



© Foto Scala Firenze

Francisco Goya:
Autoritratto nello
studio, 1790-95.
Museo
dell'Accademia
di Belle Arti di San
Fernando, Madrid.

■ AUGUSTO BALOSSINO

Francisco Goya:
Self-portrait in his
studio, 1790-95.
Royal Academy
of Fine Arts of San
Fernando, Madrid.

Un aspetto sorprendente della complessa personalità di Goya è la sua ricorrente tendenza a sfidare in modo ironico e beffardo le convenzioni politiche, sociali e religiose introducendo, con insoli-

When even queens dressed as “majas”

The artistic and human personality of F. Goya ranges from the ironic and mocking challenge to political conventions to the occult and supernatural dimension. This originality in his character is also found in his representations of the female figure.

In 18th century Spain, the concept of woman as a “mujer guardada”, i.e. enclosed in a costume rigidly established by a moralistic ritual, entered a period of crisis. The evolution in the condition of women coincides with the fashion, for the ladies of the aristocracy, to dress as women of the people (majas).

Goya was an attentive interpreter of this trend in many of his female portraits. Naturally it is not only a question of dress, but also of attitude: the women represented have an off-putting air, of challenge, with the pride of those who do not want to be ordered about. At the time this was called “marcialidad”.

Le donne nella pittura di Goya

Quando anche le regine si vestivano da “maja”

ta audacia, nelle sue opere dettati a volte critici o satirici, che gli potevano costare cari in un'epoca caratterizzata da una monarchia assoluta e dall'Inquisizione. Egli riuscì a dipingere seguendo le sue convinzioni, anche se alcuni dei suoi quadri non adulavano i potenti o non erano conformi ai dettami della Chiesa.

Per esempio, nel monastero di San Antonio de la Florida i frati gli avevano commissionato un affresco con un miracolo del Santo e la cupola doveva mostrare molti angeli. Siccome il maestro non si voleva conformare all'iconografia tradizionale degli angeli, si prese una “licenza artistica” e trasformò gli angeli in giovani donne, in *angele* di una bellezza tanto attraente che quasi ci fanno dimenticare dove sta il miracolo del Santo.

Le creature angeliche di San Antonio de la Florida costituiscono forse l'omaggio più elevato che Goya abbia potuto fare alla donna. Sono donne concrete, vestite da popolane o, come si chiamavano

allora, da *majas* e hanno delle fattezze tipiche di una bella donna in carne ed ossa. Si capisce che sono angeli solo perché, secondo un'inevitabile concessione alla tradizione dell'arte sacra, esse sono dotate di grandi ali e una mostra addirittura ali di farfalla, che tuttavia più si adattano simbolicamente alla civetteria e incostanza femminile, come Goya mostra in alcune incisioni.

Che Goya dipingesse angeli sotto forma di donna non vuol certo dire però che pensasse alla “donna angelicata” come i poeti trecenteschi. Per lui, all'estremo opposto, la donna poteva benissimo essere rappresentata anche come strega intenta ai suoi malefici. Nell'opera di Goya abbondano i riferimenti al mondo occulto e sovrannaturale, non solo per la sua inclinazione creativa, ma anche per desiderio di alcuni committenti.

Nella famosa incisione *Il sonno della ragione produce mostri*, popolata da uccelli malefici e pipi-

strelli, si riflette il tragico paradosso che l'uomo, teoricamente un essere razionale, può essere irrazionale nelle sue passioni e a volte nelle sue azioni.

Goya era socio di un curioso circolo culturale chiamato "Società degli Acalòfili", ovvero degli amanti del brutto, dove ci si divertiva tra l'altro recitando aneddoti e storie dell'assurdo legate spesso ai vizi e alle debolezze umane. Del resto nei suoi dipinti e specialmente nella sua opera grafica Goya ricorre frequentemente al ridicolo ed alla caricatura. La vanità femminile noncurante della bruttezza e dell'età è un bersaglio frequente nelle sue opere, come nel *Capriccio 55* che mostra una vecchia bruttissima che si adorna e imbelletta, forse una caricatura impietosa della regina Maria Luisa.

Vecchiaia, bruttezza e stregoneria erano in quei tempi argomenti frequentemente collegati e la stregoneria con il suo repertorio di animali legati ai sortilegi satanici, come caproni, pipistrelli, maiali, gatti, serpenti e rospi, appare nelle incisioni e nei dipinti del Nostro. Era del resto un'epoca nella quale la gente (e non solo il popolino superstizioso, ma anche gli aristocratici e le persone più colte) si appassionava agli argomenti di stregoneria e l'Inquisizione era indaffarata a perseguire, processare, torturare e talvolta bruciare al rogo donne sospettate di tali attività sataniche.

Tutto ciò, ricordiamolo, avveniva nel "secolo dei lumi" e della Rivoluzione francese e Goya, che visse ben ottantadue anni, fu testimone oculare di quell'incredibile e profonda trasformazione della storia europea, che riflesse nella sua arte superando barriere fino ad allora pressoché invalicabili per la maggioranza della gente, grazie ad una conoscenza diretta di tutte le classi sociali.

Francisco de Goya y Lucientes nacque nel 1746 a Fuendetodos, paesino dell'Aragona, dal quale la famiglia si trasferì qualche anno dopo a Saragozza, dove a tredici anni Francisco iniziò a studiare disegno e pittura. La famiglia

NOTIZIARIO

Arte & Artisti

era di artigiani per il lato del padre, che era un doratore, e di piccola nobiltà squattrinata (*hidalgos*) per il lato della madre. Ciò gli diede la possibilità di aggiungere il "de" al suo cognome e lo spinse presto ad abbandonare la condizione sociale di artigiano per diventare pittore, professione già considerata di arte liberale e quindi da *caballero*. Non possiamo dimenticare quanto avesse sofferto e lottato Velázquez, poco più di un secolo prima, per raggiungere una tale considerazione sociale quasi al termine della propria esistenza.

Non si sa molto sull'infanzia e l'adolescenza di Goya, se non una descrizione di Yriarte, che ha a lungo influenzato tutta la biografia goyesca, che parla di «una gioventù burrascosa e agitata, piena di scontri e di follie amorose», aggiungendo, qualora non bastasse, che «a diciotto anni dovette abbandonare la città natale dopo una rissa sanguinosa che si concluse con tre uomini stesi sul luogo dello scontro. La sua

famiglia lo nascose per un certo tempo, fornendogli poi i mezzi per rifugiarsi a Madrid».

Questa storia romanzesca non si sa se corrisponda alla realtà, ma serve bene per sottolineare il carattere vivace e bellicoso e la propensione donnaiola del Nostro.

Francamente appare un poco strano che se veramente avesse avuto l'indole "agitata e burrascosa" descritta da Yriarte, avrebbe potuto sposare Josefa Bayeu, ottenendo il consenso dalla famiglia di lei e in particolare dal fratello maggiore Francisco Bayeu, uomo serio e morigerato, pittore assai noto, che lo aveva aiutato moltissimo ad affermarsi nel mondo dell'arte.

Ma questo è solo uno dei tanti interrogativi senza risposta sulla vita di Goya, riferendosi alla quale gli storici dell'arte hanno usato spesso le parole "enigma" e "geroglifico". Nessuno è infatti riuscito a svelare in modo convincente e definitivo la sua identità complessa, tanto in termini di carattere che di espressione artistica, di vita amorosa o di orientamento politico.

Psichiatri e psicologi hanno tentato di interpretare i suoi comportamenti collegandoli alle varie fasi ed ai vari temi della sua opera grafica e pittorica, facendo diagnosi complesse e talvolta arrischiate sulla sua salute mentale, nonché sulle possibili origini cliniche della gravissima e incurabile sordità che lo colpì a quarantasei anni e non lo lasciò più fino alla morte.

Paradossalmente tutte queste ricerche ottengono il risultato che il mistero diventi ancora più fitto e che i dubbi aumentino.

Persino le sue numerose lettere scritte ad amici e parenti, in particolare il ricco epistolario con l'amico fraterno Martin Zapater, non aiutano a chiarire molto e spesso aumentano le contraddizioni.

In quell'epoca la corrispondenza scritta era la norma tra amici e parenti, però le lettere ricevute da Goya sono scomparse, mentre alcune delle lettere scritte

Il sonno della ragione produce mostri, 1797-98, acquaforte e acquatinta.

The sleep of reason brings forth monsters, 1797-98, etching and aquatint.



Fototeca Gilardi



Majas al balcane,
1800-14,
Metropolitan Museum
of Art, New York.

Majas on a balcony,
1800-14,
Metropolitan Museum
of Art, New York.



*La Duchessa d'Alba
con mantiglia,* 1797,
Hispanic Society of
America, New York

*The Duchess of Alba
with a mantilla,*
1797, *Hispanic
Society of America,*
New York.

a Zapater mancano, forse perché il nipote di Martin le censurò o nascose a causa di alcune espressioni di eccessivo affetto un poco sorprendenti, che rivelavano sentimenti ben al di là dell'amicizia, che gli studiosi hanno classificato come "omoerotici".

Nelle sue lettere Goya fa pochi riferimenti ai suoi quadri, mentre commenta il suo posto nella società come pittore e la sua carriera artistica nonché esprime una costante preoccupazione per i soldi e per una vita agiata. Quasi non parla della sua vita matrimoniale con Josefa, mentre cita aspetti di

impegni domestici di cui si occupava e che erano normalmente riservati alle donne, forse perché la moglie era spesso malata o incinta. Egli cita solo una volta la Duchessa d'Alba.

La sindrome depressiva di cui quasi certamente soffrì Goya è stata il meccanismo diagnostico usato più spesso per spiegare le sorprendenti espressioni di intimità affettiva nelle lettere a Zapater.

Per il motivo opposto, e cioè per esaltare la sua virilità, gli storici non hanno mai posto in dubbio l'avventura di Goya con la Duches-

sa d'Alba, nonostante lo scandalo implicito in un rapporto amoroso tra un borghese e una grande di Spagna, e l'ovvia sofferenza della povera Josefa.

Come era la vita delle donne nella Spagna del Settecento?

Questo secolo segna la progressiva rottura con l'immagine della donna dei secoli precedenti,

che avevano perpetuato il concetto della *mujer guardada* (protetta, ma anche rinchiusa), riflesso nei libri di morale e di religione e nella letteratura, unitamente ai concetti di "onore" e di "casa". Paradossalmente l'influenza della Chiesa cattolica aveva consolidato e semmai rafforzato la concezione araba del ruolo della donna.

Ancora si discuteva seriamente sulla capacità di pensiero della donna e l'iniziatore di un cambio favorevole alle donne fu inaspettatamente un frate, Benito Feijò, che scrisse una *Difesa delle donne*, giungendo alla conclusione

che erano stati i pregiudizi antifemminili di alcuni autori classici a forgiare l'opinione che la donna fosse un ibrido tra un animale e un giocattolo. Del resto, nientemeno che Aristotele aveva sentenziato che alla donna mancavano tre qualità basilari: robustezza, costanza e prudenza. Concludeva così il saggio frate che la donna possedeva sì capacità di raziocinio, ma che non la poteva sviluppare adeguatamente senza l'educazione e l'istruzione, che avrebbero risvegliato il suo talento e la sua capacità critica.

Come ci si doveva aspettare, il maggior impulso allo sviluppo della condizione della donna venne infatti dall'educazione, favorita dagli esponenti più illuminati della nobiltà e dell'alta società. Donne colte entravano nelle *Sociedades Económicas* e anche nell'Accademia Reale di Belle Arti di San Fernando. Tuttavia queste eccezioni avevano un carattere marcatamente aristocratico, come mostrò ad esempio la "Giunta di dame d'onore e merito" che respingeva tutte le aspiranti socie che non fossero nobili.

Con l'arrivo di Carlo III di Borbone e importando costumi francesi ed italiani già diffusi, poco a poco entrò anche in Spagna la figura del *cortejo*, cioè del "cavalier servente", che Ugo Foscolo aveva definito con quattro negazioni: «Né marito, né amante, né amico, né valletto: di tutto un poco».

In quell'epoca pochi nobili spagnoli, nella loro alterigia maschilista, avrebbero perso il loro tempo prezioso conversando con la propria moglie su argomenti importanti o banali; provvidenzialmente fu questo un compito delegato al cavalier servente. Questa intimità con le mogli naturalmente aveva il suo costo, nel senso che il cavalier servente era la vittima predestinata dei più piccoli capricci della dama e non poteva allontanarsi dal suo ventaglio senza il suo permesso. I mariti, nonostante la rigorosa tradizione spagnola di "onore", chiudevano un occhio e si mostravano comunque molto compiacenti.

Il rivolgimento della condizione femminile, specialmente nelle classi alte, si manifestò tra l'altro in una curiosa moda, che ottenne un grande favore tra le aristocratiche, e che Goya immortalò in molti dei suoi ritratti femminili, tanto in quadri che in disegni e incisioni, e cioè quella di vestirsi da popolana, giocando a fare la *maja* (giova-



© Foto Scala Firenze

La Regina Maria Luisa vestita da maja, 1799, Palazzo Reale, Madrid.

Queen Maria Luisa dressed as a maja, 1799, Royal Palace, Madrid.

ne popolana compiaciuta della propria bellezza e della vistosità del proprio abbigliamento).

Lo stato degenerativo della nobiltà spagnola del Settecento, lamentato da vari commentatori spagnoli e stranieri dell'epoca e dovuto principalmente ai matrimoni tra consanguinei, aveva lasciato il popolo senza una vera classe dirigente di riferimento, cosicché, in mancanza di un modello di sviluppo aristocratico, le classi meno abbienti si nutrivano delle proprie tradizioni derivanti da una cultura popolare antica, che manteneva anche influssi moreschi.

Allo stesso tempo il cambio di monarchia con i Borboni e l'imitazione del modo di vivere francese fece rapidamente abbandonare ai nobiluomini spagnoli l'immagine severa di "onore e fede" che li aveva caratterizzati nei secoli precedenti e favorì un abbigliamento arricchito da ricami, pizzi e merletti, che il popolino giudicava come effeminato. Il termine francese *petit-maître* (cioè damerino vestito con affettazione) entrò subito nel lessico spagnolo con la voce dispregiativa *petimetre* e risvegliò l'ostilità dei popolani, detti *majos*.

I *majos* e le loro donne, le *majas*, avevano una loro maniera di parlare, cantare, corteggiare, ballare e soprattutto vestirsi, che denotava libertà e divertimento. Era questo codice culturale e comportamentale ad essere segretamente invidiato dalla nobiltà, soprattutto dalle donne, perché tutto sommato gli uomini avevano sempre goduto di questi privilegi, sia pure in altre forme, nella società spagnola bacchettona e maschilista.

Ecco quindi la conseguenza curiosa: si invertì il paradigma tradizionale secondo il quale il popolo naturalmente aspirava ad imitare la nobiltà, e così quest'ultima si diede un gran da fare per imitare le classi inferiori, specie in materia di vestiti.

In breve tempo moltissime dame uscirono per strada vestendo il tipico vestito popolano, la *basquina* (gonna lunga) di colore scuro, con mantiglie lussuose. Però il venerdì santo del 1798 alcune nobildonne si arrischiarono a passeggiare nelle strade di Madrid vestite con colori vistosi, nonostante la ricorrenza religiosa molto sentita dal popolo, e il fatto offese e fece infuriare un gruppo di popolani che le aggredirono insultandole e cercando di strappare i vestiti dello scandalo. L'incidente provocò un Ordine Reale che proibiva alle dame un qualsiasi abbellimento colorato, dorato o argenteo quando si vestivano da *maja*. Il fatto che di un argomento così frivolo e banale si dovesse occupare un decreto regio la dice lunga sul clima dell'epoca.

È questo il motivo per cui i ritratti che Goya fece di molte aristocratiche vestite da *maja*, compresa la regina, ce le mostrano rigorosamente con la *basquina* nera, ancorché fatta con tessuti preziosi. Del resto Goya dimostra una gran bravura nel dipingere i vestiti e a lui stesso piaceva molto vestirsi elegantemente, come si vede nei suoi autoritratti.

Il primo quadro di nobildonna vestita da *maja* è quello della *Marchesa di Solana* (1795), ma quello che segnò l'inizio della moda di questi tipi di ritratti fu quello della *Duchessa d'Alba con mantiglia* del 1797.

Nel "secolo dei lumi" non poteva mancare una discussione filosofica sopra il lusso, visto da un punto di vista laico e borghese, che lo elogiava, contrastandolo peraltro con il fasto, tipico della nobiltà. Si distingueva inoltre tra un lusso di comodità, legittimo e innocente e un lusso scandaloso e ostentato, generalmente accompagnato dall'ozio.

Il desiderio delle nobildonne di imitare le popolane e di godere delle stesse libertà delle *majas* non si rifletteva solo negli indumenti, come la retina per i capelli, la mantiglia, il corpetto corto, la sottana che lasciava scoperta la caviglia, ma anche nell'atteggiamento.

È stato osservato che le donne nei ritratti di Goya non sorridono, ma guardano con fierezza lo spettatore (e il pittore che le sta ritraendo), quasi con sfida e atteggiamento scostante, come se volessero affermare che non si lasciano controllare e comandare. Questo atteggiamento fu chiamato all'epoca la *marcialidad*, ovvero la libertà di poter parlare liberamente di qualunque argomento senza arrossire e di abolire idee passate di moda in relazione all'onore, per esempio che la gonna doveva nascondere il piede e il velo il volto.

La forma più estrema e romantica di questa "marzialità" sarà il personaggio della gitana sivigliana Carmen, creato da Mérimée e musicato da Bizet. Si può

notare di passaggio che le uniche donne che sorridono nei quadri di Goya sono le popolane, le *majas* veraci, se non addirittura le giovani sgualdrine che si affacciano al balcone in compagnia delle cosiddette Celestine (le vecchie mezzane) o dei loro protettori, *majos* truculenti e minacciosi.

Goya disegna e dipinge il vero, che sia una ragazza assorta mentre balla accompagnata da una chitarra, o legge una lettera, o la Contessa di Chinchòn incinta, con le mani incrociate sul ventre, o una vecchietta che si adorna di gioielli, o, appunto, una Celestina. Nei suoi disegni e nelle incisioni, in particolare nella serie *I disastri della guerra*, appaiono molte donne che litigano, uccidono o vengono uccise, o sono torturate, violentate, incarcerate.

Se eccettuiamo William Hogarth, che osservava la società inglese e la trasformava in caricatura, forse non c'è stato nessun altro artista del Settecento e dell'Ottocento che ritraesse le donne in un ventaglio così ampio di situazioni e ruoli sociali tanto diversi, dalla regina ad una prostituta. Sono donne vere del suo tempo, incluse le *angele* del famoso affresco, e non le solite dee greche, Maddalene penitenti, Cleopatre con il serpente e Lucrezie che si pugnolano. Goya si limita a dipingere quello che vede ed è proprio per questo che provoca lo scandalo, come nel caso della *Maja desnuda*.

Parliamo ora delle donne dipinte da Goya.

Goya fu un pittore molto prolifico. Dipinse circa settecento tra affreschi, tele e cartoni per arazzi e lasciò intorno a 1.400 disegni e incisioni.

Nel volume *L'opera pittorica completa di Goya* (Classici dell'Arte, Rizzoli) si contano oltre ottanta ritratti formali di donne di cui si conosce l'identità. Il calcolo è certamente per difetto, in quanto non include le moltissime modelle anonime che appaiono in tutta la sua copiosa produzione, sia grafica sia pittorica.

Di tanto in tanto nella vita di un grande pittore si parla della

moglie o della compagna come della Musa ispiratrice della sua arte. Dalì, De Chirico, Bonnard, Modigliani, Hayez, i preraffaelliti sono esempi conosciuti.

Non fu certo questo il caso di Goya.

La moglie Josefa Bayeu non appare in nessuna delle sue tele e ci resta di lei solo un minuscolo disegno a matita a 58 anni di età, cioè dopo 32 anni di matrimonio. Appare una donna di aspetto pacifico e tranquillo, un poco malinconica.

Non ci sono dubbi che si trattasse di un matrimonio di convenienza, dal momento che Josefa era sorella di Francisco e Ramón Bayeu, pittori aragonesi con i quali Goya aveva stretti rapporti di lavoro e che lo aiutarono a ottenere i suoi primi incarichi a Saragozza e presso la Corte, in particolare Francisco. Ciò nonostante dopo qualche anno Goya litigò seriamente con i cognati.

Nelle sue lettere a Zapater Goya parla poco della moglie, menzionando i vari parti e le morti premature dei bambini. Di sette figli, solo Javier sopravvisse al padre.

Josefa si spense a 65 anni nel 1812 e appena un anno dopo Goya conviveva con Leocadia Zorrilla Weiss, di 44 anni più giovane di lui. I due si conoscevano però da parecchi anni, perché Leocadia era parente della nuora di Goya. Era una di quelle donne belle e formose che piacevano a Goya, ma era anche donna di buona istruzione, come si deduce dalla maniera colta e persuasiva con cui scriveva le lettere. Di carattere forte e di idee liberali e indipendenti finì per andare in esilio in Francia, dove Goya la raggiunse. Il suo matrimonio con Weiss, di origine tedesca, fu fallimentare e tra l'altro il marito dilapidò la sua dote. La sua relazione con Goya è confermata da tutti gli storici e molti pensano che i due figli che ebbe durante il matrimonio fossero in realtà figli di Goya, come quasi con certezza lo fu successivamente la figlia Rosario, molto amata da Goya, che ne fa-



© Foto Scala Firenze

vorì la precoce inclinazione all'arte. Risulta con certezza che nel 1821 Leocadia abitava con Goya, formalmente con la qualifica di governante, nella Quinta del Sordo, la casa che Francisco aveva comprato alla periferia di Madrid e nella quale ci sono tutti i quadri noti come *Pinturas Negras*. Tra questi c'è un ritratto di Leocadia vestita a lutto e appoggiata ad una tomba rialzata. Si pensa che rappresenti la futura tomba di Goya, come un funesto presagio.

Leocadia passò diversi anni con Goya nel suo esilio in Francia, a Bordeaux (Goya le lasciò il famoso quadro *La lattaia di Bordeaux*). La sua relazione con Goya non fu sempre idilliaca e negli ultimi anni mancò spesso l'armonia. Come se Goya giocasse ancora una volta ad aumentare il mistero della sua vita enigmatica, si conosce solo una sua lettera a Leocadia del 1827 nella quale le si rivolge con molto affetto, dandole però del "lei", che non è certo il modo usuale con una amante.

Ma torniamo alla moda delle nobildonne di farsi ritrarre vestite da popolana. L'elenco dei quadri sarebbe molto lungo e la loro descrizione in certa misura ripetitiva. Ci possiamo limitare a ricordare le due donne più significative, che

Maja vestida,
1800-05, Museo del
Prado, Madrid.

■
The Clothed Maja,
1800-05, Prado
Museum, Madrid.

furono anche le più famose e potenti nella Spagna dell'epoca, nonché acerrime nemiche fra di loro: la Regina Maria Luisa e la Duchessa d'Alba.

Goya, essendo pittore di camera del re, dipinse varie volte la regina, ma il quadro che gli riuscì meglio, nonostante la bruttezza della modella, fu quello con Maria Luisa vestita da *maja*.

La regina era molto orgogliosa del ritratto e scriveva così a Manuel Godoy, suo amante e primo ministro: «Goya mi sta facendo un ritratto a figura intera; dicono che stia venendo molto bene. Andando all'Escorial me ne farò fare un altro a cavallo, perché voglio che faccia un ritratto al Marcial» (il *Marcial* era il cavallo che le aveva regalato Godoy).

Il ritratto della regina è ambientato all'aria aperta secondo lo stile neoclassico inglese. La regina porta la *basquina* nera delle popolane e ha una mantiglia fermata sul capo con un nastro rosa. È un quadro di tavolozza molto ridotta e la regina appare a braccia nude, poiché era molto orgogliosa di mostrare la bellezza delle braccia e delle mani. Per questo motivo aveva soppresso dal protocollo reale l'uso dei guanti, anche nelle cerimonie di Stato.

La figura di Maria Luisa di Parma, sposata a quattordici anni con il principe delle Asturie, futuro Carlo IV, che ne aveva sedici, è ampiamente documentata dalla storiografia. Aveva un carattere forte, maniere frivole e capricciose e una grande passione per cavalieri serventi ed amanti. Donna egoista ed astuta, seppe imporsi alla volontà del marito, uomo pio, fiacco ed accomodante.

Al contrario di molte aristocratiche illuminate del suo tempo, la regina aveva disprezzo e avversione nei confronti dei temi culturali, come scrisse una volta al benamato Godoy: «Sono donna, aborro tutte quelle che pretendono di essere intelligenti, uguagliandosi agli uomini... e che per aver appreso qualche termine in voga si credono superiori di talento a tutti».

La relazione di Maria Luisa con Godoy era scandalosamente palese e quest'ultimo divenne in breve l'uomo più odiato di Spagna. Goya ne fece un ritratto come comandante supremo dell'esercito dopo la vittoria contro il Portogallo. In questo quadro Godoy, che appare quasi sdraiato con compiaciuta rilassatezza, tiene il bastone di comando stretto tra le cosce, creando un'inequivo-

cabile ed imbarazzante immagine fallica, che potrebbe essere un riferimento ironico ai meriti accumulati da lui nel letto della regina. Sembra troppo arrischiato che Goya possa aver incluso nel quadro un dettaglio del genere senza il consenso del modello. Del resto il *ménage à trois*, con il re che faceva finta di non sapere e di non vedere niente, funzionava benissimo e la regina lo chiamava spudoratamente: «l'Insantissima Trinità sulla terra». Ciò non impediva che Godoy fosse regolarmente sposato con la Contessa di Chinchòn ed avesse un'amante fissa, tale Pepita Tudò, che non mancava di esibire anche in presenza della moglie.

In Pepita molti hanno creduto di identificare la modella della *Maja vestida* e della *Maja desnuda* tanto più che i due dipinti appartenevano a Godoy, che li aveva commissionati a Goya, ma di questo non c'è alcuna prova convincente. È noto che, dato il tema scabroso della *maja desnuda*, primo nudo frontale con esibizione del pelo pubico, i due quadri erano appesi in un gabinetto privato di Godoy uno sopra l'altro, con la *maja vestida* che faceva da coperchio al nudo e che mediante un ingegnoso sistema meccanico si poteva scostare rivelando la maliziosa immagine sottostante. Alla caduta di Godoy il re confiscò entrambi i quadri e successivamente l'Inquisizione mandò a chiamare Goya perché deponesse: se i quadri fossero opera sua, per conto di chi li avesse dipinti e per quale scopo. Non si sa quali risposte desse Goya, ma evidentemente il pittore godeva ancora di protezioni altolocate (si pensa che abbia interceduto per lui il cardinale Luis di Borbone) per cui non subì alcuna conseguenza.

Questi due quadri, che non sono i più belli della sua produzione artistica, sono però tanto famosi che sono i primi che vengono in mente quando si parla di Goya, sia per lo scandalo legato al quadro di nudo sia, soprattutto, per l'alone di mistero che tuttora circonda l'identità della modella.

Ecco un altro enigma goyesco insoluto. Taluni pensano che la modella fosse la Duchessa d'Alba, ma il fatto sembra poco probabile, tanto più che il corpo e la pelle della modella ritratta fanno supporre una ragazza molto giovane, sui diciotto anni, mentre all'epoca la duchessa ne aveva trentacinque e sarebbe sorprendente che avesse un corpo quasi da adolescente. Il viso non assomiglia affatto a quello della duchessa (infatti sembra posticcio e poco naturale), ma questo non aiuta nell'interpretazione, perché, quando anche fosse stata lei la modella, un'opportuna modifica delle sue fattezze per renderla irriconoscibile sarebbe stata comunque la più elementare delle precauzioni per evitare uno scandalo.

Chi era dunque Teresa Cayetana, Duchessa d'Alba e che rapporto ebbe con Goya?

Dopo la regina era la donna più potente di Spagna e non è una mera coincidenza che le due donne si odiassero e si facessero appena possibile i più feroci dispetti. Tra l'altro ebbero l'occasione di condividere almeno due amanti: Godoy e il principe Pignatelli. L'odio della regina contro Cayetana fu tanto grande che quando quest'ultima morì, a circa quarant'anni, la regina le fece portar via i suoi gioielli ancora prima dei funerali. La morte misteriosa di Cayetana fece molto discutere; corse voce che fosse stata avvelenata, una diceria favorita dalla stessa Corte e da Godoy, ma sembra improbabile che, se fosse stata davvero avvelenata, l'agonia possa essersi prolungata per oltre un mese.

Chiaramente, date le circostanze della sua vita e della sua relazione con la regina, gli storici hanno sempre sottolineato la frivolezza della duchessa, passando in secondo piano il fatto che era una donna colta ed illuminata, appassionata di teatro e musica e di cuore generoso, che fece del bene a tanti poveri, malati e vedove. Il suo interesse per l'architettura, la decorazione e l'arte era ugualmente squisito, il che forse dà una chiave di lettura della sua relazio-

ne con Goya. Nella sua casa erano appesi quadri famosi, come la *Venere allo specchio* di Velázquez, la *Scuola d'Amore* del Correggio e la *Vergine* di Raffaello, dei quali si appropriò prontamente Godoy alla morte della duchessa, facendoseli vendere forzosamente.

La bellezza di Cayetana era proverbiale; possedeva un dono di seduzione che colpiva tutti coloro che le si avvicinavano. Lady Holland lasciò scritto che aveva «bellezza, popolarità, grazia, ricchezza e rango» e Fleuriot de Langle aggiungeva che «quando passa tutti si affacciano alla finestra e perfino i bambini smettono di giocare per guardarla».

Si sposò a dodici anni e il suo matrimonio non fu felice. Il marito la lasciò vedova nel 1796 quando lei aveva 34 anni. Un anno prima Goya aveva dipinto il suo ritratto e quello del marito. Nello stesso anno successe un fatto curioso, che sembra il prologo dell'avventura con Goya. La duchessa si presentò nello studio del pittore e gli chiese di truccarle il volto. Fu un gesto di grande civetteria e seduzione, ricordato da Goya in una lettera a Zapater, l'unica in cui sia menzionata la duchessa, dicendo: «L'Alba è venuta a studio per farsi dipingere la faccia ed è uscita truccata. Certo che mi è piaciuto di più che dipingere su tela, però devo anche farle un ritratto a figura intera».

E presto non sarebbero mancate le occasioni di disegnarla e dipingerla in una crescente intimità, perché l'anno seguente il destino volle che la duchessa, dopo la morte del marito, si ritirasse nella sua residenza estiva di Sanlúcar in Andalusia, come era prassi per le vedove aristocratiche. Pochi mesi dopo invitò Goya – che non si fece pregare due volte – a passare tre mesi nel palazzo, senza nemmeno chiedere una licenza alla Corte, come avrebbe dovuto fare, essendo pittore di camera del re.

Durante quei tre mesi, dei quali non c'è alcuna traccia di memoria, scritto, menzione o aneddoto, Goya produsse l'*Album di Sanlúcar*, vero diario disegnato,



© Foto Scala Firenze

dove mostrò la duchessa senza alcun protocollo, in scene quotidiane piene di spontaneità ed intimità. Nello stesso periodo Goya dipinse Cayetana vestita da *maja* con *mantiglia* e *basquina* nera, facendo un vero capolavoro che la ritraeva in tutta la sua bellezza ed eleganza.

È forse proprio questo il quadro che fece scoppiare la moda per le nobildonne di farsi ritrarre vestite da *maja*. Nel ritratto la duchessa guarda lo spettatore e indica con il dito della mano destra una frase scritta nella sabbia del suolo: «Solo Goya 1797». Non bastasse questo, nell'anello che porta al dito si può leggere: «Alba Goya». La tela sembra affermare, dunque, che, per lei, conta solo Goya.

Questo, per lo meno, era ciò che a Goya faceva piacere di pensare. Che passò in verità nella testa della giovane vedova? Era solo una civetteria, un gioco provocatore, il gusto per la trasgressione o fu una vera avventura, un idillio amoroso tra una grande di Spagna trentenne e un modesto borghese cinquantenne, brutto e sordo, dal cui genio si era lasciata sedurre?

Quello che è certo è che l'avventura lasciò un solco profondo

nel cuore del pittore. Goya disegnò e fece acqueforti di Cayetana diverse volte e pose le sue fattezze in molte donne che appaiono nei suoi quadri. Un'incisione rivelatrice, prova d'autore mai pubblicata, con il titolo *Sogno della menzogna e dell'incostanza* mostra Cayetana come una donna bifronte con ali di farfalla che tocca dolcemente la fronte di Goya. Nel disegno compaiono anche altre figure oltre ad un serpente e due rospi, che danno un senso onirico e stregonesco alla scena. Nonostante il carattere enigmatico e inquietante dell'incisione, appare abbastanza chiaro che si tratta di un Goya innamorato e di una Cayetana incostante e ingannatrice.

La duchessa compare anche in un'altra famosa incisione, ossia il *Capriccio 61 "Volaverunt"*, titolo insolitamente in latino con il senso di "se ne saranno volati via". Cayetana vola liberamente con la mantiglia aperta sulle braccia come se fosse una grande ala, e porta altresì ali di farfalla. Uno dei suoi piedi si appoggia su una strana base formata da tre esseri volanti, che sembrano stregoni. Questa incisione ha dato il titolo all'omonimo film *Volaverunt* che parla degli ultimi giorni della duchessa, ripren-

Maja desnuda,
1797-1800.
Museo del Prado,
Madrid.

The Nude Maja,
1797-1800.
Prado Museum,
Madrid.

dendo in modo romanzesco l'ipotesi dell'avvelenamento.

Le nobili continuarono per alcuni anni a giocare a vestirsi da *maja* e Goya ce ne dà ancora dei fedeli ritratti fino al 1805. Tra l'altro, come era abitudine in quei tempi, le nobildonne, incominciando dalla regina, facevano anche fare delle copie dei quadri di Goya per mano di pittori più modesti (e meno costosi) per regalarli ad amici, diffondendo così la moda.

Poi gli incalzanti eventi storici travolsero tutto e tutti e anche questa innocente mania. L'invasione napoleonica della Spagna del 1808 lasciò orrore e lutti, ricordati da Goya nei *Disastri della guerra* e in due quadri famosi e, alla caduta di Napoleone, la Restaurazione riportò sul trono di Spagna un re, Fernando VII, che si fingeva riformista e che invece scatenò una feroce repressione. La Santa Inquisizione fu debitamente reintegrata nei suoi poteri e le due *majas* di Goya, insieme ad una settantina di quadri eccellenti di vari autori e di varie epoche, generalmente nudi mitologici, considerati osceni e peccaminosi, finirono in un magazzino fino a riemergere solo all'inizio del Novecento, per essere esposti al Prado. 