

MASSIMO CACCIARI

Van Gogh

Per un autoritratto

MORCELLIANA

© 2025 Editrice Morcelliana
Via Gabriele Rosa, 71 - 25121 Brescia

In copertina:

*Autoritratto (busto, di tre quarti verso destra, a capo bendato,
con cappello di pelo e pipa), Arles, gennaio 1889, Chicago, prop. Block*

Prima edizione: aprile 2025

www.morcelliana.net

I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica, di riproduzione e di adattamento totale o parziale, con qualsiasi mezzo (compresi i microfilm), sono riservati per tutti i Paesi. Le fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15% di ciascun volume/fascicolo di periodico dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68, commi 4 e 5, della legge 22 aprile 1941, n. 633. Le fotocopie effettuate per finalità di carattere professionale, economico o commerciale o comunque per uso diverso da quello personale possono essere effettuate a seguito di specifica autorizzazione rilasciata da CLEARedi, Centro Licenze e Autorizzazioni per le Riproduzioni Editoriali, Corso di Porta Romana n. 108, 20122 Milano, e-mail autorizzazioni@clearedi.org e sito web www.clearedi.org

ISBN: 978-88-372-4034-9

LegoDigit srl - Via Galileo Galilei 15/1 - 38015 Lavis (TN)

«L'opera d'arte è l'oggetto
visto *sub specie aeternitatis*».
(Ludwig Wittgenstein)

«È un cervello che soffre
per l'ardore di una stella».
(Paul Klee)

AVVERTENZA

Nessuno come Van Gogh ha visto la *tragica letizia* del colore, l'immortalità della *cosa* nell'estremo della sua *facies patibilis*, la sua eternità in uno con la sua natura terrestre. Solo nutrendosi di essa il nostro esserci può credersi indistruttibile.

Apparso per la prima volta su «Il Centauro» nel 1983, il testo viene qui pubblicato ampiamente rivisto sotto l'aspetto formale e integrato con un apparato iconografico.

V
Colori

Fino al soggiorno parigino del 1886, Vincent non sa molto più che dell'esistenza di una «scuola – ritengo – di impressionisti». D'altronde, l'VIII Mostra degli impressionisti, apertasi all'inizio di quell'anno, già esplicitava una situazione di rottura nel movimento, latente fin dalla “svolta” monetiana, dopo il '75. Il rapporto di Van Gogh con l'impressionismo sfugge a una definizione univoca, poiché è il rapporto non col suo affermarsi ma col suo compimento. Sembra esatto definirlo *sperimentale*¹: aiuta il definitivo *disgelo* della tavolozza di Vincent (iniziatosi nell'ultimo periodo di Nuenen: ne parla al fratello in una lettera dell'ottobre del 1885), gli dona il gusto pieno della vita, del gesto, dell'*en plein air*, gli permette di comprendere in tutta la sua straordinaria potenza la “sostituzione” dell'idea di rappresentazione con quella di equivalenza che già aveva incontrato in Delacroix². Vincent “sconta” per intero la “tecnica” dell'impressionismo, ma è fin dal primo istante consapevole di quella *metafisica* differenza che lo distingue dal movimento (mentre lo sarà solo tardivamente, confusamente e tragicamente della sua, altrettanto abissa-

¹ Anche sulla scia degli studi del Venturi, Giuseppe Mazzariol ha ben spiegato questo rapporto nel suo *Proposte per uno studio su Van Gogh*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Lettere, Storia e Filosofia» s. II, XXIII, 1-2 (1954).

² E. Delacroix, *Pensieri sulla pittura*, in Id., *Diario*, a cura di L. Vitali, Einaudi, Torino 1954, vol. III.

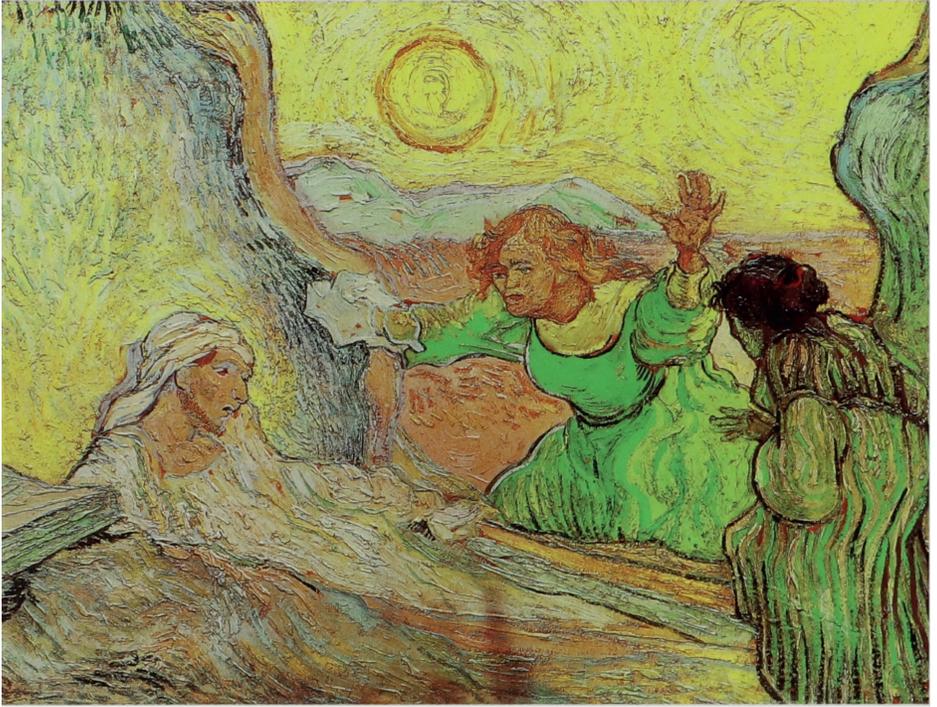
le, distanza dallo spazio allegorico gauguiniano). Scrive a Levens da Parigi nell'estate-autunno del 1866: «Da quando ho veduto gli impressionisti, Le assicuro che né il Suo colore, né il mio, nella nostra interpretazione, sono esattamente uguali alle loro teorie». Il suo vero maestro continua ad essere Delacroix:

«Trovo che ciò che ho appreso a Parigi se ne va, e che io ritorno alle idee che mi erano venute in campagna, prima di conoscere gli impressionisti. Non mi stupirei se fra poco gli impressionisti trovassero a ridire sul mio modo di lavorare che, più che dalle loro idee, è stato fecondato da quelle di Delacroix» (da Arles, agosto 1888).

A Saint-Remy, assieme alle lunghe serie da Millet, dipingerà da Delacroix la *Deposizione* (C. 691) [19], *Il Buon Samaritano* (C. 790) [20]; dal suo Rembrandt una sconvolgente *Resurrezione di Lazzaro* (C. 791) [21]. La lezione di questi classici – la “composizione” tra *realitas* olandese del Seicento e colore romantico – passa “in-denno”, in Vincent, attraverso la crisi impressionistica.







Ecco i grandi principi di Delacroix dai quali Vincent attinge: iniziare «dalle basi circolari od ellittiche delle masse, anziché dai contorni» – *Dingwerdung*: cogliere per masse cromatiche il principio formativo della cosa: la linea di contorno non è che il limite che la cosa riesce a raggiungere, ha la *potenza* di raggiungere, nel suo *conatus* – nessun contorno “a priori” – impostazione cromatica logica e oggettiva (Delacroix teneva appeso a una parete del suo studio un disco cromatico su cui erano indicate tutte le possibili combinazioni di ogni colore), basata sulla “legge” del contrasto simultaneo, ottenuto tramite la giustapposizione dei complementari – e, infine, natura *musicale* del colore: «in quanto a me, io sono ancora come ero a Nuenen, quando ho fatto uno sforzo vano per imparare la musica, talmente già sentivo fin da allora i rapporti che esistono tra il nostro colore e la musica di Wagner» (a Theo, Arles, settembre 1888). Baudelaire aveva già parlato, fin dal *Salon* del 1845, di Delacroix «harmoniste»; concetto-chiave della sua stessa estetica, armonia è organizzazione di corrispondenze, *imaginatio* supernaturalista degli equilibri profondi che regnano tra i colori («cette pondération du vert et du rouge...»). Ed è troppo nota *Les Phares* per dover citare quel «soupir étouffé de Weber» che riporta al cuore di Baudelaire il cupo rosso-sangue e l’ombra sempreverde di Delacroix. Il rapporto tra la pittura di questi e la musica di Wagner, anche se non direttamente indagato, era dunque “ovvio” per Baudelaire. Del tutto esplicitamente esso viene affermato anche da Nietzsche:

«resta purtuttavia fermo il fatto che il *tardo-romanticismo francese* degli anni quaranta e Richard Wagner sono quan-

tomai strettamente e intimamente connessi tra loro [...] è l'Europa, l'Europa *una*, l'anima della quale preme e anela attraverso la loro arte multiforme e tumultuosa a muoversi oltre e più in alto – verso dove? in una nuova luce? verso un nuovo sole?» (*Al di là del bene e del male*, 256).

E in *Ecce homo*: «Chi è stato il primo sostenitore *intelligente* di Wagner? Charles Baudelaire, lo stesso che capì per primo Delacroix», il «*fond* di malattia, di sostanziale insanabilità» che ne agita l'audacia esaltante, il fanatismo per l'*espressione*, ma per l'*espressione formata*, attenta alle minime *nuances* della *mise en scène*. D'*incomparabile* scienza parlava Baudelaire a proposito del colore di Delacroix – e Van Gogh al fratello scrive (nel pieno di quel “disgelo”): «sappi che sono sprofondato nel *calcolo* più complicato» (*c.n.*) – altro che resa immediata dell'emozione cromatica o «*éclair spontané et dévorant*»³! «Tra due sfere assolutamente diverse, quali sono il soggetto e l'oggetto, non esiste alcuna causalità, alcuna esattezza», non esiste *percezione esatta* – tanto più il *rapporto estetico* va perciò costruito, è il prodotto di una riflessione (Nietzsche, *Su verità e menzogna*, e poi, ancora, nei *Frammenti* dell'84-87). Avessimo l'occhio del pittore! Esso può provare «molte illuminazioni dello stesso oggetto», scomporre «la totalità dell'effetto», apporre nuovi contrasti. Possedessimo questo «*harmonisme*» per l'analisi del «regno delle anime»! (Nietzsche, *Aurora*, 533).

Epperò, mentre il Delacroix di Nietzsche tende all'impressionismo – anche se ad un impressionismo “in grande stile”, proteso al simbolo di un «nuovo sole», memore del *cosmico* significato della deflagra-

³ P. Francastel, *L'impressionisme*, nuova ed., Denoël, Paris 1974, p. 129.

zione turneriana (il «grande Turner» lo chiama Nietzsche) –, quello di Van Gogh se ne mantiene divergente e, quasi, inconciliabile. Il trionfo dello spirito di analisi attraverso l'eliminazione "sistematica" di ogni sensazione extra-ottica elimina, infatti, anche, altrettanto drasticamente, il problema non dell'oggetto in quanto tale, delle forme oggettive e del loro spazio, bensì quello (che Vincent proietta *su* Delacroix *da* Rembrandt) della *realitas assoluta* della cosa, e dunque della *sim-patia* che, attraverso *arrischiate equivalenze*, si può giungere ad esprimere tra il *conatus* che caratterizza ogni *res* e, per così dire, la *cupiditas repraesentandi* che è anima dell'opera. *Laetitia* non è conciliazione della differenza, ma sua compiuta espressione: composizione – né conciliazione, né giustapposizione – dei suoi elementi.

Nel 1888, ad Arles, Vincent parla con ammirazione della *Grande Jatte* di Seurat. Un rigore cartesiano pervade la grande tela, quasi "liberando" la vasta "cronaca" domenicale da ogni *hasard*. Ogni particolare è sottoposto all'analisi che Nietzsche invocava, secondo la legge della scomposizione prismatica. Le figure si ricompongono solo nell'occhio-che-vede; la cosa si ri-fonda soltanto nella *Gestalt* della sensazione. Elemento costitutivo dell'opera stessa è dunque questo *occhio*, che svolge qui funzione del tutto analoga a quella del *Cogito*. Le forme sono fantasmi – come quelli che Cartesio vede ondeggianti per la strada, afferrato dal dubbio, nelle *Meditazioni* – finché l'occhio non ricompona e ri-fonda nella certezza della *sua* esistenza. Se astraiano da tale certezza, non sussistono che luci colorate ottenute mediante giustapposizione di elementi cromatici puri. L'esserci deriva dal *cogito* – la forma dipende dall'occhio, unicamente e integralmente: nel perseguire

questo “programma” con assoluta radicalità, Seurat è davvero “eroico” – ma di un “eroismo” altrettanto radicalmente opposto a quello di Vincent. Nel primo si tratta della sistematica (“dogmatica”) esaltazione della luminosità dei colori attraverso la rigorosa applicazione della complementarietà e la riduzione della “macchia” impressionista a “gruppi” *puntualmente* ordinati secondo piani chiaroscurali⁴. Il colore, così disposto, non solo dissolve l’oggetto, ma *si* dissolve in atomiche rifrazioni. Nel secondo, invece, l’entusiasmo per il colore e *del* colore intende *ridefinire* l’oggetto, esprimerne la *verità*: lo stesso gioco dei complementari serve a stagliare la figura, a individuarla nella propria “gravità” sullo sfondo che l’abbraccia. Qui occorre anche cercare il significato dell’“aureola” (come la definisce Vincent) che a volte delimita le forme e del segno, del tratto che, irrevocabile, altre volte, ne marchia il confine.

Ma la differenza è forse ancora più profonda di quanto già Van Gogh non percepisse. Qual è la musica dei colori di Vincent? Quale significato ha per lui l’armonia di Baudelaire? I contrasti cromatici dell’impressionismo – e anche, anzi, nella forma più pura, quelli di Seurat – sono *armonici* nel senso proprio del termine. “Leggi” tonali precise definiscono i contrasti tra colori puri, quelli di chiaroscuro, i rapporti di complementarietà, le combinazioni qualitative (freddo-caldo, ecc.). Tali contrasti e rapporti debbono *saturarsi* nella percezione, dar vita ad accordi armonici perfettamente *consonanti*. Solo con Van Gogh compare

⁴J. Itten, *Arte del colore. Esperienza soggettiva e conoscenza oggettiva come vie per l’arte*, tr. it. di A. Monferini e M. Bignami, Il Saggiatore, Milano 1965, p. 112.

la *dissonanza* in quanto principio formale-compositivo. È Itten a cogliere questa svolta di capitale importanza per la pittura contemporanea: l'atomo cromatico dei *pointillistes* viene trasformato in nucleo generatore, in forza dinamica, da punto di arrivo del processo riduttivo a momento originario dell'opera. Vediamo *Il caffè notturno*, ora al Rijksmuseum di Otterlo, del settembre del 1888 (C. 577) [22]: la "legge" dei complementari è sconvolta, così come gli equilibri quantitativi e qualitativi tra i diversi piani di colore: il giallo violento e l'arancio non si "armonizzano" col blu-viola del cielo; dissonanze simultanee si generano ovunque tra verdi cupi e gialli-verdi, viola e rossi, esaltate dalla asimmetria dell'intera composizione⁵. Nessuna consonante armonia può ormai più "chiudere" la *potentia e passione* della *realitas* della *res*. Concepirla *sub specie aeternitatis* è vederla in questa dinamica sfondante ogni "legge" armonica e ogni semplice corrispondenza. Proprio in quanto equivalente, il colore deve dimostrare uguale potenza, "eccedere" le regole del contrasto e della complementarietà – ascoltare suoni diversi, musiche nuove. Nel suo *pathos* (ancora una volta, da interpretare assai più spinozianamente che – come sempre è stato fatto – in termini pre-espressionistici), il colore segue ora in pieno l'idea di Delacroix: sconvolgere la figura per cerchi ed ellissi *a partire dal suo interno*. Ciò vale per i grandi paesaggi (*Notte stellata sul Rodano*, C. 578) [23], come per i grandi autoritratti (C. 581) [24]. La cosa appare quasi aprendosi un varco nel *turbine* del colore, quasi conquistandosi a stento una radura nell'originaria violenza della sua "selva": *La notte stellata* (C. 667)

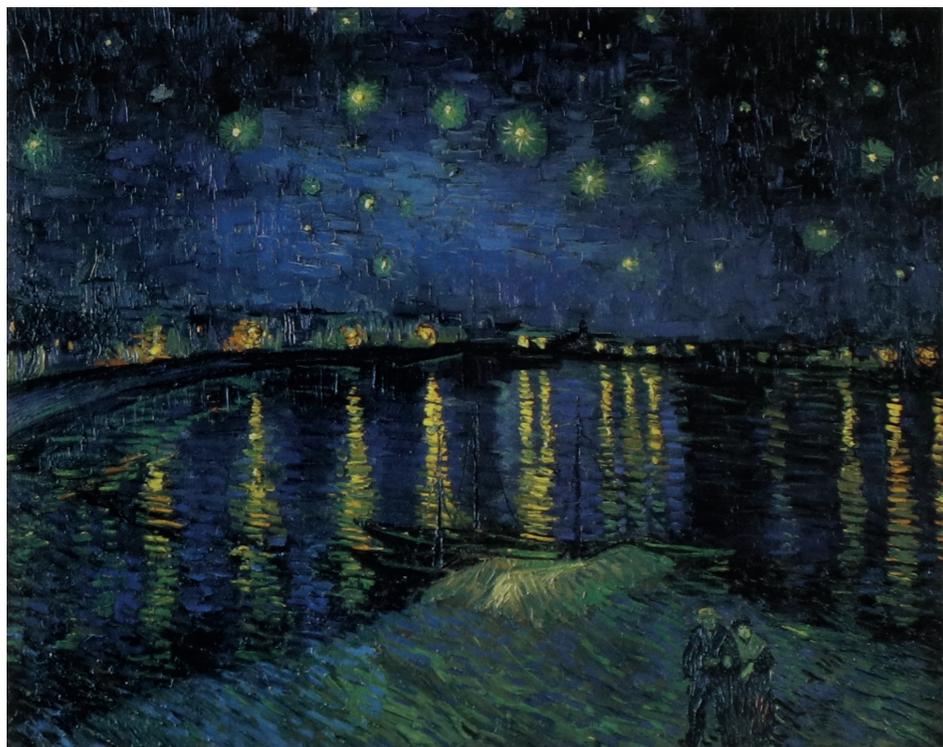
⁵ *Ibi*, p. 94.

[25]; l'*Autoritratto del settembre 1889* (C. 686) [26]; *La strada con cipresso sotto il cielo stellato* (C. 788) [27] di Otterlo. Nel *conatus* di questo uscire all'Aperto la cosa si incendia, come campi d'orzo o di grano maturo alla vampa del sole (cfr. *Campo di grano con seminatore*, C. 520) [28]. Che possa perseverare nel suo essere, che riesca a non dissolversi, che resista nella follia del suo colore, è il miracolo che sconvolge Vincent e che egli continuamente dipingendolo rivive.

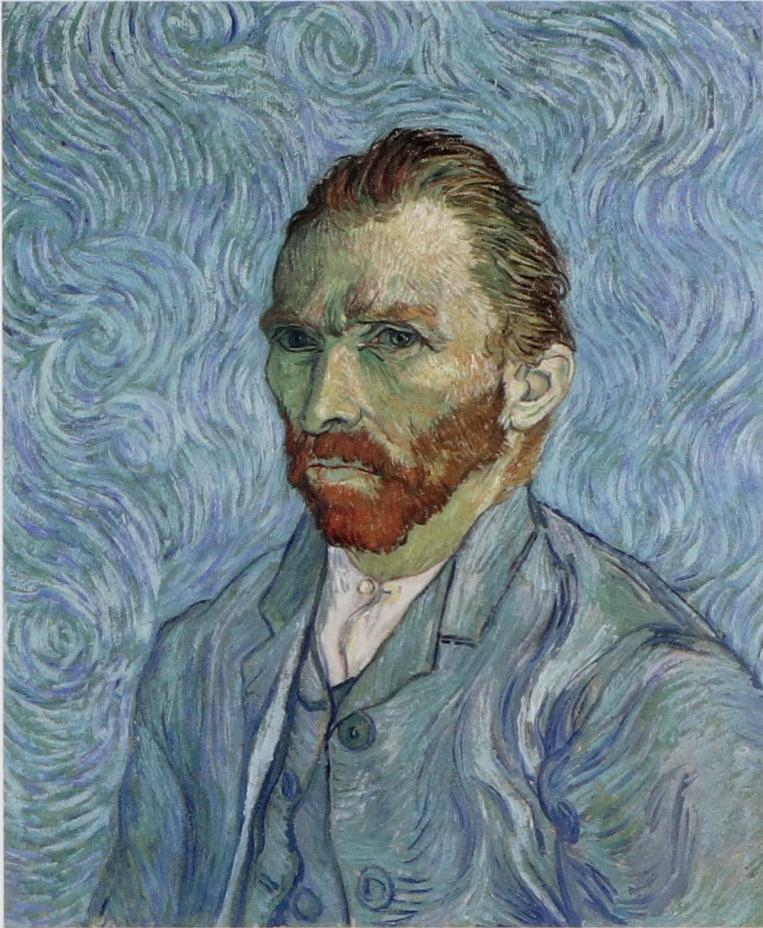
Hofmannsthal comprese tra i primissimi i colori di Vincent⁶. E non poteva non comprenderli – troppo grande il suo amore per la pittura veneziana del “secolo d'oro”. «Ma che cosa sono i colori se non prorompe da essi la vita più profonda degli oggetti? E quella vita profondissima era lì, albero e pietra e muro e sentiero davano di sé quello che avevano di più segreto [...] solo il fatto che esistessero con quella violenza, il furibondo stupefacente miracolo della loro esistenza investì la mia anima». Ogni cosa esce «da un terribile dubbio», «dal baratro dell'irrealtà», per levarsi incontro come rinata. «Mi sentivo come uno che dopo una interminabile vertigine sente terra ferma sotto i piedi e intorno a lui infuria una tempesta nel cui furore egli vorrebbe urlare di gioia». Così Vincent risponde al Lord Chandos hofmannsthaliano. Soltanto nell'opera che più sembra sconvolgerla, si salva la cosa.

⁶ H. von Hofmannsthal, *I colori*, in Id., *Viaggi e Saggi*, tr. it. a cura di L. Traverso, Vallecchi, Firenze 1958, pp. 207 ss. Su questa pagina ritorna anche J. Clair, *Méduse*, Parigi 1989, p. 184.









SOMMARIO

<i>Avvertenza</i>	7
I. Il sermone	9
II. Il cane	15
III. Le scarpe	33
IV. <i>Res</i>	57
V. Colori	71
VI. Il sole	101
VII. L'azzurro	123
VIII. Il sacrificio	137
<i>Elenco delle opere</i>	147
<i>Crediti</i>	153