L'ARTE NELL'EPISTOLARIO DI VAN GOGH*

L'Ottocento romantico è il secolo delle autobiografie, delle confessioni, degli epistolari: piccole e grandi anime si svelano con cinica sincerità, senza preoccupazioni letterarie o filosofiche. Nelle sue lettere l'artista non indulge a interessi teorici, non si sforza di rincondurre alle grandi linee di una trattatistica i molteplici e talora incoerenti aspetti del suo travaglio creatore; né il poeta tradisce più, soffocandolo dentro la tortura delle idee astratte, l'impeto della sua forza interiore. I concetti universali e le smanie sistematrici e metafisiche hanno perduto il loro fascino tradizionale; la personalità prende decisamente il loro posto e mira orgogliosamente ad assurgere, alle profonde scaturigini del suo sentimento e della sua personale esperienza, ad una drammatica universalità. L'urgenza delle molteplici visuali estetiche dell'universo spezza l'illusione di una Unità onnicomprensiva, irride a ogni autorità e ripropone al pensiero riflettente i problemi dell'arte e della poesia complicandoli di nuove istanze e costringendo la sistematica razionale a sospendere le sue facili costruzioni in attesa di un principio sintetico, ancora sconosciuto.

I diarii, le memorie, gli epistolari degli artisti e dei poeti, non meno delle loro opere compiute, rivelano le intime necessità della creazione dello spirito, i momenti essenziali della sua esplicazione concreta e soprattutto i molteplici aspetti della creatività del Genio; ci insegnano insomma a non prender più le mosse da determinate Estetiche e Poetiche per giudicare

* Memoria presentata nella tornata accademica del 22 marzo 1952.

e valutare le opere dell'arte, ma a rinnovare ogni volta, a contatto coi singoli creatori, il proprio problema filosofico per arricchire non soltanto la propria vita delle molteplici rivelazioni delle personalità geniali, ma la problematica stessa del pensiero. Il principio vichiano del « verum ipsum factum » viene riconfermato così con maggiore consapevolezza.

Tra i numerosi epistolari dell'Ottocento quello di Vincent van Gogh si impone per la sua completezza e per la sua spregiudicata sincerità:[1] esso ha il pregio, anzi il privilegio, di condurci lentamente, quasi giorno per giorno, attraverso il segreto processo di formazione di uno spirito creatore, che si trova, si riconosce e si matura: dal seme al germoglio, all'esile stelo, alle prime foglie e ai primi fiori, sino alla pianta gigantesca e ai suoi frutti maturi, ed anche sino al colpo di folgore che l'abbatte; ma ci concede ancora di conoscere il terreno che ha accolto quel seme, le piogge che l'hanno irrigato, le tempeste che hanno scosso e temprato il giovine tronco, il sole che l'ha nutrito e inebriato. Van Gogh non ci parla, come molti altri, delle ragioni e del senso della sua arte già matura, ma ci mostra le vie occulte e i dolorosi tormenti attraverso i quali il Verbo si è fatto carne; non colloca l'arte sua fuori dell'esistenza e della vita per delinearne un aspetto trascendente e astratto, ma rivela come essa sia scaturita dalle stesse esigenze della vita e se ne sia divincolata faticosamente per sbocciare, nata dalla terra ma alta sopra la terra, come un fiore prodigioso; poiché l'arte

[1] Le lettere al fratello Theo (*Brieven aan zijn Broeder*) sono edite da J. van Gogh-Bonger, Amsterdam 1914, voll. 3; trad. tedesca di Leo Klein-Diepold e C. Einstein, Berlin 1914; trad. inglese, Londra-Boston 1927, 1929, voll. 3. Una buona scelta, in trad. francese, a cura di G. Philippart, è pubblicata dal Grasset, Parigi 1937; le due traduzioni italiane (di L. Ferri, Roma, La Bussola 1944; di M. Valsecchi, Milano, Bompiani 1946) sono condotte sull'edizione francese. Altre lettere al fratello nella riv. *Van Nu en Straks* 1896 n. 3. Le lettere di Theo a Vincent sono ed. a cura di J. van Gogh-Bonger, Amsterdam 1932.

Le lettere al pittore Emile Bernard sono state pubblicate, prima nel *Mercure de France*, 1893, 1895, 1897, e poi in volume dall'ed. Vollard, Parigi 1911; trad. russa in *Apollon*, Pietroburgo 1913 (nn. 7-10); trad. tedesca di H. Graber (con le lettere a Gauguin, Aurier, ecc.), Basilea 1921; trad. inglese, Londra 1938.

Le lettere al pittore van Rappard sono ed. ad Amsterdam, 1937; trad. francese di L. Roelandt, Parigi 1950; trad. inglese di R. van Messel, Londra 1936; trad. tedesca, Vienna 1937.

Le *lettres à sa mère* sono edite, nella traduzione francese di L. Roelandt, da Falaize, Parigi 1952.

Raccolte generali: *Van Gogh Briefe*, deutsche Ausgabe bes. v. M. Mauthner, Berlino, ed. Cassirer, 1906, 1908, 1913, 1918, 1923, 1928.

di Vincent è veramente — l'epistolario ce ne è solenne testimonianza — non un aspetto della sua anima, ma il compendio essenziale di tutte le sue forze profonde, da cui fu travagliosamente spremuta, il nocciolo autentico che è rimasto intatto e puro, o meglio che si è forgiato e affinato sotto i colpi di un destino inesorabilmente demiurgico. Il suo epistolario è la storia di uno spirito che si cerca e si ritrova e che nella creazione della sua opera individualissima assolve il suo compito umano e universale.

Benché van Gogh sia diventato consapevole della sua vocazione artistica soltanto dopo il fallimento di altri esperimenti spirituali, in modo che l'arte in lui sembrerebbe contraddire alla continuità della sua vita interiore, in realtà una linea unitaria di sviluppo si sottende attraverso le molte e differenti vicende esterne e interne, che insieme le raccoglie e offre loro la struttura di una logica terribilmente rigorosa. Il passato non è mai, malgrado le apparenze contrarie, negato o dimenticato, ma tesaurizzato e conservato nelle nuove conquiste, anche quando sembrerebbe che la sua eterogeneità lo dovesse condannare a una sterile dispersione. Si percorrano infatti brevemente le varie tappe della sua vita: anzitutto, egli si rivela fin da fanciullo un solitario, un fedele alla terra, un predestinato al vagabondaggio spirituale. La sua scontrosità lo rende incapace di piantarsi solidamente nella vita sociale e lo pone istintivamente contro le convenzioni e le convenienze del mondo: più della voce degli uomini, anch'egli come Hölderlin, comprende il silenzio della notte, la triste solitudine della brughiera, il linguaggio dei venti. A l'Aia e a Londra, presso il negozio d'arte Goupil, egli fa le sue prime conoscenze con l'arte e con gli artisti ma, naturalmente, attraverso il suo temperamento sdegnoso e sensibile ai dolori dell'esistenza; perciò le sue preferenze artistiche hanno una ragione semplicemente psicologica e umanitaria. Non comprende ancora il linguaggio dei colori, ma soltanto il mondo umano che pretendono descrivere: la vita degli umili e delle cose evocata da Israels, da Millet, da Maes, da Breekeleer, da Daubigny; e in mezzo a tanti nomi di pittori insignificanti e insinceri, quasi per un miracoloso intuito inconsapevole, anche i maestri del colore e dei valori squisitamente pittorici: Frans Hals, Corot, Rembrandt, Reynolds, Constable... Ma quale indiscriminazione!

Ma intanto, anche se irretito nell'errore contenutistico, egli si apriva alle rivelazioni di un mondo di bellezza e scopriva con trepida gioia la profonda affinità della sua anima con questo regno dello spirito; e si avventurava, sin dal primo soggiorno di Londra, a disegnare con mano incerta, senza convinzione e senza presentimenti. Poiché era destino di van Gogh ritrovare, quasi per disperazione, se stesso e la propria vocazione artistica soltanto dopo aver affrontato con piena volontà, ma invano, altre missioni umane, in cui vedeva consistere la « vita vera ».

Il grande affetto umano, esacerbato e deluso dal suo primo amore infelice, dava un senso alla sua vita e gli infondeva la forza di costruirla, liberandolo dai terrori di una solitudine infeconda. Ma la sua insofferenza di fronte a qualsiasi applicazione metodica faceva fallire anche il sogno di diventare pastore di anime. L'ideale della famiglia si era spezzato di fronte all'irrisione e al disprezzo; più tardi e più di una volta egli si sforzerà di rinnovarlo, illuso di ottenere, anche lui, dal destino, come un dono eccezionale, ciò che gli animali e la maggioranza degli uomini possiedono normalmente senza drammatiche sofferenze; ma sempre il regno degli affetti lo ributterà lontano da sè e gli impedirà di disciplinare dentro l'ordine e la legge l'irruenza degli istinti prepotenti, costringendolo ad avvilirsi, sempre col miraggio della sua luminosa e cristiana carità, in facili amori o a disperdere nel momentaneo e pericoloso piacere un'energia vitale istintivamente protesa a serietà di propositi. Il fallimento degli affetti familiari non lo precipita infatti, come spesso accade negli individui ignobili, a un piano inferiore di vita morale, ma gli suggerisce un ideale ancora più alto e più eroico: il suo apostolato di amore, svolto presso i minatori del Borinage, dimostra sino a quale eccesso di abnegazione il suo spirito sapeva giungere, oltrepassando d'un salto le barriere delle convenzioni, la meschinità degli interessi personali, la mediocrità della morale borghese. Ma anche qui il suo misticismo operoso, più che speculazione teologica e isolamento egocentrico e colloquio con Dio, era amoroso colloquio con gli uomini e disperato tentativo di evadere da quel pauroso deserto in cui minacciava di rinchiuderlo la delusione amorosa.

Anche l'ideale missionario si spezzava per l'incomprensione degli uomini: la solidarietà umana non faceva parte del suo destino. Al di sopra della famiglia, al di sopra dell'apostolato

religioso van Gogh ritrovava finalmente nell'arte la sua missione genuina; e l'arte fu abbracciata come un impegno sacro, superiore ad ogni affetto umano e divino, ed in essa egli pose tutto il suo amore esasperato, tutta la sua energia tradita, tutto l'essere suo. Ma per lui ritrovare se stesso nell'arte voleva dire abbandonare gli uomini e racchiudersi nella temuta solitudine, ritornare alla natura e alla terra, alla quale era legato da vincoli più che terreni; riconoscere il richiamo della sua infanzia sparuta. Le delusioni patite gli esaspereranno il senso delle cose silenziose e lo trascineranno ad amarle con rinnovato ed accanito ardore, quasi per vendicarsi nobilmente degli uomini che non hanno voluto comprenderlo. Il preconcetto contenutistico così non è superato, ma si aggrava; nel suo disprezzo per gli uomini — per gli uomini dominati dalle convenzioni e dai pregiudizi, non per l'umanità — egli coinvolge ogni arte classicistica e intellettualistica, ogni arte di distinzione, che invece di scavare nell'intimo dell'anima umana per metterne alla luce l'inviolata schiettezza originaria, si compiace di sfiorare le belle forme e si acqueta stupidamente in un ideale di insipida bellezza. Ma il preconcetto contenutistico, se gli ispirava erronee valutazioni e determinava assurde simpatie (ad es. per Scheffer e per Meissonier) che dovevano rimanere anche negli anni della sua più sfolgorante maturazione artistica, era nella regione dell'inconscio il fulcro segreto della sua grande arte futura, poiché era la ragione e la radice stessa della sua vita; dannoso nell'ambito delle valutazioni intellettualistiche, cui davano alimento le molte letture che gli offriva la nuova letteratura a sfondo sociale (Zola, Michelet, Renan, Eliot, ecc.), esso non era un preconcetto del suo istinto, ma la curvatura originaria della sua genialità potenziale e del suo peculiare temperamento di artista.

Il disegno, già affrontato nel primo soggiorno londinese, era stato ripreso anche durante il periodo del Borinage, al quale risalgono alcune acute osservazioni sull'aspetto pittorico dell'ambiente, sulle masse, sui valori di tono e di colore: chè in realtà le preoccupazioni etico-religiose non impedivano all'occhio predestinato alla chiaroveggenza di godere le movenze della luce e di comprendere il misterioso linguaggio dei colori. Ma il destino del genio è veramente strano e paradossale: poiché, se è vero che esso è naturalità e spontaneità e svolgimento autonomo e fatale, è pur vero che esso è conquista faticosa e dura dei suoi

mezzi espressivi e del suo linguaggio essenziale. Del modo di sentire le cose, che costituisce la sua originaria atmosfera spirituale, il genio quasi non s'accorge né parla perché lo respira e ne vive quotidianamente, ma è conscio del tormento con cui conquista a poco a poco la sua parola e piega al suo segreto ritmo interiore la sorda (e pur diletta) passività della materia; egli crede così, e anche noi crediamo, che la sua opera sia veramente figlia della sua volontà e del suo pensiero, mentre in realtà anche il linguaggio e la tecnica e l'espressione, duramente conquistati, non meno dell'originario « sentimento delle cose », appartengono alla potenza occulta del genio, da cui scaturiscono e le emozioni che non si imparano e le magiche parole che sembrano trascelte per virtù del raziocinio e della riflessione.

Prima a Bruxelles e poi a l'Aia (1880-1883) Vincent si applica con ostinazione allo studio del disegno, ritraendo modelli, copiando Millet, studiando gli *Exercices au fusain* di Bargue e la *Guide de l'A.B.C. du dessin* di Cassagne e prende lezioni di prospettiva e, sul manuale di John, *Esquisses anatomiques à l'usage des artistes,* di anatomia. Ma già in quest'epoca egli, ancora alle prese con gli elementi primi dell'arte ma evidentemente consapevole del suo « modo di vedere » le cose, non si sente più impotente come una volta e dichiara di aver imparato a vedere e a cercare le grandi linee. In realtà, il suo antico e innato interesse umanitario e antiintellettualistico non è semplicemente un pregiudizio culturale, ma un atteggiamento intuitivo, che muove, oltre il pensiero e il cuore, anche la mano e si compiace di deformare il modello in funzione di passioni e di sentimenti umani. La bellezza classicamente intesa è inesorabilmente assente: nello studio del pittore Mauve Vincent spezzerà con rabbia una testa di Apollo che doveva ricopiare. Gli influssi della letteratura socialista sono evidenti: ma già fin d'ora, come nella grande arte della maturità, Vincent rivela abbastanza chiaramente il suo segreto: egli non intende esaltare la vita degli umili e degli infelici ricorrendo al facile espediente del contenuto interessante e del « soggetto » che commuove, ma fa parlare le linee e il tratto e le deformazioni e gli scorci: già il suo disegno è espressionista.

Dopo il disegno, è la volta del colore. Ed è strano dover osservare (e ciò va detto a non pochi artisti di oggi) che proprio questo pittore, che sarà uno dei più grandi coloristi dell'età

moderna e che disegnerà col colore, abbia cominciato dal disegno metodico e dallo studio accurato dei contorni, come i buoni maestri antichi. Anche quando sembrerà che il colore straripi e innondi la tela di un oceano di luce, la sapienza del suo « disegno colorito » rimarrà a costituire l'ossatura organica e la solidità plastica e visiva e darà al fiore, alla figura umana, alla casa, al mucchio di fieno un'individualità corporea inconfondibile. Ma la ricerca del colore doveva essere, per la sua complessità, più lunga e più difficile, attraverso due tappe fondamentali: il periodo olandese e, dopo l'intermezzo parigino, il periodo provenzale. Al primo (Nuenen 1885) appartiene il quadro *I mangiatori di patate,* che per la struttura compositiva e per l'argomento, nonché per le esorbitanze del disegno deformatore e caricaturale, rivela ancora l'ossessione del suo preconcetto umanitario e sociale; ma ancor di più per il colore, tetro e bitumoso, esso, se può sembrare un remoto precorrimento genuino dell'espressionismo coloristico, è tuttavia in realtà sotto l'influsso dell'arte di Millet (« i suoi contadini sembrano dipinti con la stessa terra che essi coltivano ») e vuol essere un omaggio pittorico a idee comprese solo a metà e non ancora filtrate attraverso una raffinata comprensione del linguaggio delle gamme cromatiche e delle loro ragioni immanenti.

Il soggiorno parigino e il vivissimo contatto con gli impressionisti gli schiudevano dinanzi il mondo della luce e della gioia di vivere; ma in realtà egli aveva già presentito il suo mondo luminoso attraverso la rivelazione di Rubens e di alcune stampe giapponesi, conosciute un anno prima ad Anversa. Da Rubens, da Rembrandt, da Frans Hals, ma soprattutto da Daumier, da Delacroix e da Monticelli e dai suggerimenti del pittore Breitner, egli imparava a liberarsi una volta per sempre dal compromesso contenutistico e a considerare la pittura soltanto come problema di colore e di valori tonali; scopriva insomma l'anima dei colori. Se non che, il nuovo linguaggio coloristico rivelatogli dal mondo parigino doveva apparirgli uno strumento, prezioso sì ma non aperto ancora a tutte le sue possibilità espressive, una specie di bel corpo senz'anima; quello era veramente il linguaggio del sole e della luce, ma a Parigi esso doveva rimanere mortificato sotto il peso delle discussioni infeconde, delle abitudini di vita artificiose, dell'ambiente falso e corrotto. Bisognava fuggire verso un sole incontaminato, verso orizzonti

infiniti e sereni, verso la sincerità delle cose; là soltanto poteva avere un senso ciò che i pittori parigini avevano scoperto e che a Parigi minacciava di isterilire, per mancanza di nutrimento vitale, in tecnicismo virtuosistico. Per Vincent era qualcosa di più: voleva dire ritrovarsi ancora una volta, ritornare fedele al demone della terra e all'anima profonda dell'universo. La solitudine, via dalle vane ciarle dei sapienti, doveva maturare il grandioso colloquio con la Natura e fargli comprendere il senso misterioso delle esistenze. La partenza per Arles fu la sua evasione e la redenzione: la Provenza era la patria dell'anima ritrovata, la risposta della fedeltà alla fedeltà.

Quando van Gogh arriva in Provenza, porta con sé una tecnica coloristica matura e sicura di sé; ed è davvero sorprendente osservare con quanta certezza e facilità egli abbia potuto in così breve tempo portare a compimento una serie di ricerche così complesse e difficili. Ma era più che naturale: ché se gli era necessario accostarsi alla chimica dei colori e alle sue norme oggettive, come ci si accosta a qualsiasi altra disciplina, con la volontà di chi desidera conoscere, egli però sapeva ritrovare, attraverso quelle nozioni impersonali e generiche, la propria strada, poiché possedeva in sé un'allucinata visione interiore, a cui commisurarle e adeguarle. E così anche la tecnica del colore, come quella del disegno, si perfezionava, a seconda che egli diventava sempre più conscio del suo modo di sentire le cose; era necessario che i colori — non il soggetto e il contenuto sentimentale — cantassero e piangessero, fiammeggiassero ed esultassero, con gioia, con tripudio o con accorata tristezza, come il suo spirito demónico. Il suo grande amore per gli uomini e le cose, deluso nei suoi generosi sogni di apostolato, si rinnovava integralmente nella sua vocazione di pittore e parlava, non più attraverso le parabole evangeliche, ma attraverso i colori, transustanziati in vibrazione di sentimenti umani.

Anche ad Arles l'antico ideale di solidarietà affiorava nel suo pensiero, ma per l'ultima volta: egli sognava di fondare un sodalizio artistico che permettesse ai pittori associati di lavorare in pace senza preoccupazioni finanziarie ed anche di perfezionare, per i loro reciproci contatti, la loro arte. Ma il destino gli riserbava di consumare nella più tripudiosa e torturante delle solitudini, contro la sua stessa volontà ognora protesa verso gli affetti umani negati, il suo ciclo spirituale. Il breve drammatico

soggiorno di Gauguin ad Arles, l'episodio del rasoio, la sopraggiunta pazzia sono le ultime tappe della sua angoscia: dall'ospedale di Arles all'ospizio di Saint-Rémy ad Auvers-sur-Oise egli si trascina, solo tra gli uomini, ma alla presenza di un tremendo nemico invisibile. L'unico spiraglio che ancora lo metta a contatto con l'umanità è il fratello, Theo: il fratello che lo ha sempre compreso quando tutti lo irridevano, che lo ha compatito quando tutti lo condannavano, che ha riconosciuto la sua vera vocazione, che gli ha reso possibile, prodigando silenziosamente il suo danaro, la creazione delle sue tele ed è stato l'unica ragione umana di sopportare l'esistenza. Ora, malgrado qualche rarissimo riconoscimento della critica e la testimonianza infallibile della sua anima, egli avverte la vanità di tutta l'opera sua: dei suoi quadri uno solo è venduto; gli uomini non hanno compreso il suo messaggio; la sua attività di artista, come la sua vita di uomo, è fallita. Non gli rimane ormai che morire, ripiombare nel nulla, via dalla miseria che non può finire.

Queste, le tappe del suo Calvario, in cui ci è concesso di seguirlo senza poter districare tuttavia la vita dalla sua arte, il sogno dalle esperienze quotidiane, i sentimenti dagli ideali. Di questa sua esistenza agitatissima e appassionata ci è testimonianza il suo epistolario, specialmente quello col fratello Theo, in cui la sua anima è messa a nudo inesorabilmente e resa trasparente a se stessa fibra per fibra. Ma quanta fatica, talora, per decifrarlo! Disdegnoso di ogni lenocinio letterario, Vincent scrive come parla e come disegna: rude, sincero, plastico, violento, colorito, sublime, il suo stile esalta ed ossessiona come i suoi assolati paesaggi di Provenza. Nessuna attenzione alla punteggiatura; nessuna preoccupazione per uno schema logico e ordinato; gli argomenti si accavallano in disordine; il pensiero si contorce in forme anacolutiche, rimane sospeso e si lascia completare dal lettore, si fa impetuosamente strada attraverso espressioni brutali e antiletterarie, sottosegna parole e frasi quasi per accentuare le fondamentali cadenze dell'idea, conferisce ai vocaboli un significato diverso dal consueto, cambia ad un tratto i pronomi di persona e si rivolge a un interlocutore invisibile e ignoto; soltanto nelle lettere a Gauguin, ad Emile Bernard, a van Rappard, ad Albert Aurier, egli si fa più vigile sulla forma e accurato nella scelta delle

espressioni. Ma in tutte, come se gli riuscisse impossibile pensare senza « vedere », egli accompagna il pensiero con piccoli schizzi, frettolosi e sintetici ma coloriti e vivissimi.

* * *

Ma vediamo con quanta consapevolezza Vincent segua il processo di maturazione della sua potenza creatrice e come interpreti esteticamente il senso originale della sua arte. Difficile, se non assurda fatica quella di voler ricavare dalle sue lettere una qualsiasi estetica organica e completa: troppo scarso, se non addirittura assente, è in lui il desiderio sistematico. Ma le osservazioni, profonde e luminose, non mancano, né mancano i momenti introspettivi in cui il suo genio si riconosce; ed essi diventano sempre più frequenti e coerenti a seconda che la sua personalità si matura e prende sicuro possesso delle sue mire orgogliose: ma bisogna saper cogliere le frasi essenziali e intuirne la posizione nucleare, poiché egli le nota di sfuggita, senza insistere.

Così avviene anzitutto di quel sentimento fondamentale e originario, in cui consiste l'immediato atteggiamento intuitivo dell'artista di fronte alle cose. Noi ne avvertiamo la presenza nei suoi paesaggi allucinati, nei suoi cipressi vampeggianti, nei suoi campi di grano sconvolti dalla luce e dal vento, nei suoi ritratti tremendamente umani. Alla sua visione interiore il reale si configura svelando il suo impulso segreto, come una potenza infinita, come un moto irresistibile. Questo il timbro inconfondibile del suo « sentimento »; ed esso non è assolutamente una escogitazione cerebrale e astratta di uno che voglia essere originale ad ogni costo, ma la impronta demónica del suo spirito, il fondo stesso della sua anima. Già da L'Aia (1882) Vincent confida a Theo che c'è nel suo cuore una musica pura e calma e che la sua ambizione sarebbe di esprimere sia nella figura che nel paesaggio un profondo dolore; e agli uomini che lo credono un eccentrico e una nullità spera di poter un giorno dimostrare coi suoi quadri quanto « profondamente egli senta ». Quando siede davanti a un paesaggio e si accinge a dipingerlo e a interpretarne l'intima parola, una grande angoscia lo invade, perché troppa è la distanza fra il sentimento meraviglioso che lo sconvolge tutto e il meschino linguaggio dei suoi colori. In effetti il paesaggio lo incanta e lo ossessiona:

la natura gli parla con la stessa solennità dei vasti silenzi; ogni albero gli rivela un dramma segreto; la brughiera che retrocede all'infinito nell'ora cocente del meriggio gli dà le vertigini e lo avvolge in un'atmosfera che lo esalta e ingigantisce i suoi pensieri sino a possederlo pienamente; talora una musica dolorosa lo travolge e gli fa trascorrere le giornate come in sogno togliendogli il senso del tempo e lo stimolo dei bisogni naturali. Egli non conosce altra necessità di lavorare che l'emozione e la sincerità del sentimento; l'ispirazione non è per lui una parola retorica, come nella nostra epoca meccanicistica che irride a ogni impulso divino dello Spirito, ma la ragione prima della sua arte: come i mistici, come Suso, come Giovanni della Croce, come Molinos, egli paventa i momenti tenebrosi che lasciano vuota ed arida l'anima. Ad Arles il terribile sole arroventa ed esaspera questa eccezionale soggettività; il mistral spazza via ombre, polvere e nubi e soffia dentro alle cose, dinanzi al suo sguardo invasato, una collera segreta; spesso una lucidità terribile lo domina e gli conduce misteriosamente la mano e il pennello, ed egli allora, come i mistici nell'istante teopatico, non ha più coscienza di se stesso e crea come in sogno; simile al sonnambulo che dirige i suoi passi sotto una guida invisibile, egli è un posseduto, un ossesso dalle forze ascose della Terra. Fino alla morte la Natura avrà su di lui questo immane influsso che lo agiterà talora sino al punto da toglierli ogni forza e da rigettarlo stremato ed esamine per più giorni.

Questa non è naturalmente l'arte di van Gogh, ma soltanto il presupposto affettivo e, diciamo pure, psicopatico: ché l'artista è tale solo per il suo stile personalissimo e per il linguaggio inconfondibile in cui ha saputo dominare e formare la materia fluida del suo sentimento. Vecchie formule, queste, ormai e persino banali, che vanno riesaminate nei confronti dell'arte vangoghiana. In van Gogh la potenza dell'invasamento non costituisce punto una materia e un contenuto che debbano essere elevati alla dignità di un'espressione classicamente composta, ma la stessa « forma » dell'intuito, la soggettività originale non oggettivabile, il suo trascendentale estetico. Quel sentire era per lui tutto, ed egli non volle tradirlo intiepidendolo o deviandolo verso più pacate fonti d'ispirazione; rimase fedele al dèmone e alimentò la fiamma devastatrice attraendola dentro il suo colore e schiudendola e incarnandola nella agitata passione del

suo tocco. Poi, il dèmone evocato si insediò per sempre nel suo cervello, alimentato incessantemente dalle sue stesse mani febbrili, dai suoi pensieri quotidiani, da tutte le sue immagini; nessuno scongiuro potè più liberarlo dall'ossessione, se non la morte. Tutta la sua breve vita di artista è la storia di una terribile lotta sostenuta per raggiungere un linguaggio coloristico capace di suggerire coi semplici mezzi dell'arte — non coi soggetti drammatici, mitologici o letterari — lo stesso senso panico e numinoso della sua anima accesa. Di qui il suo anticlassicismo e il fascino sconcertante delle sue creazioni.

Sulla difficile via che conduce al raggiungimento della propria espressione Vincent trovò abbastanza presto il suo orizzonte; e già abbiamo notato che il suo grande amore umanitario e il suo iniziale preconcetto contenutistico contribuivano sin da principio a tenerlo costantemente lontano dalle « belle forme » del classicismo. Sin dal 1882 egli fa sua una frase del Millet: « Preferirei non dir nulla piuttosto che esprimermi debolmente », e spera che nei suoi disegni il fratello veda qualcosa di semplice e di vero, una maniera vigorosa di concepire e di guardare le cose. *Esprimersi fortemente* diventa la sua maggiore ambizione e insieme la sua necessità interiore, poiché la potenza del suo sentimento non tollera né vaniloqui retorici, né vuote compiacenze stilistiche, né un linguaggio tenue e incerto: lo spirito non deve essere al servizio del pennello, ma il pennello al servizio dello spirito. Sembrerebbe che questo « esprimersi fortemente » fosse il portato di un arbitrio stilistico: per Vincent esso rappresenta invece la fedeltà alle cose, o meglio al sentimento delle cose o, in ultima analisi, a se stesso. Ché per lui la commozione provata in cospetto alla Natura non è morbosità o sentimentalismo, ma la risonanza delle cose stesse, la voce e il senso dell'Essere. L'opera del pittore è dunque realistica per van Gogh e interpretatrice; ma, se non si vuole cadere in grossolani errori, è necessario ricordare che anche e soprattutto per lui c'è tra realtà e il suo spirito l'emozione profonda e, diciamo pure, trasfiguratrice. Nel mondo che lo circonda il genio che sente e che sa discriminare e trascegliere può ritrovare il nucleo originale di Giotto, di Rembrandt, di Velasquez...: ché la natura è piena di tecniche infinite, di prospettive diverse, di segreti pittorici inesauribili: l'artista si illude se crede di creare qualcosa di nuovo e di tutto suo, in

realtà egli non fa che *riconoscere* una sua propria tendenza in un aspetto della natura, lo isola, lo astrae, lo eleva a espressione e a forma — e in ciò consiste la sua originalità — ma alla fine egli rimane pur sempre inferiore alla Natura e alla Vita, poiché mentre queste costituiscono l'Uno-Tutto, egli dà solo un aspetto, una parte, una prospettiva dell'Infinito. Il vero genio dovrebbe coincidere con la Natura onnipotente, essere uno e molteplice come lei; esso invece, per quanto comprensivo e vigoroso sia il suo sentimento, non può essere artista se non trascegliendo e selezionando e si condanna perciò a una visuale fatalmente relativa e circoscritta. Di qui l'ansia infinita dell'arte verso nuove forme; di qui la ragione del piano concepito di van Gogh di fondare un sodalizio di pittori, dalla cui collaborazione potesse nascere la grande arte perfetta dell'avvenire.

Anche nell'arte, come nella vita, van Gogh è dunque l'uomo della natura, a cui chiede non solo le profonde emozioni, ma anche i mezzi espressivi: soltanto chi osserva a lungo le cose si matura e concepisce più intensamente. Ma se il Vero è perciò la meta suprema dell'arte, non si creda che il compito dell'artista consista nell'imitare e nel rendere fotograficamente le cose. Gia a Wasmes (1879) Vincent accettava integralmente la vecchia definizione: « L'arte è l'uomo aggiunto alla natura », ma precisava che nell'arte la natura ha un significato e una concezione e un carattere che l'artista svela ed esprime, e che parlano più chiaramente della natura stessa. Il Vero infatti non è l'immediato sensibile quale appare quotidianamente agli occhi del volgo, ma l'intima sostanza delle cose, la loro legge universale ed eterna, la loro struttura immutabile: il Vero è metafisico. E lo scienziato è tale, non perché si abbandoni alla mera esperienza — che è puro vedere e puro toccare — ma perché risolve i suoi dati negli elementi essenziali e ricompone il singolo fenomeno in una formula matematica intelligibile, in cui consiste la sua verità. Formole e idee matematiche, concetti e astrazioni ideali appartengono sì all'opera e al genio costruttore dello scienziato, ma con esse egli non si vanta se non di aver contribuito a risolvere il vasto problema dell'Essere e di essersi accostato maggiormente all'essenza della realtà. Come lo scienziato, anche l'artista intende oltrepassare il mondo delle pure apparenze, risolvere nel suo mezzo interpretativo la fenomenicità delle cose per ridonarle all'intuizione interpretate metafisi-

camente e rivelare così, attraverso un'opera *tutta sua,* l'eterna Verità dell'esistenza. Ne consegue che il classicismo, che in generale è considerato come una trasfigurazione idealistica del reale, è in realtà l'espressione di un banale interesse fotografico, incapace di penetrare al di là della corteccia della vita e si rivela perciò come aridità spirituale ed impotenza a intuire il pulsare invisibile degli esseri.

Col disegno e col colore l'artista deve svelare il grande segreto. D'accordo con Ingres che « il disegno è la probità dell'arte », Vincent lo considera come l'azione primaria con cui il pittore si apre un passaggio attraverso la barriera che si erge fra ciò che si *sente* e ciò che si *può;* esso impegna lo sforzo totale di tutto il proprio spirito e di tutta la propria attenzione, poiché esso solo pone di primo colpo le basi di tutta l'opera, in quanto ne fissa e ne configura i tratti essenziali. Frutto immediato del sentimento originario, che caratterizza il vedere artistico, il disegno deve essere, come quello, sintesi viva e interpretatrice; non deve indugiare sull'analisi dei dettagli e delle accidentalità (soltanto il raziocinio è analizzatore), ma fermare in rapidi tratti il contorno e la modellazione strutturale, semplificando in linee semplici e forti la eventuale complessità dell'insieme. Non mancano a questo proposito alcuni sparsi accenni al sobrio geometrismo annunciato da Cézanne (" traiter la nature par le cylindre, la sphère, le cône... "), ma sono reminiscenze momentanee rimaste senza effettivi sviluppi, mentre il suo disegno si è svolto decisamente verso una deformazione non meno costruttiva ma più mossa e dinamica. L'esattezza accademica lo infastidisce: egli dichiara che sarebbe disperato se le sue figure fossero « belle » e addita nelle inesattezze, nelle anomalie, nelle trasformazioni, nei mutamenti della realtà operati dal disegno, delle menzogne sì, ma più vere della verità letterale. La deformazione non è capriccio né facile arbitrio, ma suggestione dell'azione e del gesto espressivo ed essenziale: perciò esso è frutto di fatica e di lunga *pazienza,* un meraviglioso punto d'incontro tra la visione interiore e il segno materiato, una coincidenza perfetta del sentimento e dell'espressione, che esige da parte dell'artista un lungo e cosciente studio e una serie di esperimenti e tentativi, e la cui maturazione si compie nell'incosciente sino a rivelarsi alla fine nel tratto sapiente e nello stile. Fino alla morte, anche quando avrà trovato la sua strada e di-

segnerà col colore, Vincent si compiacerà di disegnare a matita, a penna, a inchiostro di China, anche i paesaggi che poi dipingerà, con cura scrupolosa ed onesta. La raggiunta maturità pittorica conferisce al disegno stesso colorito e rilievo e movimento: i tratti nervosi e commossi che accompagnano il ritmo della vita e la solida consistenza delle forme, i punti che compiono la funzione di determinare piani e superfici, le curve sinuose e vampeggianti che risolvono la staticità in vibrazione, tutta parla un linguaggio preciso, solido, chiarificatore e insieme colorito, musicale e fascinoso. Se il suo dipingere sarà un disegnare col colore, il suo disegnare ha già per sé solo la pastosità e la trasparenza e persino il tono della pennellata: poiché disegno e colore, nell'arte di van Gogh, si trovano nella medesima strada che conduce all'interpretazione metafisica delle cose. Malgrado la potenza sconvolgente ed esaltata del suo sentimento romantico, il rigore del disegno e la meditata sintassi della composizione e della sua struttura gli impediranno sempre di precipitare negli arbitri di una immaginazione anarchica ed astratta.

Nell'affrontare il problema dell'arte come problema di colore, van Gogh non si trova dinanzi a un mezzo espressivo che emani totalmente, come il disegno, dalla creatività umana e si risolva completamente in essa, ma ad un complesso di dati che hanno già, indipendentemente da noi, una loro voce e un loro valore. Il rosso, ad esempio, ha già una sua anima potenziale, un suo timbro psichico, una sua risonanza interiore — insomma una certa sua obbiettività. Gauguin scriveva che « il colore è per se stesso un mistero ai nostri sensi », van Gogh prima di lui, che « il colore per se stesso esprime qualche cosa ». È facile affermare che prima dell'opera d'arte non esistono né suoni, né colori, né parole; che la poesia non si impara dai dizionari né la pittura dai campionari di tinte, che l'espressione sgorga, sempre nuova, dall'atto creatore dello spirito. In realtà, l'arte non è immediatezza divina, come Minerva che balza dal cervello di Zeus, ma è valore e conquista umana; e l'artista — non l'opera sua, quando viva già di vita immortale ed autonoma — ha la sua storia travagliata: egli deve fare i conti con i suoi mezzi espressivi, che sono già elementi primi alogici ed irrazionalizzabili (come il poeta che deve arricchirsi di tutte le risorse linguistiche della sua stirpe), e, scoprendo le loro possibilità immanenti, piegarli a rivelare integralmente la sua intuizione interiore.

Rapporti, valori, toni, contrasti non dipendono dall'arbitrio compositore dell'artista, ma sono aspetti della realtà stessa, caratteristiche irriducibili del mondo sensibile, che non si possono violare: il creare dell'artista è una liberazione e una redenzione dai fatti fenomenici perché ne è anzitutto un più pieno riconoscimento e una cosciente riconquista.

La lotta ingaggiata da van Gogh contro il disegno esatto e mimetico è rinnovata, in sede più propriamente pittorica, contro il « colore locale ». Il disegno fotograficamente esatto tradisce la verità profonda delle cose; la deformazione la ristabilisce liberandola dalla volgarità degli accidenti inespressivi. Il colore locale, in luogo di riprodurre fedelmente, come si potrebbe credere, la magnificenza della luce, la vibrazione dell'aria e del colore, la profondità dei piani — di compiere cioè una funzione realistica — avvilisce e banalizza lo splendore della natura. Se, come pensa Vincent, il pittore ha il compito di interpretare adeguatamente l'anima segreta delle cose, il suo sogno più ambizioso deve essere quello di rendere bello sulla tela come è bello nella vita, risolvendo, per dir così, nelle sue componenti coloristiche l'impressione visiva immediata. Allo stesso modo che il fisico può dire di aver conosciuto scientificamente la « forza » solamente dopo di averla risolta in accelerazione e in massa e ricomposta idealmente in una formola (F = ma), così l'artista non può rendere pittoricamente lo splendore di un verde col riportarlo sulla tela così come lo vede, ma ricostruendone la luminosità mediante l'accostamento dei colori, giallo e turchino, che lo compongono; né può far risaltare in un modo qualsiasi la delicata tonalità di un azzurro, ma soltanto per mezzo di avvicinamenti e di contrasti.

Lo studio di questa « chimica dei colori », che è sempre stato la più dura e coscienziosa fatica dei grandi maestri, non presenta, a dir la verità, a chi conosca sia pure superficialmente gli scritti e le ricerche di Delacroix o di Gauguin, nulla di eccezionale o di straordinario in van Gogh: sono le solite indagini obbiettive e impersonali che vengono condotte con rigore di metodo e che può imparare chiunque, ma che non hanno mai creato un artista. Ma non si può dire che non abbiano alcun rapporto con l'arte, se non quando si considerino appartenenti a un mondo di conoscenze astratte e non in *necessario* rapporto con l'artista che cerca il suo linguaggio, nel quale soltanto hanno una vitale

ragione d'essere. Finché van Gogh parla di complementari, di toni rotti e di toni neutri, di valori, di contrasti, di composizione delle tinte, di gamme e di passaggi cromatici, di impasti, di puntinismo, non di rado la sua personalità di artista scompare: ci troviamo davanti a un giovane che impara, come tanti altri, a scrivere, e perciò non raramente le sue lettere assumono il tono arido e freddo della trattatistica e l'accento di ingenua meraviglia di chi ha scoperto per conto suo ciò che altri avevano insegnato prima di lui. Ma non si dimentichi che quel giovane che impara a scrivere ha già l'anima accesa e un Verbo interiore che gli agita mani e intelligenza: perciò frammezzo a quelle note di impersonale tecnicismo balenano qua e là, con corruscamenti sempre più frequenti, osservazioni, valutazioni, preferenze, che fanno chiaramente comprendere che le sue indagini coloristiche sono già trapassate dalla fase della conoscenza astratta alla fase della già raggiunta consapevolezza di uno stile e a compenetrarsi del caldo soffio del sentimento in cui consiste la soggettività.

Al periodo olandese risalgono le sue più severe indagini di tecnica di su l'opera e gli scritti di Delacroix soprattutto, ma ad esso risale anche tutta quella sua produzione artistica che si incentra nel quadro più significativo dell'epoca *I mangiatori di patate*. Quello è infatti il periodo dei tentennamenti, dei preconcetti, delle contradizioni: ché mentre da un lato il suo impasto non rivela nulla di singolare, e il chiaroscuro è trattato in maniera tradizionale, e la tavolozza si compiace del bistro, del bitume e dei toni grigi e bruni in omaggio a un malinteso principio milletiano, mentre le sue mire artistiche si ispirano a un criterio realistico che disdegna di proposito qualsiasi idealità e ripete i volgari motivi del positivismo dominante, dall'altro lato egli rivela, in sede puramente teorica, ma con un fervore che testimonia di un prezioso fermento, alcuni spunti e presentimenti di quello che sarà il suo autentico mondo spirituale. Così, egli intravvede il valore coloristico del bianco e del nero, condannati come apittorici da una lunga tradizione critica; scruta l'intimo senso dell'azzurro di cobalto e ne scopre l'anima divina, la sua suggestività di spazio e d'infinito; sogna la ricostruzione pittorica delle stagioni in quattro grandi sinfonie di complementari: la primavera come accordo di verde-rosa (il grano giovane e i meli in fiore), l'estate in turchino-arancione (cielo e grano ma-

turo), l'autunno in giallo-viola (foglie ed ombre), l'inverno in bianconero (neve e persone); intuisce il valore potentemente descrittivo dei contorni segnati con energia; avverte la necessità di « non riempire col colore », quasi che esso costituisca un secondo momento accidentale dell'espressione pittorica, ma di disegnare con esso.

La scoperta di Rubens e dell'arte giapponese è l'introduzione all'esperienza impressionistica parigina, ma soprattutto allo scoprimento di se stesso. Rubens gli appare teatrale, superficiale, ampolloso, convenzionale, ma gli imparte anche una importante lezione coloristica, quella di esprimere, mediante la combinazione dei colori, un'atmosfera di gioia o di serenità o di dolore — forse più di quanto Rubens effettivamente gli insegni. Il vecchio compromesso pittorico-umanitario è dunque svanito. I giapponesi gli sembrano paragonabili ai greci, ai primitivi, ai vecchi olandesi: il loro disegno rapido e sintetico, nitido e semplice come l'atto di respirare, gli rivela un mondo fatto di semplicità e di gioia, estraneo alle convenzioni umane. Il pittore giapponese studia con rigore e serietà un solo filo d'erba, ma da esso sa elevarsi, con la stessa schiettezza e obbedendo allo stesso ritmo, a una pianta, a un prato fiorito, a una foresta; egli semplifica il colore, fa astrazione dalle ombre e dai riflessi e, disponendo tinte piatte l'una accanto all'altra, fissa ingenuamente, come con tratti caratteristici, movimenti e forme. In tal modo il vecchio problema del bianco ottiene, in funzione di questa tecnica luminosa, la sua organica soluzione.

A Parigi l'impressionismo gli appare come la genuina continuazione della pittura giapponese: l'arte di Signac, di Monet, di Pissarro, il divisionismo di Seurat (nel 1866 questi espone « Une dimanche à la Grande Jatte ») lo mettono a diretto contatto, non con le teorie, ma con le realizzazioni concrete, e gli danno la possibilità di comprendere a pieno le indagini di Delacroix, perseguite con passione negli ultimi anni. Ma il linguaggio degli impressionisti, irretito persino, come nelle teorie del Seurat, nelle secche di una dottrina arida e impersonale, sedicente scientifica, gli sembra riveli un sentimento debole delle cose, un nuovo compromesso con l'aspetto superficiale della realtà fenomenica, una prova insomma di impotenza spirituale. Benché nell'impressionismo egli non veda un movimento di decadenza, ma lo consideri addirittura come la resurrezione di Delacroix

(quantunque Delacroix gli appaia più completo) e gli riconosca il grande merito di avere scoperto « il colore », dichiara tuttavia ben presto al fratello di volere ritornare alle idee che aveva prima di andare a Parigi e di avere acquistato una tecnica semplice che forse non è impressionistica. Ritornare cioè a « esprimersi fortemente ». Infatti Vincent, dall'88 sino alla morte, dopo aver superato il periodo delle indagini e degli oscillamenti, è in possesso del suo linguaggio e può affermare categoricamente che il suo procedimento tecnico è ormai semplice e spontaneo e non ha bisogno di attenersi a nessun criterio teorico. La saldatura, la coincidenza tra il sentimento originario e l'espressione, fra l'impeto dell'intuizione e l'opera della mano è finalmente un fatto compiuto. Da Monticelli egli potrà imparare ancora una più solida intensità di impasto, da Gauguin un più completo gioco di complementari e la capacità di trovare, fra i delicati accordi, le note basse e gravi; ma in realtà ad Arles Vincent è padrone dei suoi mezzi espressivi e vive in quel paesaggio come nel suo elemento. Il suo tocco è ormai personalissimo e non risente più delle vecchie indagini teoriche; la sua pennellata è come il tratto del suo disegno, mossa, nervosa, sincera, sempre descrittiva; il puntinismo, che pregiudicava la potenza e la solidità costruttiva della visione, è abbandonato, eccetto in quei pochi casi, in cui può compiere una funzione limitatamente decorativa; le accidentalità insignificanti sono trascurate ormai d'istinto: egli determina e fissa l'essenziale — il gesto eterno della vita — e mediante i contorni energicamente segnati e le curve mobili e danzanti accentua il senso esistenziale delle individualità e dei loro destini o la fluidità del loro inesorabile divenire. E non soltanto il colore locale è risolto nelle sue componenti luminose; egli esagera i gialli, i rossi, i verdi, li innalza di tono, ne esalta l'espressività, li incalza verso la chiaroveggienza e l'allucinazione, sino al limite estremo a cui possa condurre la tensione della « terribile lucidità ».

Poiché la meta eccelsa di van Gogh era questa. Egli si era liberato del preconcetto letterario e contenutistico, ma conservava il senso panico dell'essere e l'amorosa pietà per gli uomini e le cose; aveva scoperto finalmente le ragioni genuine dell'arte e l'anima dei colori, ma era rimasto fedele alle forze segrete della Terra; aveva affrontato i problemi della tecnica e le tentazioni dell'intellettualismo parigino, ma il cuore aveva serbato l'ebbrezza

del sentimento cosmico, goduto e sofferto nei giorni del vagabondaggio e della miseria. Con le delusioni religiose e sociali patite e col maturarsi della sua coscienza d'artista, si era dileguato per sempre l'interesse per i problemi teologici e umanitari: Dio stesso, come definito oggetto di pensieri e di affetti, era scomparso dal suo orizzonte spirituale; le grandi scene della storia, del vecchio Testamento, del Vangelo perdevano ogni loro fascino per lui e per l'opera sua, che schiudeva con pietà i suoi occhi sulle eterne sofferenze degli uomini e scavava sotto le superfetazioni della cultura e della idolatria storicistica per trovare gli impulsi immortali dell'anima. La sua umanità, prodigiosamente rifatta pura, si ritrovava, sola, a contatto con le fresche e incontaminate sorgenti della vita, a contatto coi motivi immortali della poesia, con le emozioni fondamentali dell'esistenza. Di questa sua essenziale verginità umana riconquistata il colore, il colore solo, nella sua schiettezza espressiva, doveva essere la rivelazione assoluta.

Nella più ambiziosa ed eccelsa delle aspirazioni artistiche di Vincent, il colore non vuol essere una funzione del disegno costruttivo e del soggetto realisticamente inteso, né assolvere a un compito narrativo e impressionistico, né placare l'occhio in calmi accordi tonali di pura visibilità, ma mira ad assurgere, per suo stesso intimo vigore, sino agli estremi limiti della sua potenza evocatrice ed emotiva. Finalmente ostile al sentimentalismo collegato ai vari contenuti letterari, van Gogh vuol trarre dal solo colore tutte le possibilità umane, rappresentate una volta dalla pittura storica e religiosa, ormai condannata dall'indifferenza della nuova epoca irrispettosa e anarcoide. Per dare un'impressione di angoscia non è necessario ricorrere allo storico giardino di Gethsemani, né, per infondere dolcezza e consolazione, è necessario dipingere i personaggi del Sermone della montagna. Qualsiasi avvenimento storico è destinato a perdere nel tempo il suo potere emotivo e il suo significato e richiede comunque, ogni volta, l'opera ricostruttrice ed esegetica dell'intelligenza. Ma, svanite le istituzioni storiche, gli avvenimenti eccezionali e i personaggi e i miti, rimangono pur sempre i grandi sentimenti umani, l'angoscia, il dolore, la gioia, il tedio, lo sdegno, ed ove il colore riesca ad esprimerli e a suggerirli di per sè solo, senza il sussidio equivoco e l'impalcatura anacronistica di un fatto storico, si raggiunge un'arte inequivocabile, umana ed immortale.

E così, con l'ocra rossa, col verde smorzato dal grigio e coi tratti neri che determinano i contorni, Vincent suggerisce l'angoscia dei suoi compagni di sventura (*Il parco dell'ospizio*); col rosso e col verde cerca di esprimere nel *Caffè notturno* le terribili passioni umane, pur sotto un'apparenza di gaiezza giapponese; nella *Camera da letto* dà mediante la semplificazione uno stile più grande alle cose e coi colori suggerisce il sonno e il riposo; nel *Contadino* i gialli e gli arancioni dello sfondo in contrasto con l'azzurro del vestito creano un'atmosfera canicolare accesa e abbagliante; per mezzo di due complementari e con le misteriose vibrazioni dei toni ravvicinati vuol rendere l'affetto di due innamorati; « esprimere il pensiero di una fronte con l'irradiamento di un tono chiaro su uno sfondo oscuro, esprimere la speranza con qualche stella ». Egli vorrebbe dipingere uomini e donne con quel non so che di eterno, di cui una volta il nimbo era il simbolo, mediante la semplice vibrazione dei colori; nel *Ritratto del poeta,* il più sublime dei suoi desideri vani, vorrebbe evocare, per mezzo dei gialli e degli azzurri, lo splendore misterioso di una pallida stella nell'infinito ed esprimere il fascino del sogno e del canto.

Musicalità e suggestione d'infinito sono il vertice sommo della sua arte, anche se egli, da autentico pittore, più che dell'anima segreta e del sentimento irruente delle sue tele, preferisce parlare dei colori e dei valori di tono e dei complementari. Ma non mancano neanche a questo proposito le esplicite dichiarazioni dell'artista. Sappiamo infatti che egli paragonava volentieri la pittura alla musica e concepiva la pittura dell'avvenire più come musica che come scultura. Spesso egli parla dell'atmosfera musicale che lo avvolge e sogna la vita perfetta come una più intensa musicalità di spirito. Da un vecchio organista prende lezioni di pianoforte per poter stabilire quali suoni corrispondano ai singoli colori. E poi l'episodio dell'orecchio reciso non è forse un'eloquente testimonianza delle sue allucinazioni uditive? In realtà, non soltanto gli accordi e la potente accensione dei suoi colori rivelano la fluida musicalità del suo sentimento, ma lo stesso impeto del suo tocco e l'irruenza delle sue pennellate sembrano voler evocare lo slancio di un ritmo o l'appassionata ascensione di una voce bianca verso i limiti dell'ebbrezza e del sogno. Nella *Berceuse* tutto deve suggerire la cullante e sonnolenta monotonia di una ninnananna; negli

studi di grano la vibrazione dei verdi deve far pensare al tenue sussurrio delle spighe mosse dal vento.

Eppure, contro l'Aurier, che lo consigliava di allontanarsi ancor di più dalla realtà e di creare la musica dei toni, Vincent riaffermava decisamente di voler rimanere fedele alla verità dell'universo: ché la musicalità e l'emozione ch'egli bramava di evocare erano per lui la voce stessa *delle cose,* ch'egli interpretava pittoricamente, non il capriccio della sua fantasia, o il ritrovato di una tecnica astratta e intellettualistica, o l'espressione di un arbitrio inumanamente librato fuori della vita. Anche la suggestione d'infinito non è mai, né nelle idee né nell'opera di van Gogh, l'equivalente dell'indeterminatezza e della imprecisione nebbiosa e insincera. L'infinito non si può rappresentare, ma soltanto suggerire: e lo suggeriscono gli occhi dei fanciulli aperti al mondo con ingenua purezza, lo suggeriscono le forme nitide e compiute, gli sfondi fantasiosi che fanno sognare, gli armoniosi accordi dei colori, la sapiente trattazione dei piani e degli scorci di prospettiva. L'infinito è il messaggio e la voce del finito; e il finito per van Gogh è la solidità espressiva del disegno e il magico e pur concretissimo linguaggio dei colori. Non ogni contenuto è condannato ed escluso — ma soltanto quello che interpone tra il verbo autentico del pittore e la nostra comprensione un elemento estraneo di natura convenzionale e intellettualistica. Come la natura parla all'anima nostra attraverso le sue creature, e le sue creature non sono che luce e colore, così l'arte, interpretando il suo segreto, lo rivela con prodigiosa chiarezza e chiaroveggenza: *homo additus naturae.*

Mentre gli antichi pittori, Giotto e Cimabue, Holbein e van Eyck — scriveva Vincent a Emile Bernard — vivevano in una società piramidale e architettonicamente costruita, in cui ciascun individuo era una pietra e tutti si connettevano insieme e formavano una società monumentale, noi ci troviamo in piena indifferenza e anarchia. Perciò il pittore antico esprimeva nelle sue creazioni la fede, la completezza e l'unità spirituale della sua epoca, mentre l'artista moderno che, come tale, ama ordine e simmetria, venendosi a trovare in mezzo al caos, deve isolarsi e lavorare a definire una cosa sola, un atomo del caos, un cavallo, un ritratto, delle mele, un paesaggio... Così van Gogh interpretava lo spirito dell'arte moderna e inquadrava, nel frammentarismo impressionistico della sua età, l'opera sua. E infatti i motivi dell'arte vangoghiana, antistorici e antiletterari, dimostrano — ancor più di quelli di tutta la pittura contemporanea — i limiti della sua creatività e gli angusti orizzonti del secolo. Il fallimento del suo ideale umanitario e religioso era stato possibile soltanto in un'epoca scettica e indifferente, ed egli stesso aveva potuto dimenticarlo perché anch'egli apparteneva ad essa. Ma se erano tramontati i grandi piani ricostruttivi e le grandi e solide fedi, rimaneva tuttavia l'umanità, o meglio rimanevano i singoli individui umani e in essi le eterne passioni, universali più delle menzogne convenzionali della storia. E rimaneva la Natura coi suoi aspetti eternamente ricorrenti. Tutta la fede delle antiche età si riversa ora sull'uomo singolo e sulla natura, come all'unica salvezza rimasta, poiché alla fantasia manca la potenza creatrice di elevarsi alla sfera dell'Ideale.

« La mia ambizione, confessa Vincent, si limita a qualche zolla di terra, al grano che germoglia, ad un oliveto, a un cipresso ». Il grano verde che germoglia, il grano giallo che splende e ondeggia e piega sotto la violenza del mistral, come sotto l'impeto della trasfigurazione dell'artista; i frutteti in fiore che svelano al sole tutta la magnificenza della loro presaga giovinezza; i cipressi che urgono verso il cielo come oscure fiammate quasi sotto l'irruenza di una forza irresistibile; i girasoli che si schiudono come rosoni di cattedrali o come mostruosi occhi sitibondi di sole; la pioggia che intesse lo spazio di fili d'argento e congiunge le creature della terra e del cielo; il seminatore che rinnova, col suo gesto solenne e immortale, il prodigio della vita; le piante gigantesche che incombono, come una immane potenza cieca, sulle povere creature impotenti e sperdute, e la rigogliosa vegetazione, tra cui le piccole case degli uomini sembrano esili voci di una umanità effimera e triste; il sole immenso e abbagliante, onnipotente signore della vita e della morte; la notte stellata che parla ai viandanti attoniti del mistero dell'universo e rivela il moto vorticoso e infaticabile delle costellazioni — sono i motivi continuamente ricorrenti della sua pittura paesistica e costituiscono il Poema della Terra e l'esaltazione del ritmo onnipresente della vita, che collega gli astri col filo d'erba, le nuvole erranti col cespuglio squassato dal vento. Ed ogni cosa umile si eleva, per opera del suo incantesimo, a dignità di simbolo e di idea.

Anche la figura umana, nel cui sguardo scopre ciò che non sa

trovare nelle più maestose cattedrali, lo attrae col fascino del suo mistero interiore. Soltanto l'animale non trova posto nel suo mondo spirituale. Nella *Donna dai tamburelli* la vita dei piaceri si placa per un attimo in un'assorta dolcezza fatta di oblio; nel *Ritratto di Armand Roulin* c'è tutto il vigore sensuale della giovinezza del Mezzogiorno, e nel *Ritratto di attore* l'artificio di un gesto possente che mira a dominare le folle; nel *Ritratto del dott. Rey* si congiungono aristocrazia e intelligenza, mentre in quello del sorvegliante in capo si afferma una volontà ferrea e arcigna, tetragona ai colpi del destino; nell'*Arlesiana* è la sintesi dell'intera Provenza, onesta e leggermente melanconica; nel monumentale *Postino* la sdegnosa dignità repubblicana si aderge austeramente senza artifici e pose insincere; nella *Mousmé* l'adolescenza si schiude con ingenua e timida schiettezza, mentre nello *Zuavo* la brutalità animalesca e le esigenze della maschilità si impongono con immediata prepotenza; nel *Père Tanguy* trionfa l'amore dell'esotico, che naviga, senza fanatismo, nel mondo irreale della fantasia; l'*Uomo dal garofano* è l'enigma della passione che arde e non ha riconosciuto ancóra la sua meta; poesia e sogno aleggiano e vibrano negli azzurri del *Ritratto del dott. Gachet,* laddove negli *Autoritratti* innumerevoli si esprimono i vari momenti della sua gamma spirituale, ora la sua anima pensosa e triste, ora l'ebbrezza del fantasticare, ora la caparbietà di un volere sdegnoso e prepotente, ora lo stesso mistero del suo destino di folle; in *Alle soglie dell'eternità,* finalmente, il bilancio di tutta una vita di sciagure e il terrore della morte. Nella sua esistenza e nella sua arte, Vincent non volle mai se non la normalità degli affetti e la semplicità delle cose, ma fu costretto dal destino ad essere eccezionale ed eccentrico, almeno agli occhi del volgo. Perciò la sua arte non fu mai l'opera di un cerebralismo voluto e vagheggiato. Ciò che in essa e per essa egli *voleva* era il vero, il reale, l'umano, l'universale, il senso delle cose e della vita. Ciò che in essa v'è di strano, di ossessionante e di inesprimibile è fatale come la sua follia e come il suo destino e fascia il « contenuto » normale e umano della sua arte di un incanto sconcertante e misterioso, di cui egli non ebbe se non una vaga consapevolezza — come non ci si accorge della atmosfera che ci sorregge e che noi respiriamo — ma che ci avverte della sua presenza come un invisibile fluido magnetico e

si sprigiona da quegli stessi caratteri che all'occhio inesperto potrebbero sembrare i difetti della sua arte: dalla prospettiva deformatrice e talora contorta, dalle curve gonfie e nervose, dai timbri accesi di certi gialli, dalle pennellate oblique che costruiscono in modo prodigioso atmosfere e firmamenti. Qui la parola tace, come tace l'anima alla presenza del Numinoso.

Di questa sua terribile fedeltà alla Terra van Gogh ebbe piena coscienza: egli conobbe i limiti della sua creatività e comprese di essere negato alle grandi opere di immaginazione. Si applicò appassionatamente allo studio dell'anatomia e dei modelli per poter poi lavorare di fantasia, si sforzò di aprirsi un varco verso il mondo dell'immaginativa, ma ogni volta egli si trovò come di fronte a un muro, senza scampo e senza respiro. Forse il creare un mondo di immagini inesistenti, l'evadere nelle plaghe del mito, verso le isole beate degli dei, degli eroi, dei poeti, il fuggire lontano dalla ossessionante gloria del sole, dall'urlo del rabbioso mistral, dalla maliosa musica dei campi di grano ondeggianti avrebbe potuto salvarlo; ed egli lo comprendeva. Ma dalla sua anima egli non sapeva trarre se non astrazioni vuote ed esanimi; simile ad Anteo che ricuperava le sue forze toccando la terra, Vincent aveva sempre bisogno di mettersi a contatto con l'Essere, col sole, coi prati, con le piante, con le stagioni ricorrenti. Questa sua impotenza evasiva e la sua onestà artistica lo preservarono dal produrre opere di falsa ispirazione letteraria come quelle ch'egli ammirava e che anch'egli forse avrebbe creato se, spinto dal suo preconcetto umanitario, avesse avuto una più elastica potenza raffiguratrice; e lo avviarono decisamente a ritrovarsi, senza inutili dispersioni, nel paesaggio e nel ritratto, in cui conservò ciò che di sano e di schietto era contenuto nel suo pregiudizio giovanile: l'amore di ciò che è naturale, originario, primordiale, l'aborrimento dall'intellettualismo e dalle sue sovrastrutture culturali. Egli perciò, pur con tutte le sue esagerazioni e le deformazioni e gli arbitri del disegno e della tavolozza, rimane sempre un « interprete » della realtà; la sua arte, personalissima e irriducibile, riconcilia con l'umanità e con la natura e compie quella funzione rivelatrice, che le riconosceva l'estetica di Schelling e di Schopenhauer; ma soprattutto è intesa a confutare il disprezzo di certo idealismo per la natura, come se il genio potesse accendersi al lucignolo delle idee astratte, e non a contatto con l'Essere. L'arte di van Gogh

nacque dalla « relazione » con la madre Terra e ne estrasse il palpito e il fascino cosmico per vivere come essa, autonoma e meravigliosamente libera; ma anche per rendere possibile a noi una rinnovata e chiaroveggente relazione con le cose e renderci capaci di intendere il messaggio di bellezza degli esseri più umili che accompagnano la nostra esistenza quotidiana. Vincent cercò il senso della Vita e trovò la Bellezza; e la Bellezza ci riconduce alle fonti della Vita.

* * *

L'arte, come fu intesa e realizzata da van Gogh, è un impegno sacro che esige il sacrificio di tutta la vita; e l'artista è il nuovo asceta dell'età moderna che affronta la miseria, l'isolamento e l'angoscia pur di rimanere fedele al suo compito di creatore. Nell'epoca medioevale il mistico instaurava un gaudioso colloquio con Dio e si librava con l'anima al di sopra della realtà relativa di cui sentiva l'amarezza creaturale: simbolo di tutta una età che si vantava di mantenere l'ordine obbiettivo dei valori e la gerarchia degli enti. Nella nostra era macchinistica è lo scienziato che riassume in sé le tendenze caratteristiche del suo secolo, proteso verso un ideale di potenza terrena e di orgoglio umanistico. Van Gogh è il rappresentante di un'epoca già avviata a sogni di conquista e di dominio scientifico, assetata di benessere materiale, sconvolta e inquieta dai miraggi della propaganda marxista, ma ancora fedele, nei suoi momenti migliori, alla religione della bellezza. Ma in realtà, devozione all'arte e interesse economico-sociale non potevano armonizzare e conciliarsi: ché se ambedue avevano in comune l'aspetto laico e areligioso, non poteva però la predominante smania scientifica e utilitaristica comprendere l'idealità e il disinteresse dell'arte, economicamente infeconda.

Sdegnoso delle mezze misure e dei compromessi, proteso con tutto lo sforzo della sua volontà verso l'Invisibile, Vincent aveva visto con terrore precipitare ad uno ad uno gli ideali generosi della sua giovinezza: l'ideale della famiglia e l'ideale della rigenerazione sociale per mezzo dell'apostolato cristiano. I suoi fallimenti non avevano spento né l'amore incondizionato né la sete di Assoluto che costituivano il fondo del suo spirito, ma ne avevano distrutto il contenuto e l'oggetto. Una volta scoperta nell'arte la propria missione, tutta

la religiosità dell'anima sua, tutto il suo amore egli aveva riversato su quella, con la precisa volontà di ritrovare in essa l'unico e supremo fine della sua esistenza. Nessun compromesso con altre attività umane, nessuna dispersione di energie verso altri settori della vita. Dimenticato Dio; dimenticata l'umanità; tutta la sua religione si esauriva nella volontà eroica con cui affrontava e consumava il suo destino. La trasposizione dal piano religioso al piano artistico cambiava dunque l'oggetto, non cambiava la « forma » e in essa van Gogh si svelava sotto tutti gli aspetti in cui può presentarsi una personalità religiosa, con una logica e una coerenza terribilmente severe.

La vita normale è scontinuità, mancanza di unità interiore, dispersione delle forze spirituali, assenza di un compito assoluto: Vincent fu la negazione categorica di questa vita banale, pur conservando una pietosa bontà per tutte le creature condannate all'umiltà dell'esistenza. La vita normale si plasma e si compiace dei rapporti quotidiani con gli uomini, delle convenienze insignificanti, di inutili passatempi che dovrebbero costituire la dolcezza della convivenza umana: l'artista non può svilire la sua tensione divina nella futilità delle convenzioni e delle conversazioni, poiché deve rendere conto alla sua anima di tutte le parole pronunciate invano. Lontano dalle ambizioni politiche e dalle discussioni, anche da quelle che hanno attinenza con l'arte, egli deve essere un monaco solitario, che attende soltanto a costruire nel silenzio la sua interiorità.

Gli individui normali mirano agli agi della vita e alla forza e alla salute del corpo e sanno, con un animale senso di equilibrio, discriminare le esigenze della vita dalle sfibranti fatiche della intelligenza: l'artista manca di senso pratico, è costretto a vivere povero e affamato, poiché la folla non comprende e non compera i suoi quadri, né egli si piega, per guadagno, a produrre opere insincere che piacciano al volgo, ma che contraddicano alla sua missione. Per lui la miseria è infinita; il suo corpo — ingombro fatale di un'anima disdegnosa dei bisogni inferiori — si logora e pesa sullo spirito, vendicandosi con indefinite sofferenze del suo disprezzo e tende agguati al suo anelito creatore. Gli uomini normali hanno bisogno d'amore, si sposano, formano una famiglia e continuano se stessi nella generazione dei figlioli: l'artista deve sacrificare i suoi istinti

imperiosi consacrandoli a una squallida castità e vede spegnersi inutilmente la propria vita senza aver contribuito in nessun modo alla continuità dell'esistenza. La natura, le zolle erbose, il campo di grano, la notte sono la sua famiglia silenziosa; invece di generare figlioli, egli crea i suoi quadri, ma non sa se essi gli daranno nello spirito quella immortalità che gli è stata rifiutata nella carne.

Gli uomini comuni partecipano alla vita religiosa associata, fatta di atti liturgici e di credenze collettive: l'artista non conosce altra Divinità fuori di quella che si rivela nel vasto sacrario della natura né altra musica religiosa che commuova più di quella che il vento sprigiona soffiando sulla brughiera. Proprio perché l'arte era stata per van Gogh comprensione e interpretazione dell'Universo e della Vita, ricerca dell'assoluto e del metafisico, non vana creazione di un'oziosa fantasia, essa era per lui religiosità autentica e impegno religioso. L'assillante bisogno di Infinito, che tormentava Pascal, Leopardi, Hölderlin, lo spinge nella notte fuori della casa a contemplare le costellazioni e a tentarne coi colori lo scrutato mistero, come ispirava il mistico Cusano a esaltarne col pensiero la Scaturigine inesprimibile.

Ma non in questo estraniarsi dalla normalità del vivere consisteva la tragicità della sua situazione d'artista. Profondamente convinto della sacra serietà della sua vocazione e quindi sinceramente ostile a ogni compromesso e ad ogni mondana distrazione, egli conservava nondimeno in se stesso gli istinti e le esigenze della vita normale, che richiedevano di essere soddisfatti. I profani non comprendevano il significato di quell'affannarsi, il perché di tanti sacrifici e di tante rinunce, la ragione positiva di un creare che non sembrava utile a nessuno: egli appariva un pazzo che ha sbagliato la strada e procede inconsciamente verso l'abisso. Ma quale era la « vera vita »? Gli uomini comuni erano veramente vittime di un errore, ed egli era sul giusto cammino? Oppure egli s'ingannava sulla sua vocazione, mentre gli altri possedevano la saggezza del vivere? Il sottile dubbio si era insinuato, mefistofelicamente, nel suo cervello e aveva suscitato una tremenda angoscia, che non poteva né doveva finire se non con la morte. L'arte era la ragione ultima della sua esistenza, ma essa gli impediva di realizzare la vita vera e completa: avevano dunque ragione tutti coloro che lo consideravano un pazzo? Anche questo drammatico conflitto presentava i caratteri dei conflitti interiori delle personalità religiose; anche a S. Paolo gli uomini avevano rimproverato con irrisione la follia della croce. Ma come S. Paolo, anche Vincent, a dispetto delle sue stesse esigenze umane e sociali frustate dal destino, si erge con tutto l'orgoglio della sua anima a difendere la sua sacra follia e a dichiararla superiore alla saggezza del mondo.

Non rimaneva dunque se non di rassegnarsi a sopportare il disprezzo e l'incomprensione degli uomini ciechi, la miseria e la privazione, la solitudine e la tenebrosa incertezza dell'avvenire; ma doveva soprattutto riconquistare giorno per giorno, quasi momento per momento, la fede nella sua missione difendendola eroicamente dalle segrete insidie del dubbio. La lotta sorda e tenace, che si combatteva nel suo animo tra l'impellenza del reale, invano riconosciuto e aborrito, e l'impellenza dell'ideale, abbracciato con tutto lo slancio di una fede incondizionata, non poteva non scoppiare alla fine nella piazza: a parte i precedenti patologici che il psichiatra potrà rintracciarne, la pazzia era la conclusione logica della sua vita ed anche il dono pietoso che la natura poteva offrirgli quale strumento di oblio. Ma anche questa volta la natura gli fu avara del divino oblio e gli concesse una follia intermittente che gli rendeva ancóra più terribile, nei momenti di lucidità, la coscienza della sua miseria; ed ancóra una volta egli dovette aggiungersi a lei per compiere un'opera, non di bellezza e di vita, ma di annientamento e di morte.

Eppure, la morte non era mai stata per Vincent sinonimo di nulla eterno. Egli credeva nell'immortalità e, come Beethoven, sentiva l'ebrezza di vivere mille volte la propria vita; anch'egli, come Kant e come Leopardi, guardando alle stelle presagiva un destino immortale e l'incorruttibilità dello spirito. Ma l'al di là, sognato e vagheggiato come il regno della normalità di fronte a questa terra caotica e infelice, non gli si configurava dinanzi né come contemplazione di Dio né come santità morale, ma come prosecuzione perfezionata della sua attività creatrice d'artista. Le stelle, che egli contemplava, erano per la sua speranza mondi dove linee e colori assurgevano alla perfezione, vietata quaggiù dalle miserie corporee, e in cui si compiaceva di immaginare i vecchi pittori olandesi e giapponesi proseguire la loro opera meravigliosa. Così la religio-

sità del suo spirito si transustanziava fatalmente nel suo destino di artista e riversava dentro al suo mondo di bellezza tutti i dogmi e le speranze e le prospettive della sua antica fede cristiana. Perfino il dubbio sull'al di là, che sfiora qualsiasi anima di credente, si coloriva delle sue ansie di artista. « E se le stelle fossero tutte simili a questa »! egli fantasticava, « dovremmo ricominciare da capo, senza trarre vantaggio dai risultati già raggiunti nella vita anteriore ». Ma lo confortava il pensare a nuove rinascite e immaginare — come unica irriducibile beatitudine — il perseguimento della bellezza nel volversi infinito dei secoli.

L'unione in una sola persona del genio, del santo, dell'eroe, che Max Scheler considerava impossibile, si avverava in van Gogh, tragicamente: la genialità creatrice era in lui impegno morale ed ascetico ed eroica lotta contro le falsità della vita umana. Se l'arte non può essere che un momento e un aspetto, distinto o opposto non importa, nella dialettica dello spirito, la sua vita è stata veramente la personificazione di un controsenso e di un paradosso; ma se essa può concentrare nell'unità delle sue forze creatrici l'ansia del conoscere, la moralità del volere e il senso religioso del Divino, la sua arte rimane a noi come un monito solenne a gettare allo sbaraglio l'anima nostra sulla via della Bellezza, sicuri che anche questa, ove essa ci impegni nel profondo, è via di salvazione. E allora ci è dato anche di comprendere il suo vaticinio che prevedeva, innanzi a sé, con l'incomprensione della Bellezza — cioè dell'Amore e del Divino — la decadenza dei popoli e le più rovinose catastrofi umane.

GIUSEPPE FAGGIN