

# Per un lessico della paura in Europa

Spunti per una riflessione

a cura di

Fabiana Ambrosi, Carolina Antonucci, Ida Xoxa





Collana Materiali e documenti 36

## Serie Studi politici

# Per un lessico della paura in Europa

Spunti per una riflessione

*a cura di*

*Fabiana Ambrosi, Carolina Antonucci, Ida Xoxa*



SAPIENZA  
UNIVERSITÀ EDITRICE

2018

Il libro è stato finanziato con i fondi di “Avvio alla ricerca” 2016

Copyright © 2018

**Sapienza Università Editrice**

Piazzale Aldo Moro 5 – 00185 Roma

[www.editricesapienza.it](http://www.editricesapienza.it)

[editrice.sapienza@uniroma1.it](mailto:editrice.sapienza@uniroma1.it)

Iscrizione Registro Operatori Comunicazione n. 11420

ISBN 978-88-9377-092-7

Pubblicato a novembre 2018



Quest'opera è distribuita  
con licenza Creative Commons 3.0  
diffusa in modalità *open access*.

In copertina: immagine distribuita da Pixabay con licenza Creative Commons CC0 (<https://pixabay.com>).

# Indice

Introduzione	1
1. <i>Fuggire la burrasca</i> . Inquietudini e paure nell'Europa della prima età moderna <i>Michaela Valente</i>	11
2. La strega nel villaggio. Risorse e minacce delle messaggere del diavolo <i>Fabiana Ambrosi</i>	23
3. «Per altrui spavento e per mostrar a tutti in sempiterno». Considerazioni attorno alle colonne infami nell'Italia moderna <i>Marco Albertoni</i>	35
4. La paura del turco in Europa tra la caduta di Costantinopoli e la battaglia di Lepanto (1453-1571) <i>Maria Chiara Cantelmo</i>	47
5. Le passioni della Rivoluzione fra paura e Terrore <i>Alessandro Guerra</i>	57
6. «Sus les terroristes!». L'invenzione del Terrore nella retorica termidoriana <i>Ida Xoxa</i>	69
7. <i>Democrazia e decadenza</i> . Il problema del conflitto sociale nel liberalismo ottocentesco <i>Andrea Marchili</i>	83

8. *El sueño de la razon produce monstruos.*  
Goya, l'illuminismo e il terrore 93  
*Tito Marci*
9. *Il diritto a essere malvagi.* Il carcere dei radicalizzati in Italia 113  
*Carolina Antonucci*



## 8. *El sueño de la razon produce monstruos.* Goya, l'illuminismo e il terrore

*Tito Marci*

### 1. Introduzione

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

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

La situazione, per certi aspetti favorevole, della scienza del diritto nel XIX secolo, muta a partire dalla prima guerra mondiale. Dal 1914, in ogni paese europeo, tutti i grandi eventi e gli sviluppi storici contribuiscono a far sì che il procedimento legislativo diventi sempre più veloce e sommario, che il percorso che porta alla realizzazione dell'ordinamen-

---

<sup>1</sup> R. Koselleck, *Futuro passato*, Marietti, Genova, 1986, p. 62.

to legale diventi sempre più breve. [...] Guerra e dopoguerra, mobilitazione e smobilitazione, rivoluzione e dittatura, inflazione e deflazione, indipendentemente da ogni ulteriore differenza, hanno condotto in tutti i paesi europei al medesimo risultato: quello per cui il procedimento legislativo si è sempre più semplificato e velocizzato. [...] La macchina legislativa aumenta la propria velocità in misura imprevedibile [...]. Ma con la motorizzazione della legge in mero provvedimento non si è ancora arrivati al culmine delle semplificazioni e delle accelerazioni. Nuove accelerazioni vengono dall'ordinamento del mercato e dalla conduzione statale dell'economia, con le sue numerose deleghe e sottodeleghe trasferibili ad organi, associazioni e mandatari che dirigono l'economia. [...] La legge si trasforma in uno strumento di pianificazione, l'atto amministrativo diventa un atto di direzione<sup>2</sup>.

Non è un caso che, nel descrivere questo passaggio, Carl Schmitt abbia utilizzato espressioni che rimandavano al lessico frequentato, con tutt'altra enfasi, dalle avanguardie artistiche dell'inizio del secolo. «Noi affermiamo che la magnificenza del mondo si è arricchita di una bellezza nuova: la bellezza della velocità», scriveva Filippo Tommaso Marinetti al Quarto punto del Primo *Manifesto del futurismo* del 1909 evocando lo «slancio forsennato verso il futuro»<sup>3</sup>.

Dietro questa esaltazione dell'*accelerazione*, non possiamo non scorgere l'avviato processo di "distruzione creatrice" di un capitalismo maturo mai stazionario – così come descritto nel 1942 da Schumpeter<sup>4</sup> –, che prosperando nella continua mobilità delle sostanze e nella circolazione incessante dei patrimoni, finiva per minare sempre più nel profondo la stabilità delle forme estetiche, politiche, giuridiche e sociali tradizionali. L'esperienza dell'accelerazione e dell'incertezza ad essa correlata diventava una dimensione strutturale (e non accidentale) degli ordinamenti sociali moderni. E proprio sullo sfondo di tale esperienza che sul piano politico, dal 1789 in poi – come appunto ricordava Koselleck –, portava verso un futuro talmente ignoto, il positivismo sociologico, soprattutto nella riflessione di Auguste Comte (e qui ci riferiamo al suo *Discorso sullo spirito positivo*

---

<sup>2</sup> C. Schmitt, *La condizione della scienza giuridica europea* [1943-1944], Roma, Pellicani, Roma, pp. 57-63.

<sup>3</sup> AA.VV., *Manifesti del futurismo* [1909-1929], a cura di V. Birolli, Milano, Abcondita, 2008, p. 13.

<sup>4</sup> J. Schumpeter, *Capitalismo, socialismo e democrazia* [1954], Milano, ETAS, 2001.

del 1844), giungeva alla piena coscienza della sua funzione: «L'autentico spirito positivo consiste soprattutto nel *vedere per prevedere*, nello studiare ciò che è per concludere ciò che sarà»<sup>5</sup>.

Tuttavia, nel progressivo sviluppo di quegli stessi studi si sarebbe presto compreso che non tutto avrebbe potuto ordinarsi alla prospettiva di quella previsione ovvero, detto in altre parole, che qualcosa sarebbe sempre sfuggito all'ordine "positivo" della ragione e alle pretese della conoscenza e della pianificazione su di esso fondate. Verso la fine del XIX secolo (e dopo i moti del 1848), attraverso la riflessione di Gabriel Tarde e di Gustave Le Bon in Francia, come di Scipio Sighele in Italia (per citare solo dei nomi), la sociologia e la psicologia sociale dovettero confrontarsi con il problema delle folle e delle masse (rivoluzionarie), fenomeni che non apparivano certo fondati sulla razionalità dell'agire quanto, piuttosto, sulla disposizione alla suggestione e all'imitazione; su meccanismi psichici e pulsionali profondi, dunque, la cui carica emotiva sembrava capace di squarciare la superficie razionale della coscienza. E non è un caso che proprio il fenomeno temuto da Le Bon in *La psicologia delle folle* del 1895, fossero le masse rivoluzionarie francesi, di cui Taine aveva tratteggiato pochi anni prima, in *L'ancien régime* del 1876, la cieca suggestionabilità.

La paura della folla come costante minaccia all'ordine della ragione, come espressione incontenibile di una carica distruttiva, irresponsabile, regredita a stati pregressi della psiche, atavici o infantili, irrompe così sulla scena delle scienze sociali (e, poco più tardi, della psicoanalisi). La moltitudine incolore, opaca, indistinta, spersonalizzata, informe e difforme, indifferente e oscura, refrattaria alla distinzione dei Lumi che appena dopo la Rivoluzione Francese aveva già trovato – come presto vedremo – la sua immagine più compiuta nei tratti imprecisi, sfuggenti e sfocati delle «pitture nere» di Goya, guadagna adesso un suo spazio nella riflessione filosofica, psicologica, politica e sociale (si pensi ancora, andando avanti nel tempo, alle riflessioni di Freud, Ortega y Gasset, von Wiese, Gurvitch ecc.). «L'inconscio artistico di un'epoca è la coscienza politica della successiva» avrebbe scritto Debray nel 1993<sup>6</sup>. E ancor prima Ortega y Gasset, proprio in un libricino del 1950 dedicato a Goya, ricordava che «vedere non è un'azione che compiamo, è un evento che subiamo. Il nostro primo atto

---

<sup>5</sup> A. Comte, *Discorso sullo spirito positivo* [1844], Laterza, Roma-Bari, 2001, p. 21.

<sup>6</sup> R. Debray, *Lo Stato seduttore*, Editori Riuniti, Roma, 1997, p. 111.

vero e proprio è successivo alla visione»<sup>7</sup>. Come a ricordare che l'immagine che s'impone alla vista, di cui facciamo esperienza attraverso un "sentire", precede la riflessione concettuale (non stupisce pertanto che in accordo alla sua filosofia della storia Hegel, nelle *Lezioni di estetica*, corso del 1823, abbia relegato l'arte all'infanzia dello spirito).

Certo, ogni epoca ha restituito le sue immagini della paura, o meglio, ha dato un'immagine e un nome ad angosce magari conosciute da sempre. Si dimentica spesso, infatti, che l'esistenza umana, come ancora scriveva Ortega y Gasset, «è pericolo, e che tutte le soluzioni rappresentano al contempo un rischio»<sup>8</sup>. Ogni epoca della storia, però, ha prodotto un suo immaginario, ha elaborato un catalogo delle sue paure e ha dato un volto, prima ancora che intervenisse la riflessione concettuale, a minacce e pericoli che ha percepito come imminenti. In questo senso l'immagine, il volto, il nome, non sono che l'esercizio di un'elaborazione (incosciente o cosciente) di "esorcismi" e di antidoti ad angosce profonde e nascoste; non sono che oggettivazioni sociali, tratti che danno uno spazio visibile ad elementi più tenebrosi. Ma ogni epoca, a sua volta, produce paure e minacce ed elabora, al contempo, strategie per contrastare il terrore che tali paure e minacce recano con sé. La sociologia più recente ha trovato un suo campo d'indagine nello studio dei differenti metodi di contrastare la «paura dell'incertezza generata da quel grande processo di "sradicamento" chiamato modernità»<sup>9</sup>; ha ravvisato nel rischio un modello privilegiato per descrivere le paure della società contemporanea, un rischio che dipende sempre più da decisioni, poiché ha ben compreso che, al contrario di ogni ottimismo positivista e progressista, di ogni idea di pianificazione o evoluzione, non è possibile conoscere il futuro «che viene prodotto dalle proprie decisioni»<sup>10</sup>; e ha infine capito che «la dinamica messa in movimento con la società del rischio si esprime con la frase: *ho paura*», che la «*comunanza indotta dalla paura*», «*la solidarietà della paura*», è diventata una forza della politica attuale<sup>11</sup>.

---

<sup>7</sup> J. Ortega y Gasset, *Goya*, Milano, Abscondita, 2007, p. 20.

<sup>8</sup> Ivi, p. 53.

<sup>9</sup> Z. Bauman, *La società dell'incertezza*, Bologna, Il Mulino, 1999, p. 111.

<sup>10</sup> N. Luhmann, *Sociologia del rischio*, Milano, Bruno Mondadori, 1996.

<sup>11</sup> U. Beck, *La società del rischio. Verso una seconda modernità*, Roma, Carocci, 2000, p. 65.

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

## 2. *El sueño de la razón*

Esiste tutta un'iconografia della paura che attraversa la storia dell'arte, dal mondo antico a quello contemporaneo. Alle divinità con le bocche spalancate e gli occhi spaventati della pittura classica, succedono le medievali raffigurazioni del *Memento mori*, gli scheletri delle tavole fiamminghe, i mostri di Hieronymus Bosch, i teschi del rinascimento italiano e del barocco internazionale (come non ricordare il teschio che compare nell'"anamorfosi" dei due *Ambasciatori* di Hans Holbein), fino al terrore, disperato o grottesco, delle figurazioni espressioniste (l'*Urlo* di Munch) o di altri "incubi" dei giorni nostri.

Soltanto verso la fine del XVIII secolo, però, si registra una nuova tensione nell'arte che mostra come le paure che colpiscono l'immagina-

rio, se pur provengano dal (o riflettano il) mondo esteriore, trovano una loro autentica espressione nell'interiorità, durante la sospensione del sonno, quando la presa della ragione si allenta e le sensazioni più oscure, ataviche e profonde emergono in superficie turbando la sfera emotiva. *L'Incubo*, il famoso dipinto di Heinrich Füssli, è del 1781, e raffigura un mostro accovacciato sullo stomaco di una donna riversa sul letto nel momento stesso in cui l'immagine (fantasmagorica) di un cavallo dagli occhi sbarrati e la criniera al vento, attraverso un abbaglio di luce, fa irruzione nel buio in cui versa la scena del sogno.

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

Goya pubblica i *Capricci*, la sua prima grande opera d'incisioni (80) accompagnate da didascalie, nel 1799. Ci lavora probabilmente dal 1797, e forse, in origine, avrebbero dovuto intitolarsi *Sueños* (il titolo *Capricci* fa invece pensare alla raccolta *Invenzioni capricci di carceri* di Piranesi che, probabilmente, Goya conosceva). Nell'avviso di pubblicazione sul giornale "Diario di Madrid" si legge che l'oggetto delle immagini è costituito «dalle stravaganze e dagli orrori comuni in ogni società civile» e «dalle inquietudini del volgo», resi possibili «dal costume, dall'ignoranza o dall'interesse», mentre lo scopo dell'autore è «la critica degli errori e dei vizi umani»<sup>12</sup>. A prima vista, si tratta, dunque, di combattere vizi e superstizioni, secondo il programma dell'illuminismo professato dagli amici "illuminati" di Goya, un programma a cui il pittore sembra voler rimaner fedele malgrado le voci inquietanti che giungono in Spagna circa i forti disordini (il Terrore, il regicidio) che stanno sconvolgendo la Francia, e che i nemici dell'illuminismo presentano come la sua ineluttabile conseguenza.

Tuttavia, come ha giustamente sottolineato Tzvetan Todorov, è impossibile ridurre i *Capricci* a una semplice critica delle superstizioni e delle tare sociali, condotta in ossequio al programma degli "illuminati" spagnoli. La critica dei costumi e la rivelazione degli abissi nascosti nell'intimo di ciascun individuo si compenetrano: le streghe o i diversi esseri soprannaturali che appaiono nelle incisioni «sono mo-

---

<sup>12</sup> T. Todorov, *Goya*, Milano, Garzanti, 2015, p. 75.

strati con realismo, mentre gli individui diventano fantasmi»<sup>13</sup>. È come se il pittore volesse rendere visibile l'*invisible*, dando forma alle paure e ai fantasmi che abitano la mente umana; paure e fantasmi che non sono solo il frutto degli errori e delle superstizioni del volgo, ma anche delle passioni e dell'oscurità che abita la mente umana. Come in altre sue pitture Goya raffigura "apparizioni", figure spaventose che sembrano perennemente sul punto di manifestarsi e di ritrarsi dalla (e nella) apparizione, che non giungono mai a far pienamente parte della realtà, ed è questo che le rende simili a fantasmi: nei suoi ritratti «ciò che è esclusivamente visivo è un fantasma»<sup>14</sup>.

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

In spagnolo la parola "*sueño*" assume un duplice significato, "sonno" e "sogno", il che autorizza a formulare due diverse interpretazioni. Nel primo caso, s'intende che, quando la ragione si addormenta, i mostri notturni sollevano la testa, dunque è preferibile che essa si risvegli per cacciarli via. I mostri sono esterni alla ragione, restiamo all'interno di un progetto educativo. Se la parola, invece, significa "sogno", allora è la ragione stessa che, quando è attiva in regime notturno, genera dei mostri. La condanna di questi personaggi qui è assai meno netta: la ragione elabora delle idee chiare, ma anche degli incubi e il pittore si propone di ampliare il campo della conoscenza mostrandoci il loro contenuto. Se dal sonno la ragione è assente, nel sogno è impegnata. Il significato che ha assunto la parola nei precedenti disegni di Goya intitolati *Sueños* è appunto sogno e non sonno<sup>15</sup>.

Gli obiettivi dell'illuminismo (combattere l'ignoranza e la superstizione delle masse, il conservatorismo del clero, gli abusi dell'Inquisizione, i privilegi degli aristocratici) sono ancora validi, ma la concezione antropologica su cui si basano – ci ricorda ancora Todorov – è stata abbandonata. Il progetto non è più quello di distruggere le superstizioni, i fantasmi e le passioni, ma di comprenderli fino al loro fondo oscuro e abissale, magari per esorcizzarli, per renderli meno pericolosi. Il pittore "addormentato", in preda alle visioni notturne,

---

<sup>13</sup> Ivi, p. 81.

<sup>14</sup> J. Ortega y Gasset, *Goya*, cit., p. 102.

<sup>15</sup> T. Todorov, *Goya*, cit., p. 81.

incapace di padroneggiare pienamente ciò che la propria immaginazione ha creato, riflette, nella sua interiorità, l'incapacità dei Lumi di dominare pienamente le proprie creazioni: la Rivoluzione prima di tutto. A differenza dei filosofi "illuminati", Goya sembra capire che l'illuminismo può sì sfociare nella rivoluzione, ma la sua evoluzione può anche coincidere con il Terrore.

Altri *Capricci* presentano figure spaventose di orchi, gnomi, streghe, fantasmi, uccelli notturni e ci parlano della *malattia della ragione*. È come se Goya ci suggerisse che ragione e terrore, coscienza e demenza, sono caratteristiche che abitano allo stesso titolo la mente umana e la sua immaginazione. «Le superstizioni delle persone semplici e ignoranti, che credono alle streghe e ai fantasmi, sono radicate nei sogni delle persone "illuminate", come Goya e i suoi amici»<sup>16</sup>. Il soprannaturale non abita soltanto foreste e campagne, ma anche i meandri più reconditi della nostra mente. La stessa ragione non può esistere senza incubi e follie. «La ragione non è padrona nella casa della mente, dove l'ordine è contaminato dal caos». Questa scoperta, dice ancora Todorov, «è assai più sovversiva della satira di superficie, perché mina le fondamenta stesse di ogni ordine stabilito, morale, politico o religioso che sia»<sup>17</sup>.

Al di là delle incisioni, la stessa pittura di Goya, soprattutto quella non destinata alla ritrattistica ufficiale (quella "notturna", risultato delle sue ricerche personali), sembra corrispondere perfettamente a tale inclinazione ovvero, alla dissoluzione dell'ordine e delle convenzioni sociali. Le immagini non hanno più alcuna pretesa di mostrare il visibile e rinunciano alle regole prospettiche di costruzione dello spazio. Svaniscono i punti di riferimento, le distanze vengono abolite, i contorni degli oggetti si confondono, i personaggi, tratteggiati da linee sfuggenti di colore, diventano fantasmi che fluttuano liberi nell'aria: è ormai la compenetrazione di luci e di ombre che organizza lo spazio pittorico, le masse di colore sostituiscono le linee e i tratti decisi. Se la rivoluzione francese ha minato le fondamenta dell'ordine sociale, anche le regole tradizionali della rappresentazione vacillano. Occorre prendere atto dei nostri pregiudizi. Bastano poche pennellate per dimostrare che non esistono linee in natura, che le regole dell'arte

---

<sup>16</sup> Ivi, p. 89.

<sup>17</sup> Ivi, p. 98.



non hanno un fondamento naturale: tutto dipende da una percezione che si fa sempre più parziale, emotiva, sfuggente. La vertigine dell'immaginazione travolge tutto, fino al punto di diventare fantasmagoria, abbandonando, con lo spazio reale, ogni punto di riferimento della rappresentazione. Se i valori della tradizione sono caduti e gli ideali della ragione, della giustizia e della verità sono stati traditi dalla rivoluzione, tutto diventa lecito, anche in pittura.

Ha ancora ragione Todorov quando afferma che la rivoluzione francese «ha sprigionato delle forze insospettate che Goya, con le proprie immagini, è il primo a rivelare»<sup>18</sup>. E le ha, in effetti, rivelate, dando una figurazione interiore alle paure che quelle forze avevano, appunto, suscitato. Certo, la "rivoluzione pittorica" di Goya si sviluppa sullo sfondo dell'illuminismo e sull'ascesa degli ideali democratici e liberali. Tuttavia, le dimensioni oscure che quella pittura è in grado di figurare, impongono un cambiamento al pensiero illuminista, un cambiamento che non può essere esperito attraverso la riflessione e il ragionamento, ma per mezzo di un'affezione sensibile, di un "sentire visivo".

Sappiamo che Goya tra il 1792 e il 1793 contrae una malattia che lo porta alla sordità (resterà sordo fino all'ultimo giorno della sua vita). A partire da questo momento cambia la sua maniera di dipingere, che si fa sempre meno convenzionale: alla perdita di contatto con il mondo esterno corrisponde un'acuirsi della vista, capace ormai di penetrare non solo il mondo esterno, ma anche di esplorare il proprio intimo, la propria immaginazione. Ed è proprio in questo periodo che in Goya, come dice Ortega y Gasset, «germina repentinamente e per la prima volta in pittura il romanticismo, con il suo carattere di confusa e convulsa irruzione di potenze misteriose e "demoniache", in precedenza celate nei sotterranei dell'essere umano»<sup>19</sup>.

L'«esilio interiore» lo spinge dunque verso i suoi fantasmi interiori, ma non in questo si risolve la sua pittura: la sua immaginazione non si oppone al reale ma, al contrario, permette di rivelarlo in tutta la sua inquietudine. Contrariamente a quanto si possa superficialmente pensare, l'isolamento a cui lo sottopone la sordità non spinge Goya a chiudersi al mondo, ma gli permette, paradossalmente, di penetrare più a fondo la realtà, cogliendola da una prospettiva privilegiata che solo il silenzio, lontano dalle conven-

---

<sup>18</sup> Ivi, p. 100.

<sup>19</sup> J. Ortega y Gasset, *Goya*, cit., p. 33.

zioni, può rivelare nella sua inquietante fragilità (nelle paure, ossessioni, tormenti, incubi e mostri che pervadono la mente).

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

La sordità che gli tappa le orecchie gli spalanca, al contempo, gli occhi sui demoni che abitano il mondo e su un aspetto della vita che non si può controllare: l'impotenza di fronte al terrore. Il pittore guarda dentro di sé, ma ciò che vi trova sono i mostri, le chimere, gli ibridi: diverse proiezioni che provengono dal mondo reale. I demoni spaventosi e i fantasmi di cui temiamo i tormenti non vengono affatto da un mondo diverso dal nostro, ma sono gli esseri stessi che abitano la nostra realtà (non sono così diversi da noi anche se i tratti che li deformano li rendono più spaventosi), che vivono vicino a noi; anzi, siamo noi stessi. Del resto, il dramma barocco lo aveva già spiegato assai bene: *siamo fatti della stessa sostanza dei sogni* (Shakespeare, *La tempesta*); *la vida es sueño* (Calderón de La Barca).

### 3. La scena delle folle anonime

I primi anni del XX secolo, con il dilagare delle guerre condotte da Napoleone, aggiungono nuove inquietudini all'immaginario pittorico di Goya. La decadenza dell'Impero Spagnolo e l'occupazione napoleonica producono un turbamento profondo alla sua visione del mondo. Al riparo dalla vita pubblica (ma non affatto distratto dalla sua visione politica), il pittore disegna e dipinge quadri inquietanti dove dominano ancora figure grottesche e scene di supplizi. Le sue pitture si popolano di folle anonime in preda al terrore (opere che in qualche modo preannunciano il romanticismo di Delacroix): sono masse informi, deformi, fluttuanti, indistinte, catturate con tratti distratti, veloci e sfuggenti, con macchie di colore dai contorni imprecisi.

In realtà, già da prima di questo periodo, immagini di folle sono presenti nei dipinti di Goya (nei manicomi, nelle prigioni, in altre scene di vita). Così Tzvetan Todorov commenta "gli spettatori" che appaiono nel quadro *I comici ambulanti*, dipinto tra il 1793 e il 1794:

I loro volti rimangono indefiniti. Non sono individui, ma piuttosto elementi insignificanti di una folla, ridotti a semplici macchie di colori; la folla è dunque un ammasso di individui che annulla la singolarità di ciascuno e a tutti attribuisce una volontà e una personalità comuni. La scomparsa dei tratti distintivi è potenzialmente minacciosa, questa folla anonima – entità che per la prima volta nella storia della pittura appare rappresentata in questo modo – obbedisce alle proprie pulsioni e, in altre circostanze, può trasformarsi in "plebaglia", per riprendere un termine caro a Goya<sup>20</sup>.

Come non vedere, già in questa rappresentazione, la folla rivoluzionaria e, allo stesso tempo, l'immagine della massa impersonale uscita fuori dalla rivoluzione francese! La rivoluzione, e la ragione che l'ha prodotta, finisce per aver paura della sua stessa creazione: la folla. Il terrore e l'orrore diventano lo "spettro" della rivoluzione, e la paura il sentimento che l'accompagna. Goya rende visibile questa paura traendola dalle sue raffigurazioni delle masse spersonalizzate. Ormai capisce che le idee dell'illuminismo (al pari di altre ideologie), lungi dal frenare la violenza, possono essere utilizzate per giustificare invasioni, repressioni e massacri. «Non soltanto il sonno della ragione genera mostri, ma anche il suo stato di veglia»<sup>21</sup>. Più tardi, di fronte agli "orrori" della guerra suscitata dall'occupazione napoleonica, il pittore non cederà a ricomposizioni estetizzanti (la guerra non è altro che mostruoso massacro). Tra il 1810 e il 1820 lavorerà ad una serie di incisioni (e di disegni preparatori) intitolata *Disastri della guerra* (uscita postuma nel 1863). Questa frase viene posta all'inizio della raccolta: «Conseguenze fatali della sanguinosa guerra condotta dalla Spagna contro Bonaparte e altri capricci allegorici». Le incisioni riportano immagini relative alla violenza della guerra, agli effetti della carestia a Madrid (che nel 1811-1812 si stima abbia provocato più di ventimila morti), alle reazioni su-

---

<sup>20</sup> T. Todorov, *Goya*, cit., p. 43.

<sup>21</sup> Ivi, p. 124.

scitate dopo la restaurazione del 1814, e consentono al pittore di esplorare nuovamente il suo mondo interiore popolato di demoni.

Le devastazioni della guerra, che mostra adesso, sono in continuità con il mondo degli stregoni, che aveva cominciato a rappresentare dieci anni prima. Ecco perché ora non è più costretto a dipingere demoni: dal momento che ormai in lui realtà e immaginazione coincidono, di quest'ultima non è più necessario mostrare gli aspetti nascosti. A che pro chiamare in causa il diavolo quando gli uomini si comportano in maniera diabolica? La follia del mondo ha toccato i deliri più sfrenati del pittore, i due formano ormai una cosa sola»<sup>22</sup>.

I *Disastri della guerra* mettono, dunque, in evidenza i limiti della ragione nel giustificare il comportamento degli uomini: la violenza, la brutalità e il terrore sembrano sfuggire al suo controllo. I peggiori crimini sono commessi in nome di alti ideali, di nobili valori (la ragione, le idee liberali, oppure la patria, la tradizione, la chiesa e Dio). Ma di rilievo è anche lo scambio di ruolo tra vittime e carnefici che le incisioni tendono a mostrare. La violenza è sempre quella "mimetica" dei "doppi", dei "gemelli rivali" (per usare un'espressione di René Girard), dei duellanti interscambiabili e complementari. I difensori dei valori repubblicani non sono migliori dei sostenitori fanatici della patria e della tradizione. Non ci sono né buoni né cattivi, né giusti né malvagi: le figure rappresentate perdono i tratti della loro individualità, i profili si dissolvono fino ad apparire come fantasmi (alla perdita della "giustizia" – delle regole morali – corrisponde l'annullamento della "giustizia" – delle regole pittoriche). Come nel quadro *I due Stranieri* (1820-23), in cui due duellanti si colpiscono con delle mazze nel momento stesso in cui sprofondano nel terreno fino ai ginocchi (probabile allusione alla futilità della guerra civile spagnola o a quella contro i Francesi), si è tutti vittime, indistintamente, della brutalità della guerra. Le immagini della guerra offrono ulteriori spunti alla riflessione illuminista e mostrano come in determinate circostanze le vittime possono trasformarsi in carnefici, le folle in orde di assassini e torturatori. Le feste popolari raffigurate in alcuni quadri dipinti tra il 1770 e il 1780, lasciano adesso lo spazio ad altri macabri rituali, se non a sabba di streghe. Il

---

<sup>22</sup> Ivi, p. 129.

popolo svela la sua faccia più oscura, quella della plebaglia pronta a torturare i propri nemici, a linciarli e a squartare i cadaveri.

Nel corso degli anni 1810-1813 Goya realizza una serie di disegni che rappresentano la sua reazione non più ai «disastri della guerra», ma a ciò che Todorov ha definito, opportunamente, i «disastri della pace»: «non le violenze che si scatenano sui campi di battaglia, ma quelle che invadono la società spagnola»<sup>23</sup>. Una volta tornata la pace, i nemici non sono impiccati, fucilati, sventrati, ma uccisi con la "garrota", mezzo forse più "civile", ma non meno brutale. La controrivoluzione non è meno sanguinosa della rivoluzione, la repressione non è meno violenta del crimine che intende punire: si tratta sempre del lato più oscuro degli uomini. Nelle rappresentazioni della guerra quale frutto dell'occupazione delle armate francesi, Goya mostrava la sua diffidenza verso la ragione dei Lumi (la *Divina ragione*, come si legge in una didascalia). Ora denuncia gli orrori della reazione. I volti degli uomini che popolano le sue tele, caricature simili a maschere, non sono certo rassicuranti: ancora una volta è in scena la disumanizzazione dell'uomo che si trasforma in massa.

Verso la fine del 1819, a 73 anni, Goya, di nuovo, si ammala gravemente (ce ne dà testimonianza l'autoritratto dipinto nel 1820, che lo raffigura accanto al medico, l'amico Arrieta, a cui appunto il quadro è dedicato). Sempre in quel periodo lascia Madrid ed acquista, nei dintorni della città, una casa di campagna, conosciuta con il nome «Quinta del sordo». L'idea di essere scampato alla morte libera ancora di più la sua ricerca pittorica dalle convenzioni, dalle regole stilistiche. Il risultato saranno le cosiddette «pitture nere» (pitture visionarie, di grandi dimensioni, dipinte, tra il 1820 e il 1823, sui muri della casa e destinate soltanto alla visione di pochi amici – poi trasferite su tela e conservate al Prado), ed altri disegni e incisioni.

Le pitture («nere» per la massiccia presenza di questo colore) sembrano dare immagine e forma alle paure, alle ossessioni e alle angosce nascoste nell'inconscio del pittore. Ma ancora una volta possiamo dire che tali immagini non sono che proiezione e memoria del terrore che abita il mondo. In pitture come *Il grande caprone* (o *Il sabba delle streghe*), *La passeggiata del Sant'Uffizio* o *Il pellegrinaggio a San Isidro* vediamo ricomparire la folla, la «plebaglia» tormentata, minacciosa e violenta. Nel primo affresco si tratta di un rituale demoniaco presieduto dal diavolo in persona. Vi partecipano

---

<sup>23</sup> Ivi, p. 164.

personaggi raccapriccianti dai volti sfumati, tratteggiati con rapide pennellate che suggeriscono smorfie di terrore, paura, spavento e minaccia. Negli altri due si tratta di processioni, di cerimonie religiose riferibili al culto cattolico. Anche qui l'abiezione, la degradazione, la trance, il terrore caratterizzano la folla impersonale ritratta con pennellate veloci. «I volti dei fedeli – commenta ancora Todorov – sono altrettanto inquietanti in entrambi i culti. Goya non sembra preferire un credo all'altro, né nutrire illusioni sull'intelligenza e la lucidità di questa folla»<sup>24</sup>.

Le «pitture nere», possiamo anche dire, esteriorizzano (esorcizzandole) le forze che minacciano l'umanità dal suo interno (dall'inconscio collettivo più profondo); ed esprimono, al contempo, la violenza e il terrore che, dall'esterno, colonizzano la mente del pittore. Lo sguardo di Goya non rinnega la visione del mondo percorsa dai Lumi, ma si concentra soprattutto su quel lato oscuro, notturno, della psiche che i filosofi illuministi e i pensatori liberali hanno spesso trascurato (e che troverà invece attenzione, agli inizi del XX secolo, nella psicoanalisi). Goya dipinge l'uomo al momento dell'ascesa delle masse: e non gli appare come un essere puramente razionale, il cui comportamento dovrebbe sempre rispondere ai dettami della ragione e allo stato di coscienza. La mente è, al contempo, abitata da fantasmi, preda di forze e pulsioni che sfuggono al suo controllo. Nelle rappresentazioni di soldati e briganti, demoni e streghe, prigionieri e malati, cannibali e alienati mentali, masse indistinte e folle in trance, il pittore si rivolge alle zone più oscure dell'essere umano. E la stessa ragione, nel suo lavoro cosciente, non è sempre innocente. Sia perché, come si è visto, è essa stessa all'origine di incubi e follie (che più che dal sonno, sembrano nascere dai suoi sogni), sia perché è uno strumento capace di giustificare (e legittimare), in nome di alti ideali (il progresso, la patria, la felicità dei popoli, la libertà degli oppressi, il vero Dio ecc.), anche gli atti più terribili, temibili e brutali. Goya ha guardato ciò che l'illuminismo ha lasciato nell'ombra: le potenze notturne che dominano la mente non solo quando la ragione è assente, ma anche quando funziona a pieno regime.

---

<sup>24</sup> Ivi, p. 224.

#### 4. Il "doppio registro"

«A partire dal 1787, Goya inizia a considerare la vita della nazione dal punto di vista dei due gruppi sociali nei quali è entrato, e in cui rimarrà immerso sino alla morte. Essendo però tale punto di vista duplice e contraddittorio – un gusto per il popolaresco contemplato dall'alto e una ripulsa nei suoi confronti motivata dall'"idea" – l'opera di Goya ad esso informata non potrà che risultare ambivalente ed equivoca. Sovente non riusciamo a capire se glorifichi o condanni i suoi temi, se li dipinga *pro* oppure *contra*»<sup>25</sup>.

Una siffatta contraddizione, secondo Ortega, non giungerà mai a risolversi, e Goya, imprigionato in questo dualismo (tra illuminismo e reazione) non riuscirà mai a liberarsi del disagio e dell'inquietudine. Sradicato dalle tradizioni, comprese quelle pittoriche, si ritirerà in zone sempre più contemplative, oscure e profonde del suo essere.

Certo, a partire dai *Capricci* e fino alla morte, Goya condurrà una doppia vita: sotto gli occhi del pubblico, attraverso incarichi ufficiali, rimane sottomesso alle regole sociali del tempo e frequenta la corte reale (come pittore ufficiale e mondano); ma chiuso nel suo mondo privato, dà sfogo ai suoi incubi e alla sua immaginazione, giungendo, per percorsi sotterranei e profondi, a strade inesplorate (le opere destinate a rimanere nell'atelier o a circolare soltanto tra gli amici più stretti). Proprio questa frattura interiore, secondo Todorov, lo spingerà a realizzare due serie di opere, le une conformi alla tradizione, le altre risultato delle sue ricerche personali, le une «diurne», le altre «notturne»<sup>26</sup>. A una «doppia vita» non può che corrispondere, sul piano pittorico, un «gesto di sdoppiamento», un «doppio regime».

Facciamo un piccolo passo indietro, al XVIII secolo e al Rococò, lo stile settecentesco che introduce l'asimmetria, la varietà e la sorpresa nell'ordine egemone della pittura tradizionale. «Nessun'altra epoca – l'ha scritto Jean Starobinski discutendo dello *spazio umano del XVIII secolo* in un suo libro del 2006 – fu più cosciente del carattere convenzionale dei suoi gusti, più curiosa di mutamenti che non osava effettuare, più disposta a qualsiasi esperienza»<sup>27</sup>. E qui che incontriamo, ad esem-

---

<sup>25</sup> J. Ortega y Gasset, *Goya*, cit., p. 55.

<sup>26</sup> T. Todorov, *Goya*, cit., p. 102.

<sup>27</sup> J. Starobinski, *L'invenzione della libertà. 1700-1789*, Milano, Abscondita, 2008, p. 45.

pio, l'arte di Guardi e Tiepolo, l'arte del pittore che, meditando sul fittizio, sull'illusione, sull'inganno e sulla rappresentazione, duplica una realtà già disposta come «trionfo visibile dell'arte». L'immagine rassicurante di un mondo sferico e circoscritto appariva ormai superata dall'idea d'infinità dell'universo promossa dai filosofi, dai geometri e dai fisici dell'età barocca; lo stesso universo che arretrava i suoi confini nella visione "telescopica" di Galileo.

Ma anche l'immagine della natura si trasforma nel corso del XVIII secolo. Non si tratta più di produrre soltanto, con la guida del pensiero, un'immagine visibile della perfezione invisibile, ma ci si sforza di rendere sensibile ciò che rimane nascosto alla nostra percezione; non abbiamo più a che fare con un repertorio di tipi ideali, ma si cerca di attingere al dinamismo materiale di un'energia in divenire capace di produrre in modo infinito; l'artista non mira al compimento dell'opera come suo unico e ultimo fine, ma cerca, nell'illusione, la vita reale, viva e presente. La sensibilità settecentesca apre al «piacere dell'immensità» e all'«estetica dell'infinito»<sup>28</sup>; apre ormai la visione e lo sguardo a un orizzonte che trascende ed eccede i limiti ordinati alle leggi della ragione. Il processo è inarrestabile, nonostante il richiamo al controllo della pittura neoclassica, e trova proprio la sua massima espressione in un pittore come Goya, ostile all'astrazione idealizzante dei neoclassici e incline a ridefinire lo spazio pittorico attraverso le torsioni del colore e dell'ombra, della luce e dell'oscurità. Perché proprio le opere di Goya – scrive Starobinski evitando interpretazioni anacronistiche derivate dalla tradizione romantica e surrealista – non obbediscono soltanto al dettato del sogno, ma rispondono a un «doppio postulato sorto dallo spirito dei "lumi": la lotta contro le tenebre – cioè contro la superstizione, la tirannide, l'impostura – e il ritorno all'origine»<sup>29</sup>. Un ritorno che è, in qualche modo, un andare a ritroso verso un elemento oscuro, animale, su cui incombe un rischio mortale; un ritorno alla forza spontanea e all'energia vitale (e non a un principio ideale, a una "forma" immutabile" o a un "luogo" temporale privilegiato – l'Arcadia); un ritorno a ciò che, paradossalmente, si nutre di oscurità, di minaccia, di disordine, di un "riso" grottesco che conferisce l'essere a ciò che vuole altrimenti distruggere.

---

<sup>28</sup> Ivi, p. 42.

<sup>29</sup> J. Starobinski, 1789. *I sogni e gli incubi della ragione*, Milano, Abscondita, 2010, p. 152



L'ironia di Goya – scrive ancora Starobinski – non ha il potere di cancellare ciò che essa stessa ha prodotto. L'oscuro ha preso una evidenza rugosa e massiccia, che non è più possibile restituire al nulla. La ragione ha davanti a sé ciò che è radicalmente *altro* rispetto alla ragione: essa sa quali intimi legami la uniscono a quei mostri, poiché è alla sua esigenza o, più precisamente, al rifiuto della sua esigenza, che essi devono la nascita. Si tratta del potere anarchico di negazione che non si sarebbe manifestato se l'imperativo dell'ordine diurno non fosse stato promulgato. Incontro carico di conseguenze poiché, riconoscendo nel suo nemico la propria realtà rovesciata, il *rovescio* senza il quale essa non sarebbe luce, la ragione si lascia affascinare dalla differenza da cui non si può liberare. Goya non crede ai demoni, ma nel rappresentare il delirio diabolico di chi resta accanto alle pratiche della stregoneria, stana una stupidità oscura e testarda che presto assumerà la faccia di una bestia demoniaca. E l'esorcismo – ormai affidato all'arte – torna a essere necessario: consiste nel nominare, nel tracciare tramite l'emblema o la descrizione diretta le innumerevoli figure del male, della violenza, della frenesia mortale<sup>30</sup>.

È questo il "doppio registro" della pittura di Goya (perché tutto, in Goya, ha il suo rovescio – la *Maya*, l'arcadia, il colore): un malefico rovesciamento sostituisce le tenebre alla luce, il disordine all'ordine, la sregolatezza alla regola. Non vi è più visione unitaria di ciò che la ragione pretende e rende "naturale". *El sueño de la razon produce monstruos*. Se la ragione sorvegliante non vigila, la fantasia delirante genera mostri; ma anche i *sogni* dei sorveglianti, come si è detto, non sono al di sopra di ogni sospetto. Di nuovo un "doppio registro", un "rovesciamento" verso l'altra parte dell'illuminismo (l'anti-illuminismo quale retroscena politico del tempo): l'altra parte che mette in guardia dai sogni mostruosi della Ragione illuministica, gli stessi che conducono al "terrore" della Rivoluzione francese. Oppure si tratta di un rovesciamento della mente nelle zone oscure dell'"inconscio", nelle zone confuse non rischiarate dalla vigile razionalità; espediente che rende visibile (alla ragione) ciò che finora è rimasto celato, nascosto dietro i veli del pensiero cosciente. Si affaccia un altro sguardo, uno sguardo "dormiente" che non vede attraverso occhi coscienti, che non illumina lo spazio (e il reale) attraverso i soli

---

<sup>30</sup> Ivi, p. 153.

dettami della ragione, ma che, con quest'ultima, entra in competizione. L'*alterità* della notte si espone al ribaltamento della ragione cosciente.

Goya avverte in se stesso, e attorno a sé, il ritorno minaccioso dell'ombra. Vuole difendere l'ideale dei lumi, ma, affrontando la potenza avversa, lascia che essa si esprima attraverso i suoi incubi. L'opera del male che vorrebbe esorcizzare, lo atterrisce e lo affascina. Mette in scena esseri ottenebrati dalla malinconia, spettacoli violenti, incidenti, assassini. Tutto sembra oscillare nell'instabilità. Scrive ancora Starobinski: «Come davanti a Fragonard, a volte ci prende l'idea del rovescio nero di quanto si offre nell'opulenza luminosa della vita sensibile»<sup>31</sup>. Vige sempre in Goya – potremmo aggiungere – una logica del doppio, della luce e dell'ombra, della ragione e dell'incubo. Come vi sono una *Maya denuda* e una *Maya vestida*, vi sono anche scene arcadiche che diventano sabba di streghe: la composizione rimane la stessa – il girotondo, ad esempio – trasferita dal diurno al notturno. E se ci avviciniamo ai volti delle figure che popolano l'arcadia delle danze e dei giochi, già vi vediamo il grottesco. È questa, forse, la sensibilità ambivalente di un'epoca che Starobinski riconosce anche nella pittura di Füssil: «Subentra una forza di follia, si spande un maleficio che non lascerà intatta l'intenzione primitiva della coscienza diurna: i passi di Füssil si perdono nelle regioni notturne di un paese di crudeltà simile al territorio inventato da Sade – dove si libera una temibile fatalità»<sup>32</sup>.

Sembra di essere ormai così lontani dal 1787 (appena prima della Rivoluzione), anno in cui Jacques-Louis David, pittore neoclassico, ancora sull'onda del giusnaturalismo illuminista, dipingeva *La morte di Socrate*, ricordando ai francesi le virtù del "contratto sociale" e di una Ragione capace (idealmente) di spezzare le catene del dispotismo (le stesse "catene" che, secondo Rousseau, vincolavano ancora l'uomo sviandolo dalla sua libertà naturale). L'ideale estetico del neoclassicismo, avverso a ogni forma di capriccio e anarchia (tipici ancora del gusto aristocratico Rococò), mostrava una chiara tendenza al tipico e all'universale, al regolare e al normativo, al durevole e all'eterno; mostrava una spiccata tendenza al razionalismo sia contro la stravaganza e l'indisciplina, sia contro il convenzionalismo e l'affettazione della produzione artistica di allora. Come i moderni filosofi illuministi e

---

<sup>31</sup> Ivi, p. 148.

<sup>32</sup> Ivi, p. 110.

giusrazionalisti cercavano nell'astratta ed eterna trascendente Ragione i principi (geometrici) fondativi di un nuovo ordine politico, giuridico e sociale (svincolato dal piano della contingenza storica e dall'ordine dei privilegi feudali), così, gli artisti neoclassici cercavano in quella stessa Ragione i principi formali di un nuovo ordine pittorico più adatto alle esigenze razionali del nuovo mondo da quei filosofi immaginato. David, il propugnatore dell'arte neoclassica, diventa il pittore ufficiale della Rivoluzione (e con la Rivoluzione l'arte diventa una professione di fede politica, non un semplice ornamento dell'edificio sociale, ma parte fondamentale dello stesso): l'ideale formale di quella Ragione è ormai attuale, carne e sangue del nuovo percorso storico avviato, sia pur in tutta la sua contraddizione, attraverso il Terrore.

Con Goya, sia pur dopo appena pochi anni, siamo entrati in un'epoca diversa: la Ragione ormai marcia allo stesso ritmo della storia, e trascina con sé quell'orrore, quell'arbitrio e quel terrore dal quale si voleva, al contrario, definitivamente emancipare. L'esperienza della libertà, messa alla prova dei fatti, non coincide più con quella della Ragione, nel cui nome si era pur giunti alla demolizione dei privilegi feudali. E la creazione artistica, fiduciosa nell'esattezza geometrica degli astratti principi geometrici, inizia a vacillare. Tutto ciò che è reale non è, di per sé, razionale. Goya non dimentica che l'esistenza umana è pericolo, e tutte le soluzioni rappresentano al contempo un rischio<sup>33</sup>. Di fronte a ciò, nulla potrà il ripiegamento "malinconico" di un'arte che cercherà ancora un rifugio nel recupero dell'ideale classicista caldeggiato da Winckelmann.

---

<sup>33</sup> J. Ortega y Gasset, *Goya*, cit., p. 53.

La retorica della paura non è una dinamica nuova, le cui conseguenti pratiche di stigmatizzazione ed emarginazione – seppur declinate in contesti sociali e politici differenti – registrano spesso un andamento che si ripete. Crisi economiche, processi di globalizzazione, cambiamenti climatici, terrorismo, sviluppo tecnologico, sono solo alcuni degli aspetti della contemporaneità a cui si lega l'ampio serbatoio di paure da cui prendono vita e forma le «campagne di panico morale» in cui ansie individuali e collettive vengono scaricate sull'immagine di "altri". Quell'orizzonte che una volta era carico di fiducia nel progresso, sembra essere sempre più un traguardo verso l'insicurezza e la precarietà della condizione umana.

Non stupisce lo slittamento evidente nel registro della comunicazione politica che piuttosto che narrare sogni e speranze, propone incubi e paure. I gestori della vita pubblica trovano così nelle paure e nell'angoscia sociale il collante attraverso cui ristabilire la propria autorità e legittimità al potere, con la promessa di salvezza da pericoli imminenti a cui danno volto e senso nominandoli. Il lessico della paura ha assunto così un'importanza sempre crescente, vero e proprio ago della bilancia di contese politiche, non solo elettorali.

**Fabiana Ambrosi** è dottoranda in Storia dell'Europa presso Sapienza Università di Roma. Si occupa dei rapporti tra medicina e religione tra XVI e XVII secolo e dei legami con la pratica esorcistica.

**Carolina Antonucci** è dottoranda in Studi Politici presso Sapienza Università di Roma. Si occupa di teorie politiche e giusfilosofiche in tema di sistema penale e carcere.

**Ida Xoxa**, dottoranda in Studi Politici presso l'Università Sapienza di Roma, incentra le sue ricerche sulla Francia in Rivoluzione, in particolare sulla costruzione del consenso al nuovo regime bonapartista.

ISBN 978-88-9377-092-7



9 788893 770927

