



FRANCISCO GOYA Y LUCIENTES:
IL TEMPO DELL'“ARTE RIVOLUZIONARIA”
E DELL'EDUCAZIONE DEL POPOLO

di

Stefano Lentini

Il disegno, la tradizione e scuola del disegnare, è il fondamento e il sostegno dell'arte pittorica [...]. Il disegno è la coscienza della pittura, il fattore di essa che corrisponde a ciò che nella condotta morale chiamiamo responsabilità.

Ortega y Gasset¹

1. *L'illuminismo spagnolo e la rivoluzione impossibile di Goya*

L'uomo moderno è legato all'Illuminismo in modo indissolubile, e la storia dell'età moderna non sarebbe concepibile senza tale movimento². Sotto la spinta dell'opera riformatrice del Settecento, si porta a compimento un processo di lai-

¹ J. Ortega y Gasset, *Carte su Velasquez e Goya*, Milano, Electa, 1984, p. 111.

² «Quasi tutti i problemi che agitano la nostra epoca sono stati avanzati da quel secolo. Le conseguenze dell'Umanesimo e della Riforma, per quanto importanti, hanno soltanto indebolito ma non distrutto il valore determinante della tradizione; per i popoli della vecchia Europa continuavano in genere a rimanere validi i modelli cristiani e quelli dell'antichità, nonché le forme sociali ereditate. Soltanto con l'irruzione di quella potente corrente d'idee che chiamiamo illuminismo questa situazione ha subito un cambiamento radicale. [...] Intorno al 1750 la vita della società europea era essenzialmente ancora modellata dalle forme tipiche dell'Europa antica: quelle della cultura aristocratica e nobiliare, della borghesia e della vita rurale. Cent'anni dopo il quadro è completamente diverso: la tradizione ora è dominante soltanto in alcune minoranze della nobiltà e della borghesia o presso la popolazione rustica; si trova insomma in una posizione chiaramente difensiva. [...] La fede nel progresso e nella necessità di riforme che pervade ogni settore della vita ha ora conquistato la maggior parte delle persone colte in quasi tutti i paesi». F. Valjavec, *Storia dell'illuminismo*, Bologna, il Mulino, 1973, pp. 9-10. Cfr. *Attualità dell'Illuminismo*, cur. E. Scalfari, Roma-Bari, Laterza, 2001, che sviluppa un interessante dibattito sulla necessità di riconsiderare la portata progressista del movimento alla luce delle riflessioni sul nostro “secolo senza lumi”, svolto, tra gli altri, da Norberto Bobbio, Ralf Dahrendorf, Umberto Eco, Umberto Galimberti, Sebastiano Maffettone, Sergio Moravia, Gianni Vattimo, Lucio Villari, Franco Volpi.

cizzazione che investe trasversalmente la società, e che influenza molteplici aspetti della cultura: la nascita del capitalismo e la costruzione di un mercato mondiale pongono le basi per l'emancipazione, da parte di popoli e Stati, dai poteri sovranazionali; il processo di industrializzazione richiede ed avvia un rinnovamento del sapere, ora fondato su basi scientifiche ed empiriche, superando quel carattere teologico-metafisico entro cui era costretto; la diffusione del libro amplifica il potere di tale sapere e permette all'intellettuale moderno di emanciparsi dal potere religioso e politico, di assumere un ruolo sociale caratterizzato da una più significativa autonomia, che lo connota sempre più in senso educativo.

Il passaggio dal *vecchio* al *nuovo ordine sociale* – dai regimi dispotici a quelli democratici – determina l'esigenza di *formare* cittadini in grado di esercitare i propri diritti ed i propri doveri, e richiede nuovi *mezzi* per influire sulle inclinazioni dei propri membri e costruire il consenso intorno al potere³. L'*educazione* rappresenta, in tale frangente, la «molla potente di ogni umano progresso politico, sociale, economico»⁴. Ad essa è affidato il compito della formazione di una nuova coscienza dei cittadini, attraverso un sistema scolastico pubblico in grado di diffondere l'istruzione⁵, i nuovi ideali, i diritti ed i doveri⁶.

In Francia, centro nevralgico della rivoluzione culturale che considera l'educazione come sostegno primario di ogni mutamento sociale e politico, Voltaire e Diderot, modelli espliciti dell'intellettuale moderno, utilizzano i più svariati mezzi, dal *pamphlet* al romanzo, dal poema al dizionario, per condurre una battaglia contro i collegi dei Gesuiti⁷, portatori di una cultura umanistico-retorica, ancorata alle *humanités*, alla filosofia ed alla retorica, ma anche – soprattutto – moralmente corrotta⁸.

In Spagna, la penetrazione del nuovo spirito è, per un lungo tempo, impedita dalla coscienza di una missione cristiana da svolgere, le cui origini risalgono

³ Destutt De Tracy, non a caso, attribuisce all'educazione il compito di dirigere le azioni ed i comportamenti umani, in modo da renderli corrispondenti alla morale che in ogni società vige. Cfr. A. Criscenti, *Gli Idèologues. Il dibattito sulla pubblica istruzione nella Francia rivoluzionaria (1789-1799)*, Roma, Gangemi, 1990, p. 76.

⁴ Cfr. A. Criscenti, *Istruzione ed educazione negli scritti giovanili di Condorcet. Traduzione italiana delle Réflexions et notes sur l'éducation (1773-1782)*, Cosenza, Pellegrini, 1996, p. 7.

⁵ Si veda, sul tema B. Backzo, *Un'educazione per la democrazia*, Padova, Casa dei Libri, 2009.

⁶ Secondo il concetto/regola *l'educazione può tutto*, espresso dal materialista francese Helvétius e invalso presso tutti i *philosophes*, l'educazione diventa l'obiettivo che qualifica il progetto politico globale. Cfr. C.-A. Helvétius "L'uomo: facoltà, intelletto, educazione" e anche S. Cambareri, *Alle origini della pedagogia borghese*, Messina, Edas, 1983.

⁷ La battaglia contro i collegi dei Gesuiti rappresenta uno degli aspetti salienti della pedagogia tardo-settecentesca.

⁸ Cfr. F. Cambi, *Storia della pedagogia*, Roma-Bari, Laterza, 2002, pp. 262-263.

all'unificazione delle due dinastie e dei due massimi regni della penisola iberica, a seguito del matrimonio tra Isabella di Castiglia e Ferdinando d'Aragona⁹. I Re Cattolici inaugurano l'età più gloriosa della Spagna, seguita alla *Reconquista*, una lenta e sistematica estensione della potenza cristiana su tutte le terre che fin dall'ottavo secolo erano appartenute ai musulmani. Alla morte di Ferdinando, il 23 gennaio 1516, la corona passa al nipote Carlo V (1500-1558)¹⁰, il cui riconosciuto prestigio internazionale, e le più attente cure per assicurare l'autorità assoluta del potere regio, non gli evitano la bancarotta nel 1557. Il successore, Filippo II, utilizza la Chiesa e l'Inquisizione¹¹ quali strumenti del più cieco assolutismo, con l'obiettivo di istituire una monarchia ispano-cattolica distesa assolutamente su tutta l'Europa. Ma la speranza di tale progetto si dissolve nel 1587 con la decapitazione della cattolica Maria Stuarda, vanificando il tentativo di realizzare una reggenza cattolica in Inghilterra, e nel 1588 con l'infelice spedizione punitiva contro la regina protestante Elisabetta I, conclusasi con l'affondamento dell'*Armada invencible*.

Gli Asburgo che succedono, con meno intelligenza e pari cecità politica del predecessore, continuano l'opera distruttiva della potenza spagnola: Filippo III, nel 1609, decreta l'espulsione dei *moriscos*, mezzo milione di agricoltori, tra i migliori che la Spagna avesse, arrecando alla penisola un danno economico non indifferente; Carlo II, un debole di mente che crede di essere posseduto dal demonio, chiude la stagione della dominazione asburgica, mentre le cancellerie d'Europa ne spiano la morte per scatenare la prima delle grandi guerre di successione, con ingenti perdite territoriali per la Spagna, e, tra queste, l'Italia, le colonie americane, oltre ad importanti diritti commerciali¹².

⁹ Il 19 ottobre del 1469 la principessa Isabella di Castiglia sposa il principe Ferdinando d'Aragona, unificando le due dinastie dei due massimi regni della penisola iberica. Salgono al trono, rispettivamente nel 1474 la prima, e nel 1479 il secondo.

¹⁰ H. Kamen, *L'inquisizione spagnola*, Milano, Feltrinelli, 1966, pp. 11-14, 73.

¹¹ Se volessimo dimostrare che il cristianesimo «ha costituito non la molla o le radici del pensiero democratico e scientifico europeo, bensì il freno o le erbacce che ne hanno consistentemente soffocato lo sviluppo» – nota Piergiorgio Odifreddi – «dovremmo turarci il naso e ripercorrere la storia maleodorante del sangue delle vittime delle Crociate e dei fiumi dei roghi dell'Inquisizione». Una storia che non può essere facilmente dismessa come 'cosa d'altri tempi', in quanto anche la nostra epoca vive e sperimenta la violenza di nuove crociate e di nuove inquisizioni. Il cristianesimo in generale, ed il cattolicesimo in particolare, non sono stati soltanto fenomeni spirituali, ma hanno interferito e continuano ad interferire pesantemente sulla vita civile di intere nazioni, al punto che – nota Odifreddi – l'anticlericalismo viene a rappresentare «più una difesa della laicità dello Stato che un attacco alla religione della Chiesa». Una difesa che dovrebbe essere esercitata dalle istituzioni e dai rappresentanti del popolo, ma che, purtroppo, viene vanificata, ancora oggi, dal compiacimento tra l'autorità spirituale ed il potere di chi governa. Cfr. P. Odifreddi, *Perché non possiamo essere cristiani. E men che mai cattolici*, Milano, Longanesi, 2009, pp. 11-12.

¹² Cfr. J. Ortega y Gasset, *Carte su Velazquez e Goya* cit., pp. 23-25.

Solo dopo il 1700, con l'avvento di Filippo V, primo re della dinastia dei Borbone, la Spagna si avvia verso una politica di apertura, che permette la diffusione della cultura francese, e, successivamente, di quella inglese. Decisiva è la comparsa di gruppi radicali, soprattutto sotto Carlo III e Carlo IV, quando esponenti di spicco al potere abbracciano la filosofia dei Lumi. I primi e timidi passi verso uno Stato in grado di reagire all'autorità religiosa sono la traduzione dei libri francesi negli anni Sessanta, le riforme delle università spagnole tra il 1769 ed il 1787, le energiche misure adottate contro la Chiesa, con la soppressione dell'ordine dei Gesuiti nel 1767 e la limitazione della manomorta. Tale rinnovamento, tuttavia, non poteva realizzarsi in presenza di un'Inquisizione solerte e censuratrice¹³, e di una maggioranza sociale (*hidalgos*, basso clero, contadini) impermeabile alle nuove idee; solo una piccola minoranza si apre, con moderazione e timidezza, allo spirito del nuovo secolo, ma le stesse classi "illuminate" non riducono il potere ed il prestigio reale, si attaccano alla potenza materiale del clero, mentre il sovrano ed i suoi ministri lasciano che la decadente Inquisizione esegua processi ideologici a personaggi socialmente altolocati.

La Chiesa domina in uno Stato governato da un regime agrario-feudale: con i suoi più che 3.000 tra conventi e monasteri, 40 ordini di frati, 29 ordini di monache, numerose confraternite laiche alle dirette dipendenze, la proprietà di cattedrali e di un sesto delle terre produttive della Spagna. Il 50% dei fondi agricoli è inoltre nelle mani della Corte e delle nobili famiglie latifondiste (tra queste i duchi d'Alba, di Osuna, di Medinaceli, in futuro protettori di Goya). La poca istruzione che circola, in un contesto di totale ignoranza, è monopolio esclusivo della Chiesa.

Verso il 1790 la Spagna esita tra rinnovamento e regresso: con i Borboni si avvia una ripresa politica ed economica, che non riesce, tuttavia, a sradicare la miseria economica e morale accumulata negli anni della dominazione asburgica: la fame e l'analfabetismo, l'ignoranza e la superstizione dilagano nell'intero suolo della Spagna. In questo periodo Francisco Goya y Lucientes frequenta la ristretta cerchia degli *ilustrados* spagnoli, è il pittore delle satire contro l'Inquisizione, il ritrattista degli "*afrancesados*" e degli ambasciatori rivoluzionari¹⁴. Di grande stimolo è per l'artista la frequentazione della stretta cerchia di illuministi – aristocratici alcuni, intellettuali e governanti altri – tutti rigorosamente addot-

¹³ F. Valjavec, *Storia dell'illuminismo* cit., pp. 192-193. Tra le opere messe all'indice ricordiamo quelle di Necker, Filangieri, Marmontel e Lafontaine nel 1790. Tuttavia comparivano le traduzioni in lingua spagnola, tra il 1788 ed il 1793, dell'Enciclopedia. Un successo maggiore del movimento si ha nelle colonie dell'America spagnola, dove le idee di Gassendi e di Descartes erano conosciute già prima del 1681.

¹⁴ Cfr. P. Vilar, *Storia della Spagna*, Milano, Garzanti, 1975, pp. 41-43.

trinati e portatori di un ideale, di un progetto. Goya li ascolta, incolto, forse non capisce bene quello che ode¹⁵, ma riceve, a metà della sua vita, un'importante lezione: riformare la sua vita, vivere gli ideali condivisi dalla ristrettissima cerchia di *ilustrados* e diventare *faber fortunae suae*¹⁶. Quella lezione lo porterà, in un clima di censura e di chiusura culturale, ad utilizzare il suo più affilato strumento, l'arte, per tratteggiare i temi del pensiero illuminato europeo. Un'arte sottile, acuta, che non si ferma alla semplice rappresentazione dell'avversione degli *ilustrados* spagnoli verso le autorità religiose, e soprattutto verso l'Inquisizione, ma che mette in scena il più sofisticato messaggio del movimento francese delle *Lumières*, ovvero il disprezzo verso una popolazione che, paradossalmente, quella Inquisizione accettava, al di là del ripudio dei metodi utilizzati da questa.

L'ignoranza è il vero nemico, quello per cui, in tutta l'Europa, si combatte una grande battaglia culturale che fatica a penetrare in Spagna. Goya n'è interprete, forse più di altri artisti del tempo¹⁷, per la forza delle immagini, ma soprattutto per la carica critica verso la società del tempo ed il messaggio pedagogico, implicitamente ed esplicitamente espresso attraverso le immagini e le relative didascalie.

2. Istruzione, formazione, esordi artistici di Goya

Francisco José Goya y Lucientes nasce il 30 marzo del 1746 a Fuendetodos, un remoto villaggio nel regno di Aragona. I natali dell'artista lo collocano nella classe del “popolo” per eccellenza, una precisazione biografica che si rende necessaria per comprendere le ragioni per cui Goya, a trent'anni, viene nominato pittore ufficiale di corte, la più alta carica che la Spagna potesse offrire nelle arti visive. Tale posizione egli occupa consecutivamente per ben tre reggenze dei Borbone: sotto Carlo III, liberale illuminato, con il figlio Carlo IV, debole e flemmatico, e con il figlio di costui, Ferdinando VII, detestabile tiranno. Sarebbe un errore, infatti, ricondurre le origini del giovane Goya ad un umile ambiente di campagna¹⁸, da cui miracolosamente emerge quale genio contadinesco. Il padre dell'artista, José, figlio di un notaio di provincia, apparteneva ad una famiglia

¹⁵ Cfr. J. Ortega y Gasset, *Carte su Velazquez e Goya* cit., p. 132.

¹⁶ Una lezione che non avrebbe avuto l'opportunità di ricevere, se non avesse lavorato duramente e con successo grazie alla sua abilità artigianale ed artistica.

¹⁷ Ci riferiamo al pittore Jacques-Louis David, notoriamente riconosciuto e considerato come il “dittatore” artistico della Rivoluzione, autorità dalla quale dipendono tutta la propaganda artistica, l'Accademia, l'intero complesso di musei e mostre. Denominato il Napoleone della pittura, la sua produzione è strettamente legata al messaggio, spesso demagogico, della rivoluzione. Cfr. A. Hauser, *Storia sociale dell'arte*, Torino, Einaudi, 1956-1957, p. 227.

¹⁸ Cfr. R. Huges, *Goya*, Milano, Mondadori, 2005, p. 32.

della piccola borghesia, collocata in una posizione più elevata rispetto alla classe contadina, anche se, ai tempi, considerata di modesto prestigio sociale. Josè, artigiano doratore, garantiva alla famiglia un apprezzabile livello sociale, specialmente in un contesto che produceva costante domanda di lavori di doratura a foglia per oggetti di ogni genere, dalle cornici, ai candelieri, ai putti. La vicina Saragozza, con la sua chiesa, il santuario, e più tardi la cattedrale di Santa María del Pilar, costituisce il centro di questo solido mercato di manufatti religiosi e decorativi. La radicalità di tale mercato si lega alla particolare importanza del luogo per il cattolicesimo spagnolo: nel 40 d.C., presso le rive dell'Ebro, a Saragozza, la Vergine Maria appare all'apostolo Giacomo Maggiore per esortarlo ad evangelizzare l'intera penisola iberica.

Il culto della Vergine del Pilar, ma anche di Giacomo Maggiore (noto come Santiago), rappresenta il simbolo della liberazione del paese dalla civilizzazione araba, iniziata con l'instaurazione del regime islamico nel 711. Alla fine del 1600, iniziano i lavori per uno dei luoghi di culto cattolico più importanti della penisola iberica, il santuario di *Nuestra Señora del Pilar*: un'impresa patrocinata e promossa dai re Borbone, e che coinvolge architetti del calibro di Ventura Rodríguez ed il primo decoratore del re Antonio González Velázquez, allievo del pittore italiano Corrado Giaquinto. Il padre di Goya collabora ai lavori del santuario, come subordinato, insieme ai responsabili di un'impresa che non può essere definita un semplice affare di provincia, bensì uno dei più imponenti progetti di architettura religiosa avviati in Europa verso la metà del XVIII secolo. Ciò permette al giovane Francisco di vivere un ambiente professionale di alto livello.

La madre, *doña* Gracia Lucientes, appartiene al più basso ordine della nobiltà spagnola del XVIII secolo, la *hidalguía*, titolo che non conferiva, oltre al prestigio, nessun privilegio speciale¹⁹. La *hidalguía*, titolo del quale si fregiava uno spagnolo su venti, per un totale di circa mezzo milione di persone, rappresentava il più delle volte un fardello intollerabile: essendo precluso, infatti, agli appartenenti a tale categoria sociale ogni tipo di lavoro, costoro, in mancanza di capitali fruttiferi, rischiavano la miseria. Tuttavia, sia *doña* Gracia che lo stesso pittore, al quale piaceva essere chiamato Don Francisco «de» Goya, non disdegnano l'illusione di appartenere ad una classe altolocata.

Quando la famiglia si trasferisce a Saragozza, il giovane Francisco frequenta le *Escuelas Pías de San Antón*, uno degli istituti religiosi gestiti dagli Scolopi per

¹⁹ «Essere *hidalgo* o una *hidalga*, termine frutto di una contrazione di *hijo* del *algo* (figlio di qualcuno), consentiva l'appartenenza ad un ordine sociale inventato da avidi monarchi del passato per ricavare soldi; il titolo infatti lo si comprava, in contanti, e dava diritto ad alcune prerogative di scarso rilievo, tutte formali, e la principale consisteva nell'essere chiamati "Don" o "Doña"». R. Huges, *Goya* cit., p. 33.

l'istruzione gratuita dei figli dotati delle classi sociali svantaggiate, che, nonostante la scarsa qualità formativa, risultava essere più qualificato rispetto alla maggior parte delle scuole religiose presenti nelle città di provincia spagnole del XVIII secolo²⁰. In questo istituto, tuttavia, Francisco non riceve un buon insegnamento letterario. Tra le esigue fonti che riguardano la sua istruzione, quelle biografiche ci informano sul suo percorso di studi presso le scuole di base, e dell'acquisizione della capacità di leggere, scrivere e far di conto²¹. Le stesse concordano nel restituirci l'immagine di una personalità poco propensa alla disquisizione su questioni filosofiche o teologiche, in possesso di una elementare conoscenza teorica della pittura.

A Saragozza, a partire dal 1760, Goya impara il mestiere presso lo studio di un pittore del luogo, José Luzán y Martínez (1710-1785), allievo dell'italiano Giuseppe Mastroleo, tra i pochi artisti a possedere un'esperienza superiore rispetto al livello locale.

In effetti, fino all'ultimo terzo del secolo XVIII, la pittura spagnola tocca un livello alquanto basso, non essendosi formata una “scuola”, vive di stimoli stranieri. Ad eccezione di Diego Velázquez, i pittori spagnoli si caratterizzano per una dimensione rozza, provinciale, “borghese”. Se Velázquez non considera il dipingere come un mestiere, ragione per la quale può permettersi di non dedicarsi ai temi sviluppati dai pittori dell'epoca, o di non accettare commesse, diversamente Goya apprende gradualmente la “maestria” dell'arte, a partire dalla quotidiana pratica artigiana, che sviluppa nelle sue prime opere, fino all'acquisizione delle più disparate tecniche artistiche e dei “segreti del mestiere”. Pretendere di definire la figura Goya, senza considerare gli aspetti della sua formazione, nella forma più “primitiva”, significa rischiare di non comprendere le peculiari note del suo genio artistico.

Il suo apprendistato rileva un'incertezza di mano, e nei primi lavori di Saragozza egli appare ben dotato, ma poco “addestrato”. Tuttavia, nel corso della carriera, Goya riesce persino ad inventare nuove metodologie di lavorazione, per lo più sconosciute ai suoi contemporanei, o non “riconoscibili” agli occhi dei poco esperti pittori spagnoli dell'epoca²².

L'attività d'insegnamento o di “addestramento” alla pittura, nel contesto storico vissuto dall'artista, prevede autentiche indigestioni di copie dai gessi, dalle stampe e dalle sculture. Nessuno studio dal vero, nessuna diretta analisi dei va-

²⁰ Ivi, p. 36.

²¹ Il riferimento biografico principale è la comunicazione epistolare intrattenuta con l'amico di scuola Martín Zapater. Dalla corrispondenza con Zapater, emergerebbe, persino, una – sia pur modesta – familiarità con l'opera di Virgilio e con il latino.

²² Cfr. J. Ortega y Gasset, *Carte su Velázquez e Goya* cit., pp. 110-121.

lori anatomici, anche in ragione di una certa forma di *pruderie*, tutta spagnola, a causa della quale non si era sviluppata una tradizione del nudo artistico: l'attività del copiare costituisce l'unico accesso possibile alle opere d'arte, sia pure non originali. Un semplice studente, inoltre, non avrebbe potuto accedere alle collezioni private degli aristocratici. In mancanza di musei pubblici, o del contatto diretto con le opere originali degli artisti più importanti, Goya apprende i primi rudimenti della composizione copiando le migliori stampe possedute dal maestro, il quale, tra l'altro, vanta una ben fornita collezione di opere²³.

Gli esordi di Goya, nel panorama del mondo artistico, sono segnati da pesanti frustrazioni: nella speranza di potersi formare presso migliori maestri, partecipa al concorso della *Real Academia de San Fernando*, nel 1763, occasione nella quale si bandiscono cinque borse per l'approfondimento dello studio della pittura. Su otto candidati, uno solo è meritevole della borsa di studio, e non è Goya. Tre anni dopo torna a parteciparvi, ma con lo stesso risultato negativo: vince la competizione Francisco Bayeu y Subías, suo futuro cognato, anch'egli allievo di José Luzán y Martínez, e considerato il secondo promettente talento di Saragozza²⁴.

L'assenza di una prestigiosa tradizione artistica nella Spagna del XVIII secolo incide, presumibilmente, sulla scelta di Goya di intraprendere un viaggio in Italia²⁵, per conoscerne direttamente la tradizione e la maestria pittorica, come accade del resto alle generazioni di artisti stranieri fin dai tempi di Albrecht Dürer, nel XV secolo²⁶.

«Nell'arte pittorica l'Italia era ancora la “scuola del mondo”, [...]. In Italia c'erano quasi tutti i prototipi dell'antichità classica, [...] le pareti di chiese, cappelle, cupole, volte e palazzi ospitavano la più grandiosa raccolta di affreschi di sommi artisti, da Giotto a Veronese, da Cimabue a Tiepolo, che ricchezza, mecenatismo e desiderio di gloria religiosa e politica avessero mai riunito entro i confini di un singolo paese. [...] Qualsiasi cosa si potesse imparare sull'arte, l'Italia poteva insegnarla»²⁷.

Con l'obiettivo di acquisire un riconoscimento accademico nel “bel Paese”, che gli avrebbe fruttato maggiori attenzioni nella penisola iberica, prima di tornare a Saragozza, nel 1771, partecipa ad un concorso promosso dalla Reale Ac-

²³ Cfr. R. Huges, *Goya cit.*, pp. 37-38.

²⁴ Tuttavia, è significativo che, tra i membri della giuria, figurò Ramón Bayeu, il quale, con il proprio voto, decretò la vittoria del fratello Francisco.

²⁵ Tra i motivi che spingono Goya ad intraprendere il viaggio in Italia figura certamente la passione di Carlo III per l'Italia, testimoniata da alcune importanti scelte, come l'incarico di sovrintendenza alle opere artistiche affidato a Anton Raphael Mengs, richiamato da Napoli nel 1761, o come l'invito a corte dell'ormai anziano Giovambattista Tiepolo nel 1762.

²⁶ Cfr. A. Perez Sanchez, *Goya*, in «Art e Dossier», 5 (1989), p. 41.

²⁷ R. Huges, *Goya cit.*, p. 39.

cademia di Belle Arti di Parma, presentandosi come allievo dell'ormai celebre Bayeu: il suo “Annibale”²⁸ gli vale, però, solo il secondo premio.

Tornato a Saragozza, sposa nel 1773 Josefa Bayeu, sorella del noto pittore don Francisco, delfino del famosissimo Anton Raphael Mengs²⁹. Il matrimonio cementa il sodalizio con i potenti cognati, e negli anni '70 Goya riceve una serie di incarichi dalla Chiesa, conquistandosi, grazie alle tecniche imparate in Italia³⁰, un importante posto tra gli artisti del tempo³¹.

Conclusi i lavori dei murali della Certosa Aula Dei, nel 1775 raggiunge Ramón Bayeu a Madrid, dove lavora per un anno a cinque cartoni per arazzi per *l'Arazzeria reale di Santa Barbara*, sotto l'alta direzione di Francisco Bayeu e la soprintendenza dello stesso Mengs. Questa occasione permette finalmente al ventinovenne Goya di introdursi fra i gruppi artistici madrileni, di perfezionare ed affinare la tecnica a contatto con le opere delle collezioni reali³².

Nel 1778 l'artista riceve l'incarico di riprodurre una serie di ritratti del grande Velázquez, nell'ambito di un progetto di divulgazione culturale, voluto da Carlo III³³, per la promozione dei capolavori dei maestri spagnoli. L'anno successivo viene convocato dal sovrano, interessato alle sue opere, e, nel frattempo, prepara, e con successo, l'ammissione all'*Academia di San Fernando*, che avviene nel luglio del 1780. Nello stesso anno conosce Melchor de Jovellanos, giurista ed intellettuale, personalità politica e morale tra le più autorevoli del tempo, segnando, così, il suo ingresso nell'ambiente dell'aristocrazia illuminata³⁴.

A Madrid, sono presenti i maggiori rappresentanti della pittura europea: Anton Raphael Mengs, massimo rappresentante del neoclassicismo, ed avverso all'arte contemporanea, il quale diffonde gli anacronistici principi della bellezza ideale greca nei circoli della capitale³⁵, e Giambattista Tiepolo, massimo rappresentante dell'ultimo grande barocco, chiamato da Carlo III per affrescare i soffitti del palazzo reale, che porta in sé la viva eco della tradizione veneziana.

La presenza di questi personaggi prolunga di fatto l'apprendistato di Goya, almeno fino ai suoi quarant'anni: la produzione artistica presso la corte spagnola

²⁸ Il tema scelto dall'Accademia in quel concorso era «Annibale, che dalle Alpi guarda le pianure d'Italia che si appresta a conquistare».

²⁹ Cfr. L. Di Pietro, A. Pallavisini, C. Gianferrari, *Goya*, Milano, Mondadori, 1975, p. 25.

³⁰ Esegue il “vero” affresco su intonaco nei lavori presso la chiesa di El Pilar, tecnica poco conosciuta e praticata in Spagna.

³¹ Cfr. R. Huges, *Goya* cit., pp. 42-44.

³² Cfr. A. Perez Sanchez, *Goya* cit., p. 8.

³³ Carlo III viene descritto come un sovrano dalla personalità ambigualmente innovatrice e conservatrice, al quale si attribuisce il merito di avere introdotto l'Illuminismo europeo in Spagna (nonostante rifiutasse cortigiani e politici che non fossero ferventi cattolici).

³⁴ I duchi di Osuna rappresentano i suoi migliori sostenitori nella società colta madrileni.

³⁵ Cfr. S. Branzi, *Goya*, Milano, Garzanti, 1952, p. 10.

(con l'aggiunta dei lavori di ritrattistica commissionati da privati) racconta di una fase di studio che si arresta solo tra gli anni 1792 e 1794, quando la routine della produzione per *l'Arazzeria reale di Santa Barbara*, seppur significativamente remunerativa, diviene per lui deprimente³⁶.

3. *L'espressione pittorica come critica sociale e l'intento pedagogico nell'opera di Francisco Goya y Lucientes*

Il prestigio sociale di Goya cresce sempre più, unitamente alla richiesta di commesse di grande prestigio, finché, nel 1786, viene nominato pittore del re³⁷. Fra questa data ed il 1790 il contesto sociale di Goya muta e, con esso, la sua personalità: conosce e tratta con gli uomini e le donne più importanti dell'alta nobiltà, ma persino con intellettuali e politici appartenenti alla ristretta cerchia degli *ilustrados*. Questi gruppi rappresentano per Goya una rivelazione, o più precisamente l'artista si trova immerso in un mondo nuovo, nel quale gli uomini che frequenta non vivono la spontaneità della quotidiana vita popolare, ma *modellano la propria esistenza verso un'immagine ideale di umanità, critica verso tutto ciò che è banale ed abituale*.

Morto Carlo III, nel 1788, sale al trono Carlo IV con la moglie Maria Luisa di Parma. L'incarico di ritrarre i reali in occasione della loro proclamazione vale all'artista, nell'aprile del 1789, la nomina di "pittore di Camera", ma, giunto all'apice della sua carriera, egli comincia a sentirsi "mortificato" dal peso del lavoro su commissione e desidera la libertà. Una, non proprio velata, critica, quasi irriverente sghignazzo, appare già nei ritratti dei sovrani, che realizza tra il 1799 ed il 1801. Ne *La familia de Carlos IV* del 1800, i personaggi ritratti sembrano essere in procinto della fine del loro dramma storico: si affacciano alla rinfusa, davanti ad un pubblico che sembra più disposto a giustiziarli che ad applaudirli. Sotto un'evidente somiglianza fisica, l'artista imprime sul quadro le miserie morali dei reali³⁸: Carlo IV fatica ad assumere un'espressione dignitosa; Ferdinando, erede al trono, ha un'aria da cane bastonato; la regina, con un sorriso falso, incollato sul viso, si stringe addosso, con gesto teatrale, i due figli minori, notoriamente extraconiugali e attribuiti al primo ministro Manuel Godoy, tant'è che rassomigliano perfettamente al presunto padre. Nascosto nell'ombra, sulla sinistra,

³⁶ Cfr. R. Huges, *Goya cit.*, p. 53.

³⁷ Cfr. A. Perez Sanchez, *Goya cit.*, pp. 12-14. Con la mediazione di Jovellanos, Goya realizza, tra il 1785 ed il 1788, una serie di ritratti di personalità legate al Banco de San Carlos, che inclusero, fra gli altri, un'effigie di Carlo III, quelle del conte di Cabarrùs, illustre finanziere e del conte di Altamira, e riceve, altresì, un importante incarico per la realizzazione di dipinti per il Collegio di Calatrava di Salamanca.

³⁸ Cfr. A. Perez Sanchez, *Goya cit.*, pp. 20-24.

appare l'artista stesso, che, con l'acuto sguardo, supera le figure reali, trasfigurate in simboli di inettitudine ed obsolescenza³⁹.

Negli anni della rivoluzione francese, i pilastri dell'*Ancien Régime* spagnolo iniziano a vacillare, e ciò che appartiene al mondo degli *ilustrados* inizia ad essere percepito come pericoloso. In questo clima di tensione, Goya tenta di svincolarsi dal suo incarico a corte, ma il sovrano gli commissiona nuovi cartoni per l'*Arazzeria reale di Santa Barbara*. Il pittore asseconda le richieste del sovrano, dipinge una serie di motivi che seguono il tema campestre, conformemente alle richieste, ma, in alcuni di essi, come ne *Lo sposalizio*, egli introduce, per la prima volta, alcuni chiari *elementi di critica sociale*: la giovane e bella sposa si presenta come una “vittima” della volontà del padre ipocrita e del prete connivente, dal sorriso soddisfatto, che la consegnano al grasso e ripugnante marito.

Nel 1790, anno in cui, come immediata reazione alla rivoluzione francese, il governo arresta il banchiere Cabarrùs ed esilia nelle Asturie lo scrittore e filosofo Jovellanos, caro a Goya, uno strano disturbo psicologico lo colpisce. L'anno successivo, il direttore dell'arazzeria invia una petizione al re per informarlo che Goya non dipinge e non vuole più dipingere: ma, grazie alla mediazione di Bayeu, i cartoni vengono eseguiti nel 1792. In quegli anni, le autorità spagnole fremono di fronte alle minacce provenienti dalla Francia: un altro esponente degli *ilustrados* locale, Floridablanca, primo ministro di Carlo III, è allontanato e sostituito da Aranda, anch'egli appartenente al gruppo di illuministi, al cui posto, già nel novembre dello stesso anno, è nominato – a sorpresa e con il disgusto del popolo spagnolo – l'amante della regina Maria Luisa, Manuel Godoy.

La gravità degli eventi, la pericolosità del clima politico e culturale che mina, in quel periodo, il gruppo degli *ilustrados*⁴⁰, porta probabilmente Goya a lasciare Madrid senza chiedere il permesso ai reali, e a dare inizio alla sua personale ribellione. Il viaggio sembrerebbe un gesto di liberazione, anche artistica: semi-clandestino, viaggia alla ricerca di nuove ispirazioni e di nuova energia.

Una misteriosa malattia, forse la lue, lo colpisce a Siviglia, ma riesce a raggiungere l'amico Martínez a Cadice. Dopo avere ultimato il ritratto di questi, di ritorno da Cadice, viene colpito ancora più violentemente dalla malattia, che questa volta lo paralizza per quasi un anno.

Tramite Martínez scrive al Bayeu per ottenere, con successo, un congedo di due mesi, e mantenere, così, il suo stipendio. Il congedo avrebbe dovuto servirgli per andare a curarsi in Andalusia: lotta contro la morte, riesce a ristabilirsi, ma perde per sempre l'udito.

³⁹ Cfr. A. Vallentin, *Il Romanzo di Goya*, Torino, Einaudi, 1953, pp. 216-220.

⁴⁰ Cfr. G.A. Williams, *Goya e la rivoluzione impossibile*, Milano, Edizioni di Comunità, 1978, pp. 66-77.

La malattia del 1792 ha un ruolo determinante nella vita dell'artista, da allora in poi Goya si allontana decisamente dal lavoro su commissione, a favore di una scelta autonoma dei temi, marcata dall'assenza di colori e dal solo utilizzo del bianco e del nero. La sordità apre nella vita di Goya una nuova fase intellettuale ed artistica, che lo porta a chiudere con le ambizioni sociali fondate sui grandi guadagni e sul prestigio sociale: il Goya delle acqueforti abbandona la fase che potremmo definire "borghese".

Nel luglio del 1793 ritorna a Madrid⁴¹, dove, a causa delle non ottimali condizioni fisiche, declina la proposta di produrre nuovi cartoni per l'*Arazzeria reale di Santa Barbara*⁴². Nel 1795 si afferma definitivamente nel panorama dell'arte nazionale, dopo aver acquisito la nomina di "Direttore di Pittura" dell'*Academia de San Fernando*⁴³.

Se, tuttavia, l'artista fosse morto all'età di quarantasette anni, a seguito della malattia, non avremmo avuto il più grande ed autentico Goya. Ben poco sarebbe rimasto di lui.

Quasi tutti i biografi di Goya identificano nella sua carriera uno iato, una frattura che si manifesta con improvviso mutamento nell'espressione pittorica.

Nel primo catalogo ragionato completo della sua opera, Pierre Gassier e Juliet Wilson distinguono almeno cinque fasi della vita artistica ed intellettuale di Goya:

1. la prima comprende gli anni tra il 1746 ed il 1792, i primi quarantasei anni d'età, ricchi di produzione dal 1774, e di successo dopo il 1784, interrotti dalla malattia del 1792;
2. la seconda è quella compresa tra il 1792 ed il 1808: sono gli anni degli album di disegni di Sanlúcar, del periodo trascorso a Madrid, dei ritratti più importanti e dei *Caprichos*;
3. la terza fase è quella degli anni della guerra e della restaurazione reazionaria, tra il 1808 ed il 1819: di notevole spessore sono i *Desastres de la guerra*. In questo periodo la produzione artistica è interrotta nuovamente dalla malattia;
4. la quarta fase, tra il 1819 ed il 1824, è caratterizzata dalle *Pinturas negras* (Pitture nere). Sono gli anni della rivoluzione liberale e dell'auto esilio;
5. infine, gli ultimi anni della sua vita, quelli dell'esilio in Francia, tra il 1824 ed il 1828.

⁴¹ Ivi, pp. 16-19.

⁴² Tuttavia continua a lavorare, e l'anno seguente invia al vice protettore dell'Academia, Bernardo de Marte, una serie di piccole incisioni dai temi drammatici.

⁴³ In quegli anni, l'artista allaccia una relazione con la duchessa d'Alba, che accompagna nella sua residenza di Sanlúcar de Barrameda, dopo la morte del marito.

Delle 1.900 opere catalogate, 700 sono eseguite nella terza fase, tra il 1808 ed il 1819 (quando l'artista aveva un'età compresa fra i 62 ed i 73 anni). Negli anni successivi alla malattia, gli *ilustrados* popolano i suoi dipinti⁴⁴. Trasferisce nelle sue opere i temi delle ricerche sui manicomi e sulla stregoneria dell'amico Meléndez Valdéz, risvegliando l'ideologia di Jovellanos nei *Caprichos*⁴⁵, contro la risorgente Inquisizione.

Nei *Caprichos* riversa la più alta espressione del suo pensiero critico e illuminato: si schiera contro le folle accalcate ed impersonali, contro la deprecabile trilogia dell'“abitudine”, dell'“ignoranza” e dell'“interesse”. In questa serie di incisioni Goya non si pone l'obiettivo di creare un'opera esteticamente “bella”, secondo i canoni dell'epoca, ma utilizza la pittura per rendere visibile ciò che fino a quel momento è rimasto nell'inconscio: «L'illustrazione di ciò che è celato è “*ilustración*”»⁴⁶. Le immagini si svolgono come una sequenza cinematografica, seguendo alcuni temi tipici che si possono suddividere in tre parti: la prima, tra la 2^{da} e 30^{ma} tavola, riguarda un'aspra *critica ai rapporti ed ai sentimenti privati* (gelosia, matrimonio, amore, raggiri, prostituzione); la seconda, fino alla 42^{ma} tavola, riguarda il *potere politico che soggioga il popolo*, probabilmente con un riferimento a Godoy, rappresentato nel personaggio dell'asino; l'ultima parte dei lavori, dalla tavola 43^{ma} fino alla fine, si apre con “*El sueño de la razon produce monstruos*” (Il sonno della Ragione genera mostri), ed intreccia i temi della *politica*, della *superstizione religiosa* e della *stregoneria*⁴⁷.

Il 7 luglio 1803, considerato il delicato momento politico, e soprattutto in ragione delle denunce dell'Inquisizione⁴⁸, decide di mettersi politicamente al riparo

⁴⁴ Il primo straniero che Goya ritrae è l'ambasciatore della regicida repubblica francese, Ferdinand Guillemardet, giunto a Madrid nel 1798. Recentemente, i ricercatori olandesi della Delft University, grazie alla nuova tecnica della macro scansione a raggi X, hanno scoperto la presenza di un dipinto celato dietro il celebre Ritratto di Don Ramón Satué datato 1823: si tratterebbe del ritratto di un generale francese o addirittura del fratello di Napoleone, Giuseppe Bonaparte, Re di Spagna per un breve periodo. Secondo gli esperti, il ritratto sarebbe stato realizzato tra il 1809 e il 1813 e potrebbe essere stato cancellato dallo stesso Goya, forse “per motivi politici”, visto che nel frattempo i francesi si erano ritirati dalla Spagna. Si veda www.corriere.it del 21/09/2011, consultato il 26 giugno 2014.

⁴⁵ *Pan y Toros*, un pamphlet contenente un'amara satira contro tutti i pregiudizi e le istituzioni della vita spagnola, attribuito a Jovellanos, inizia a circolare clandestinamente negli anni in cui escono i *Caprichos* di Goya. Cfr. D. Formaggio, *Goya*, Milano, Mondadori, 1951, p. 111.

⁴⁶ Cfr. B. Reinhard, *Filosofia nella pittura. Da Giorgione a Magritte*, Milano, Mondadori, 2003, p. 357.

⁴⁷ Cfr. D. Formaggio, *Goya* cit., pp.111-115.

⁴⁸ L'inquisizione spagnola, in pieno 1781, con pubblico processo, forza e rogo, condanna a morte a Siviglia la beata Dolores, rea di avere stretto patti con il diavolo e di usare i poteri infernali. Il processo per l'accusa di illuminismo non era cosa da poco: la stregoneria e le idee illuministiche venivano considerate alla stessa stregua. Cfr. D. Formaggio, *Goya* cit., p. 117.

ed offre le piastre dei *Caprichos* a Carlo IV, chiedendo in cambio una pensione per il figlio Francisco Javier.

Sono anni drammatici per la Spagna e per l'intera Europa: Napoleone, già imperatore dal maggio del 1804, manifesta il desiderio di intervenire direttamente nella politica spagnola. Nel 1808, con il pretesto di recarsi in Portogallo, le truppe francesi invadono la Spagna. Godoy e il popolo spagnolo li salutano come "liberatori". In seguito all'ammutinamento di Aranjuez, la caduta di Godoy e l'abdicazione di Carlo IV, Goya viene invitato ad eseguire il ritratto equestre del nuovo re, Ferdinando VII. Verso la fine d'aprile, Napoleone convoca tutta la famiglia reale ed obbliga Ferdinando a rinunciare alla corona, designando suo fratello Giuseppe quale re di Spagna.

Il governo imposto da Napoleone risveglia il sentimento nazionale e, il 2 maggio del 1808, mentre gli ultimi membri della famiglia reale lasciano la Spagna, a Madrid il popolo si solleva: alla Puerta del Sol, operai e mercanti si lanciano in mezzo ad un plotone di Mamelucchi con picche e pugnali. Dopo avere domato la ribellione, nella notte, i francesi cominciano le fucilazioni che mietono più di duecento vittime. Nei *Desastres de la guerra* (1810-1815), Goya racconta, attraverso le immagini, i fatti della violenta guerra, e denuncia la crudeltà, l'ingiustizia dell'invasione francese. In questi dipinti l'artista non adotta un atteggiamento partigiano nei confronti del popolo spagnolo, ma esalta l'irrazionalità e la mostruosità della guerra, della violenza in sé, raccontando, con uno sguardo acuto e solerte, persino i suoi perversi effetti: la terribile *miseria e la fame del popolo* madrileno fra il 1811 e il 1812, l'egoismo, l'ignoranza e l'ipocrisia che portano alla restaurazione di Ferdinando VII⁴⁹.

Prima del ritorno di Ferdinando VII nel 1814, il pittore, ormai affrancato dal potere di turno, realizza due tele: *Il 2 maggio 1808: lotta contro i Mamelucchi* e *Le Fucilazioni del 3 maggio 1808*. Nella prima raffigura i momenti più cruenti della sommossa madrilena del 2 maggio, la carica dei Mamelucchi contro gli insorti, una mischia inestricabile all'interno della quale non ci sono più né aggressori né vittime, ma solamente la violenza dell'uomo che uccide per non morire. Nella seconda, *Le fucilazioni del 3 maggio*, il plotone francese è dipinto di schiena: uomini-macchine che non hanno volto eseguono, senza titubare, un ordine venuto da lontano⁵⁰.

Il 30 luglio 1808 la guerriglia del popolo spagnolo, dopo solo nove giorni di regno, costringe Giuseppe Bonaparte a lasciare Madrid. Ferdinando VII riempie le prigioni di liberali e *afrancesados*, e, per la sua attività di pittore sotto Bona-

⁴⁹ Negli anni della guerra dipinge importanti opere d'arte, tra le quali: *Tribunale dell'Inquisizione*, *Interno di manicomio*, *Processione di flagellanti* e *La sepoltura della sardina*.

⁵⁰ Cfr. A. Vallentin, *Il Romanzo di Goya* cit., pp. 260-262.

parte, anche l'anziano Goya viene inquisito. Tuttavia, il Tribunale delle Riabilitazioni giustifica la sua condotta, ed egli riconquista il posto di pittore ufficiale di corte⁵¹.

Intorno alla fine del 1819 Goya ricade nella malattia, ma riesce ancora una volta ad uscirne. Comincia una nuova serie d'incisioni: i *Disparates* (le Stravaganze).

Degli ultimi anni della sua vita sono le *Pitture nere* alla Quinta del Sordo, una casa ove si si rifugia per poco tempo. Le pareti della casa, poco a poco, si popolano di dipinti che rappresentano la sua forza di ribellione⁵²: demoni, un gruppo d'ubriachi che canta a squarciagola, un sabba delle streghe, Saturno che divora i suoi figli, streghe o parche, che, a cavallo di nere nubi, suscitano inquieti riflessi sull'acqua, presagio di future disgrazie. E, ancora, uomini che, affondati fino alle ginocchia nelle sabbie mobili, non smettono di colpirsi con le mazze, approfittando di quella poca libertà che loro rimane, per tentare di annientarsi l'un l'altro.

Sono solo alcuni esempi dei temi raffigurati in uno stile cupo⁵³, che, insieme ai *Disparates*, completano la denuncia dell'avvenuta *estraniazione dell'uomo da se stesso, l'inizio della disumanizzazione dell'uomo contemporaneo*. Il popolo, rappresentato come un enorme pachiderma, oscilla tra le tavole frantumate di tutte le leggi, sotto cieli deserti di ogni valore, ed avvia la propria estraniamento.

Nel 1820 una rivolta partita da Cadice, contro il regno repressivo e oscurantista di Ferdinando, obbliga il re a firmare la carta costituzionale, dando spazio politico ai liberali, ma dopo solo tre anni, con l'aiuto di Luigi XVIII di Francia, Ferdinando riprende in mano le redini dello Stato.

Goya, per la seconda volta, rientra nella lista dei sospettati. Parte per Bordeaux, per riunirsi alla sua nuova compagna ed al figlio, e ritorna in Spagna nel 1826. Ottiene dal re un congedo definitivo ed uno stipendio assicurato, e rientra in Francia, dove muore il 16 aprile 1828⁵⁴.

4. Considerazioni finali

L'Illuminismo spagnolo, per lungo tempo, è stato interpretato come una parentesi della tradizione nazionale, una cultura interamente importata dall'estero ed estranea al conservatore carattere ispanico. Quest'interpretazione deformata

⁵¹ Sono di questo periodo le incisioni della *Tauromachia* e una pala d'altare per la cattedrale di Siviglia.

⁵² Dopo la restaurazione di Ferdinando, il suo anticlericalismo appare ferocemente nella produzione artistica. Cfr. L. Di Pietro, A. Pallavisini, C. Gianferrari, *Goya cit.*, pp. 21-22.

⁵³ Cfr. A. Vallentin, *Il Romanzo di Goya cit.*, pp. 345-350.

⁵⁴ Cfr. L. Di Pietro, A. Pallavisini, C. Gianferrari, *Goya cit.*, pp. 22-23.

dei fatti storici, per buona parte imputabile alla storiografia di stampo idealista⁵⁵, ha impedito di dare il giusto peso ad un periodo della storia e della cultura spagnola in cui politici ed intellettuali *ilustrados*, anche di apprezzabile rilevanza, hanno tentato di *avviare al progresso* un paese caratterizzato, ancora in tarda età moderna, da una struttura socio-politico-economica medioevale⁵⁶. In tale ottica storico-critica, tra la ristretta cerchia di *ilustrados* che tentano di riportare la nazione in linea, se non addirittura all'avanguardia, col resto dell'Europa, ben presto emerge la figura di Francisco Goya. Figlio di due secoli, il '700 e l'800, egli vive gli anni degli ultimi fasti e della tremenda crisi della Spagna, e grazie ad una libertà espressiva insuperata che lo inquadra come il primo pittore moderno, afferma il diritto di esprimere con l'arte un punto di vista personale: descrive la cruda realtà degli avvenimenti della vita spagnola del suo tempo, e richiama lo spettatore a rendersi conto, a prendere coscienza ed a criticare la cultura della superstizione e della violenza. La sua pittura assume così una funzione pedagogica, nello spirito delle rivoluzioni culturali e civili del tempo, che, tuttavia, poco intaccano la società spagnola al tempo di Goya⁵⁷.

La sua opera racconta di uomini e di donne che lottano per *liberarsi dalla tirannia del potere*, tanto civile quanto religioso, con una ferma condanna ai suoi perenni accessori: le torture ed i massacri⁵⁸. Egli mostra un *uomo in conflitto con*

⁵⁵ Sul versante della ricerca storico-educativa, il tramonto dello storicismo idealistico e della conseguente egemonizzazione della filosofia negli studi storico-pedagogici, che avevano sconfessato ogni tipo di approccio interdisciplinare, lasciano spazio, a partire dal secondo dopoguerra, alle influenze storiografiche delle *Annales*. La scuola delle *Annales*, con le analisi storiche di Bloch, Febvre, Braudel, Ariès, Le Goff, contribuisce a rafforzare il dialogo tra la ricerca storica e le diverse scienze sociali, determinando una visione della storia *totale*. La costante attenzione al vissuto quotidiano, all'immaginario, agli aspetti economici e politici della storia sociale ebbe dei chiari riflessi sulla ricerca storica e, di conseguenza, sulla ricerca storico-educativa.

⁵⁶ *I philosophes* credevano nel potere dei *lumi*, purché questi fossero controllati e riservati a pochi. La diffusione della conoscenza avrebbe potuto portare alla ribellione di coloro che vivevano in condizioni di miseria e schiavitù. Sono eloquenti le parole, in tal senso del ministro delle Finanze del re Filippo V, nel 1740, José del Campillo: «In una monarchia non è necessario che tutti parlino né che abbiano grandi talenti. Basta che la maggioranza sappia lavorare, quelli che devono comandare sono pochi e sono quelli che necessitano di maggiori lumi; la moltitudine al contrario non ha bisogno d'altro che di forza fisica e di docilità per lasciarsi governare». J.A. Maravall, *Los límites estamentales de la educación en el pensamiento ilustrado*, in «Revista de História das Ideias», 8 (1986), p. 129. Si veda anche B. Delgado, *Storia dell'Infanzia*, Bari, Dedalo, 2002, p. 180.

⁵⁷ «Finiti i governi spagnoli, "ai quali – scriveva Pietro Giannone – era sospetta ogni erudizione che veniva di là dai monti, ed ogni novità che volesse introdursi nelle scuole", i nuovi governi usciti dalle guerre di successione iniziano una nuova politica anche nel campo dell'istruzione». M. Alighiero Manacorda, *Storia illustrata dell'educazione. Dall'antico Egitto ai giorni nostri*, Firenze, Giunti, 1992, p. 144.

⁵⁸ Nei Capricci traccia un parallelo mascherato, tra stregoneria, considerata talvolta come ridicola (Capriccio 65), ed attività del clero: sottolinea la somiglianza fra streghe e frati nell'obbe-

se stesso, che non deve proteggersi dalla natura, ma da se stesso, quando *abbandona la ragione*, perché si rende bestia.

Esalta dunque la ragione come fonte delle più grandi meraviglie⁵⁹.

Le serie dei *Caprichos*, quella dei *Desastres de la guerra* e le *Pinturas Negras* appaiono esplicitamente come la volontà di stimolare la *ragione*, il suo senso ed uso *critico*. Goya riesce a trasferire nelle opere il *nuovo spirito del tempo*, e ciò è così evidente, che ancor oggi quelle opere hanno la forza di svegliare le coscienze sopite, di individuare nelle *negatività* deontologiche il punto di avvio per la proiezione di un *dover-essere* che, proprio perché negato come possibile, si pone l'obiettivo etico e sociale di un progetto di civilizzazione convincente⁶⁰.

A parere di Mircea Eliade, intellettuale e storico delle religioni di portata internazionale, persino nei cartoni per gli arazzi, e dunque ben prima dei *Caprichos*, l'opera di Goya si connette direttamente con gli obiettivi degli enciclopedisti, ed in particolare con Diderot, nel tentativo di considerare sullo stesso piano il lavoro manuale e la creazione spirituale. Goya introduce nei modelli per gli Arazzi i momenti di svago della nobiltà e della gente povera (i giochi, i costumi, i lavori, gli avvenimenti marginali – come un matrimonio di quartiere). Riesce in tal modo a salvare con le immagini un numero immenso di atti e di personaggi, considerati in precedenza estranei all'arte, privi di interesse e di valore estetico, ed a conferire il giusto valore agli uomini ed ai lavori non aristocratici⁶¹.

Riteniamo, in conclusione, l'opera artistica di Goya meritevole di ulteriori ricerche ed approfondimenti in chiave storico-educativa, in quanto essa arricchisce il dibattito scientifico sull'Illuminismo spagnolo, e più in generale su quello europeo. La sua produzione pone l'accento sulla *funzione educativa dell'arte*, ma, allo stesso tempo, rivaluta il contributo di un'artista, noto forse più agli addetti ai lavori, ma che certamente si distingue per la straordinaria analisi sociale contrassegnata da un indubbio *indirizzo critico e pedagogico*⁶².

dienza delle rispettive gerarchie, con la deferenza dei più giovani verso i gli anziani. Cfr. R. Huges, *Goya cit.*, p. 218.

⁵⁹ Cfr. B. Reinhard, *Filosofia nella pittura. Da Giorgione a Magritte cit.*, p. 361.

⁶⁰ Si rimanda, al tal proposito, al saggio di A. Criscenti, *Pedagogia critica e complessità sociale*, Cuccm, Catania 1996.

⁶¹ Cfr. M. Eliade, *Diario portoghese*, Milano, Jaka Book, 2009, pp. 59-60.

⁶² Nel corso della vecchiaia Goya continua ad apprendere nuove tecniche: impara la miniatura e la litografia, che cita in una lettera del 1825 all'amico Ferrier. L'anziano Goya dell'esilio in Francia lascia un ultimo messaggio, ancora pedagogico, in una didascalia posta sotto l'immagine di un dipinto nel quale si autoritrae nelle vesti di un poderoso anziano viandante: «Aun aprendo», Imparo ancora. Cfr. D. Formaggio, *Goya cit.*, pp. 150-151.

ABSTRACT

Negli anni delle rivoluzioni civili e culturali settecentesche, la cattolica Spagna esita tra rinnovamento e regresso. Solo una ristretta cerchia di uomini si apre allo spirito del nuovo secolo, sono gli *ilustrados* spagnoli, e tra questi l'artista Francisco Goya y Lucientes, pittore delle satire contro l'Inquisizione, ritrattista degli "*afrancesados*" e degli ambasciatori rivoluzionari. L'opera artistica di Goya, sostenuta da una straordinaria analisi sociale, interpreta la battaglia culturale dell'Illuminismo contro l'ignoranza, contro il potere dell'autorità civile e religiosa, e punta sulla funzione educativa dell'arte, contrassegnandola con un indubbio orientamento pedagogico critico.

In the years of the eighteenth century revolutions for civil and cultural rights, the Catholic Spain hesitates between renewal and retreat. Only a small circle of men open to the spirit of the new century, the Spanish *Ilustrados*, and among them the artist Francisco Goya y Lucientes. He is the painter of the satires against the Inquisition, the portraitist of the "*afrancesados*" and of the revolutionary ambassadors. Goya's art works, based on an extraordinary social analysis, interpret the cultural battle of the Enlightenment against ignorance, against the power of the civil and religious authority and focus on the educational function of art, marking it with a definite critical pedagogical orientation.