

# Accontentarsi semplicemente di esistere

## Artaud interprete di Van Gogh

Vanessa Pietrantonio  
Università di Bologna "Alma Mater Studiorum"  
([vanessa.pietrantonio@unibo.it](mailto:vanessa.pietrantonio@unibo.it))

Non si può certo negare che l'associazione tra genialità e follia abbia finito per costituire, nel corso dei secoli, uno tra i topoi ricorrenti in tutti gli ambiti della fenomenologia artistica: diventando un abbinamento così diffuso e abusato da dissolvere la sua nobile genealogia filosofica (che affonda le radici nella divina "mania" platonica e nello spirito "melanconico" isolato, per primo, da Aristotele)<sup>1</sup> in un vero e proprio luogo comune, depotenziato di qualsiasi vigore semantico. È, senza dubbio, il caso di Van Gogh: incarnazione di una genialità artistica che si innesta, senza alcuna mediazione, sul tronco di un disagio psichico diagnosticato dalla psichiatria dell'epoca come espressione incontestabile di alienazione mentale. A questa medesima conclusione giunge anche Karl Jaspers nella sua opera meno felice, che reca nella traduzione italiana il titolo esemplare di *Genio e follia*<sup>2</sup>. Né, per venire ai nostri giorni, si allontana molto da questo binomio usurato Julian Schnabel nel suo film del 2018 *Van Gogh. Sulla soglia dell'eternità*. Proprio nel rigetto radicale di un'interpretazione della genialità di Van Gogh in termini psico-patologici si impegna strenuamente Artaud nel suo ultimo lavoro, pubblicato nel 1947, *Van Gogh il suicidato della società*, scritto poco dopo aver visitato una mostra di Van Gogh all'Orangerie di Parigi<sup>3</sup>, il cui impatto è così potente, per Artaud, da dedicare al pittore per eccellenza *maudit* un ampio dossier di appunti al quale attinge il libro<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Su questa genealogia, e sulle sue filiazioni rimandiamo ai contributi oramai classici di Wittkower, 1968; Klibanski, Panofsky, Saxl, 1983.

<sup>2</sup> Cfr. Jaspers, 2001.

<sup>3</sup> Il rapporto tra Artaud e Van Gogh, insieme a una ricostruzione dettagliata dell'esposizione del 1947 è al centro della mostra "Van Gogh/Artaud. *Le suicidé de la société*, Paris, musée d'Orsay, a cura di Isabelle Cahn, 11 marzo-6 luglio 2014, il cui catalogo costituisce la più analitica documentazione dell'argomento, sul quale, in occasione della mostra, è intervenuto anche, con intuizioni preziose Venturi, 2014.

<sup>4</sup> Cfr. Artaud, 1988: 57-137. Una puntuale ricostruzione della stratificata composizione del libro e dei materiali a esso relativi è compiuta da P. Thévenin nel minuzioso apparato di note presenti anche nell'edizione italiana del volume.

Artaud – si badi bene – non si presenta come uno tra i tanti autorevoli estimatori dell’opera di Van Gogh, ma, da accreditato comandante della *stultifera navis* novecentesca, ne costituisce l’interprete più aderente, avendo sperimentato anch’egli, per nove anni, l’internamento manicomiale e l’elettroshock. Artaud ingaggia, infatti, questo serrato corpo a corpo con Van Gogh – coronamento del suo costante, e sempre ravvicinato, interesse nei confronti delle arti visive<sup>5</sup> – proprio per smantellare con straordinaria lucidità tutti i principali luoghi comuni entro cui prende forma e si snoda l’intreccio tra genialità e follia. Per entrare nel cuore di questo logoro connubio gli basta poco. Ha scritto solo una pagina dell’Introduzione al libro, quando, con una brusca impennata, accelera il ritmo già singhiozzante della sua scrittura per affermare:

No, van Gogh non era pazzo, ma le sue pitture erano pece greca, bombe atomiche, la cui angolazione, confrontata con tutte le altre pitture che imperversavano in quell’epoca, sarebbe stata capace di turbare gravemente il conformismo larvale della borghesia del Secondo Impero e degli sbirri di Thiers, di Gambetta, di Félix Faure, come quelli di Napoleone III (Artaud, 1988: 14).

La rivoluzione operata dalla pittura di Van Gogh risiede, dunque, per Artaud, essenzialmente nella sua radicata, ed estrema, tensione anti-istituzionale: nel suo fermo rifiuto degli schemi e dei protocolli che avevano regolato fino ad allora l’intero ventaglio dei principi basilari – anche i più innovativi – attraverso cui il pittore traspone sulla tela la realtà che lo circonda. Artaud lo ribadisce subito dopo: “La pittura di Van Gogh non attacca un certo conformismo di costumi, ma il conformismo delle istituzioni. E anche la natura esterna, con i suoi climi, le maree e le tempeste equinoziali, non può ormai, dopo il passaggio di van Gogh in terra, mantenere la stessa gravitazione” (*Ivi*: 14-15).

Lo sguardo di Van Gogh è incapace di accettare, secondo Artaud, gli aspetti consolidati dell’esperienza comune, in quanto, revocandone la stabilità, vuole ricreare le condizioni del loro manifestarsi originario, prima che entrino in uno spazio codificato della rappresentazione figurativa. Ecco perché – ha scritto Artaud – “la natura esterna [...] non può ormai, dopo il passaggio di van Gogh in terra, mantenere la stessa gravitazione”.

Di fronte a uno scompaginamento percettivo così drastico, l’abiura della collettività nei confronti di Van Gogh, inizialmente espressa in termini morali poi pronta a trasformarsi in una inesorabile diagnosi psichiatrica, possiede, agli occhi di Artaud (anch’egli da tempo protagonista,

---

<sup>5</sup> Su tale tema cfr. Pietrantonio, 2017, al quale si rimanda anche per la bibliografia specifica riguardante Artaud e l’intero ambito della cultura visuale. Tra i vari contributi esistenti sull’argomento in questa sede ci limitiamo a ricordare Thévenin, Derrida, 1986; Bassan, 2012, 2013.

nell'ambito della scena teatrale, di un'analogia sovversione), tutti i caratteri del più brutale contraccolpo difensivo da parte delle istituzioni:

A maggior ragione, sul piano sociale, le istituzioni si disgregano e la medicina, che dichiara van Gogh pazzo, appare come un cadavere inutilizzabile e marcescente.

Di fronte alla lucidità di van Gogh che lavora, la psichiatria non è più che un consesso di gorilla loro stessi ossessionati e perseguitati, e che hanno, come palliativo agli stati più spaventosi dell'angoscia e del soffocamento umani, soltanto una terminologia ridicola degno prodotto dei loro cervelli tarati (*Ivi*: 15).

Umano, troppo umano – direbbe di Nietzsche – si rivela Van Gogh per la “coscienza generale della società” (*Ivi*: 20). Tanto umano da avvinghiarsi alla fisicità più elementare: del proprio corpo – sofferente, ferito, ma sempre avido di luce –, come di una natura in continua metamorfosi, percorsa da una tensione che non dà tregua al suo sguardo stupefatto. Questa fisicità, insostenibile per “la logica anatomica dell'uomo moderno” (*ibidem*), costituisce, secondo Artaud, la croce alla quale Van Gogh verrà inchiodato da una “società/assoluta/consacrata/e invasata” che, incapace di integrare al proprio interno la sua elementare prepotenza visiva, decide di “suicidarlo” (*Ivi*: 20-21).

Come accogliere, infatti, un principio figurativo che accantona qualsiasi processo di idealizzazione per restituire le «cose» nella loro umile, scabra presenza? Essa non allude a nulla, non sta in luogo di null'altro, dal momento che intende, ogni volta, esprimere unicamente il proprio singolare, irriducibile “esserci”? Precisamente come ha suggerito Heidegger nella sua celebre conferenza del 1935 (ma pubblicata nel 1950) sull'*Origine dell'opera d'arte*, soffermandosi su una delle ricorrenti rappresentazioni delle «scarpe» realizzate da Van Gogh: “La cosa, nella sua modestia, si sottrae al pensiero nel modo più ostinato”, per essere consegnata a quella “terra” da cui solo proviene (Heidegger, 1968: 17) <sup>6</sup>. In quella terra impressa in ogni fibra delle scarpe ritratte da Van Gogh:

Nell'orificio oscuro dell'interno logoro – prosegue Heidegger – si palesa la fatica del cammino percorso lavorando. Nel massiccio pesantore della calzatura è concentrata la durezza del lento procedere lungo i distesi e uniformi solchi del campo, battuti dal vento ostile. Il cuoio è impregnato dell'umidore e dal turgore del terreno. Sotto le suole trascorre la solitudine del sentiero campestre nella sera che cala. Per le scarpe passa il silenzioso richiamo della terra, il suo tacito dono di messe mature e il suo oscuro rifiuto nell'abbandono invernale (*Ivi*: 19).

---

<sup>6</sup> Queste osservazioni di Heidegger sulle «scarpe» di Van Gogh hanno dato luogo, nel corso degli anni, a un'ampia discussione critica da parte di autorevoli interpreti, tra i quali Lacan, Schapiro, Derrida e Jameson. I loro interventi, insieme ad altri interessanti materiali sullo stesso tema, sono stati raccolti in *Riga*, 34, interamente dedicato, appunto, alle *Scarpe di Van Gogh*, ai quali va aggiunto anche Pinotti, 2007: 121-135.



*Vincent van Gogh, Un paio di Scarpe, 1886, Amsterdam, Van Gogh Museum*

Per molti versi il confronto di Artaud con Van Gogh sembra incrociarsi, implicitamente, con l'interpretazione di Heidegger. Soprattutto in apertura del primo capitolo del libro:

La pittura lineare pura mi rendeva pazzo da molto tempo quando ho incontrato van Gogh che dipingeva, non linee o forme, ma cose della natura inerte come in piene convulsioni.

E inerti.

Come sotto l'urto tremendo di quella forza d'inerzia di cui tutti parlano per mezze frasi, e che non è mai diventata tanto oscura come da quando tutta la terra e la vita presente si sono impicciate di delucidarla. Ora, è con la mazzata, davvero con la mazzata di questa forza che van Gogh non smette di colpire tutte le forme della natura e gli oggetti.

Cardati dal chiodo di van Gogh,

i paesaggi mostrano la loro carne ostile,

la rabbia dei loro recessi sventrati,

che una qualche strana forza sta d'altronde metamorfosando (Artaud, 1988: 25).

Anche per Artaud, dunque, la pittura di Van Gogh si iscrive interamente nel perimetro di una tensione lacerante verso la raffigurazione delle "cose", appartenenti alla "natura inerte come in piene convulsioni". "Non linee o forme", ma finalmente le "cose" diventano, per merito di Van Gogh, l'epicentro della pittura. "Tutte le forme della natura e gli oggetti" vengono destituite di qualsiasi ordine simmetrico ereditato dalla tradizione per divampare nell'incandescenza di una materialità puntualmente restituita – proprio come le scarpe osservate da Heidegger – nelle singole componenti che concorrono a rendere ogni scarpa, come ogni girasole o autoritratto, sempre diversa,

irripetibile, pur nella sua datità fenomenica. Non è certo poco, secondo Artaud. Anzi, “questo è tutto”. “È così ed è un fatto”:

Non starò dunque a descrivere un quadro di van Gogh dopo van Gogh, ma dirò che van Gogh è pittore perché ha ricomposto la natura, che l’ha come ritraspirata e fatta sudare, che ha fatto schizzare a fasci sulle sue tele, a spazi di colori quasi monumentali, la secolare frantumazione di elementi, la spaventosa pressione elementare di apostrofi, di strie, di virgole e sbarre di cui non si può più non credere, dopo di lui, che siano composti gli aspetti naturali (*Ivi*: 42-43).

Seguendo una progressione sempre più radicale, Artaud prosegue così:

No, non ci sono fantasmi nei quadri di van Gogh, né dramma, né soggetto e direi persino nemmeno oggetto, perché il motivo stesso che cos’è? [...]

È natura nuda e pura, vista come si rivela quando la si sa accostare da abbastanza vicino. [...]

Ripenso ai suoi corvi dalle ali di un nero di lucidi tartufi.

Ripenso al suo campo di grano: spighe su spighe, e questo è tutto,

con davanti certi piccoli papaveri dolcemente seminati, acremente e nervosamente applicati lì, e disseminati, intenzionalmente e rabbiosamente punteggiati e dilaniati.

Solo la vita sa offrire così delle denudazioni epidermiche che parlano sotto una camicia sbottonata, e non si sa perché lo sguardo si diriga a sinistra invece che a destra, verso il monticello di carne riccia.

Ma è così ed è un fatto.

Ma è così e questo è fatto (*Ivi*: 44-45).



*Vincent van Gogh, Campo di grano con papaveri e allodola, 1887, Amsterdam, Van Gogh Museum*

È il motivo per il quale conclude Artaud, “ogni pennellata di van Gogh sulla tela è peggio che un avvenimento”.

Si tratta, però, di un evento che acquista la propria consistenza solo attraverso una lotta sfibrante, interminabile, ingaggiata da Van Gogh con le forme e gli oggetti che intende rappresentare, trasporre in una figura che, per quanto aspiri a essere del tutto aderente alla materialità originaria dell’“avvenimento”, conserverà inesorabilmente impressi i segni della sua

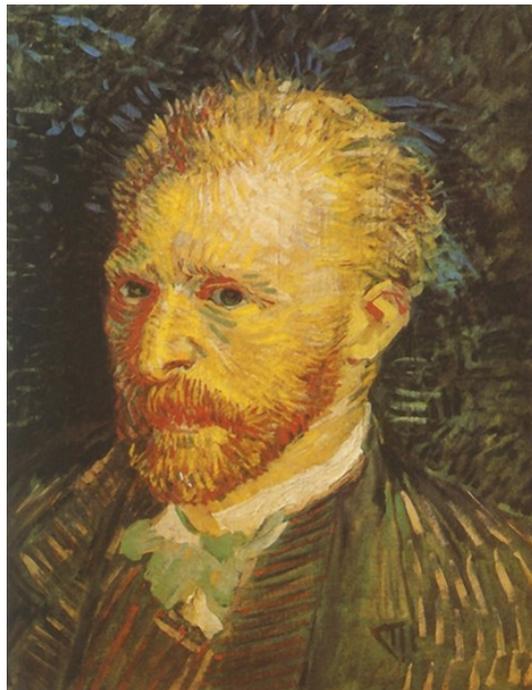
traduzione nella forma linguistica che la esprime. Ed essa – Artaud lo ha sperimentato quanto Van Gogh – è necessariamente astratta nella sua intrinseca generalità. Qui l'interpretazione di Artaud si divide nettamente da quella di Heidegger. Non c'è, non può esserci, secondo Artaud, nessun pacifico ricongiungimento, da parte di Van Gogh, con una verità che l'arte sottrae al suo «nascondimento». Egli, viceversa, ha ribadito Artaud, è costretto a ricorrere alla “mazzata della forza” – prepotente, dagli effetti schiaccianti –, senza la quale la materialità dei “fatti” su cui si ferma il suo sguardo si dissolverebbe ancora prima di essere raffigurata.

La “mazzata della forza” esercitata da Van Gogh si rivela di tale potenza da oltrepassare i confini della cornice. Da lì fuoriesce per tornare indietro, rovesciandosi, con pari intensità, sul pittore che aveva tentato di contenerla nel quadro. Van Gogh rimane vittima della stessa “forza” attraverso la quale tenta di estendere i limiti tradizionali assegnati alla rappresentazione figurativa. Non a caso il suo sguardo, nel momento stesso in cui “affonda dritto, trafigge”, mostra la propria connaturata fragilità, l'impotenza di una “pupilla” che “sta per precipitare nel vuoto”:

Lo sguardo di van Gogh sta appeso, avvitato, è vitreo dietro le palpebre rade, i sopraccigli scarni e senza una piega.

È uno sguardo che affonda dritto, trafigge, in quella faccia tagliata con l'accetta come un albero ben squadrato.

Ma van Gogh ha colto il momento in cui la pupilla sta per precipitare nel vuoto, in cui lo sguardo, scagliato contro di noi come la bomba di una meteora, assume il colore atono del vuoto e dell'inerte che lo riempie (*Ivi*: 59-60).



Vincent Van Gogh, Autoritratto, 1887, Parigi, Musée d'Orsay

Per essere pienamente fedele alla realtà, per rappresentarla nelle sue minime, invisibili, unità costitutive, Van Gogh è costretto a tradirla, a tradurla, appunto, nell'astrazione del segno pittorico: ecco il tragico paradosso intorno al quale ruota tutta la sua esperienza artistica. Artaud non ha dubbi convinto:

È così che il tono dell'ultima tela dipinta da van Gogh, lui che, d'altra parte, non ha mai superato la pittura, evoca il timbro aspro e barbaro del dramma elisabettiano più patetico, passionale e appassionato.

Questo è ciò che più mi colpisce in van Gogh, il più pittore di tutti i pittori e che, senza andare oltre ciò che viene chiamato ed è la pittura, senza uscire dal tubo, dal pennello, dall'inquadratura del *motivo* e della tela per ricorrere all'aneddoto, al racconto, al dramma, all'azione in immagini, alla bellezza intrinseca del soggetto o dell'oggetto, è riuscito ad appassionare la natura e gli oggetti a tal punto che nemmeno i più favolosi racconti di Edgar Allan Poe, di Herman Melville, di Nathaniel Hawthorne, di Gérard de Nerval, di Achim von Arnim o di Hoffmann, dicono di più sul piano psicologico e drammatico delle sue tele da tre soldi,

tele quasi tutte, del resto, e come fosse fatto apposta, di dimensioni modeste.

Una candela su una sedia, una poltrona di paglia verde intrecciata,

un libro sulla poltrona,

ed ecco illuminato il dramma (*Ivi*: 28-29).

Nelle pagine successive Artaud torna a scavare in questa aporia sconcertante entro cui si dibatte Van Gogh. Un pittore, "solo pittore", il quale rifugge da ogni riferimento a temi o contenuti estranei alle linee tracciate e ai colori da lui impastati, eppure perennemente in lotta con questo ventaglio di forme che, senza alludere a niente, senza illustrare nessun concetto, mostrano il "dramma" di un linguaggio figurativo alla continua ricerca delle "cose", dei "fatti", non certo di nuove configurazioni di linee o di effetti cromatici. In questo senso, sì, riesce come nessun altro artista a superare "la pittura, l'atto inerte di rappresentare la natura":

Perché van Gogh – continua Artaud – è stato il più veramente pittore fra i pittori, l'unico che non abbia voluto superare la pittura come mezzo rigoroso della sua opera, e ambito rigoroso dei suoi mezzi.

È l'unico, d'altra parte, assolutamente l'unico, che abbia assolutamente superato la pittura, l'atto inerte di rappresentare la natura, per far sgorgare in questa rappresentazione esclusiva della natura, una forza rotatoria, un elemento strappato in pieno cuore.

Sotto la rappresentazione, ha fatto scaturire un'aria, e ha rinchiuso in essa un nerbo, che non sono nella natura, che sono di una natura e di un'aria più vere dell'aria e del nerbo della natura vera.

Vedo, nell'ora in cui scrivo queste righe, il volto rosso insanguinato del pittore venire verso di me, in una muraglia di girasoli sventrati,

in un formidabile avvampare di faville giacinto opaco e di pascoli lapislazzuli.

Tutto questo, in mezzo a un bombardamento quasi meteorico di atomi che apparissero sgranati ad uno ad uno,

a provare che van Gogh ha pensato le sue tele come un pittore, certo, e unicamente come un  
pittore, il quale fosse,  
per *questo fatto stesso*,  
un formidabile musicista  
[...]

I suoi girasoli d'oro e bronzo sono dipinti; sono dipinti come girasoli e nient'altro, ma per capire  
un girasole in natura, bisogna adesso rifarsi a van Gogh, così come per capire un temporale in  
natura,  
un cielo tempestoso,  
una pianura in natura,  
non si potrà più non rifarsi a van Gogh (*Ivi*: 46-48)<sup>7</sup>.



Vincent van Gogh, *Dodici girasoli in un vaso*, 1888, Monaco, Neue Pinakothek

---

<sup>7</sup> Forse a queste caratteristiche dei girasoli di Van Gogh pensava Montale, evocando il «girasole impazzito di luce» nell'ultimo verso di *Portami il girasole ch'io lo trapianti*, uno dei componimenti raccolti negli *Ossi di seppia* (Montale 1980: 32).

Artaud è convinto, dunque, che la pittura costituisce, per Van Gogh, la sua condanna e, nello stesso tempo, la sua salvezza. Condannato dalla fedeltà a servirsi esclusivamente dei mezzi offerti dalla pittura, a dibattersi e soffocare nella tensione centripeta che essi richiedono, Van Gogh, tuttavia, piega le forme fino al limite estremo della loro decomposizione, miscela e poi spande i colori fino a ottenere le dissonanze più ardite, fino al punto in cui la forma lascia intravedere la rischiosa filigrana dell'informe <sup>8</sup>:

Di fronte a una umanità di scimmia vile e cane bagnato, la pittura di van Gogh è stata quella di un tempo in cui non ci fu anima, né spirito, né coscienza, né pensiero, nient'altro che elementi primigeni di volta in volta incatenati e scatenati,  
Paesaggi di convulsioni forti, di traumatismi forsennati, come di un corpo che la febbre travaglia per portarlo alla salute esatta.  
Il corpo sotto la pelle è una fabbrica surriscaldata,  
e, fuori,  
il malato brilla,  
riluce,  
da tutti i pori,  
scoppiati.  
Così un paesaggio  
di van Gogh  
a mezzogiorno.  
Solo la guerra perpetua spiega una pace che non è che un passaggio (*Ivi*: 53-54).

Consumato da questa "guerra perpetua", Van Gogh è costretto a rinnovare senza tregua la propria lotta furibonda avviata con il segno pittorico nel tentativo di riportare nei suoi contorni il cuore delle "cose", le fibre invisibili dei "fatti", di rendere il quadro un naturale e immediato prolungamento della realtà. A ogni nuova sfida questa "guerra" vede Van Gogh soccombere (come dimostrano, d'altronde, le lettere a Theo e gran parte del suo fitto epistolario) <sup>9</sup>. Nessuno più di Van Gogh è, però, consapevole dell'assoluta necessità di tale scacco. Tradotte in linguaggio, trasferite nell'astrazione dell'immagine pittorica, le "cose" saranno anche destinate a diventare puri segni, a perdere la pregnanza del proprio *hic et nunc*, ma senza queste immagini, senza questi segni, non ci

---

<sup>8</sup> Sulla costellazione figurativa, e concettuale dell'"informe" è indispensabile, per la natura stessa dell'esperienza di Van Gogh, il rinvio a Bois, Krauss, 2003. La costante presenza, nella pittura di Van Gogh, di uno scivolamento verso l'informe è chiaramente avvertita da Bataille nel suo celebre saggio del 1930 dedicato alla "mutilazione sacrificale" di Van Gogh (cfr. Bataille, 1974).

<sup>9</sup> Cfr. Van Gogh, 2013.

sarebbe nessuna possibilità di evocarne la presenza: ogni cosa verrebbe inghiottita da un'indistinta inafferrabilità<sup>10</sup>.

Perché i quadri di van Gogh mi danno tanto l'impressione di essere visti come dall'altro lato della tomba di un mondo in cui i suoi soli, in fin dei conti, sono stati l'unica cosa che ruotò e illuminò con gioia? Infatti, non è forse l'intera storia di quanto un giorno fu chiamato l'anima a vivere e a morire nei suoi paesaggi convulsi e nei suoi fiori? (*Ivi*: 51).

Vita e morte si intrecciano, nei quadri di Van Gogh, con tale puntualità da costituire un binomio inscindibile. La vita, trasposta in immagine, è destinata a spegnersi, raggelandosi in un segno che, perduta la potenza generativa propria di ogni esperienza, può solo alludere a qualcosa, ma mai incarnarlo, incorporarlo. Eppure queste immagini, come il sole appena richiamato da Artaud, una volta fissate sulla tela, escono dalla "tomba" nella quale sembrano rinchiusi per trasformarsi nella traccia di ciò che è stato, per ricordarne la presenza, per testimoniare l'appartenenza a un ciclo vitale che, fuori dai bordi asfittici della cornice, continuerà sempre il suo corso. In un *Post-Scriptum* (modulo diffuso in *Van Gogh il suicidato della società*) non inserito nel libro, pertanto rubricato dal curatore nel *Dossier di van Gogh il suicidato della società*, Artaud è ancora più esplicito:

Questa linea di corvi macabri è brutta, sa di presentimento, – cattivi pronostici, – uno sporco destino sgocciola dalle ali, rilucenti, dei corvi, ebbene, questi corvi puzzano di arricchito, anche, di scarpetta nera di vestito da ballo. È quello che c'è di così singolare nella pittura (questa pittura), il soggetto sordido è dipinto col lusso della più inaudita raffinatezza. Questo nero fetido è un nero di tartufi, nero di pasto a base di caviale fine a mezzanotte. Van Gogh in procinto di rendere la vita, con una pallottola nel ventre, non indugia nella rifinitura, in raffinatezze inutili, il luccicare delle ali dei corvi non ricorda nessun carbonchio, è il ricco, la maledizione sul petto dell'arricchito, ma la sontuosità e il fasto della ricchezza di tanta riuscita nerezza non derivano da una materia di pregio, ma da una squallida e sconcia materia alla quale la sofferenza ha conferito pregio (*Ivi*: 112).

Non c'è, dunque, nulla di macabro nell'opera di Van Gogh, se finanche la "nerezza" più cupa acquista la luce della "sontuosità" e "il fasto della ricchezza"; nessuna tentazione nichilistica percorre il suo itinerario artistico. Il grande merito di Van Gogh risiede, agli occhi di Artaud, nel

---

<sup>10</sup> Proprio il «vuoto terrificante della Cosa» – intesa nell'accezione propria di Lacan, piuttosto che di Heidegger – segna, per Recalcati, il drammatico approdo di ogni singolo segmento della creazione artistica di Van Gogh (cfr. Recalcati, 2014: 70-87).

processo opposto: nell'essere riuscito a valorizzare la propria disperata sofferenza, tanto da considerare, e apprezzare, come un'epifania di carattere naturale anche "una squallida e sconcia materia". La sofferenza non svaluta né distrugge, ma, al contrario, conferisce "pregio", un senso inaspettato.

L'empatica adesione espressa da Artaud nei confronti di Van Gogh mostra, a questo punto, una precisa consequenzialità. Le "convulsioni" che egli ritrova di continuo in ogni quadro del "suicidato della società" corrispondono alla declinazione visiva della "crudeltà" da lui teorizzata quale indispensabile presupposto da cui deve muovere la rivoluzione del teatro tradizionale. Artaud, al pari di Van Gogh, ha sempre rigettato con disprezzo profondo "rifiniture" e "raffinatezze inutili". Anche per lui conta, ha sempre e solo contato, il corpo vivente, l'immediatezza del gesto, intorno ai quali ruota interamente *Il teatro e il suo doppio*, la raccolta di saggi a cui affida, nel 1938, un'esplicita funzione programmatica. Lo dimostrano esemplarmente alcuni passaggi del *Teatro e la cultura*, che compare come Prefazione del libro:

Il vero teatro, in quanto si muove e in quanto si avvale di strumenti vivi, continua ad agitare ombre in cui la vita non ha cessato di sussultare. L'attore, che non ripete mai due volte lo stesso gesto ma compie gesti, si muove e innegabilmente violenta le forme, al di là di queste forme e attraverso la loro distruzione raggiunge ciò che sopravvive alle forme e provoca la loro continuazione. [...] Spezzare il linguaggio per raggiungere la vita significa fare o rifare il teatro; ciò che importa non è credere che questo atto debba rimanere sacro, vale a dire riservato a pochi, bensì credere che non tutti possono compierlo, in quanto esso esige una preparazione. [...] Nello stesso modo, quando pronunciamo la parola "vita", dobbiamo renderci conto che non si tratta della vita quale la conosciamo attraverso l'aspetto esteriore dei fatti, ma del suo nucleo fragile ed irrequieto, inafferrabile dalle forme. La cosa veramente diabolica e autenticamente maledetta della nostra epoca è l'attardarsi sulle forme artistiche, invece di sentirsi come condannati al rogo che facciano segni attraverso le fiamme (Artaud, 1968: 134-135)<sup>11</sup>.

Se Van Gogh procede a una sistematica combustione di tutto ciò su cui si ferma il suo occhio fin troppo vigile, in modo da squarciare la crosta delle convenzioni sotto le quali si nasconde l'irripetibile particolarità di ogni "fatto", così Artaud è deciso nel riportare alla ribalta della rappresentazione estetica il "nucleo fragile e irrequieto" della vita, inafferrabile da un ordine formale prestabilito, dai segni già codificati. È un obiettivo che richiede di accendere in primo luogo un "rogo" in cui ardere l'intero repertorio di regole ereditate dalla tradizione. Solo queste "fiamme"

---

<sup>11</sup> Su questi nodi cruciali della riflessione di Artaud cfr. soprattutto, nella più che ampia bibliografia esistente, oltre i lavori già citati di Derrida, Charbonnier, 1959; Virmaux, A., 1970; Gouhier, 1974; Virmaux, O., 1975; Artioli, Bartoli, 1978; Borie, 1989; Thévenin, 1993; Deleuze, 1996: 165-176; Dumoulié, 1996; Pasi, 1998: 91-167; 2000; Cambria, 2001; Cuomo, 2018; Amendola, Demitry, Vacca, 2018.

potranno incenerire il potere annichilente contenuto nel segno linguistico, aderendo finalmente alle pulsanti fibrillazioni che animano il corpo di Artaud. Proseguiranno ad animarlo senza pause, anche quando esso si mostrerà, negli anni di internamento, del tutto stremato. Ma sempre più combattivo. Lo dimostra questo passo di un testo scritto tra il 1946 e il 1947, ma pubblicato solo nel 1978 nella raccolta – di riflessioni, confessioni, esternazioni – progettata da Artaud con il titolo di *Succubi e supplizi*. Travasando senza alcuna mediazione nella scrittura i tormenti di un pensiero che ha definitivamente accantonato i codici su cui si fonda la condivisione collettiva della comunicazione, egli si definisce in questi termini:

Artaud – un corpo  
che con nessun pretesto può arretrare in se stesso  
per vedere a che punto è il suo io  
in confronto a ciò che esce da sé  
poiché il suo io è tutto il suo corpo  
ed è egli stesso questo corpo (Artaud, 2004: 222).

A questo corpo, scavato, consunto, dallo sguardo allarmato e smarrito (oggetto anche di una sperimentazione grafica, attraverso numerosi disegni e schizzi, che si intensifica in questo periodo), Artaud, qualche mese prima, si era già riferito in modo ancora più provocatorio:

E io sono il padre-madre,  
né padre né madre,  
né uomo né donna,

sono sempre stato qua,  
sempre stato corpo  
sempre stato uomo.

Le cose non vengono viste dall'alto dello spirito al di sopra del corpo,  
ma fatte dal corpo,  
e al suo livello,  
assai più infinito di quello di ogni spirito

Senza altra  
legge che  
quella di una  
*equità*  
estremamente  
tenebrosa,  
scrupolosa  
e ostinata

Non dimenticare  
la faccia

di Lucifero  
sotto il suo trucco  
di padre eterno  
che sogghigna attraverso le sbarre (*Ivi*: 208).

La contiguità con Van Gogh non potrebbe essere maggiore. L'ostacolo contro il quale continua a scontrarsi Artaud si rivela il medesimo che aveva costretto Van Gogh a deformare l'ordito geometrico delle linee, provocando quell'incendio cromatico talmente violento che aveva finito per ustionare la sua stessa persona. Un ostacolo circoscritto in questa semplice domanda, che Artaud – lo abbiamo già osservato – solleva di continuo nelle sue glosse a Van Gogh.

Una volta preso atto dell'astrazione propria del segno linguistico – di qualsiasi segno linguistico, sia verbale sia visivo –, inerente al suo carattere "arbitrario", in quanto "immotivato", messo in luce da Saussure<sup>12</sup>, una volta preso atto definitivamente, cioè, dell'impossibilità che esso restituisca i corpi e la natura nel loro *hic et nunc*, come disfarsi, allora, di questi segni, di questi simulacri, senza privarli contemporaneamente di ogni traccia dei corpi e della natura stessi? Senza questi segni, nonostante essi siano limitati e parzialmente falsi, sia i corpi sia la natura non sono forse condannati – come aveva sperimentato proprio Van Gogh – a dissolversi nel nulla?

Ecco la domanda, l'inaggirabile domanda, che risuona ossessivamente nella riflessione di Artaud? A questa domanda, però – Derrida lo ha notato meglio di chiunque altro nel corso della sua ininterrotta, e decisiva, fedeltà ad Artaud –<sup>13</sup>, non c'è alcuna risposta, se non la riproposizione martellante del medesimo interrogativo, anzi del medesimo conflitto che oppone il sistema dei segni al corpo. Basta leggere un altro passo tratto da *Succubi e supplizi*, nel quale la presunta follia di Artaud riesce a concepire una tra le più affilate testimonianze critiche nei confronti dell'illusorietà riprodotta dal sistema dei segni:

Chi ha legato il senso, legato il pensiero, e chi ha legato il senso il pensiero, li ha legati in funzione di un'ideazione preventiva che aveva le sue tavole formali scritte, le sue tavole di significati percettivi iscritti sulle pareti di un cervello inverso.

Il fatto che il cervello umano è solo un doppio che sprigiona per proiezione un suono per un segno, un senso per un suono, un sentimento per un segno di essere, un'idea per un movimento, tutto è scritto, vissuto sopra la materia astrale e le lettere sono solo movimenti che obbligano un po' più del grande film a srotolare il proprio spossessarsi (*Ivi*: 179).

---

<sup>12</sup> Cfr. de Saussure, 1970: 85-88.

<sup>13</sup> I primi due saggi dedicati da Derrida ad Artaud (*Artaud: la parola soufflée, e Il teatro della crudeltà e la chiusura della rappresentazione*) sono rispettivamente del 1965 e del 1966 (poi compresi in Derrida, 1971), l'ultimo contributo è del 1986 (cfr. Derrida, 2014).

Nell'itinerario di Artaud l'incontro con Van Gogh costituisce, dunque, un appuntamento obbligato: messo in moto dalla medesima aspirazione, da parte di entrambi, a restituire l'intatta pregnanza delle "cose", l'evidenza materiale che le distingue, nel momento in cui stanno per evaporare nella loro inevitabile traduzione linguistica.

L'"ideazione preventiva" che, nelle "sue tavole formali scritte", lega il senso e il pensiero in funzione di un'associazione già nota per convenzione, può essere contrastata – secondo l'indicazione di Artaud nel passo di *Succubi e supplizi* appena ricordato – solo da quel "movimento" totalmente sacrificato dalla tradizione a favore della sovrana stabilità di un'"idea". Proprio nel ristabilire la priorità di tale movimento, presupposto obbligato di un'ininterrotta metamorfosi del visibile, si è impegnato Van Gogh con dedizione esclusiva: consapevole che un "movimento" del genere costituisce la fenditura più profonda nell'ordine della rappresentazione consueta, anche se non riuscirà mai a diventare un nuovo principio compositivo. Non lo consente la grammatica stessa rispettata dalla figurazione visiva che ha sempre mirato a un accreditamento ufficiale: ufficialmente respinto da Van Gogh in nome dell'instabilità, della continua difformità, geneticamente inscritte nel dispiegamento di ogni movimento naturale, di ogni percorso esistenziale

Ritornando ancora una volta, in *Van Gogh il suicidato della società*, su una delle tre *Camera di Vincent ad Arles* (precisamente quella realizzata a Saint-Rémy agli inizi di settembre 1889, conservato nel Museo d'Orsay), Artaud, in un brano rimasto fuori dalla stesura definitiva del libro, è attirato non a caso dalla frenetica metamorfosi a cui, nelle opere di Van Gogh, sono soggetti i colori e le forme di ciascuna immagine.

Van Gogh non abbellisce la vita, ne fa un'altra, puramente e semplicemente un'altra.

Ho già parlato della sua camera da letto, ma rivedendola, mi sento così felice che avrei quasi voglia d'essere inquieto.

Van Gogh si è rifatto una camera da letto, ma al di fuori del solo van Gogh mi sentirei pronto a sgozzare chiunque avesse ora la sfacciataggine di entrarvi.

Il pavimento prima di lui era un semplice parquet. Ed è sempre un parquet di legno, ma van Gogh ha vuotato la sua anima, ed esso è rosa come una rosa tea, questo parquet, rosa muschioso e fra le scanalature fili d'erba di lacca verde che sono le ombre del parquet slavato.

Il letto è giallo limone, le pareti rosa albicocca, la porta di un blu celeste azzurro del tempo in cui il cielo era ancora una vasta pianura disabitata, i quadri di un giallo mandorla in cui avessero trasudato dei pistacchi

Le pareti sempre di un giallo albicocca, ma del giallo albicocca di una nuvola che non facesse che mostrarsi, appena tinteggiata, appena tinteggiata, appena posata, ed ecco che in questo chiarore si stacca il colpo di gong verde cedro, *fico verde da urlare*, della finestra dal telaio annebbiato, alla cui destra pende ben rigido l'asciugamani, di cui si avverte a 3 metri di distanza il pesante tessuto screpolato (Artaud, 1988: 118-119).



*Vincent van Gogh, La camera di Vincent ad Arles, 1889, Parigi, Musée d'Orsay*

Artaud ha ragione: “Van Gogh non abbellisce la vita”, poiché, per lui, non è assolutamente questo il compito della pittura. Ben altro si dimostra il suo dovere: mostrare quel principio al quale egli è rimasto graniticamente fedele. Van Gogh, infatti – ha osservato in precedenza Artaud –, “ha preferito sempre accontentarsi semplicemente di esistere” (*Ivi*: 52). Ma non c’è nulla di più arduo, di più azzardato, secondo Artaud, “perché la realtà è terribilmente superiore a ogni storia, a ogni favola, a ogni divinità, a ogni surrealtà” (*Ivi*: 29).

Perciò Van Gogh, oltre a diventare “il suicidato della società”, poteva solo andare incontro al destino di “suicidato della pittura”.

## Bibliografia

- Amendola A., Demitry F., Vacca V. (a cura di), *L'insorto del corpo. Il tono, l'azione, la poesia. Saggi su Antonin Artaud*, prefazione di U. Fadini, Verona, ombre corte, 2018.
- Artaud A., *Van Gogh. Il suicidato della società*, a cura di P. Thévenin, Milano, Adelphi, 1988 (I ed. 1974).
- Id., *Il teatro e il suo doppio. Con altri scritti teatrali*, a cura di G. R. Morteo, G. Neri, prefazione di J. Derrida, Torino, Einaudi, 1968 (I ed. 1938).
- Id., *Succubi e supplizi*, a cura di J.-P. Manganaro, R. Molinari, Milano, Adelphi, 2004 (I ed. 1978).
- Artioli U., Bartoli F., *Teatro e corpo glorioso. Saggio su Antonin Artaud*, Milano, Feltrinelli, 1978.
- Bassan F., *I Salons di Antonin Artaud. Scritti sull'arte (1920-1924)*, Milano, AlboVersorio, 2012.
- Bassan F., *Antonin Artaud. Scritti sull'arte*, Milano, Mimesis, 2013.
- Bataille G., *Documents*, Bari, Dedalo, 1974 (I ed. 1970).
- Bois Y-A., Krauss R., *L'informe. Istruzioni per l'uso*, Milano, Bruno Mondadori 2003 (I ed. 1997).
- Borie M., *Antonin Artaud. Le théâtre et le retour aux sources*, Paris, Gallimard, 1989.
- Cahn I. (sous la direction de), *Van Gogh/Artaud. Le suicidé de la société*, Paris, Skira, 2014.
- Cambria F., *Corpi all'opera. Teatro e scrittura in Antonin Artaud*, Milano, Jaca Book, 2001.
- Charbonnier G., *Essai sur Antonin Artaud*, Paris, Seghers, 1959.
- Cuomo V., *Aporie d'Artaud. Crudeltà, anima, danza*, Tricase (LE), Kaiak, 2018.
- Derrida J., *La scrittura e la differenza*, Torino, Einaudi, 1971 (I ed. 1967).
- Id., *Antonin Artaud. Forsennare il soggettivo*, a cura di A. Cariolato, Milano, Abscondita, 2014 (I ed. 1986).
- Deleuze G., *Critica e clinica*, Milano, Cortina, 1996 (I ed. 1993).
- Dumoulié C., *Antonin Artaud*, Genova-Milano, Costa & Nolan, 1998 (I ed. 1996).
- Gouhier H., *Antonin Artaud et l'essence du théâtre*, Paris, Vrin, 1974.
- Heidegger M., *Sentieri interrotti (Holzwege)*, a cura di P. Chiodi, Firenze, La Nuova Italia, 1968 (I ed. 1950)
- Jaspers K., *Genio e follia. Strindberg e Van Gogh*, Milano, Cortina, 2001 (I ed. 1951).
- Klibansky R., Panofsky E., Saxl F., *Saturno e la melanconia. Studi di storia della filosofia naturale, religione e arte*, Torino, Einaudi, 1983 (I ed. 1964).
- Montale E., *L'opera in versi*, ed, critica a cura di R. Bettarini, G. Contini, Torino, Einaudi, 1980
- Pasi C., *La comunicazione crudele. Da Baudelaire a Beckett*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998.
- Id., *Artaud attore*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000.

- Pietrantonio V., *Il "linguaggio visivo" di Artaud. Genealogie e intrecci*,  
[http://www.ojs.unito.it/index.php/COSMO/11\(2017\)](http://www.ojs.unito.it/index.php/COSMO/11(2017))
- Panattoni R., Grazioli E. (a cura di), *Le scarpe di Van Gogh*, "Riga" 34 (2013).
- Pinotti A., *Estetica della pittura*, Bologna, il Mulino, 2007.
- Recalcati, M., *Melanconia e creazione in Vincent Van Gogh*, Torino, Bollati Boringhieri, 2009; 2014 (n. ed. accresciuta).
- Saussure F. de, *Corso di linguistica generale*, a cura di T. De Mauro, Bari, Laterza, 1967; 1970, n. ed. riveduta (I ed. 1922).
- Thévenin P., Derrida J., *Antonin Artaud. Dessins et portraits*, Paris, Gallimard, 1986.
- Thévenin P., *Antonin Artaud, ce Désespéré qui vous parle*, Paris, Seuil, 1993.
- Van Gogh V., *Lettere*, a cura di C. Saltzman, Torino, Einaudi, 2013.
- Venturi R., *Le passioni di Artaud*, <https://www.doppiozero.com/rubriche/16/6/2014>.
- Virmaux A., *Antonin Artaud et le théâtre*, Paris, Seghers, 1970.
- Virmaux O., *Le Théâtre et son Double. Profil d'une œuvre*, Paris, Hatier, 1975.
- Wittkower R. e M., *Nati sotto Saturno. La figura dell'artista dall'Antichità alla Rivoluzione francese*, Torino, Einaudi, 1968 (I ed. 1963).