

laboratorio dell'immaginario

issn 1826-6118

rivista elettronica

[http://cav.unibg.it/elephant\\_castle](http://cav.unibg.it/elephant_castle)

POSTLUDI. LO STILE TARDO

a cura di Alessandro Baldacci e Amelia Valtolina

novembre 2018

CAV - Centro Arti Visive  
Università degli Studi di Bergamo

ALBERTO CASTOLDI

## **Il lutto della ragione. Per una interpretazione delle “pitture nere” di Goya**

Quando Francisco Goya ormai settantenne decide di lasciare Madrid per trasferirsi in un'abitazione sperduta sulle rive del Manzanares compie una scelta drastica che comporta l'allontanarsi dall'ambiente di corte, dove è pittore ufficiale del re, e più in generale prendere le distanze da quegli ambienti, non solo aristocratici ma anche popolari, a cui per tanti anni ha dedicato la propria attività di ritrattista. Questa chiusura sul mondo esterno gli consente di fatto una straordinaria apertura su di sé, gli offre la possibilità di compiere uno spericolato viaggio attorno a se stesso, facilitato dal fatto di essere ormai in possesso di una tecnica che gli permette ogni sorta di virtuosismo, e dalla possibilità di usufruire di un'estrema concentrazione quale risultato della sordità sopraggiunta dopo una grave malattia, che ha inciso profondamente sul fisico ma anche sulla personalità dell'artista.

Goya decide di affrescare le pareti dell'abitazione, che dalla caratteristica del proprietario da cui l'acquista era chiamata la “quinta del sordo” (rafforzandovi la denominazione con la propria sordità), con dipinti ad olio su fondo di gesso, contraddistinti da una sostanziale rinuncia alla violenza del colore, almeno rispetto alle opere del passato. Se i procedimenti creativi esplorati dall'immaginario di Goya hanno costituito, all'epoca che fu sua, una sorta di rivoluzione kantiana – come afferma Georges Didi-Huberman –, le opere “al nero” della vecchiaia ne esasperano la portata (cfr. Didi-Huberman 2011). La solitudine in cui l'artista si dedica a questo lavoro è responsabile del fatto che abbiamo scarsissime informazioni sul significato delle

single raffigurazioni e sull'opera nel suo complesso. I dipinti non hanno una titolazione proveniente dall'autore stesso, e per la loro singolarità hanno generato le denominazioni più diverse, spesso estremamente fantasiose.

Il fascino di queste pitture, sia pure raggelato dall'essere state strappate dalle pareti per essere poi collocate nelle sale del Museo del Prado (l'abitazione di Goya è stata distrutta per lasciar posto a una stazione ferroviaria) permane intatto per via del suo carattere enigmatico: in genere la critica resta sul vago o dichiara apertamente di non essere in grado di formulare un'ipotesi attendibile. Di fatto i dipinti risultano talmente suggestivi e intriganti da poter prescindere dalle possibili significazioni, come se ci confrontassimo in epoca moderna con le raffigurazioni di una grotta antica, tuttavia il desiderio di applicare loro una narrazione che ci consenta di prenderne possesso ha generato una molteplicità di percorsi, per la verità quanto mai inceppati.

Mi sia consentito, allora, di aggiungere alle varie ipotesi che hanno afflitto queste opere anche un mio tentativo di approccio, avvalendomi di un percorso che mi accompagna da molti anni nei miei studi, quello iniziatico. Goya sosteneva che nelle opere su commissione non trovavano libero sfogo il capriccio e l'invenzione, ed effettivamente i "capricci" diffusi soprattutto nel Settecento (Tiepolo, Piranesi, lo stesso Goya) rispondono proprio a questa esigenza, non essendo necessariamente pensati per il mercato. A partire dal 1792, in coincidenza con il manifestarsi della sordità, iniziano nell'isolamento i *Capricci*, le *Bizzarrie*, le *Pitture Nere*. La Quinta del Sordo era una casa a due piani in cui Goya vive dal 1819 al 1823 insieme alla compagna Leocadia Weiss, nata Zorrilla (separatasi dal marito e legata all'artista da grande passione), più giovane di trentacinque anni, che lo ha accudito fino al termine della sua vita; Goya è verosimilmente il padre di sua figlia Rosario. Durante il suo soggiorno in questa abitazione l'artista procede a decorarla con 14 dipinti, alcuni di grandi dimensioni, la cui tonalità è generalmente cupa, prevalgono i grigi e i neri di varia intensità; in mancanza di precise titolazioni da parte del loro artefice, la tradizione ha finito con il farne prevalere alcune, mentre la critica ha privilegiato un approccio alle opere con-

Fig.1 (in alto)  
Francisco de Goya  
y Lucientes (1820-  
1823), *Due vecchi che  
mangiano la zuppa*,  
tecnica mista su mu-  
rale trasferito su tela,  
49,3 x 83,4 cm, Mu-  
seo del Prado, Madrid.  
Fig.2 (in basso)

Francisco de Goya  
y Lucientes (1820-  
1823), *Donna Leoca-  
dia*, olio su murale tra-  
sferito su tela, 145,7 x  
129,4 cm, Museo del  
Prado, Madrid.



siderate per lo più separatamente o al massimo per concordanze o opposizioni tematiche. Personalmente ritengo invece che una intenzionalità abbastanza ben definita abbia governato la disposizione delle pitture all'interno di una narrazione che si fa interprete della meditazione sulla propria esistenza, certo non sorprendente date le condizioni di relativo isolamento in cui aveva scelto di vivere.

La porta d'entrata era, a quanto sembra, sovrastata da una immagine molto singolare, denominata *Due vecchi che mangiano la zuppa* [Fig. 1]. In realtà, solo una delle due figure è un vecchio, mentre l'altra è un teschio e dunque la morte: chi entra cenerà con la Morte. All'interno, il primo affresco, al piano terreno dell'abitazione, alla sinistra di chi entrava, era dedicato a *Donna Leocadia*, ritratta pensosa con il capo sorretto dalla mano sinistra e con il gomito appoggiato a un enorme masso, sovrastato dal recinto di una tomba [Fig. 2]. Il



Fig. 3 (in alto)  
Francisco de Goya y Lucientes, (1820-1823),  
*Il Sabba*, olio su murale trasferito su tela,  
140,5 x 435,7 cm, Museo del Prado, Madrid.



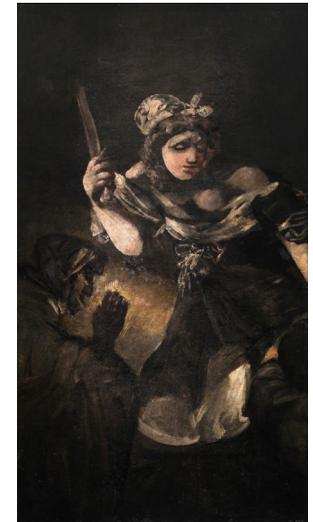
Fig. 4 (in basso)  
Francisco de Goya y Lucientes (1820-1823),  
*Saturno*, tecnica mista su murale trasferito su  
tela, 143,5 x 81,4 cm, Museo del Prado, Ma-  
drid.

grigio del masso e il nero del vestito sono le tinte dominanti. È la chiave introduttiva di quello che io considero un ciclo. La pietra è un enorme *kolossos* che separa dal mondo sotterraneo, e Leocadia è colei che accompagna l'artista, che accompagna noi, in questa discesa iniziatica nel regno dei morti. L'opera successiva, sempre muovendoci sulla sinistra è *Il Sabba* [Fig. 3]. Siamo negli inferi, e da dietro un enorme caprone, avvolto in un mantello nero, osserviamo una folla che preme per rendere omaggio all'essere diabolico, mentre Donna Leocadia, un po' in disparte, lei pure avvolta in un mantello e con le mani inserite in un manicotto, assiste dal canto suo allo spettacolo. Più oltre, vicino a una finestra che divide in due la parete di fondo, osserviamo uno degli spettacoli più atroci di questa raffigurazione, *Saturno*, l'assoluto della mostruosità, intento a divorare uno dei



Fig. 5 (in basso)  
Francisco de Goya y Lucientes (1820-1823),  
*Giuditta e Oloferne*, tecnica mista su murale  
trasferito su tela, 146 x 84 cm, Museo del  
Prado, Madrid.

Fig. 6 (in alto)  
Francisco de Goya y Lucientes (1820-1823),  
*Il pellegrinaggio di Sant'Isidro*, tecnica mista su  
murale trasferito su tela, 138,5 x 436 cm, Mu-  
seo del Prado, Madrid.



propri figli secondo la tradizione mitologica [Fig. 4]. È possibile che Goya si sia ricordato del *Saturno* di Rubens, ma qui è il "sonno della ragione" che aveva inaugurato i *Capricci* ad aver ispirato gli incubi dell'artista, che già a suo tempo si era esibito in alcune orripilanti e fascinosissime scene di cannibalismo, e in alcune terrificanti incisioni di cadaveri martoriati. Continuando il nostro percorso dantesco, ci imbattiamo nella rievocazione di un altro episodio drammatico, interamente consegnato alle gradazioni di grigio, senza neppure il sangue che inonda la bocca di Saturno: si tratta di *Giuditta* che impugna la spada con cui sta per decapitare Oloferne [Fig. 5]. Muovendo ora verso il grande affresco sulla parete di fronte al *Sabba*, troviamo la raffigurazione di una festa celebre, *Il pellegrinaggio di Sant'Isidro* [Fig. 6]. L'evento festoso è tutto consegnato a una at-



Fig. 7  
Francisco de Goya y Lucientes (1820-1823),  
*Due vecchi*, tecnica mista su murale trasferito  
su tela, 142,5 x 65,6 cm, Museo del Prado,  
Madrid.

mosfera di lutto. Il cielo è cupo, come per l'arrivo di un temporale, i partecipanti si ammassano, come nella scena del *Sabba* antistante, ma ora appaiono infreddoliti e spaventati; due sono avvolti in pesanti mantelli neri e portano dei grandi cappelli anch'essi neri, quasi fossero dei becchini. Li guida un suonatore di chitarra che canta, o piuttosto urla a squarciagola, come un invasato. È la celebrazione di un lutto, di un passato defunto. La mossa successiva è affidata a un vecchio che attraversa la scena appoggiandosi a un robusto bastone, mentre da dietro lo incalza, o a lui si sorregge, un essere piuttosto mostruoso: due ciechi che avanzano aiutandosi a vicenda [Fig. 7].

A questo punto termina il percorso al pianterreno: ridotti ormai a delle larve, come se la visita sotterranea ci avesse assimilati, si tratta in realtà di tornare fra i vivi, il che significa accedere al piano superiore. Il procedimento è reso possibile dal *Cane* che ci attende alla destra della porta d'entrata: il cane psicopompo ci conduce dal regno dei morti a quello dei vivi, emergendo da una zona più scura per avanzare (di fatto è solo la testa a puntare verso l'alto, ma senza alcuna componente angosciosa!) verso uno spazio luminoso che

Fig. 8  
Francisco de Goya y Lucientes  
(1820-1823), *Cane*, tecnica mista su  
murale trasferito su tela, 131 x 79  
cm, Museo del Prado, Madrid.



non rinvia al cielo, dato che entriamo in una dimensione allegorica. V'è chi intravede nella zona più chiara la forma di un cavallo, e può darsi effettivamente che in precedenza Goya avesse pensato a questo animale, che ha analoga funzione simbolica del cane [Fig. 8]. Il dipinto successivo procedendo ora verso destra, la direzione in cui è collocata la raffigurazione del cane, è forse l'immagine più singolare di tutto il ciclo, e quella che ha dato luogo alle interpretazioni più sconcertanti. Ha prevalso la denominazione di *Asmodea*, facendo riferimento a un romanzo di Vélez de Guevara, il *Diablo cojuelo*, che diventerà poi il diavolo zoppo della versione di Lesage. Assisteremo, dunque, al rapimento di un giovane da parte di Asmodeo, il demone dell'incontinenza – per portarlo a un Sabba, si è anche detto! Ma l'immagine presenta un picco montuoso di forma tondeggiante su cui s'intravedono una fortezza che protegge un villaggio posto dietro di essa, mentre un corteo si muove per salire sulla vetta, e due militari, in primo piano, che puntano i loro fucili, non proprio in direzione, ma comunque verso le due figure in volo sulla destra, quella del diavolo e del giovane da lui trascinato. Il fatto che la figu-



Fig. 9 (in alto)

Francisco de Goya y Lucientes (1820-1823), *Asmodea*, tecnica mista su murale trasferito su tela, 127 x 263 cm, Museo del Prado, Madrid.

Fig. 10 (in basso)

Francisco de Goya y Lucientes (1820-1823), *Pellegrinaggio alla fonte di Sant'Isidro*, tecnica mista su murale trasferito su tela, 127 x 266 cm, Museo del Prado, Madrid.

ra diabolica, avvolta in un manto rosso, sia quella di una donna ha suggerito la denominazione di Asmodea [Fig. 9]. La circostanza del cambiamento di sesso – afferma F. Sánchez Cantón – fu senza dubbio uno spunto umoristico del pittore (cfr. Sánchez Cantón 1965: 5)! Credo, se accettiamo l'idea del ciclo, e quindi del percorso iniziatico che comporta morte (pianoterra) e resurrezione, potremmo leggere nel dipinto l'esordio di questa rigenerazione: Goya viene portato via in volo dalla sua guida Donna Leocadia (qui la chiave essendo allegorica non comporta alcuna rassomiglianza fisica) per

Fig. 11

Francisco de Goya y Lucientes (1820-1823), *Due donne che ridono a gola piena*, tecnica mista su murale trasferito su tela, 125 x 66 cm, Museo del Prado, Madrid.



sottrarlo alle drammatiche vicende umane, popolate di conflitti. La folla sale in cerca di rifugio verso la sommità della montagna là dove la fortezza protegge la popolazione del villaggio, mentre i soldati le sparano contro, e qui il riferimento aneddotico può rinviare alle repressioni brutali compiute dall'esercito francese. Indubbiamente, poi, la fascinosissima visione della montagna che accoglie sulla vetta gli emblemi di una società civile organizzata, può rappresentare anche una idealizzazione dell'esistenza, continuamente messa in discussione dalla violenza. Leocadia allora obbliga l'uomo che rapisce, e che con il braccio teso indica lo scenario fascinoso-drammatico come oggetto del suo desiderio, ad abbandonare tutto questo, così come la festosità del *Pellegrinaggio alla fonte di Sant'Isidro* che segue immediatamente questa raffigurazione [Fig. 10]. La scena raggelata, tutta consegnata all'oscurità del piano sottostante, diventa ora luminosa e perfino le pietre della montagna accolgono una tavolozza di colori. La rinuncia dovrà poi riguardare i piaceri fisici, verosimilmente la masturbazione in *Due donne che ridono a gola piena*, che sovrasta



Fig. 12  
Francisco de Goya y Lucientes (1820-1823), *Uomini che leggono*, tecnica mista su murale trasferito su tela, 126 x 66 cm, Museo del Prado, Madrid.

la *Oloferne* del piano sottostante, la castrazione [Fig. 11]. Accanto, separato da una finestra, un altro emblema di ciò a cui dovrà rinunciare, *Uomini che leggono*, quindi il piacere della lettura collettiva, ad alta voce, ma forse anche della discussione, visto che uno dei titoli proposti è stato *I politici* [Fig. 12].

Andando oltre troviamo un'altra immagine emblematica, *Duello rusticano*, che riprende la rinuncia inaugurata dal cosiddetto *Asmodea*, vale a dire la conflittualità "privata": più che essere immobilizzati dal fatto d'avere i piedi affondati nel terreno, si deve ritenere che lo strappo dell'affresco, piuttosto rudimentale, abbia danneggiato soprattutto le gambe dei contendenti [Fig. 13]. Tutta la sequenza delle "rinunce" trova la propria giustificazione nell'ultima scena cui è stata attribuita ancora una volta una titolazione assurda, *Le Parche*. Sospese in uno spazio indefinito, desolato, quattro figure se ne stanno lontano l'una dall'altra, concentrate solo in se stesse; una osserva una sorta di homunculus, un'altra si guarda presumibilmente a uno specchio, una terza volta le spalle agli osservatori e tiene nella sinistra



Fig. 13 (in alto)  
Francisco de Goya y Lucientes (1820-1823), *Duello rusticano*, tecnica mista su murale trasferito su tela, 125 x 261 cm, Museo del Prado, Madrid.

Fig. 14 (in basso)  
Francisco de Goya y Lucientes (1820-1823), *Le Parche*, tecnica mista su murale trasferito su tela, 123 x 266 cm, Museo del Prado, Madrid.

una forbice aperta. Una quarta figura dal volto rassegnato sembra avere le braccia legate dietro la schiena [Fig. 14]. Il colore dominante è il bruno, che ripropone le tonalità dei dipinti al pianoterra. È chiaro che non si tratta delle Parche, che erano tre ed erano donne; ancora una volta, non è possibile presumere un intento volutamente scherzoso, derisorio nell'opera di Goya. Siamo chiaramente alla fine del percorso iniziatico che concerne le vicende personali dell'artista, cui viene attribuito però un valore universale: l'uomo nasce, vive in costante contemplazione di sé finché lo scatto delle forbici pone

termine alla sua esistenza. L'essere che ho definito "rassegnato" è Goya stesso, o ciascuno di noi che abbiamo seguito il succedersi dei dipinti e siamo a nostra volta in attesa, senza possibilità di sottrarci, che si compia il nostro destino.

Goya dunque, ci avrebbe lasciato nella Quinta del Sordo una delle più suggestive e inquietanti meditazioni sulla nostra esistenza di esseri destinati alla morte dopo svariate peripezie e inutili tentativi di sottrarci alla nostra sorte comune. Se il messaggio si inserisce in una tradizione quanto mai collaudata, ciò che invece fa di questo ciclo una delle opere più sconcertanti della pittura moderna è l'audacia e l'originalità delle sue invenzioni: si delinea qui un percorso che condurrà a tanta parte della cultura pittorica successiva, da Géricault a Manet, a Victor Hugo.

#### BIBLIOGRAFIA

- BONNEFOY Y. (2006), *Goya: les peintures noires*, William Blake And Co., Bordeaux.
- BOZAL V. (2009), *Pinturas Negras de Goya*, A. Machado Libros, Madrid.
- DIDI-HUBERMAN G. (2011), *Atlas ou le gai savoir inquiet. L'œil de l'histoire*, 3, Les Éditions de Minuit, Paris.
- GLENDINNING N. (1975), "The Strange Translation of Goya's Black Paintings", in *The Burlington Magazine*, CXVII, 868, pp. 467-477.
- OTERINO A. B. (2002), *La luz en la quinta del sordo: estudio de las formas y cotidianidad*, Universidad Complutense, Madrid.
- SÁNCHEZ CANTÓN F. J. (1964), *Goya et ses Peintures Noires à la Quinta Del Sordo*, R. Laffont, Paris.
- Id. (1965), *Goya: la Quinta del Sordo*, Sadea/Sansoni Editori, Firenze.