dipinto più antico, l'intenzione artistica e il suo specifico pittorico ebbero certamente il sopravvento sul pretesto celebrativo dell'infanta Margarita e della sua piccola corte, senza tuttavia intendere significati allegorici o sottese implicazioni sociali. Qui le figure occupano uno spazio relativamente marginale rispetto all'ampio e profondo ambiente architettonico che le contiene. L'organizzazione volumetrica e gli elementi prospettici stabiliscono i rapporti spaziali, e gli effigiati – dall'infanta al maresciallo di Palazzo sulle scale oltre l'uscio di fondo – non oltrepassano i canoni tradizionali della ritrattistica di corte. I loro volti e le pose sono confinati entro le regole della convenzione celebrativa, e nulla ci diranno della loro condizione esistenziale o di altre vicende. Nulla di più che le premure e le buone maniere cortigiane per la *bambola* impeccabile e fiera; o del brusio di un commentare sommesso o di una posa ostentata delle figure in penombra; dei nani grotteschi o del piedino molesto che stuzzica il cane.

In Goya, invece, l'occasione celebrativa si mutò in spietata coscienza critica attraverso l'evidenza di una straordinaria simbiosi fra talento e indagine psicologica. Una beffa feroce ai suoi mecenati ottusi e tronfi, e forse il suo riscatto morale da ogni adulazione di corte, passata e futura.

Da Velázquez si appropriò di quel pezzo autobiografico di tela sul cavalletto riesumando l'idea dell'autoritratto<sup>[6]</sup> – ma senza quel primigenio ingombro e acquattandosi

in una penombra sinistra – e della parete di fondo con i quadri, deciso a semplificare la struttura compositiva e a liberarla di ogni artificio pittorico.

Non più l'enorme e abilissima scatola cubica di Velázquez o le regole di corte, ma una fastosa parata di rutilanti cromie stagliata, a contrasto, contro la parete di fondo in gran parte cupa e funesta.

Il dipinto di Goya distende, infatti, tutto il suo campionario di arrogante vanità in uno spazio ridotto all'essenziale, ma rigorosamente calcolato, dove l'ammasso degli effigiati è sapientemente districato dalle sovrapposizioni dei corpi, dallo sbucare dei volti e dall'intreccio delle braccia o dal gioco degli stinchi. Appena qualche vuoto, qua e là chiazze di luce, a interrompere la compattezza figurale e a concedere respiro all'insieme compositivo. Nessuno è risparmiato dall'indagine distaccata e impietosa di Goya, se non il piccolo infante ancora dallo sguardo puntuto, brillante e *pulito*, e – forse – intenzionalmente *isolato* dal brutale grigiore espressivo e dal ritmo serrato dei fantocci in rassegna. Il volto floscio e sanguigno di Carlo, dall'occhio meccanico e smarrito nel vuoto; l'espressione tronfia e ottusa del viso animalesco di Maria Luisa; i giovani infanti ormai anch'essi altezzosi vacui; la vecchia Maria Josefa (e il dipinto preparatorio è un capolavoro ancor più lucido e crudele) dallo sguardo idiota. Manichini bolsi e protervi; volti inebetiti, fiere smorfie labiali, doppi menti. Alterigia e anodine espressività. E poi il resto della corte, trattato con pari inesorabile realtà.

Ma queste espressioni di vacuità e follia collettiva sono ancor più marcate dalle pose goffe e dalle corporature grossolane, dalla pomposità dei vestiti, dallo scintillio dei gioielli e delle patacche regali. Uno sfarzo di broccati, di trine e velluti pregiati – rifulgente ed opposto alla brutale oggettivazione dei caratteri fisici – dipinto con tratto quasi spavaldo, di magistrale scioltezza dalla straordinaria resa pittorica. Un'esecuzione concitata e sicura a rivestire quei molli fantocci di stesure abbaglianti o di minute variazioni cromatiche, sempre esaltate dal prodigio delle vibrazioni luministiche. Così l'effimero rutilare di luci e cromie – unica parvenza di vita – illude e sbeffeggia, nella magia del talento pittorico, l'allucinante parata, mentre di lato, sulla sinistra, sbuca e avanza un'ombra minacciosa, quasi a prefigurare gli eventi futuri.

E lo specchio brutale verrà scambiato dai balordi effigiati per un ritratto glorioso da consegnare alla storia. Neanche un debole sospetto sfiorerà la loro superbia; e ai posteri giungerà soltanto il volto di una classe stolta e delirante, composta perfino di uomini flaccidi e sgraziati.

Quattordici anni più tardi (1814) anche Ferdinando VII si lascerà beffare, con altrettanta stupidità e presunzione, dal pennello impietoso di Goya.

Non tragedie e orrori di sangue, o macabre e inquietanti visioni; ma la realtà oggettiva e disarmante di uomini che con la loro bieca follia devastarono le esistenze e i destini degli spagnoli. E se questi ritratti, nel loro apparente splendore, non potranno evocare i tragici sentimenti delle esecuzioni o degli orribili massacri del Goya più appassionato e cruento, sapranno restituirci una misura civile di altissimo impegno, comunque intensa e allarmante quanto la più enfatizzata *Fucilazione*. Chi vorrà leggere oltre il fasto cromatico dei ritratti di corte scoprirà verità forse più atroci e terribili di una pozza di sangue o di un brandello di carne.

Oggi i *mostri* o le *menzogne* di Franco appartengono ormai alla memoria storica della Spagna, ma i loro artefici, che delirano altrove, hanno le sembianze e gli sguardi degli scintillanti manichini dipinti da Goya.

**M. Fidolini, *Impegno e realtà – Da Masaccio alla Nuova Oggettività*, Arnaldo Lombardi Editore, Palermo, febbraio 1991.**

## Note

[1] Citato da Rita de Angelis, *Goya* (1974).

Francisco Zapater y Gómez era nipote del fraterno amico di Goya (Martín Zapater y Clavería) e il suo lavoro

biografico sull'artista (1868) parve più che attendibile.

[2] Francesco Arcangeli, *Dal romanticismo all'informale (Picasso voce recitante)*, 1977.

La questione è affrontata anche nel saggio di Duilio Morosini (*Léger - Il fabbro della pittura*, 1982) che riporta la testimonianza diretta del pensiero di Léger sul dipinto picassiano.

Personalmente, certo con minore autorevolezza, ho sollevato riserve sull'impegno civile e politico di Picasso (*Metropolis ed altro*, 1984).

[3] Quando nel dicembre del 1808 Giuseppe Bonaparte sale al trono, Goya firma il suo giuramento di fedeltà al nuovo sovrano insieme ad altre migliaia di spagnoli, che di certo non avevano partecipato alle azioni di resistenza.

[4] Il 24 gennaio del 1814 Goya sollecita al Consiglio di Reggenza le sovvenzioni per «perpetuare [sono parole sue], mediante il pennello, le gesta degli insorti del maggio 1808 contro il tiranno dell'Europa».

[5] Nel maggio del 1814 (Goya aveva ricevuto l'autorizzazione a celebrare i noti fatti di sangue da appena due mesi) il duca de San Carlos assume l'incarico di stilare un elenco di personaggi sospetti di aver fraternizzato con i francesi di Bonaparte. Fra questi figura anche il nome di Goya, ma la sua epurazione viene evitata e l'artista «è reintegrato nei suoi incarichi e appannaggi; dal relativo verbale risulta che ha evitato contatti con il governo di Giuseppe Bonaparte e ha preferito vendere gioielli piuttosto che riceverne denaro...» (Rita de Angelis, *Goya – Documentazione sull'uomo e l'artista*, 1974. I riferimenti storico-biografici comprendono, sostanzialmente, anche le note 1, 3 e 4).

La sentenza è davvero curiosa, ma non può cancellare il giuramento di Goya ai francesi, il dipinto celebrativo in onore di Bonaparte (con l'effigie del sovrano, poi ricoperta) e l'Ordine reale di Spagna, ricevuto dalle mani di re Giuseppe.

[6] La collocazione dei rispettivi autoritratti intenti al lavoro è, in entrambe le tele, a dir poco fantastica, Velázquez e Goya dipingono praticamente alle spalle dei loro modelli.