



EL SUEÑO DE LA RAZÓN PRODUCE MONSTRUOS

# GOYA, L'ILLUMINISMO E IL TERRORE

TITO MARCI

*Tenendo conto del progresso dei lumi che, specialmente dopo gli eventi del 1789 hanno lasciato intravedere il lato oscuro della ragione, questo lavoro si concentrerà sulla pittura di Goya, il pittore che meglio di chiunque altro, restituendo una forma visibile alle tenebre e all'ignoto, ha dato forse l'immagine più potente delle paure postrivoluzionarie.*

In *Futuro passato*, testo del 1979, Reinhart Koselleck, riflettendo sul moderno concetto di rivoluzione, rimandava a quell'«esperienza dell'accelerazione» che, a partire dal 1789, avrebbe dispiegato un nuovo orizzonte di aspettative: «È evidente che la rivoluzione non riconduce più a situazioni o possibilità già date in passato; dal 1789 in poi porta verso un futuro talmente ignoto che conoscerlo e padroneggiarlo diventa un compito costante della politica»<sup>1</sup>.

Che nel XX secolo, soprattutto dopo la Prima guerra mondiale, questo compito sia stato effettivamente assunto dal potere politico attraverso la «crescente motorizzazione della macchina legislativa», lo aveva capito bene Carl Schmitt secondo il quale – discutendo *La condizione della scienza giuridica europea*, saggio scritto tra il 1943 e il 1944 – la «crisi della legalità dello stato legale» riconduceva le nuove figurazioni giuridiche (le «prescrizioni normative sempre di nuovo 'poste'») che trovavano espressione negli strumenti del «decreto», del «provvedimento», dell'«ordinanza», a concetti che richiamavano la «velocità d'attuazione», la «meccanizzazione», la «legge motorizzata».

1. KOSELLECK 1986, p. 62.



Non è un caso che, nel descrivere questo passaggio, Carl Schmitt abbia utilizzato formule che rimandavano al lessico frequentato, con tutt'altra enfasi, dalle avanguardie artistiche dell'inizio del secolo.

«Noi affermiamo che la magnificenza del mondo si è arricchita di una bellezza nuova: la bellezza della velocità», scriveva Filippo Tommaso Marinetti al Quarto punto del *Primo Manifesto del futurismo* del 1909 evocando lo «slancio forsennato verso il futuro»<sup>2</sup>.

Verso la fine del XIX secolo (e dopo i moti del 1848), attraverso la riflessione di Gabriel Tarde e di Gustave Le Bon in Francia, come di Scipio Sighele in Italia (per citare solo dei nomi), la sociologia e la psicologia sociale dovettero confrontarsi con il problema delle folle e delle masse (rivoluzionarie), fenomeni che non apparivano certo fondati sulla ragionevolezza dell'agire quanto, piuttosto, sulla disposizione alla suggestione e all'imitazione; su meccanismi psichici e pulsionali profondi, dunque, la cui carica emotiva sembrava capace di squarciare la superficie razionale della coscienza. Certo, ogni epoca ha restituito le sue immagini della paura, o meglio, ha dato un'immagine e un nome ad angosce magari sconosciute da sempre. Si dimentica spesso, infatti, che l'esistenza umana, come ancora scriveva José Ortega y Gasset, «è pericolo, e che tutte le soluzioni rappresentano al contempo un rischio»<sup>3</sup>. Ogni età della storia, però, ha prodotto un suo immaginario, ha elaborato un catalogo delle sue paure e ha dato un volto, prima ancora che intervenisse la riflessione concettuale, a minacce e pericoli che ha percepito come imminenti. In questo senso l'immagine, il volto, il nome, non sono che l'esercizio di un'elaborazione (incoscienza o cosciente) di 'esorcismi' e di antidoti ad angosce profonde e nascoste; non sono che oggettivazioni sociali, tratti che danno uno spazio visibile a elementi più tenebrosi. Ma ogni epoca, a sua volta, produce paure e minacce ed elabora, nel mentre, strategie per contrastare il terrore che tali paure e minacce recano con sé. La sociologia più recente ha trovato un suo campo d'indagine nello studio dei differenti metodi per contrastare la «paura dell'incertezza generata da quel grande processo di 'sradicamento' chiamato modernità»<sup>4</sup>; ha ravvisato nel rischio un modello privilegiato per descrivere le paure della società coeva, un rischio che dipende sempre più da decisioni, poiché ha ben compreso che, al contrario di ogni ottimismo positivista e progressista, di ogni idea di pianificazione o evoluzione, non è possibile conoscere il futuro «che viene prodotto dalle proprie decisioni»<sup>5</sup>.

2. BIROLI (a cura di) 2008, p. 13.

3. Ivi, p. 53.

4. BAUMAN 1999, p. 111.

5. LUHMANN 1996.

In questo breve lavoro faremo un passo indietro, e cercheremo di tornare a quell'«esperienza dell'accelerazione» che, specialmente dopo gli eventi storici avviati a partire dal 1789, dietro il dispiegamento progressivo dei lumi della ragione, lasciava intravedere le ombre inquietanti di quel regno notturno, mostruoso, indistinto, caotico e incerto che – lungi dall'esser soltanto un territorio ignoto alla presa cosciente della speculazione razionale, un residuo atavico di paure primordiali e ancestrali – finiva per presentarsi, paradossalmente, come un prodotto stesso degli sviluppi di quell'accecante 'illuminazione'. E lo faremo tornando proprio al «doppio registro» della pittura di Goya, l'artista che forse meglio di chiunque altro, in quel momento storico, restituendo una forma visibile all'oscurità notturna e all'ignoto, ha dato un'immagine pittorica precisa delle paure postrivoluzionarie; oppure, potremmo anche dire, un'immagine fantasmagorica e spettrale dei lumi e delle tenebre, della ragione e del suo 'doppio', perché un'immagine ossessiona l'altra nella sua eterogeneità. La 'fantasmagoria', la 'spettralità', risiedono proprio nel fatto che, nell'ossessione del doppio, l'immagine non è mai presente in se stessa per ciò che è: appare sparendo o facendo sparire ciò che rappresenta, che manifesta ed espone. Tenebre e luce si affrontano come due spettri: ognuno si mostra, appunto, dove non è, dice di sé nel momento in cui, paradossalmente, scompare. È proprio, forse, su questo paradosso che ruota tutta la pittura di Goya, del Goya 'nero', 'grottesco', come del Goya 'rustico', 'arcadico' e 'solare'.

#### EL SUEÑO DE LA RAZÓN

Le paure che incombono sull'uomo dalla storia e dall'ambiente circostante risuonano nei turbamenti della psiche sottratta alla vigilanza della ragione cosciente. Ed è proprio il tema del *sogno* (e del *sonno*) che troviamo sviluppato poco più tardi in uno dei più famosi *Capricci* di Francisco Goya, *El sueño de la razón produce monstruos*.

Goya pubblica i *Capricci*, la sua prima grande opera d'incisioni (80) accompagnate da didascalie, nel 1799. Ci lavora probabilmente dal 1797 e forse, in origine, avrebbero dovuto intitolarsi *Sueños* (il titolo *Capricci* fa invece pensare alla raccolta *Invenzioni capricci di carceri* [1745] di Giovanni Battista che, probabilmente, Goya conosceva). Nell'avviso di pubblicazione sul giornale «Diario di Madrid» si legge che l'oggetto delle immagini è costituito «dalle stravaganze e dagli orrori comuni in ogni società civile» e «dalle inquietudini del volgo», resi possibili «dal costume, dall'ignoranza o dall'interesse», mentre lo scopo dell'autore è «la critica



degli errori e dei vizi umani»<sup>6</sup>. A prima vista, si tratta di combattere vizi e superstizioni, secondo il programma dell'illuminismo professato dagli amici 'illuminati' di Goya, un programma a cui il pittore sembra voler rimanere fedele malgrado le voci inquietanti che giungono in Spagna circa i forti disordini (il terrore, il regicidio) che stanno sconvolgendo la Francia e i nemici dell'illuminismo presentano come la sua ineluttabile conseguenza.

Tuttavia, come ha giustamente sottolineato Tzvetan Todorov, è impossibile ridurre i *Capricci* a una semplice censura delle superstizioni e delle tare sociali, condotta in ossequio al programma degli 'illuminati' spagnoli. La critica dei costumi e la rivelazione degli abissi nascosti nell'intimo di ciascun individuo si compenetrano: le streghe o i diversi esseri soprannaturali che appaiono nelle incisioni «sono mostrati con realismo, mentre gli individui diventano fantasmi»<sup>7</sup>. È come se il pittore volesse rendere visibile l'*invisibile*, dando forma alle paure e agli spettri che abitano la mente umana e che non sono solo il frutto degli errori e delle superstizioni del volgo, ma anche delle passioni e dell'oscurità che abitano la mente umana. Come in altre sue pitture Goya raffigura 'apparizioni', figure spaventose che sembrano perennemente sul punto di manifestarsi e di ritrarsi dalla (e nella) apparizione, che non giungono mai a far pienamente parte della realtà, ed è questo che le rende simili a spiriti: nei suoi ritratti «ciò che è esclusivamente visivo è un fantasma»<sup>8</sup>.

Come si è detto, il *Capriccio* più celebre (che riporta il numero 43) è, senza dubbio, l'incisione che reca la didascalia (posta all'interno dell'immagine) *El sueño de la razón produce monstruos*. Scrive Todorov:

In spagnolo la parola *sueño* assume un duplice significato, 'sonno' e 'sogno', il che autorizza a formulare due diverse interpretazioni. Nel primo caso, s'intende che, quando la ragione si addormenta, i mostri notturni sollevano la testa, dunque è preferibile che essa si risvegli per cacciarli via. I mostri sono esterni alla ragione, restiamo all'interno di un progetto educativo. Se la parola, invece, significa 'sogno', allora è la ragione stessa che, quando è attiva in regime notturno, genera dei mostri. La condanna di questi personaggi qui è assai meno netta: la ragione elabora delle idee chiare, ma anche degli incubi e il pittore si propone di ampliare il campo della conoscenza mostrandoci il loro contenuto. Se dal sonno la ragione è assente, nel sogno è impegnata. Il significato che ha assunto la parola nei precedenti disegni di Goya intitolati *Sueños* è appunto sogno e non sonno<sup>9</sup>.

6. TODOROV 2015, p. 78.

7. Ivi, p. 81.

8. ORTEGA Y GASSET 2007, p. 102.

9. TODOROV 2015, p. 81.



Gli obiettivi dell'illuminismo (combattere l'ignoranza e la superstizione delle masse, il conservatorismo del clero, gli abusi dell'Inquisizione, i privilegi degli aristocratici) sono ancora validi, ma la concezione antropologica su cui si basano – ci ricorda ancora Todorov – è stata abbandonata. Il progetto non è più quello di distruggere le superstizioni, i fantasmi e le passioni, ma di comprenderli fino al loro fondo cupo e abissale, magari per esorcizzarli, per renderli meno pericolosi. Il pittore 'addormentato', in preda alle visioni notturne, incapace di padroneggiare pienamente ciò che la propria immaginazione ha creato, riflette, nella sua interiorità, l'incapacità dei lumi di dominare pienamente le proprie creazioni: la rivoluzione prima di tutto. A differenza dei filosofi 'illuminati', Goya sembra capire che l'illuminismo può sfociare nella rivoluzione, ma la sua evoluzione può anche coincidere con il terrore.

Altri *Capricci* presentano figure spaventose di orchi, gnomi, streghe, ombre, uccelli notturni e ci parlano della *malattia della ragione*. È come se Goya ci suggerisse che ragione e terrore, coscienza e demenza, sono caratteristiche che abitano allo stesso titolo la mente umana e la sua immaginazione. «Le superstizioni delle persone semplici e ignoranti, che credono alle streghe e ai fantasmi, sono radicate nei sogni delle persone 'illuminate', come Goya e i suoi amici»<sup>10</sup>. Il soprannaturale non abita soltanto foreste e campagne, ma anche i meandri più reconditi della nostra mente. La stessa ragione non può esistere senza incubi e follie. «La ragione non è padrona nella casa della mente, dove l'ordine è contaminato dal caos»<sup>11</sup>. Al di là delle incisioni, la stessa pittura di Goya, soprattutto quella non destinata alla ritrattistica ufficiale (quella 'notturna', risultato delle sue ricerche personali), sembra corrispondere perfettamente a tale inclinazione ovvero, alla dissoluzione dell'ordine e delle convenzioni sociali. Le immagini non hanno più alcuna pretesa di mostrare il visibile e rinunciano alle regole prospettiche di costruzione dello spazio. Se la rivoluzione francese ha minato le fondamenta dell'ordine sociale, anche le regole tradizionali della rappresentazione vacillano. Occorre prendere atto dei nostri pregiudizi. Bastano poche pennellate per dimostrare che non esistono linee in natura, che le regole dell'arte non hanno un fondamento naturale: tutto dipende da una percezione che si fa sempre più parziale, emotiva, sfuggente. La vertigine dell'immaginazione travolge tutto, fino al punto di diventare congerie, abbandonando, con lo spazio reale, ogni punto di riferimento della rappresentazione. Se i valori della tradizione sono caduti e gli ideali della ragione, della giustizia e della verità sono stati traditi dalla rivoluzione, tutto diventa lecito, anche in pittura.

10. Ivi, p. 89.

11. Ivi, p. 98.



Ha ancora ragione Todorov quando afferma che la rivoluzione francese «ha sprigionato delle forze insospettate che Goya, con le proprie immagini, è il primo a rivelare»<sup>12</sup>. E le ha, in effetti, rivelate, dando una figurazione interiore alle paure che quelle forze avevano, appunto, suscitato. Certo, la 'rivoluzione pittorica' di Goya si sviluppa sullo sfondo dell'illuminismo e sull'ascesa degli ideali democratici e liberali. Tuttavia, le dimensioni oscure che quella pittura è in grado di figurare impongono un cambiamento al pensiero illuminista che non può essere esperito attraverso la riflessione e il ragionamento, ma per mezzo di un'affezione sensibile, di un 'sentire visivo'. Sappiamo che Goya tra il 1792 e il 1793 contrae una malattia che lo porta alla sordità (resterà sordo fino all'ultimo giorno della sua vita). A partire da questo momento cambia la sua maniera di dipingere, che si fa sempre meno convenzionale: alla perdita di contatto con il mondo esterno corrisponde un acuirsi della vista, capace ormai di penetrare non solo il mondo esterno, ma anche di esplorare il proprio intimo, la propria immaginazione. Ed è proprio in questo periodo che in Goya, come dice Ortega y Gasset, «germina repentinamente e per la prima volta in pittura il romanticismo, con il suo carattere di confusa e convulsa irruzione di potenze misteriose e 'demoniache', in precedenza celate nei sotterranei dell'essere umano»<sup>13</sup>.

L'«esilio interiore» lo spinge dunque verso i suoi fantasmi, ma non in questo si risolve la sua pittura: la sua immaginazione non si oppone al reale ma, al contrario, permette di rivelarlo in tutta la sua inquietudine. Contrariamente a quanto si possa superficialmente pensare, l'isolamento a cui lo sottopone la sordità non spinge Goya a chiudersi al mondo, ma gli permette, paradossalmente, di penetrarlo più a fondo, cogliendo la realtà da una prospettiva privilegiata che solo il silenzio, lontano dalle convenzioni, può rivelare nella sua sconvolgente fragilità (nelle paure, ossessioni, tormenti, incubi e mostri che pervadono la mente).

Nel gennaio del 1793 il re di Francia Luigi XVI, cugino del re di Spagna, muore sotto la ghigliottina: quell'ordine sociale che sembrava immutabile mostra ormai la sua precarietà. Si scopre presto, però, che la violenza impersonale della nuova giustizia non è meno impietosa di quella dettata dall'ignoranza e dalla superstizione, non è meno malvagia di quella dei briganti, dei monaci grotteschi, delle streghe, dei demoni che appaiono nei dipinti di Goya, non è meno irrazionale dei manicomi e dei dementi che popolano i suoi quadri. Il confine tra ragione e follia, tra apparenza e realtà, è un confine fragile, permeabile, poroso: i fantasmi che abitano il nostro inconscio sono del tutto reali.

12. Ivi, p. 100.

13. ORTEGA Y GASSET 2007, p. 33.



## LA SCENA DELLE FOLLE ANONIME

I primi anni del XIX secolo, con il dilagare delle campagne condotte da Napoleone, aggiungono nuove inquietudini all'immaginario pittorico di Goya.

La rivoluzione, insieme alla ragione che l'ha prodotta, finisce per aver paura della sua stessa creazione: la folla. Il terrore e l'orrore diventano lo 'spettro' della rivoluzione, e la paura il sentimento che l'accompagna. Goya rende visibile questa paura traendola dalle sue raffigurazioni delle masse spersonalizzate. Ormai capisce che le idee dell'illuminismo (al pari di altre ideologie), lungi dal frenare la violenza, possono essere utilizzate per giustificare invasioni, repressioni e massacri. «Non soltanto il sonno della ragione genera mostri, ma anche il suo stato di veglia»<sup>14</sup>. Più tardi, di fronte agli 'orrori' della guerra suscitata dall'occupazione napoleonica, il pittore non cederà a ricomposizioni estetizzanti (essa non è altro che mostruoso massacro). Tra il 1810 e il 1820 lavorerà a una serie di incisioni (e di disegni preparatori) intitolata *Disastri della guerra* (uscita postuma nel 1863).

Le incisioni riportano immagini relative alla violenza della lotta armata, agli effetti della carestia a Madrid (che nel 1811-1812 si stima abbia provocato più di ventimila morti), alle reazioni suscitate dopo la restaurazione del 1814, e consentono al pittore di esplorare nuovamente il suo mondo interiore popolato di demoni.

I *Disastri della guerra* evidenziano i limiti della ragione nel giustificare il comportamento degli uomini: la violenza, la brutalità e il terrore sembrano sfuggire al suo controllo. I peggiori crimini sono commessi in nome di alti ideali, di nobili valori (la ragione, le idee liberali, oppure la patria, la tradizione, la chiesa e Dio). Ma di rilievo è anche lo scambio di ruolo tra vittime e carnefici che le incisioni tendono a mostrare. I difensori dei valori repubblicani non sono migliori dei sostenitori fanatici della patria e della tradizione. Non ci sono né buoni né cattivi, né giusti né malvagi: le figure rappresentate perdono i tratti della loro individualità, i profili si dissolvono fino ad apparire come fantasmi (alla perdita della 'giustizia' – delle regole morali – corrisponde l'annullamento della 'giustizia' – delle regole pittoriche). Come nel quadro *I due Stranieri* (1820-1823), in cui due duellanti si colpiscono con delle mazze nel momento stesso in cui sprofondano nel terreno fino ai ginocchi, probabile allusione alla futilità della guerra civile spagnola o a quella contro i Francesi: si è tutti vittime, indistintamente, della brutalità della belligeranza. Le immagini offrono ulteriori spunti alla riflessione illuminista e mostrano come in determinate circostanze le vittime possano trasformarsi in carnefici, le folle in orde di assassini e torturatori. Le feste popolari, raffigurate in alcuni quadri dipinti tra il 1770 e il 1780, lasciano adesso lo spazio ad altri macabri rituali, se non a sabbie di streghe. Il popolo svela la sua faccia più tenebrosa, quella della plebaglia pronta a torturare i propri nemici, a linciarli e a squartare i cadaveri.

14. TODOROV 2015, p. 124.

Nel corso degli anni 1810-1813 Goya realizza una serie di disegni che rappresentano la sua reazione non più ai «disastri della guerra», ma a ciò che Todorov ha definito, opportunamente, i «disastri della pace»: «non le violenze che si scatenano sui campi di battaglia, ma quelle che invadono la società spagnola»<sup>15</sup>.

Una volta tornata la pace, i nemici non sono impiccati, fucilati, sventrati, ma uccisi con la 'garrota', mezzo forse più 'civile' ma non meno brutale. La controrivoluzione non è meno sanguinosa della rivoluzione, la repressione non è meno violenta del crimine che intende punire: si tratta sempre del lato più tetro degli uomini. Nelle rappresentazioni della guerra quale frutto dell'occupazione delle armate francesi, Goya mostrava la sua diffidenza verso la ragione dei lumi (la *Divina ragione*, come si legge in una didascalia). Ora denuncia gli orrori della reazione. I volti degli uomini che popolano le sue tele, caricature simili a maschere, non sono certo rassicuranti: ancora una volta è in scena la disumanizzazione dell'uomo che si trasforma in massa.

Verso la fine del 1819, a 73 anni, Goya si ammala di nuovo gravemente. Sempre in quel periodo lascia Madrid e acquista, nei dintorni della città, una casa di campagna, conosciuta con il nome «Quinta del sordo». L'idea di essere scampato alla morte libera ancora di più la sua ricerca pittorica dalle convenzioni e dalle regole stilistiche. Il risultato saranno le cosiddette «pitture nere» (pitture visionarie, di grandi dimensioni, dipinte tra il 1820 e il 1823 sui muri della casa e destinate soltanto alla visione di pochi amici, poi trasferite su tela e conservate al museo del Prado) e altri disegni e incisioni.

Le pitture («nere» per la massiccia presenza di questo colore) sembrano dare immagine e forma alle paure, alle ossessioni e alle angosce nascoste nell'inconscio dell'artista. Ma ancora una volta possiamo dire che tali immagini non sono che proiezione e memoria del terrore che abita il mondo. In opere come *Il grande caprone* (o *Il sabba delle streghe*), *La passeggiata del Sant'Uffizio* o *Il pellegrinaggio a San Isidro* vediamo ricomparire la folla, la «plebaglia» tormentata, minacciosa e violenta. Nel primo affresco si tratta di un rituale demoniaco presieduto dal diavolo in persona. Vi partecipano personaggi raccapriccianti dai volti sfumati, tratteggiati con rapide pennellate che suggeriscono smorfie di terrore, paura, spavento e minaccia. Negli altri due si tratta di processioni, di cerimonie religiose riferibili al culto cattolico. Le «pitture nere», possiamo anche dire, esteriorizzano (esorcizzandole) le forze che minacciano l'umanità dal suo interno (dall'inconscio collettivo più profondo); ed esprimono, al contempo, la violenza e il terrore che, dall'esterno, colonizzano la mente del pittore. Lo sguardo di Goya non rinnega la visione del mondo percorsa dai lumi, ma si concentra soprattutto su quel lato oscuro, notturno, della psiche che i filosofi illuministi e i pensatori liberali hanno spesso trascurato (e che troverà invece attenzione, agli inizi del XX secolo, nella

15. Ivi, p. 164.



psicoanalisi). Goya dipinge l'uomo al momento dell'ascesa delle masse: e non gli appare come un essere puramente razionale, il cui comportamento dovrebbe sempre rispondere ai dettami della ragione e allo stato di coscienza. La mente è, nello stesso tempo, abitata da fantasmi, preda di forze e pulsioni che sfuggono al suo controllo. Nelle rappresentazioni di soldati e briganti, demoni e streghe, prigionieri e malati, cannibali e alienati mentali, masse indistinte e folle in trance, il pittore si rivolge alle zone più cupe dell'essere umano. E la stessa ragione, nel suo lavoro cosciente, non è sempre innocente. Sia perché, come si è visto, è essa stessa all'origine di incubi e follie che, più che dal sonno, sembrano nascere dai suoi sogni, sia perché è uno strumento capace di giustificare (e legittimare), in nome di alti ideali (il progresso, la patria, la felicità dei popoli, la libertà degli oppressi, il vero Dio ecc.), anche gli atti più terribili, temibili e brutali. Goya ha guardato ciò che l'illuminismo ha lasciato nell'ombra: le potenze notturne che dominano la mente non solo quando la ragione è assente, ma anche quando funziona a pieno regime.

#### IL 'DOPPIO REGISTRO'

A partire dai *Capricci* e fino alla morte, Goya condurrà una doppia vita: sotto gli occhi del pubblico, attraverso incarichi formali, rimane sottomesso alle regole sociali del tempo e frequenta la corte reale (come pittore ufficiale e mondano); ma, chiuso nel suo mondo privato, dà sfogo ai suoi incubi e alla sua immaginazione, giungendo, per percorsi sotterranei e profondi, a strade inesplorate (le opere destinate a rimanere nell'atelier o a circolare soltanto tra gli amici più stretti). Proprio questa frattura interiore, secondo Todorov, lo spingerà a realizzare due serie di opere, le une conformi alla tradizione, le altre risultato delle sue ricerche personali, le une «diurne», le altre «notturne»<sup>16</sup>. A una «doppia vita» non può che corrispondere, sul piano pittorico, un «gesto di sdoppiamento», un «doppio regime».

È questo il 'doppio registro' della pittura di Goya (perché tutto, in Goya, ha il suo rovescio – la *Maya*, l'arcadia, il colore): un malefico rovesciamento sostituisce le tenebre alla luce, il disordine all'ordine, la sregolatezza alla regola. Non vi è più visione unitaria di ciò che la ragione pretende e rende 'naturale'. *El sueño de la razón produce monstruos*.

16. Ivi, p. 102.



Se la ragione sorvegliante non vigila, la fantasia delirante genera mostri; ma anche i sogni dei sorveglianti, come si è detto, non sono al di sopra di ogni sospetto. Di nuovo un 'doppio registro', un 'rovesciamento' verso l'altra parte dell'illuminismo (l'anti-illuminismo quale retroscena politico del tempo): l'altra parte che mette in guardia dai sogni mostruosi della ragione illuministica, gli stessi che conducono al 'terrore' della rivoluzione francese. Oppure si tratta di un rovesciamento della mente nelle zone senza luce dell'inconscio, nelle zone confuse non rischiarate dalla vigile razionalità; espediente che rende visibile (alla ragione) ciò che finora è rimasto celato, nascosto dietro i veli del pensiero cosciente. Si affaccia un altro sguardo, uno sguardo 'dormiente' che non vede attraverso occhi coscienti, che non illumina lo spazio (e il reale) attraverso i soli dettami della ragione, ma che, con quest'ultima, entra in competizione. L'alterità della notte si espone al ribaltamento della ragione cosciente.

Goya avverte in se stesso, e attorno a sé, il ritorno minaccioso dell'ombra. Vuole difendere l'ideale dei lumi, ma, affrontando la potenza avversa, lascia che essa si esprima attraverso i suoi incubi. L'opera del male che vorrebbe esorcizzare, lo atterrisce e lo affascina. Mette in scena esseri ottenebrati dalla malinconia, spettacoli violenti, incidenti e assassini. Tutto sembra oscillare nell'instabilità. Scrive ancora Starobinski: «Come davanti a Fragonard, a volte ci prende l'idea del rovescio nero di quanto si offre nell'opulenza luminosa della vita sensibile»<sup>17</sup>. Vige sempre in Goya – potremmo aggiungere – una logica del doppio, della luce e dell'ombra, della ragione e dell'incubo. Come vi sono una *Maya desnuda* e una *Maya vestida*, vi sono anche scene arcadiche che diventano sabba di streghe: la composizione rimane la stessa – il girotondo, ad esempio – trasferita dal diurno al notturno. E se ci avviciniamo ai volti delle figure che popolano l'arcadia delle danze e dei giochi, già vi vediamo il grottesco. È questa, forse, la sensibilità ambivalente di un'epoca che Starobinski riconosce anche nella pittura di Füssli: «Subentra una forza di follia, si spande un maleficio che non lascerà intatta l'intenzione primitiva della coscienza diurna: i passi di Füssli si perdono nelle regioni notturne di un paese di crudeltà simile al territorio inventato da Sade – dove si libera una temibile fatalità»<sup>18</sup>.

Sembra di essere ormai così lontani dal 1787 (appena prima della rivoluzione), anno in cui Jacques-Louis David, pittore neoclassico, ancora sull'onda del giunaturalismo illuminista, dipingeva *La morte di Socrate*, ricordando ai francesi le virtù del 'contratto sociale' e di una ragione capace (idealmente) di spezzare le catene del dispotismo (le stesse 'catene' che, secondo Rousseau, vincolavano ancora l'uomo sviandolo dalla sua libertà naturale). L'ideale estetico del neoclassicismo, avverso a ogni forma di capriccio e anarchia (tipici ancora del gusto

17. STAROBINSKI 2010, p. 148.

18. Ivi, p. 110.

aristocratico Rococò), mostrava una chiara tendenza al tipico e all'universale, al regolare e al normativo, al durevole e all'eterno; presentava una spiccata tendenza al razionalismo sia contro la stravaganza e l'indisciplina, sia contro il convenzionalismo e l'affettazione della produzione artistica di allora. Come i moderni filosofi illuministi e giusrazionalisti cercavano nell'astratta ed eterna trascendente ragione i principi (geometrici) fondativi di un nuovo ordine politico, giuridico e sociale (svincolato dal piano della contingenza storica e dall'ordine dei privilegi feudali), così, gli artisti neoclassici cercavano in quella stessa ragione i principi formali di un nuovo ordine pittorico più adatto alle esigenze razionali del nuovo mondo da quei filosofi immaginato. David, il propugnatore dell'arte neoclassica, diventa il pittore ufficiale della rivoluzione (e con la rivoluzione l'arte diventa una professione di fede politica, non un semplice ornamento dell'edificio sociale, ma parte fondamentale dello stesso): l'ideale formale di quella ragione è ormai attuale, carne e sangue del nuovo percorso storico avviato, sia pur in tutta la sua contraddizione, attraverso il terrore.

Con Goya, sia pur dopo appena pochi anni, siamo entrati in un'epoca diversa: la ragione ormai marcia allo stesso ritmo della storia e trascina con sé quell'orrore, quell'arbitrio e quel terrore dal quale si voleva, al contrario, definitivamente emancipare. L'esperienza della libertà, messa alla prova dei fatti, non coincide più con quella della ragione, nel cui nome si era pur giunti alla demolizione dei privilegi feudali. E la creazione artistica, fiduciosa nell'esattezza geometrica degli astratti principi geometrici, inizia a vacillare. Tutto ciò che è reale non è, di per sé, razionale. Goya non dimentica che l'esistenza umana è pericolo, e tutte le soluzioni rappresentano insieme un rischio<sup>19</sup>. Di fronte a ciò, nulla potrà il ripiegamento 'malinconico' di un'arte che cercherà ancora un rifugio nel recupero dell'ideale classicista caldeggiato da Winckelmann



19. ORTEGA Y GASSET 2007, p. 53.

#### BIBLIOGRAFIA

- A. BIROLI (a cura di), *Manifesti del futurismo*, Abscondita, Milano 2008.  
 Z. BAUMAN, *La società dell'incertezza*, il Mulino, Bologna 1999.  
 A. COMTE, *Discorso sullo spirito positivo*, Laterza, Roma-Bari 2001.  
 R. DEBRAY, *Lo Stato seduttore*, Editori Riuniti, Roma 1997.  
 R. KOSELLECK, *Futuro passato*, Marietti, Genova 1986.  
 N. LUHMANN, *Sociologia del rischio*, Bruno Mondadori, Milano 1996.  
 J. ORTEGA Y GASSET, *Goya*, Abscondita, Milano 2007.  
 C. SCHMITT, *La condizione della scienza giuridica europea*, Pellicani, Roma 1996.  
 J.A. SCHUMPETER, *Capitalismo, socialismo e democrazia*, ETAS, Milano 2001.  
 J. STAROBINSKI, *L'invenzione della libertà. 1700-1789*, Abscondita, Milano 2008.  
 J. STAROBINSKI, *1789. I sogni e gli incubi della ragione*, Abscondita, Milano 2010.  
 T. TODOROV, *Goya*, Garzanti, Milano 2015.