

# Le stravaganze di Goya

di Victor I. Stoichita

Victor I. Stoichita,  
Professore Ordinario di Storia dell'Arte  
Università di Friburgo, Svizzera

*La Famiglia dell'Infante Don Luis di Borbone, una delle più interessanti opere giovanili del grande pittore spagnolo, è ora finalmente esposta, dopo essere stata a lungo inaccessibile, alla Fondazione Magnani-Rocca, a Corte di Mamiano presso Parma. È così possibile affrontarne per la prima volta una lettura particolareggiata nel contesto della teoria del ritratto del Settecento e delle pratiche divinatorie legate all'interpretazione delle "silhouettes", ossia dei profili ottenuti attraverso la proiezione delle ombre*

Nel 1783, quando dipinse il ritratto della *Famiglia dell'Infante Don Luis di Borbone*, Goya era ancora agli albori della sua carriera. Benché si fosse già fatto un nome nella natia Aragona come pittore di soggetti religiosi e, successivamente, a Madrid come creatore di modelli per la Reale Manifattura di Arazzi, l'arte del ritratto era ancora lungi dall'essere il suo genere favorito. La sfida rappresentata da una simile committenza dovette essere grande, insieme allo sforzo che avrebbe dovuto sfoggiare per dimostrare la propria arte. La posta in gioco di questo quadro, che attirò l'attenzione di alcuni strati della società spagnola sul giovane ritrattista, fu indubbiamente alta. Ciononostante gli storici dell'arte lo hanno trattato con supponenza e con evidente mancanza di entusiasmo arrivando talvolta a considerarlo "un vero e proprio smacco" pieno di dettagli assolutamente ridicoli, oppure - un po' più benevolmente - "una pura e semplice stravaganza". Ma considerando questo quadro come un'opera dal carattere sperimentale e dimostrativo, potremmo allora riuscire nell'intento di fare emergere i suoi segreti. Esaminiamo dunque più da vicino il dipinto. L'Infante e la sua sposa morganatica Maria Teresa de Villabriga sono seduti attorno a un tavolo verde su cui, al lume di una candela, il marito ha disposto le sue carte da gioco, mentre la moglie sta apprestandosi a ricevere le cure del suo parrucchiere. Sono presenti anche i tre figli della coppia: Luis Maria, dietro il padre, la piccola Maria Teresa di

Borbone in compagnia di due damigelle d'onore e la piccolissima Maria Luisa, in braccio alla nutrice. Il gruppo sulla destra è formato da quattro personaggi nei quali si sono voluti individuare il corpulento e imponente segretario dell'Infante Manuel Moreno, con accanto il sorridente antico pittore di corte Alejandro de la Cruz, poi il sovrintendente Francisco del Campo, a lato del tavolo, e Luigi Boccherini, musicista alla corte di Arenas, visto di profilo. La composizione rivela l'influenza dell'arte contemporanea d'oltre Manica in cui le *conversation pieces* erano già da tempo assunte a genere pittorico autonomo. È possibile tuttavia che Goya abbia conosciuto questo genere artistico non attraverso una visione dei quadri inglesi (cosa piuttosto difficile), bensì mediante altre espressioni artistiche, ad essi riconducibili, che in virtù delle dimensioni ridotte e del supporto leggero e mobile potevano circolare con facilità. Le incisioni su cui le vivacissime "silhouette" facevano a quell'epoca furore in tutta l'Europa avrebbero potuto benissimo svolgere il ruolo del catalizzatore. Taluni elementi, come l'illuminazione artificiale e la raffigurazione di profilo di alcuni personaggi potrebbero rappresentarne una traccia. La ripresa operata da Goya è tuttavia ben lungi dall'essere indifferenziata o gratuita. L'elemento sperimentale, che attraversa tutto questo quadro e che probabilmente deriva dalla preoccupazione dell'autore di illustrare in maniera esemplare, servendosi di un

quadro di gruppo, una nuova maniera di concepire l'arte del ritratto, è rivelatore. È in questo contesto che, a nostro avviso, bisognerà comprendere molte delle "stravaganze" di questo dipinto, ad iniziare da uno dei suoi elementi più originali, e cioè dalla sua illuminazione artificiale. L'uso che ne fa qui Goya è, tuttavia, un po' speciale dal momento che egli non si limita affatto a mostrare una "scena di conversazione" qualunque a lume di candela, bensì mette in scena, in seno a una sola e unica rappresentazione, luce artificiale, proiezione d'ombra e discorso pittorico in un rapporto tra ritratto di profilo e ritratto frontale. In altri termini, il quadro di Goya lavora con gli elementi più importanti presenti nei dispositivi specifici della realizzazione dei ritratti o delle scene con silhouette. Si osserverà che tali fattori vi sono come de-costruiti e che la loro è una logica da indagare. Si può sicuramente considerare la *Famiglia dell'Infante Don Luis* una "scena di conversazione" un po' scucita, che ci introduce nell'intimità di una serata domestica in cui si gioca a carte, si prova una nuova pettinatura e durante la quale un pittore si assume il ruolo di prestigiatore di ombre. Potremmo tuttavia compiere un ulteriore passo in avanti nella comprensione delle stravaganze goyesche, qualora ci domandassimo se questi elementi, oggi incoerenti, non avessero in realtà goduto all'epoca di una logica che oggi ci sfugge. Iniziamo dalla maniera tanto inattesa scelta

# • KOS •

Rivista di medicina, cultura e scienze umane

Nuova serie n. 213 giugno 2003

Liliana Barroero	Maestà di Roma: un altro Ottocento	8
Roberto Mordacci	OGM e mezzi d'informazione	14
Marco Bersanelli e Mario Gargantini	L'avventura della conoscenza	20
Lavinia Barone	La patologia borderline letta attraverso le biografie infantili	24
Paolo Cattorini	Cinema e giudizi morali	32
Matteo D'Amico	Il problema degli esecutori	36
Stefano Zurlo	Un popolo alla ricerca	44
Francesca D'Alessandro	Montale verso <i>La Bufera</i>	48
Victor I. Stoichita	Le stravaganze di Goya	56
Fiona Francis	Cellule staminali alla riscossa	60

da Goya di autorappresentarsi davanti a una tela trasformata in schermo di proiezione. Si è voluto vedere qui un'allusione all'antico mito delle origini della pittura che Goya avrebbe inteso ricordare allo spettatore. L'allusione è un'ipotesi del tutto plausibile, anche se noi crediamo che Goya ci offra qui un'indicazione più semplice, più diretta e più direttamente riconducibile alla messinscena di un discorso sugli elementi "moderni" dell'arte del ritratto. In breve, noi crediamo che la sua primaria intenzione fosse quella di mostrare allo spettatore - e prima di tutto ai suoi nobili committenti che erano contemporaneamente sia i destinatari che i protagonisti delle sue esperienze pittoriche - come egli considerasse il proprio approccio una replica pittorica a ciò che il pensiero contemporaneo aveva già presentato in maniera discorsiva, affrontando il rapporto tra arte del ritratto, analisi fisiognomica e tecnica delle silhouette. Il

protagonista assoluto delle sperimentazioni più avanzate in questo settore fu senza dubbio il pastore svizzero Johann Caspar Lavater, la cui opera principale era stata appena pubblicata in traduzione francese col titolo di *Essai sur la physiognomie* (*Saggio di fisiognomica*), proprio poco tempo prima che Goya si dedicasse a quel "saggio sull'arte del ritratto" quale in fondo è il dipinto intitolato *La Famiglia dell'Infante Don Luis*. Noi crediamo che furono il testo e le incisioni di quella edizione - che avevano d'altro canto rilanciato Lavater negli ambienti colti d'Europa rendendolo più accessibile - a formare una delle basi più importanti dell'esperienza goyesca. Come si sa, Lavater considera che la maniera più diretta con cui si può leggere (o rappresentare) l'anima ed il carattere di una persona sia lo studio del suo profilo e che è questa linea sinuosa con la sua ricca

semiologia a parlare con la maggiore chiarezza nella "silhouette", che altro non è se non il contorno dell'ombra. L'arte di interpretare le silhouette si diffuse rapidamente in tutta Europa, finendo per diventare ben presto uno dei giochi preferiti dall'alta società della fine del Settecento. Così Goya non ebbe probabilmente grandi difficoltà a spiegare al suo alto committente e modello i motivi in base ai quali invece di fargli un bel ritratto frontale lo aveva costretto in una posa inconsueta e rigidamente scomoda, ma adatta a fissare per l'eternità non tanto il suo volto, quanto il suo profilo. Le nostre ipotesi non riguardano affatto una ripresa puntuale, da parte di Goya, di un qualche testo di Lavater, quanto, piuttosto l'integrazione di un genere di ricerca e il trasferimento all'arte del ritratto di un determinato approccio analitico del discorso fisiognomico. Goya riveste di carne le



Fig. 1: Francisco de Goya, *La Famiglia di Luis de Borbón in posa dinanzi a Goya*, 1784, olio su tela, Fondazione Magnani Rocca, Corte di Mamiano (Parma). Intero e particolari.



silhouette e si china con tutta l'attenzione di cui è capace sulle caratteristiche individuali dei suoi modelli, senza abbandonare perciò completamente i percorsi esemplificativi del fisiognomico svizzero. Per essere più espliciti, ci sembra che, realizzando il ritratto di Don Luis, il nostro seppa sposare lo studio dell'individualità fisiognomica e psicologica del suo modello alla sollecitudine di offrire, al medesimo tempo, l'immagine esemplare di un principe.

Uno dei fatti che salta maggiormente agli occhi è la "straordinaria gobba dell'osso frontale" che per Lavater era uno dei tratti caratteristici della fisionomia di un principe. Questo elemento ritorna nella figura del piccolo Luis Maria dove il rapporto con la silhouette paterna difficilmente potrebbe essere più eloquente. Goya presenta il figlio dell'Infante come un vero doppio in miniatura

di suo padre e ottiene questo effetto supplendo alla mancanza di somiglianza fisica con un linguaggio corporale abbastanza decodificabile: il movimento del braccio e quello della gamba del bambino prolungano o ripetono la posizione del braccio e il movimento della gamba del padre. Il figlio sembra così essere una silhouette letteralmente "uscita" dallo stampo paterno, e tutto ciò malgrado la gran diversità della fisionomia del piccolo principe. Come il suo nome suggerisce - Luis Maria - il figlio dell'Infante riprende i tratti materni, della bella Maria Teresa, e non quelli del padre Don Luis. Questi sono meno evidenti ma concordano con la teoria fisiognomica lavateriana secondo la quale "ritroviamo tratto a tratto nel figlio il carattere, il temperamento e la maggior parte delle qualità morali paterne". Ironizzando un po' (ma non

troppo), si potrebbe dire che il piccolo Luis Maria abbia ereditato il bel nasino di sua madre, ma anche il prominente osso frontale del padre. Con ciò avvicinandosi tangibilmente all'ideale di principe immaginato da Lavater.

Se, come supponiamo, Goya conserva comunque qualcosa del carattere divinatorio della pratica fisiognomica (carattere che aveva d'altronde provocato delle discussioni accanite attorno al metodo delle silhouette e dei suoi obiettivi), egli lo fa con cognizione di causa, per di più integrandolo a un contesto tematico su cui dovremo ancora tornare: in seno a questo suo dipinto l'esibizione delle silhouette e la pratica del gioco delle carte si trovano in un rapporto di corrispondenza reciproca.

L'azione in cui è colto Don Luis di Borbone è stata fino al giorno d'oggi interpretata in vario modo, ma ci sembra piuttosto improbabile che si tratti di una partita a carte in corso di svolgimento, o di un "solitario" (passatempo, secondo gli specialisti, nato in un'epoca successiva). La cartomanzia era, invece, una delle occupazioni più in voga nel XVIII secolo e le carte che Don Luis ha disposto davanti a sé sono riprodotte con tale nitore da indurre a credere all'esistenza di un messaggio diretto rivolto a uno spettatore avveduto. Si tratta di carte a doppia testa (perciò contraddistinte da un simbolismo di ribaltamento). La "modernità" di questa raffigurazione visiva non lascia alcun dubbio: il gioco spagnolo più antico che si conosca con figure reversibili era stato pubblicato e datato 1791, il che suggerisce che il mazzo dipinto da Goya era in un certo senso una primizia assoluta.

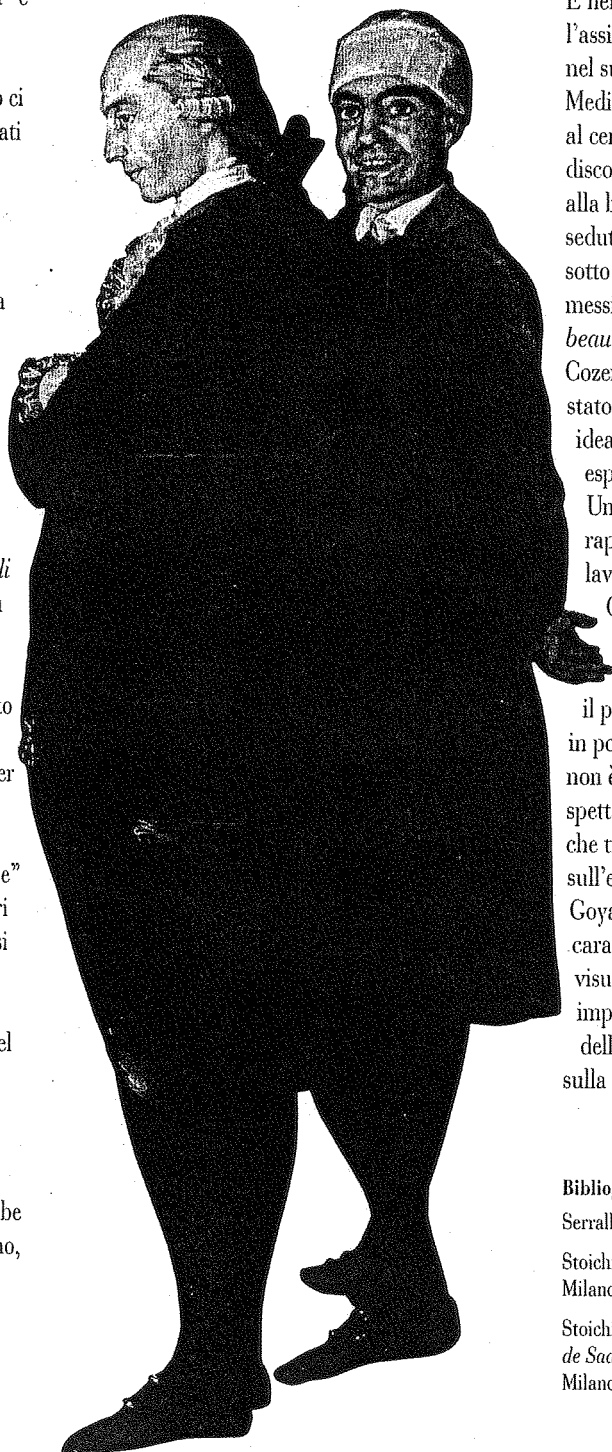
È indubbiamente arrischiato tentare oggi di stabilire, senza lasciare adito a dubbi, quale sia il gioco a cui il principe è intento, ma non è difficile supporre che questo avesse dovuto avere qualcosa a che fare con la condizione di esiliato del principe Luis, cioè che avesse a che fare con gli arcani della successione dinastica, che nel 1783 erano più complicati che mai: il successore al trono, Carlo, la cui sposa Maria Luisa aveva appena perso due gemelli, non aveva ancora eredi maschi, un fatto che avrebbe potuto riaprire la possibilità di un passaggio di poteri in direzione della famiglia dell'Infante Don Luis. Il terzetto

ormato dal *Cavallo di Bastoni* (detto anche il Principe), dal Due dello stesso seme posto accanto all'Asso di Danari (carta reale per eccellenza) avrebbe dovuto contenere delle illusioni non molto diverse rispetto a quelle messe in scena dal discorso fisiognomico dei ritratti e forse anche - chissà? - qualche buon presagio per il futuro.

Ma questo quadro ha come due centri. Egli mette in scena anche l'attività del parrucchiere, considerato all'epoca "artista" e "fisionomista" nello stesso tempo. Questi è affigurato nell'atto di pettinare la moglie dell'Infante, ma altri particolari nel quadro ci dicono che alcuni personaggi sono già passati tra le sue mani o che sono in attesa del proprio turno. Tra di essi il sorridente Francisco del Campo sull'estremità destra della tela con la testa fasciata in attesa di vedersi consegnare una nuova parrucca. Da tutto ciò si evince che nei termini di una buona analisi fisiognomica la pettinatura era, per Lavater, un elemento più perturbante che chiarificatore. È la ragione per cui noi crediamo che il rapporto pettinatura-fisionomia, quale è messo in scena in seno alla *Famiglia dell'Infante Don Luis*, trascenda il *Saggio di fisiognomica* e si appelli alla riflessione più avanzata dell'epoca che cercava di correggere Lavater proprio riguardo a questo aspetto. Stiamo pensando soprattutto i *Principi della bellezza considerati relativamente alla testa umana* di Alexander Cozens (Londra, 1778).

Se le nostre congetture sono esatte, allora il quadro non offre affatto una "conversazione" qualunque che si sta svolgendo sotto i nostri occhi, e ancora meno è una scena in cui ci si repara ad andare a letto, come è stato apposto tante volte. Quest'ultima ipotesi esclude di senso tutti gli altri elementi del quadro: perché, in fin dei conti, proprio al momento di andare a letto il pittore si costringerebbe ad organizzare la sua opera, perché l'Infante si sarebbe messo a farsi le acconciature, perché il sorridente giovanotto starebbe in attesa della sua parrucca? Noi azzardiamo, perciò, l'ipotesi che la scena centrale non mostri affatto il parrucchiere dell'Infante intento a disfarle la capigliatura, bensì al contrario, che lo mostri nell'atto di

"fargliela", cioè è colto mentre sta cercando di trovarle la pettinatura più idonea, quella che potrebbe accompagnarsi alla sua fisionomia nel modo più armonioso. Azzardiamo, inoltre, anche l'ipotesi che la candela troneggiante sul tavolo verde, e che si trova in un rapporto di corrispondenza con la grande tenda verde sullo sfondo e con la tela approntata nell'estremità di sinistra, derivi anch'essa dai dispositivi lavateriani delle macchine per



silhouette. Ben lungi dal suggerire che la scena in corso si sta svolgendo di sera o durante la notte, vuole mostrarci una serie di esperimenti che stanno avendo luogo a porte chiuse, probabilmente durante il giorno, e con l'effetto della luce artificiale che ha il solo scopo di far risaltare con maggior nitore i profili e di fornire il pretesto per un discorso a metà strada tra l'estetico e il divinatorio e incentrato su entrambi.

È nel contesto di queste considerazioni che l'assimilazione della teoria esposta da Cozens nel suo trattato, mostra la propria vera portata. Mediante la scena della pettinatura, collocata al centro del proprio dipinto, Goya propone un discorso complesso e puntuale vertente attorno alla bellezza di Maria Teresa de Villabriga. La seduta dedicata alla pettinatura che si svolge sotto gli occhi dello spettatore offre una messinscena che ricorda i teoremi della *simple beauty* quale veniva postulata nel trattato di Cozens. La capigliatura disfatta è quella di uno stato per così dire pre-formale di una beltà ideale, ma ancora in attesa della piena espressione delle proprie qualità effettive.

Un fatto non può non suscitare curiosità: la rappresentazione di profilo di origine lavateriana, irrinunciabile ancora per un Cozens, è qui presente solo indirettamente e richiede un certo sforzo di ricostruzione da parte dello spettatore che ha, invece, il privilegio di osservare la sposa dell'Infante in posizione frontale. La ricostruzione richiesta non è tuttavia troppo ardua giacché lo spettatore per compierla non deve fare altro che trasferirsi nella pelle del pittore sull'estremità di sinistra del quadro. Goya ha voluto suggerire la possibilità e le caratteristiche di questa seconda visuale attraverso la difficile torsione che imprime al proprio corpo, servendosi anche dell'ombra ambigua e informe che si proietta sulla tela. ●

#### Bibliografia

Serraller F.C., *Goya, Electa*, Milano, 1996.

Stoichita V.I., *Breve storia dell'ombra*, Il Saggiatore, Milano, 2000.

Stoichita V.I., Coderch A.M., *L'Ultimo carnevale. Goya, de Sade e il mondo alla rovescia*, Il Saggiatore, Milano, 2002.