Spettacoli

Apprendista commerciante d'arte, predicatore evangelico, amico degli impressionisti e padre di una grande rivoluzione pittorica: rileggiamo la storia di Vincent Van Gogh attraverso le lettere inviate al fratello. Scopriremo che quei quadri affascinanti sono un po' anche opera sua

I due Van Gogh

«C'è chi è fannullone per pigrizia, per mollezza di carattere, per la bassezza della sua natura, e tu puoi anche prendermi per uno di quelli. Poi c'è l'altro tipo di fannullone, il fannullone per forza, che è roso intimamente da un grande desiderio d'azione, che non fa nulla perché è nell'impossibilità di fare qualcosa, perché gli manca ciò che gli è necessario per produrre, perché è come in una prigione, chiuso in qualche cosa, perché la fatalità delle circostanze lo ha ridotto a tal punto; non sempre uno sa quello che potrebbe fare, ma lo sente d'istinto: eppure sono buono a qualcosa, sento in me una ragione d'essere! so che potrei essere un uomo completamente diverso! A che cosa potrei essere utile, a che cosa potrei servire? C'è qualcosa che è in me, che è dunque? Questo è un tipo tutto diverso di fannullone, se vuoi puoi considerarmi tale».

È l'estate del 1880, e migliore autoritratto Vincent Van Gogh non potrebbe scrivere. Lo indirizza, come sempre, al fratello Theo. Ha 27 anni e si è appena iscritto all'Accademia di Belle Arti di Bruxelles. Vi è arrivato dopo un lungo peregrinare geografico e esistenziale. È stato commesso da Goupil, famoso mercante d'arte, a L'Aja, poi a Bruxelles, poi a Parigi. Ma lui e il commercio sono incompatibili e viene licenziato. In Inghilterra tenta allora di diventare predicatore, forse inseguendo le orme del padre, pastore calvinista. «Mi sento attratto dalla religione... Penso che il mestiere di pittore sia bello, ma credo che il mestiere di mio padre sia più sacro», scriveva. Forse è un modo di inseguire le orme paterne, ma l'ansia religiosa è sincera. Vive con i minatori, abbandona una casa modesta (giudicata troppo confortevole) per vivere in una baracca, e dormire su un pagliericcio. Non ha nulla, ma qual che ha lo regala. Cammina a piedi nudi, converte gli alcolizzati. Legge «L'imitazione di Cristo», e la applica alla lettera. La sua dedizione è totale, la sua volontà è ferrea, la capacità di autosacrificio immensa. Per la gerarchia della Chiesa evagelista è troppo. E così non gli rinnova la carica di predicatore laico.

È un colpo duro. Deluso, ferito, incerto, in profonda crisi, è allora che il «fannullone» Vincent inizia a diventare pittore. Lo diventa nell'animo e nei pensieri, prima che nei fatti. Lo diventa con un atto di decisione. Di religione parla sempre meno. Ma il suo non è un ripudio completo: «Cerchiamo di capire la parola definitiva dei grandi artisti, dei veri maestri, e vi si troverà Dio». D'altronde all'arte lo spinge oltre che un amore giovanile, una spinta morale, vicina all'assoluto: un «chi sono?», «che cosa devo fare?». Scrive: «Devo continuare il cammino iniziato: se non faccio niente, se non studio, se non continuo a cercare, sono perduto».

Vincent Van Gogh nascerà da questa ricerca. Durerà dieci anni in tutto. E negli ultimi due sboccerà in una grande rivoluzione artistica. Insieme ad essa, scoppierà anche la malattia mentale che lo porterà, nel 1890, al suicidio. Saranno anni durissimi, sofferti, di quasi totale solitudine. Di incertezza e miseria. L'unico amico, e insieme confessore, consolatore, finanziatore, testimone intimo della sua avventura esistenziale, è il fratello Theo, che lo accompagnerà e lo sosterrà tutta la vita.

Ne è testimonianza la montagna di lettere che Vincent gli ha scritto. L'epistolario Van Gogh comprende in tutto 821 lettere; 668 di queste sono per Theo. Pubblicate una prima volta in italiano ora Guanda ripropone l'epistolario in una versione ristretta curata da Massimo Cescon. Sono 97 lettere. E tutte iniziano «Caro Theo».

Chi è Theo? A giudicare dall'epistolario è l'esatto opposto di Vincent, il suo contrario, meglio: il suo complementare. È un poco il suo alter ego. Theo rappresenta quello che Vincent poteva diventare. E vicecersa. Entrambi amano l'arte. Ma uno accetterà la sfida di diventare pittore, l'altro, al quale pure il dubbio si presenterà nel corso degli anni, no. Entrambi iniziano da Goupil. Ma uno cambierà continuamente interessi nella vita, l'altro resterà per sempre mercante d'arte. Uno sarà poverissimo, l'altro ricco. Uno stabile, l'altro irrequieto. Uno idealista, l'altro realista. Uno è acceso, passionale, insofferente, l'altro, che pure è più giovane, appare calmo, riflessivo, posato nelle sue scelte. Fin troppo.

Theo, ad esempio, si assumerà sempre il ruolo di mediatore nei contrastati rapporti fra l'artista e la famiglia. L'austero padre si chiuderà in sé, o alzerà la voce contro il figlio. Theo invece parlerà dolcemente, sarà remissivo, soppeserà le ragioni degli uni e dell'altro. Ma sarà spesso un portavoce delle esigenze della famiglia. Così ad esempio quando Vincent, dopo l'ennesima frustrazione amorosa, inizierà a vivere con una povera ragazza, ex prostituta, alcolizzata, butterata dal vaiolo, madre di un figlio e in attesa di un altro, la pressione di Theo contro questo rapporto sarà flessibile, ma costante. E alla fine raggiungerà il suo scopo.

Le lettere di questo periodo sono lunghissime, moltissime, ripetitive. E perciò significative: racchiudono un dissidio che accompagnerà Van Gogh per sempre. Quello fra ragione sociale, convenzione, morale borghese, fra ragione individuale, valori personali, idealismo, spinta all'autoaffermazione e all'indipendenza. E certo questo era il paradosso vissuto da Van Gogh. I soldi. L'assoluta miseria. Quei 150 franchi al mese che il fratello gli inviava. E se fossero mancati? Quel denaro è regalato, o Vincent deve pagarlo «uniformandosi?». La spada di Damocle pende spesso sulla sua testa. Ma egli lotta con tutte le sue forze per affermare il proprio diritto a decidere della propria vita. «Tu non sarai in grado di costringermi a rinunciare a lei, per quanto grandi siano le tue capacità finanziarie... Ho deciso di dividere con lei tutto quanto è di mia proprietà, e non desidero ricevere denaro da te, tranne quel che posso considerare proprietà mia».

E infatti, non sarà costretto, non cederà a un ricatto. Ma sarà convinto, un anno dopo, con un sottile ragionamento. La donna ti distrae dal lavoro di pittore, e tu devi dipingere... La risposta è decisa: «Così questi sono i fatti: la mia ferma decisione è di essere morto a tutto tranne che al mio lavoro». E il 1883 e d'ora in poi il tono delle lettere è sempre più calmo e colloquiale, il rapporto è più stretto e intimo. Gli scontri scompaiono, e si parla quasi solo di arte, di letteratura (entrambi erano lettori aggiornatissimi) e, naturalmente, sempre, della terribile mancanza di soldi. Lui, e tutti i suoi colleghi dell'epoca, hanno pagato duramente, con anni di indigenza assoluta, la ribellione al clima accademico del Salòn.

Vincent affida a Theo confessioni e riflessioni rivelatrici. «Mi colpiva con quanta solidità quei piccoli tronchi fossero radicati al suolo. Inizial a dipingerli col pennello, ma dato che la superficie era già tanto appiccicosa, le pennellate vi si perdevano. Così le radici e i tronchi li strizzai fuori del tubetto e li modellai un poco col pennello. Sì, ora se ne stanno lì, sorgono dal suolo, profondamente radicati in esso. In un certo senso, sono lieto di non aver imparato a dipingere, perché in tal caso potrei aver imparato a trascurare un effetto come questo» (1882).

È già quasi una dichiarazione di poetica. Forse è perché non «ha imparato» in tempo che, pur amando gli impressionisti, non è disposto a seguirli. Quel che lui si aspetta dall'arte è la rivelazione di una verità più intima, più interiore.

«Trovo che quanto ho imparato a Parigi se ne va, e lo ritorno alle idee che mi erano venute in campagna, prima di conoscere gli impressionisti. Non sarei per nulla stupito se fra poco gli impressionisti trovassero a ridire sul mio modo di dipingere... Vorrei fare il ritratto di un amico artista, e vorrei mettere nel quadro la stima e l'amore che ho per lui». Così l'impressione visiva che cercava un Monet, è già diventata un'espressione di un sentimento. È il 1888 e Van Gogh sta compiendo la sua personale rivoluzione nella storia dell'arte, quella che aprirà le dighe al grande fiume espressionista. Esattamente negli stessi anni Tolstoj, amato e citato dall'artista, scriveva «Che cos'è l'arte?», e la definiva, appunto, come la comunicazione di un sentimento interiore, meglio se religioso. Tolstoj e Van Gogh, due percorsi contrari, ma negli stessi territori: il primo che conclude una carriera artistica con un'intensa crisi religiosa; il secondo che trasforma una vocazione religiosa in un'attività artistica. I rapporti fra i due campi andrebbero forse indagati meglio.

Ma torniamo al due fratelli. Vissero anche insieme, per un breve periodo, a Parigi. Non deve essere stato facile. Ecco cosa scrive Theo: «È una persona insopportabile... Io gli chiedo soltanto di non farmi del male e invece la sua stessa presenza mi è terribilmente penosa. È come se ci fossero in lui due persone distinte. La prima tenera, sensibile, straordinariamente dotata. La seconda egoista, e di cuore duro».

Ma se cercate questo egoista dal cuore duro nelle lettere, non riuscirete a trovarlo. Egli vi è sempre pacato, riflessivo, ragionatore e ragionevole, fermo ma all'occorrenza diplomatico, attento a non offendere l'interlocutore. Il rapporto epistolare con il fratello è evidentemente il luogo al quale lo «squilibrato» Vincent Van Gogh affida tutto il proprio equilibrio, la propria razionalità, la propria saggezza. È un luogo dove egli si trasforma. Dove trasforma anche la sua malattia.

Assieme all'epistolario Guanda ripubblica, a mo' di prefazione, il saggio di Karl Jaspers del 1924 intitolato, significativamente, «Patografia». È stato un capitolo importante per tutta quella critica che ha messo in relazione la malattia mentale con la creatività artistica. La tesi principale è che «la personalità, il talento preesistono alla malattia, ma non hanno la stessa potenza. In queste personalità la schizofrenia è la condizione, la causa possibile perché si disvelino queste profondità». Ed è una tesi su cui non si finirà di discutere. Ma Jaspers nota una cosa che è certamente inconfutabile: e cioè che Van Gogh «domina la sua malattia». Almeno nelle lettere. Cerca di controllarla, di prenderne le distanze, di accettarla. Non descrive la lite con Gauguin, la fine del suo sogno di convivenza con il grande Maestro, la sua collera improvvisa, l'autopunitivo taglio dell'orecchio, i 15 giorni in cui parlò ininterrottamente in ospedale. E forse non potrebbe. Ma riflette sulla sua condizione, e ancora una volta nella vita fa appello alla volontà, per tornare a galla.

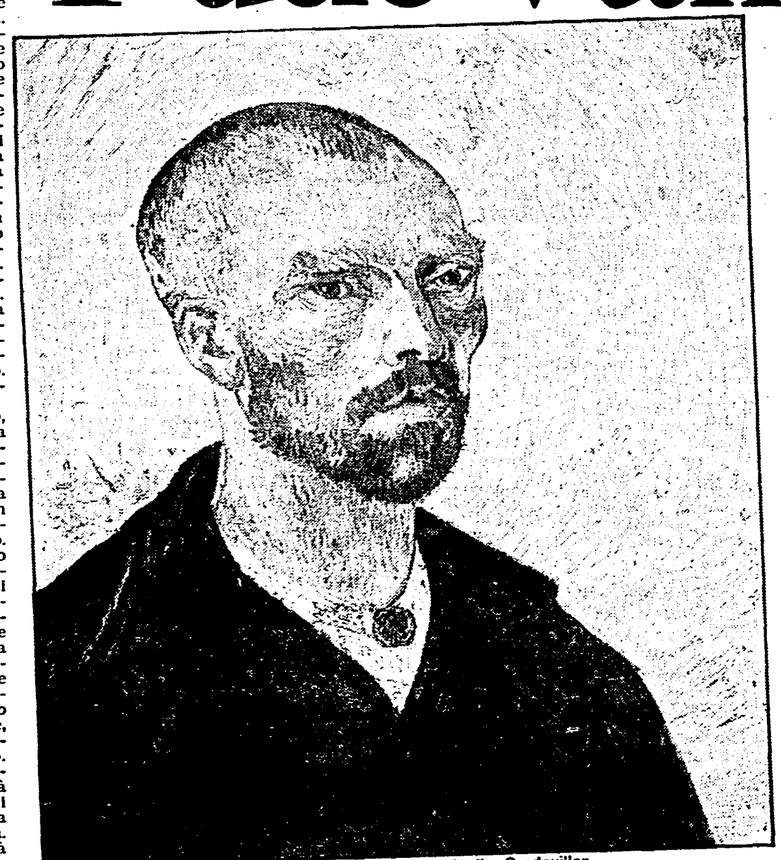
«Durante la crisi mi sento vile per l'angoscia e la sofferenza, più vile di quanto sarebbe sensato sentirsi, ed è forse questa viltà morale che mentre prima non mi faceva provare nessun desiderio di guarire ora mi fa mangiare per due, lavorare tanto, e risparmiarmi nei miei contatti con gli altri malati per paura di ricadere. Insomma in questo momento cerco di guarire come uno che avendo voluto suicidarsi, e avendo trovato l'acqua troppo fredda, cerca di riguadagnare la riva».

Fredde sono anche le analisi che egli conduce sul suo stato, pacati i giudizi, qualche volta torna persino all'abitudine di dare consigli al fratello. C'è davvero una relazione fra malattia (epilessia, schizofrenia, conseguenza della blenorragia, che altro?) e creatività? Certo è che ad Arles, pur fra le frequenti crisi, Van Gogh trova Van Gogh. Dice che è «seduto sopra un vulcano». In un anno e mezzo produce come mai in vita sua: quattrocento fra tele, disegni, stampe. Sono le sue opere più importanti. Il suo testamento è tutto lì. «Il lavoro va benissimo, trovo delle cose che ho cercato invano per anni, mi viene sempre in mente quella frase di Delacroix che tu conosci, che aveva trovato la pittura quando non aveva più denti né fiato. Ed io, con la mia malattia mentale, penso a tanti altri artisti che soffrono moralmente, e mi dico che ciò non costituisce un impedimento».

Un anno dopo, il 1890, si sparerà all'inguine ad Auvers, dove si era trasferito. È il 29 luglio, e ci metterà un giorno a morire, fumando tranquillamente la pipa. Il 1890 è anche l'anno che tutti cominciano a parlare di lui. Naturalmente. Il tranquillo, posato Theo, sarebbe morto 24 anni dopo. Ma sarà seppellito accanto al fratello.

Theo aveva scommesso su Vincent: «È realmente un artista. Un giorno, i suoi dipinti potrebbero essere sublimi, e mi sentirei colpevole di averlo distolto da uno studio regolare». Come Vincent aveva affidato al suo rapporto con Theo tutta la sua ragionevolezza, così forse Theo aveva affidato a Vincent il suo desiderio di creare. Vincent lo sapeva. Gli scrisse un giorno: «Tu sei buono verso i pittori e, sappilo bene, più ci rifletto più sento che non vi è nulla di più realmente artistico dell'amare il prossimo... Per il momento non trovo ancora i miei quadri abbastanza buoni, in rapporto ai vantaggi che ho avuto da te. Ma quando saranno abbastanza buoni, ti assicuro che tu li avrai creati quanto me: il fatto è che noi li fabbrichiamo in due».

Gregorio Botta



«Autoritratto» del settembre 1888, (in basso) «Cascinali a Cardeville» del giugno 1890 e (sopra al titolo) «La camera di Van Gogh ad Arles».

Va a Colonia il «tesoro» di San Marco

Il tesoro di San Marco, comprendente anche il trono in alabastro del patrono di Venezia e la corona dell'imperatore Leo VI, sarà esposto nel museo romano-germanico di Colonia dal 21 ottobre al 30 gennaio. L'iniziativa dell'assessorato alla cultura della città renana sarà realizzata con l'appoggio della Olivetti, che due anni fa ha organizzato anche l'esposizione a Berlino Ovest dei cavalli di San Marco.

Cattolici ad una manifestazione pacifista a Comiso

In un libro di Filippo Gentiloni l'itinerario culturale e religioso di una generazione di cattolici passata per il '68 e l'«impegno»

Cercando un Dio piccolo piccolo

«La radice delle istituzioni totalizzanti sta in un punto di riferimento — Dio, legge, Stato, partito, ordine: i nomi possono variare — unitario e totale». Questa affermazione può servire a introdurre la presentazione del libro di Filippo Gentiloni, «Abramo contro Ulisse. Un itinerario alla ricerca di Dio» (Editrice Claudiana, Torino, 1984, 123 pp., 6.200 lire). Un libro che invita ad una attenta rilettura per cogliere i riferimenti culturali accennati e lo spessore dei problemi posti e consapevolmente lasciati aperti. Vi si narra la sua esperienza di credente, la sua formazione in una cultura ed in una teologia totale e totalizzante, il crollo di questa esperienza attraverso gli scossoni sociali, politici e culturali degli anni 60 e 70. Dopo Marx, Freud, Nietzsche e gli analisti del linguaggio, dopo la fine delle ideologie e delle utopie e dopo la minaccia della bomba nucleare, «la parola Dio che ha accompagnato tutta la mia vita può ancora avere un senso»?

L'autore, seguendo la sua esperienza, vuole soltanto indicare un abbozzo di uscita dall'alternativa tra il silenzio e il ritorno all'indietro.

Si tratta in realtà del rovesciamento de «Il vero è il tutto» di Hegel nella formula di Adorno: «Il tutto è il falso». Infatti, il Dio onnipotente, totale e totalizzante, della teologia tradizionale è un Dio che soffoca, toglie gli spazi, impedisce l'affermazione dell'uomo come soggetto, finisce dalla parte del più forte, facilmente diventa il centro e la giustificazione di istituzioni totalizzanti, dogmatiche, totalitarie. E Gentiloni abbozza un modo di parlare di Dio come del frammento, che è povero, debole e leggero, un cammino e non una risposta; un Dio che accompagna, condivide, tiene compagnia; senza dare spiegazioni né risolvere i problemi degli uomini; un Dio che apre degli spazi e lascia che gli uomini possano diventare soggetti della propria vita e della storia.

L'incontro con questo Dio non avviene nel rapporto con la natura, e nemmeno nell'incontro con la legge né con i bisogni più profondi dell'uomo; esso è forse possibile nell'esperienza dell'incontro con l'altro, «non l'altro qualsiasi — non è vero che tutti gli uomini sono uguali — ma quel particolare altro che è il povero». Per Gentiloni, come per buona parte della teologia cattolica postconciliare, il Dio totale e onnipotente «è il Dio idolo che molte pagine della Bibbia rifiutano, ma che le Chiese hanno la continua tentazione di far rivivere». E lo fanno utilizzando il modo di parlare di Dio proprio dei filosofi, che in realtà è servito per nascondere l'originalità del Dio che si è rivelato in Gesù Cristo, nella sua vita-croce-risurrezione. Per questo, come appare nello stesso titolo dell'opera, si contrappongono la tradizione del pensiero greco rappresentato da Ulisse che ritorna verso la meta e la tradizione giudaico-cristiana rappresentata da Abramo sempre nell'esodo, nella ricerca, nella speranza. E ciò vuole anche dire che, oggi, si può parlare del Dio di Gesù Cristo soltanto demolendo insieme tutti gli idoli che accompagnano il linguaggio tradizionale e quindi inducendo alla vigilanza critica per non essere vittime inconsapevoli del peso di questa storia.

L'esperienza di Filippo Gentiloni appare molto simile all'itinerario seguito da molti cristiani con una certa formazione intellettuale, negli ultimi anni. Un'esperienza che si ritiene parte del mondo moderno, coinvolta nelle vicende della sua cultura e della sua crisi; che si lascia interrogare dai problemi posti dalle trasformazioni sociali e culturali degli ultimi decenni; un'elaborazione mai definita, sempre aperta che si rifà criticamente alle problematiche dei principali pensatori del Novecento; ed infine un'esperienza che in alcuni casi, come quello dell'autore, è passata attraverso l'incontro con il movimento operaio e con la sinistra.

A mio parere, quest'esperienza pone dei problemi alla sinistra italiana, in modo speciale a quella comunista; problemi che possono essere forse reimposti nella prospettiva del libro che qui viene presentato. La sua lettura può diventare difficile per chi è abituato a considerare politicamente irrilevante la questione religiosa (diversa dalle questioni cattolica, democristiana, vaticana, benché storicamente intrecciate). Esso potrà porre anche dei problemi a quelli che ancora ritengono che la fede appartiene alla sfera del privato dimenticando che parlare di Dio ha sempre una valenza politica. Infatti, ha ancora valore la critica marxiana (e anche freudiana, nietzschiana, linguistica, ecc.) all'alienazione e all'ideologia religiosa? In una fase del cattolicesimo caratterizzata da una certa involuzione sociale e teologica, ha un significato politico la demolizione degli idoli nel modo di parlare di Dio? Si può dire che questa demolizione è un compito che soltanto i credenti devono affrontare? Oppure si tratta di un fatto politico, che deve essere assunto da tutte le forze della sinistra, come parte della lotta ideologica contro gli ostacoli che gli idoli pongono alla costruzione di una nuova società? Un confronto serio con questi e altri problemi può essere anche stimolato dalla lettura del libro di Filippo Gentiloni.

José Ramos Regidor