

Predella journal of visual arts, n°51, 2022 www.predella.it - Monografia / Monograph 

www.predella.it / predella.cfs.unipi.it

Direzione scientifica e proprietà / *Scholarly Editors-in-Chief and owners:*

Gerardo de Simone, Emanuele Pellegrini - predella@predella.it

Predella pubblica ogni anno due numeri online e due numeri monografici a stampa /

Predella publishes two online issues and two monographic print issues each year

Tutti gli articoli sono sottoposti alla peer-review anonima / All articles are subject to anonymous peer-review

Comitato scientifico / *Editorial Advisory Board:* Diane Bodart, Maria Luisa Catoni, Michele Dantini, Annamaria Ducci, Fabio Marcelli, Linda Pisanit, Neville Rowley, Francesco Solinas

Redazione / *Editorial Assistants:* Elisa Bassetto, Elisa Bernard, Nicole Crescenzi, Silvia Massa

Collaboratori / *Collaborators:* Roberta Delmoro, Livia Fasolo, Marco Foravalle, Giulia Gilesi, Michela Morelli

Impaginazione / *Layout:* Elisa Bassetto, Elisa Bernard, Gaia Boni, Sofia Bulleri, Nicole Crescenzi, Rebecca Di Gisi

Predella journal of visual arts - ISSN 1827-8655

**«lo decisamente non sono
un pittore di paesaggi».
Vincent van Gogh all'Aja (1881-1883):
note sulla nascita di una coscienza
artistica**

Though Vincent van Gogh's French years (1885-1890) are traditionally the most studied and appreciated by the critics as well as by the public, some key aspects of his mature poetics and style cannot be successfully explained if not linked to the painter's first attempts in art training. This essay makes a detailed analysis of Vincent's letters from The Hague (1881-1883) to map his opinions on the matter of art at that time and to show how almost all the main features of van Gogh's art really date back to those years.

Dopo un precedente breve soggiorno compreso tra il 28 novembre e la terza settimana di dicembre, il giorno di Natale 1881 Vincent van Gogh si trasferiva all'Aja: gli attriti col padre e la parallela esigenza di entrare stabilmente in contatto con altri artisti, primo fra tutti Anton Mauve (1838-1888), uno dei capofila della locale scuola di pittura, lo orientavano con forza in quella direzione, inaugurando a tutti gli effetti la sua breve ma intensissima parabola artistica, dopo i prodromi dell'annata appena conclusa, trascorsa prima a Bruxelles e poi ad Etten. È infatti all'Aja che Vincent prese davvero coscienza del suo essere un artista, per quanto agli esordi, con una convinzione tale da destare scandalo in alcuni colleghi più anziani ed affermati¹, ma dando avvio ad un'istantanea metamorfosi mentale prima ancora che professionale che rappresenta lo snodo cruciale del suo intero percorso pittorico. Benché fase in passato variamente indagata dagli studi², ad oggi par essersi creato una sorta di iato tra la consapevolezza scientifica dell'importanza di quel soggiorno all'Aja ed il ruolo ad esso riconosciuto nella divulgazione sul personaggio, per lo più focalizzata sugli ultimi quattro anni di vita (1887-1890) e tendente a ritrarlo come un genio irrequieto, un eroe postromantico tutto istinto, passione e talento. Val quindi la pena, nella prospettiva del presente volume, di richiamare all'attenzione i tratti salienti di quei mesi riflettendo su tutti quegli aspetti che rendono il periodo dell'Aja (compreso tra dicembre 1881 e settembre 1883) un calmiera di presupposti stilistici e culturali nel quale è possibile rintracciare, in varia misura, le cause prime di pressoché tutti i principali tratti distintivi della futura produzione artistica di Vincent, mostrando al contempo come di tali presupposti l'artista fosse pienamente consapevole.

Com'è noto, il consistente epistolario vangoghiano è apprezzabile sotto molteplici aspetti, non da ultimo nella qualità letteraria, sostenuta dalla considerevole cultura del suo autore unita ad un'incredibile familiarità con la lettura³: l'urgenza, anche emotiva, di comunicare, accresciuta dal suo progressivo isolamento sociale,

trasforma non di rado le sue lettere in veri e propri saggi di personale teoria artistica, mantenendo al contempo intatta la spontaneità di un epistolario privato decisamente non vergato in funzione di una futura pubblicazione. Aprendosi ai corrispondenti, van Gogh riflette sulle proprie ambizioni, sui propri limiti e progressi, sugli obbiettivi che si pone e gli ideali estetici cui aspira: caratteristiche, queste, comuni all'intero carteggio, ma che negli anni dell'Aja si fanno tanto più interessanti perché denotano il formarsi di un'impostazione mentale, al contempo estetica e teorica, che lo accompagnerà per tutta la sua (breve) carriera e che insorge sorprendentemente già formata, come Minerva dalla testa di Giove, in ragione di quella stessa maturità che a suo dire gli fornisce «un certo vantaggio» nell'aver iniziato tardi la pratica dell'arte avendo già superato «le illusioni romantiche» tipiche della giovinezza e dei primi anni di studio⁴.

Del tutto autodidatta (le ultime lezioni di disegno risalivano ai tempi della scuola), Vincent si forma sui principali manuali dell'epoca, il *Traité d'Aquarelle* (1875) di Armand Cassagne e gli *Exercices au Fusain* (1871) di Charles Bargue, depositari di un metodo abbastanza canonico fondato sul disegno dal vero e la ripetizione degli esercizi e dei soggetti; Vincent rifiuta invece da subito i consigli di quanti, in parallelo, lo esortano ad allenarsi anche copiando i gessi: un'idiosincrasia, questa, più volte affermata («odio disegnare i gessi»⁵), in linea con l'insofferenza antiaccademica da decenni invalsa in molti artisti europei – già Gottfried Schick, all'inizio del secolo, definiva l'Accademia “ospedale d'arte malaticcia”⁶ – e che in lui riaffiorerà con vena spiccatamente polemica nelle settimane trascorse ad Anversa tra novembre 1885 e febbraio 1886, caratterizzate proprio da una tempestosa frequentazione delle locali scuole d'arte.

Sia l'ossessione del disegno dal vero sia l'esigenza della ripetizione didattica hanno in effetti importanti conseguenze sulla sua pratica dell'arte. La prima è, insieme alla “scoperta” della pittura ad olio (che proprio all'Aja egli inaugura), tra le principali cause delle sue enormi difficoltà finanziarie, poiché i modelli costano caro e Vincent è costretto ad avvalersi di popolani senza esperienza di posa e che tendono ad assumere l'aria solenne e compita propria di un ritratto fotografico dell'epoca piuttosto che l'atteggiamento variato e mosso necessario allo studio compositivo finalizzato alla progettazione di scene complesse⁷; la ricerca di modelli economici lo avvicina tuttavia agli strati più umili della popolazione, sia urbana sia contadina, cui già istintivamente si sente legato, il che acuisce da un lato il suo bisogno di produrre un'arte “sociale”, dall'altro ne lega l'ispirazione artistica alla figura umana, un tema su cui si avrà modo di tornare. Quanto invece alla ripetizione dei soggetti, questa si trasforma da metodo d'apprendimento a strumento progettuale ed inventivo, inducendolo a concepire,

un po' scolasticamente, scene articolate come gallerie d'atteggiamenti e pose singolarmente studiate ricomposte sulla base di immagini realmente esperite, armonizzate nel loro insieme dalla prospettiva: un caso emblematico, già rilevato dalla critica, è quello del disegno *Lavori sulla Noordstraat* del Kupferstichkabinett di Berlino⁸, databile all'aprile 1882, «costruito per studi accostati e nel quale le singole figure mancano del tutto di reciproca relazione»⁹. La ripetizione, d'altro canto, è per van Gogh anche un modo di affinare la propria capacità espressiva rispetto ad un determinato soggetto, dal suo punto di vista intrinsecamente legato al veicolo tecnico di rappresentazione: l'esempio più noto e significativo è quello della celebre figura di anziano seduto accanto al focolare con il viso stretto tra i pugni¹⁰, un'immagine plausibilmente ispirata da un'illustrazione di Charles Stanley Reinhardt (*Sorrowing*) per un'edizione del 1866 di *Hard Times* di Dickens¹¹ e sulla quale Vincent riflette sin dal settembre 1881, ma che a fine 1882 all'Aja vede una sua ampia frequentazione, sia variandone i soggetti¹² sia esperendone l'effetto in litografia, sintomo peraltro della sua personale soddisfazione per questo disegno, di cui realizzerà anche una versione ad olio nel 1890 (figg. 1-2)¹³.

In questo foglio ho cercato di esprimere quel che mi pare sia una delle prove più chiare dell'esistenza di quel "quelque chose là-haut" in cui credeva Millet, ossia l'esistenza di Dio e dell'eternità, indubbiamente nell'espressione infinitamente commovente di un simile vecchietto, di cui egli stesso forse non è per nulla conscio, mentre se ne sta seduto nell'angolo accanto al fuoco. E contemporaneamente c'è qualcosa di nobile, qualcosa di grande, che non può essere destinato a finir preda dei vermi. [...] Questo è ben lungi dalla teologia, è semplicemente il fatto che il più povero dei taglialegna o contadino sulla brughiera o minatore può avere dei momenti di emozione e di ispirazione che gli danno il senso della esistenza di una dimora eterna e di esserci vicino.¹⁴

L'immagine elaborata dall'artista non può dunque far altro che trascendere la sua dimensione meramente fenomenica, senza tuttavia evolversi per forza di cose in una visione mistica, ma trasmettendo il senso di un valore altro, un secondo piano di lettura che sfugge alle categorie panofskiane di "iconografico" ed "iconologico" (per lungo tempo maldestramente applicate all'opera di Vincent) per assestarsi piuttosto su di una semantizzazione strettamente personale. Affiora già qui la concezione vangoghiana dell'arte come rappresentazione della natura attraverso il filtro dell'anima dell'artista: non si tratta di una semplice trasfigurazione emotiva di stampo romantico, né si appiattisce sulla diffusa religiosità protosimbolista di Jean-François Millet, benché in parte ne derivi; si configura piuttosto come un'immagine sentimentale (ed in questo senso fortemente personale) di esperienze visive reali, che trovano nella linea (o contorno) il principale veicolo di rappresentazione della figura umana e nel colore la forma espressiva più congeniale all'ambiente naturale.

Sia nella figura che nel paesaggio vorrei esprimere non una malinconia sentimentale ma il dolore vero¹⁵. In breve, voglio fare tali progressi che la gente dica delle mie opere: "Sente profondamente, sente con tenerezza", malgrado la mia cosiddetta rozzezza e forse perfino a causa di essa. Sembra pretenzioso parlare oggi in questo modo, ma è questo il motivo per cui voglio spingermi innanzi con tutte le mie forze. Cosa sono io agli occhi della gran parte della gente? Una nullità, un uomo eccentrico o sgradevole, l'infimo degli infimi. Ebbene, anche se ciò fosse vero, vorrei sempre che le mie opere mostrassero cosa c'è nel cuore di questo eccentrico, di questo nessuno. Questa è la mia ambizione che, malgrado tutto, è basata meno sull'ira che sull'amore, più sulla serenità che sulla passione.¹⁶

Il concetto chiave per van Gogh è il *sentire*, la *sensazione* che percepita dall'occhio e dalla mente viene rielaborata dall'anima e si muta in *sentimento*, in raffigurazione soggettiva ma non per questo meno naturale: «faccio del mio meglio per fare le cose come le vedo prima di mettermi al lavoro a fare le cose come le sento. Ed il sentire è una gran cosa, senza la quale non si saprebbe far nulla»¹⁷. Si tratta di un approccio alla figurazione non troppo dissimile da quello, ad esempio, dei principali pittori impressionisti, la cui interpretazione soggettiva della realtà è tuttavia per lo più ricondotta alla sola percezione visiva¹⁸, mentre in van Gogh acquista un valore maggiormente dialogico ed emotivo e come tale richiede di essere espresso, non semplicemente mostrato. Forse la miglior definizione di questa forma soggettiva di adesione alla natura la fornisce Vincent stesso in una lettera del settembre 1882, nella quale ben traspare anche tutta la lucidità critica che, già a queste date, è in grado di applicare al giudizio su di sé (non meno che sull'opera di tanti altri suoi colleghi):

Trovo che nel mio lavoro ci sia in fondo una eco di ciò che mi ha colpito. Vedo che la natura mi ha detto qualcosa, mi ha rivolto la parola e che io l'ho trascritta in stenografia. Nella mia stenografia ci sono forse parole che non si possono decifrare, forse ci sono degli errori o dei vuoti; ma in essa c'è qualcosa di quanto mi ha detto quel bosco o quella spiaggia o quella figura e non si tratta del linguaggio addomesticato o convenzionale derivato dalla maniera che è oggetto di studio o da un metodo piuttosto che dalla natura stessa.¹⁹

Anche altrove Vincent tiene a precisare di essere «ben lontano dall'aggrapparmi ad un sistema o dall'essere legato ad un sistema»²⁰, facendo anzi un velato punto d'orgoglio che la propria formazione d'autodidatta gli abbia fatto sviluppare una tecnica grafica e pittorica che a molti (ma non a tutti) pare acerba e sgraziata, ma che si pone nondimeno quale tratto peculiare e distintivo²¹, da preservare a tutti i costi contro le correnti della moda e del mercato: «che io sia fedele a me stesso, e che io esprima cose serie e rudi, ma vere, in modo rude. Non correrò dietro agli intenditori od ai mercanti d'arte; che chi lo desidera venga da me. Col tempo si farà il raccolto, se non cederemo!»²². Questa sua consapevole emancipazione da qualsiasi sistema deve metterci in guardia dal considerare, come talora è stato

fatto, la vocazione per il disegno a tali date come una semplice conseguenza del suo "imprinting" artistico a partire dal manuale di Bargue²³: si tratta piuttosto di uno specifico modo di osservare il mondo, specie gli ambienti umani, oltretutto fortemente influenzato dalla sua passione (vorremmo dire quasi ossessione) per le stampe, acqueforti xilografie e litografie di varie epoche con particolare riguardo per l'illustrazione moderna («la forma d'arte che più si adatta al grande pubblico»²⁴), che colleziona e cataloga entusiasticamente²⁵ e di cui può a buon diritto essere considerato uno dei primi, se non il primo *connoisseur*. Un modo che gli fa affermare «io vedo le cose come fossero disegni a penna»²⁶ e che ci illumina moltissimo, non meno del successivo incontro a Parigi coi principali protagonisti del movimento impressionista e neoimpressionista, sulle ragioni profonde dello stile della pittura vangoghiana sviluppatosi dal 1887 in poi: una pittura fatta di corte pennellate cariche di colore, singolarmente accostate le une alle altre e solo superficialmente imparentate coi tocchi di Monet e Signac (peculiari e ciascuno di autonoma ispirazione), ma che almeno in parte paion tradurre in pittura i fitti e reiterati segmenti dell'incisione e, per l'appunto, del disegno a penna.

La passione per le stampe allora non era certo nuova in van Gogh, che la coltivava fin dal giovanile impiego nella ditta Goupil sia all'Aja (1869-73) che a Londra (1873-75), ma è in quest'epoca, tra il 1882 ed il 1883, che comincia a studiarle con metodo, considerandole un luminoso esempio di competenza nel disegno almeno quanto uno straordinario prontuario di immagini donde trarre ispirazione²⁷: l'esempio più emblematico dei molti citabili è forse quello, assai noto, dell'illustrazione di Luke Fildes *La sedia vuota di Dickens* comparsa sul «Graphic» del 1870, illustrazione commemorativa dell'allora recentissima scomparsa del romanziere inglese: grandemente ammirata da Vincent, vi si ispirerà in seguito ad Arles per la realizzazione della celebre coppia di tele *La sedia di Vincent* e *La sedia di Gauguin*, avendola tuttavia acquistata proprio all'Aja nel luglio 1882²⁸. Le litografie, in ogni caso, non rappresentano solo un ricco bacino iconografico ed una peculiare fonte d'ispirazione stilistica; incarnano piuttosto un modello di concezione della propria opera che favorisce la reiterazione e/o serialità dell'immagine e va orientandosi verso una percezione corale dell'opera d'arte, mai isolata in se stessa, anzi sempre da considerarsi in rapporto al resto della produzione dell'artista, proprio come Vincent è solito osservare (e far osservare a colleghi ed amici che tenta di interessare in questo senso) le stampe della propria collezione: «eccoti amico mio» scrive ad Anthon van Rappard nel maggio 1883 «come va guardata l'opera di un pittore di figure: come un insieme»²⁹, chiosando poi al fratello Theo:

Quando svariati e diversi disegni dello stesso autore sono assieme, ne risultano avvantaggiati e l'uno spiega ed è complementare dell'altro. [...] Il mio pensiero è che uno dei miei disegni preso

a sé non darà mai una soddisfazione completa, alla lunga, mentre un certo numero di studi, per quanto diversi possano essere nei dettagli, dovrà sempre integrarsi.³⁰

In questi passi Vincent si focalizza sul disegno di figura, ma ben presto applicherà i medesimi principii anche alla pittura di paesaggio, rispetto alla quale non è raro identificare nel suo catalogo vere e proprie serie: una delle più note è quella dei cosiddetti «paysages en longueur»³¹, dipinti nel 1890 ad Auvers-sur-Oise in un inconsueto formato orizzontale 1:2, apparentemente originale ma che ancora una volta trova una precisa anticipazione nei mesi dell'Aja, allorquando lavora a quelle che chiama «composizioni vaste» progettate su grandi disegni 50x100 cm, preparatori per tele mai realizzate aventi come soggetti scene corali di lavoro nei campi³².

L'interesse di van Gogh per l'illustrazione periodica, così ricca di conseguenze, è uno dei sintomi più evidenti della sua predilezione verso la figura umana, sebbene in lui lo stimolo al paesaggismo fosse precocemente insorto fin dagli anni della fanciullezza e proprio durante la permanenza all'Aja nel 1882-83 assistesse ad una personale codifica formale, ad un preciso collocamento teorico all'interno del pensiero artistico vangoghiano. Sotto la guida di Mauve, Vincent frequenta la difficile tecnica dell'acquerello (verso la quale molti suoi colleghi lo spingono con sollecitudine perché meglio spendibile sul piano commerciale), delle cui finezze fatica ad impraticarsi ma che, nonostante tutto, apprezza moltissimo³³: rappresenta infatti per lui, oltre ad una piacevole alternativa al disegno³⁴ ed una stimolante occasione di ibridazione entro la sua propensione all'impiego della tecnica mista nella produzione grafica, la principale via d'accesso alla pittura ad olio, cui si dedica con sempre maggior convinzione a partire dall'agosto 1882³⁵. Fin da subito, però, egli associa in modo vincolante le qualità formali dell'acquerello al genere della veduta urbana e del paesaggio: lo incardina così nella propria peculiare concezione critica tendente a riconoscere una specifica corrispondenza formale tra soggetto e tecnica esecutiva³⁶, tradendo la quale decade inevitabilmente qualsivoglia efficacia espressiva della figurazione.

Penso all'idea [suggeritami] che io debba fare degli acquerelli; partendo dall'idea che io mi sbagliai e che cerchi di cambiare opinione con tutta la mia buona volontà, non riesco ancora a capire come queste figure dell'uomo col sacco, del seminatore, del vecchio che raccoglie patate, della carriola, dell'uomo che brucia erbacce possano mai mantenere la loro individualità se le eseguissero all'acquerello. Il risultato non sarebbe che estremamente mediocre, del genere di mediocrità cui non voglio arrendermi. Ora per lo meno in essi c'è della personalità. L'acquerello non è davvero il mezzo più adatto a chi desidera soprattutto esprimere l'audacia, la vigoria, la robustezza delle figure. È diverso quando si cerca esclusivamente la tonalità od il colore, allora l'acquerello è ottimo. Orbene, devo ammettere che potrei fare degli altri studi delle stesse figure eseguite da un diverso punto di vista (ossia della tonalità e del colore) e con diverse intuizioni, ma

il punto è che, se il mio temperamento ed i miei sentimenti mi portano soprattutto al carattere, alla struttura, all'azione delle figure, mi si può mai incolpare se, preso da questa emozione, non mi esprimo con gli acquerelli, ma in un disegno con del nero e marrone soltanto?³⁷

È in questo senso, ad esempio, che Vincent demarca a più riprese una nettissima distinzione tra gli artisti nordici e «gli Italiani», etichetta sotto cui comprende la maggior parte dei pittori del sud Europa a suo dire mali imitatori delle opere meno felici di Fortuny e Boldini e come tali dediti tra gli anni Sessanta ed Ottanta ad un'ingentissima produzione di acquerelli con scenette galanti od esotiche e macchiette popolari di enorme fortuna commerciale europea, di cui proprio la galleria Goupil era una delle principali rivenditrici³⁸:

Avevo visto una mostra di acquerelli in cui c'erano moltissime opere di Italiani. Abili, molto abili, ma mi lasciavano freddo; [...] dove sono i loro sentimenti, il loro senso d'umanità dov'è? Preferirei vedere un piccolo schizzo grigio di Lançon, dei cencioli che mangiano la minestra mentre fuori nevicava o piove, che vedere le vivide piume di pavone di quegli Italiani, che sembrano moltiplicarsi giorno per giorno, mentre gli artisti più sobri restano al solito rarissimi. [...] Penso sarai d'accordo con me nel mio giudizio sulle tendenze e gli scopi di questa scuola. Quanto dico non implica una mia scarsa valutazione di molti di loro: parlo di artisti che hanno in sé qualcosa di Goya, come ad esempio alcune cose di Fortuny e Morelli. Circa dieci o dodici anni fa, allora ero con Goupil, queste cose le vidi per la prima volta; pensavo fossero magnifiche e le ammiravo ancor più delle opere complesse di artisti tedeschi od inglesi, come ad esempio Rochussen e Mauve. Da tempo però la penso diversamente, perché mi pare che questi artisti siano come degli uccelli che cantano una sola nota, mentre accade che io sia più entusiasta delle allodole e degli usignoli, che ci dicono di più facendo meno chiasso e con maggiore passione.³⁹

Una simile prospettiva non lo avvicina tuttavia nemmeno alla Scuola dell'Aja, nella quale sente di non riuscire ad integrarsi rimproverando anzi vibratamente ai propri colleghi non solo un totale disinteresse per i temi sociali⁴⁰ – aridi borghesi troppo intenti ad arredare lo studio di pittura come un elegante salotto⁴¹ invece che prestare la propria arte all'educazione culturale e morale del riguardante attraverso il trattamento di temi commoventi ed educativi perché ruvidamente realistici ed attuali, in ogni caso universalmente comprensibili – ma anche e soprattutto l'incapacità di comprendere ed accettare le intrinseche qualità estetiche e formali del disegno, ch'egli giudica mezzo espressivo autonomo ma che per tutti gli altri è nulla più che uno strumento di studio e progettazione.

Per quanto io ammiri e rispetti questi maestri, mi dispiace che, parlando con altri (Mauve e Maris particolarmente) essi non sottolineino di più quel che si può fare col contorno, mentre invece consigliano di disegnare con cautela e dolcezza⁴². E così accade che oggi siano all'ordine del giorno gli acquerelli, considerati come il mezzo migliore di esprimersi, mentre a parer mio si presta troppo poca attenzione al bianco e nero, a tal punto che c'è un certo astio perfino nei suoi confronti. Non c'è nero, per così dire, nell'acquerello ed è su questo che si basano quando dicono 'Quella roba nera' [scil. riferiti ai disegni di Vincent].⁴³

È in questo senso che, già a tali date, deve essere giudicato il vigore dei disegni vangoghiani, la cui spesso schietta ruvidità, lungi dall'essere frutto d'imperizia ma originandosi da un consapevole orientamento estetico-stilistico, non ne inficia la qualità – apertamente riconosciutagli da diversi colleghi⁴⁴ – e si caratterizza per un che di scultoreo non lontano, in effetti, dall'incisione su legno: la capacità di Vincent di isolare le linee costitutive di una figura e di costruirla a partire da esse senza poi celarle, ma anzi evidenziandole a volte brutalmente si nutre in pari misura della consuetudine con le stampe non meno che di una vera e propria professione di chiarezza, di sincerità espressiva, di universale comprensibilità del segno oltre che del sema della raffigurazione. A dimostrazione di ciò si notino i contorni marcati e ben evidenziati a pennello (talora perfino in nero) che compaiono in molti suoi quadri di figura (con qualche eccezione paesaggistica) a partire dal 1889⁴⁵, ossia da un momento in cui il pittore torna a volgersi frequentemente alle stampe come fonte d'ispirazione; e questo tanto più nel periodo di reclusione all'istituto di St.-Rémy de Provence, durante il quale non è raro riprodurre ad olio invenzioni grafiche, mancandogli la libertà d'esperire il territorio alla ricerca di modelli, scorci o vedute originali. La passione frattanto insorta per le xilografie giapponesi in stile Ukiyo-e ha poi infuso al suo contorno un'inedita fluidità, ma per il resto Vincent non fa che recuperare il personale *leitmotiv* grafico convintamente sviluppato e difeso nei mesi all'Aja e qui riproposto in pittura, mostrando una sorprendente tangenza con certi esiti bozzettistici di Daumier⁴⁶, ma con la fondamentale differenza di aver elevato la dignità di quel contorno ad opera ultima.

Affermando con forza «disegnare è dipingere»⁴⁷, medesimo vigore del tratto grafico Vincent ritrova dunque anche nella pittura ad olio, mezzo invece infinitamente più adatto a trasmettere la straordinaria complessità cromatica e luministica del paesaggio naturale⁴⁸: vedute e scorci che fin dalle prime prove egli non teme di «modellare» («modeleerde») – l'impiego di un termine della scultura è significativo – nell'abbondante impasto cromatico «strizzato fuori» dal tubetto, non quietamente steso sulla tela⁴⁹.

Ultimamente, mentre dipingevo, ho sentito una certa potenza coloristica⁵⁰ che si andava risvegliando in me, più forte e diversa da quella sentita fino ad ora. [...] Guardo un poco di più attraverso le ciglia anziché fissare intensamente le giunture ed analizzare la struttura delle cose, e mi porta direttamente a vedere le cose più come macchie di colore in contrasto reciproco che altro⁵¹. Mi chiedo a che cosa ciò mi condurrà e come si svilupperà. A volte mi sono chiesto perché non ero più colorista, dato che il mio temperamento sembra decisamente indicarlo, ma fino ad oggi è cosa che si è molto poco sviluppata.⁵²

Così come, d'un tratto, la sua personale gerarchia delle tecniche (prima il disegno, poi la pittura) par superata in favore di una stimolante complementarietà,

anche la pari dignità dei soggetti non viene mai negata, anzi, raffigurazione del paesaggio e rappresentazione delle persone finiscono in van Gogh per integrarsi, per rispecchiarsi a vicenda, la pratica di un genere non potendo che favorire, se opportunamente meditata, l'affinamento dell'altro: già ad Etten nel settembre 1881, approcciandosi per la prima volta allo studio artistico della figura umana, Vincent scrive a Theo che «il disegno di figura [mi ha insegnato] a misurare, a osservare e a cercare il contorno a vasto respiro [...]; quanto al paesaggio, credo che anziché risentire di questa mia nuova attività, finirà col guadagnarci»⁵³; nell'agosto 1882 dichiara poi essere sua «chiara intenzione imparare da questa pittura di paesaggi alcune cose che sento di aver bisogno per la figura, ossia l'esprimere i diversi materiali ed i toni ed i colori. In altri termini, esprimere il corpo, la massa delle cose»⁵⁴.

Natura e figura sono i poli tra i quali perennemente oscilla l'ispirazione vangoghiana, pur mantenendo una predilezione per la seconda⁵⁵, al punto da rappresentare un filtro attraverso cui osservare ogni elemento naturale: «quando lavoro all'aria aperta studio gli alberi, considerandoli come figure vere e proprie, soprattutto per quanto riguarda il contorno, la proporzione e la costruzione. [...] Se si disegna un salice come se fosse un essere vivente (e in definitiva, lo è veramente) tutto il resto segue con facilità. [...]. Se non studiamo la figura, se non disegniamo gli alberi come se fossero figure, rimarremo artisti mediocri, senza spina dorsale»⁵⁶. Il paragone tra paesaggio e figura, invero, non era suo peculiare, lui stesso riferendo in una lettera al fratello il commento che il pittore Jozef Israëls aveva fatto al quadro *Autunno* (1865 ca.) di Jules Dupré in collezione Mesdag: «è come un dipinto di figura»⁵⁷. In van Gogh tuttavia l'identificazione si spinge oltre, procedendo ad un'autentica umanizzazione dell'elemento naturale non sul piano simbolico, ma su quello percettivo ed emotivo, come quando descrive la vista, nel corso di una passeggiata nei sobborghi dell'Aja, dell'avvicinarsi di una tempesta che prende improvvisamente a sferzare gli alti alberi allineati lungo un canale: «erano una cosa superba, c'era del dramma in ciascuna *figura*, stavo per dire, ma intendo ogni albero»⁵⁸; un'immagine sublime contenuta in una lettera significativa, che consente peraltro di datare più correttamente al settembre 1883 un bel disegno del Van Gogh Museum (fig. 4)⁵⁹ generalmente considerato eseguito a Nuenen tra giugno ed agosto 1885 e nel quale, tuttavia, l'artista non manca di inserire, minuscola nella sua solitudine, la figura umana. «Il paesaggio richiede necessariamente anche delle figure»⁶⁰ aveva scritto oltre un anno prima, ed effettivamente negli anni a seguire i suoi paesaggi saranno quasi sempre «abitati»: percorsi da uomini e donne come quelli di Lorrain e Constable, modificati dall'intervento umano come quelli di Corot e Daubigny, od innervati

di drammatici ed intensi sentimenti quali appaiono quelli degli ammiratissimi Jacob van Ruysdael, Georges Michel e Théodore Rousseau. Esistono vari modi, in effetti, in cui van Gogh "umanizza" il paesaggio e se popolarlo di presenze umane più o meno palesate è il mezzo, per così dire, più canonico e tradizionale, l'accentuazione (a volte quasi deformazione) prospettica di taluni elementi gli consente di associarlo con maggiore evidenza alla sfera umana: i principali esempi in questo senso risalgono nuovamente ai giorni di Auvers, ma con alcuni importanti precedenti all'Aja come il nesso che si può istituire tra *Ragazza in bianco nel bosco* del Kröller-Müller Museum di Otterlo⁶¹, quadro dell'agosto 1882 forse ispirato da un'illustrazione di Helen Allingham⁶², e *Passeggiata nel bosco* del Cincinnati Art Museum⁶³, eseguito nella seconda metà di giugno 1890. La via prediletta da Vincent, tuttavia, è quella di una corrispondenza emotiva che suscita in lui originali associazioni mentali:

A volte ho un tal desiderio di fare dei paesaggi, proprio come agogno ad una lunga passeggiata per rinfrescarmi; ed in tutta la natura, negli alberi ad esempio, vedo dell'espressione e per così dire, un'anima. Una fila di salici cimati a volte sembra una processione di uomini dall'ospizio. Il grano giovane ha qualcosa di inesprimibilmente puro e tenero e risveglia la stessa emozione dell'espressione di un bimbo addormentato, ad esempio. L'erba calpestate sul ciglio della strada ha l'aspetto stanco ed impolverato della gente dei quartieri poveri. Qualche giorno fa, dopo la nevicata, vidi un gruppo di cavoli bianchi che se ne stavano gelati e taciti, e mi fece venire in mente un gruppo di donne nelle loro vesti leggere e vecchi scialli che avevo visto al mattino presto in un piccolo negozietto di acqua calda e carbone.⁶⁴

Si chiarisce così il senso del suo non sentirsi, in fondo, un puro paesaggista⁶⁵, del suo legame inscindibile con quanto in natura è dotato di anima sentimenti e capacità di soffrire intimamente, e del suo bisogno costante, nella rappresentazione artistica, di far affiorare, di rendere visibili queste sensazioni talora trattando la natura come un essere umano, talaltra ricercando nella natura un'espressione di sentimenti equivalente a quella umana. Questo concetto, così cruciale per comprendere a fondo l'opera vangoghiana, lo illustra l'artista stesso con la lucidità critica che lo contraddistingue mettendo a confronto, in una ben nota lettera del maggio 1882, due disegni originali recentemente realizzati di cui andava giustamente fiero: *Sorrow*, seconda versione (più grande nel formato) del celebre disegno di una giovane donna nuda mestamente accovacciata (fig. 5)⁶⁶, e *Radici*, un'immagine potente e per certi versi inquietante di radici arboricole lasciate scoperte dal terreno (fig. 6)⁶⁷; opere nelle quali l'occhio critico di Francesco Arcangeli rilevava «qualcosa di amaramente ingrato ed in pari tempo grossolanamente decorativo»⁶⁸ ma che proprio per questo scarnificano la figurazione riducendola ad un'essenza non banalmente analitica, bensì sincera e tristemente sentimentale.

Ho cercato di mettere lo stesso sentimento nel paesaggio e nella figura; l'attaccamento alla terra convulso e passionale, eppure l'essere a mezzo strappati via dalla tempesta. Volevo esprimere qualcosa della lotta della vita sia in quella pallida e sottile figura di donna come pure nelle radici nere, contorte e nodose. O meglio, visto che ho cercato di riprodurre fedelmente la natura come io la vedevo, senza farci su della filosofia, in tutti e due i casi involontariamente si vede qualcosa di quella lotta.⁶⁹

È la lotta quotidiana per l'esistenza a coinvolgere l'artista, ad infondergli ispirazione: egli la ricerca in un paesaggio martoriato dalla tempesta, in un campo che promette fertilità a costo di sudore, nella condizione umile e disagiata delle classi sociali più povere; l'idillico, l'ideale non suscitano in lui alcuna emozione ed anzi li rifiuta giudicandoli veri e propri tradimenti della natura che aprono la via a molta pittura contemporanea ironica e leggera, quanto di meno edificante possa essere prodotto. Nella sua concezione il pittore dev'essere come un operaio, non come un agiato borghese che vive di rendita⁷⁰: svolge un duro «lavoro fatto a mano», più concreto e «solido» dei mestieri commerciali e finanziari e come tale dev'essere assimilato all'artigiano⁷¹, non al *philosophe* il cui pensiero vola alto, lontano dalle miserie quotidiane, né al *dandy* che, per citare un autore molto caro a van Gogh, è Poeta degli Abiti, vive per vestirsi laddove gli altri si vestono per sopravvivere⁷². Vincent indossa logori abiti da lavoro⁷³, e sente profondamente il mondo perché quei panni gli consentono, in vari modi, di avvicinare e mantenersi prossimo alla sola società umana ove si rivelano i sentimenti più autentici: «essendo uno che lavora con le mani, mi sento a mio agio tra la classe operaia e cercherò di prendervi radice sempre più. Non posso fare altrimenti, non voglio fare altrimenti, non comprendo alcun'altra strada»⁷⁴. Ecco perché in molteplici lettere a partire dal 1882 egli insiste tanto per convincere il fratello Theo, al quale riconosce una profonda sensibilità umana ed estetica, a lasciar tutto e diventare pittore⁷⁵; ecco donde trae origine il sentimento profondo alla base di una delle sue tele più brillanti e sorprendenti, quel *Teschio con sigaretta* dipinto ad Anversa nel 1886 che demolisce satiricamente l'idea stessa dell'uomo da salotto semplicemente accendendogli una sigaretta⁷⁶. Umiltà di vita non significa tuttavia umiltà d'intelletto, ed anzi la grande cultura di van Gogh meglio si esplicita proprio nella maturità di pensiero, nell'incredibile consapevolezza dei propri mezzi e dei propri obiettivi che già nei mesi all'Aja, all'inizio della sua parabola artistica, egli dimostra di possedere. Una lucidità tale da renderlo quasi profetico, allorquando dichiara di prevedere per sé non più di altri sei o dieci anni di vita entro i quali sente di dovere, in tutti i modi, «portare a termine un determinato lavoro: il mondo mi guarda solo in quanto sento un certo debito ed un senso del dovere nei suoi riguardi, perché ho calcato per trent'anni questa terra e, per gratitudine, voglio lasciare di me un qualche ricordo sotto forma di disegni o dipinti, non eseguiti

per compiacere un certo gusto in fatto d'arte, ma per esprimere un sincero sentimento umano. Di modo che questo lavoro è la mia meta»⁷⁷. Di tale precoce consapevolezza si è tentato qui di rendere conto⁷⁸, muovendo dagli studi esistenti ma integrandola attraverso un capillare scandaglio dell'epistolario vangoghiano e qualche osservazione originale; non necessita tuttavia di dimostrazioni ed in fondo, leggendo le sue parole ed osservando i suoi quadri, non possiamo che calarci nei panni del buon Theo, sentendoci ammonire da Vincent di dargli quella fiducia che la storia da tempo gli ha riconosciuto: «tutte le mie idee sul mio lavoro sono tanto ben ordinate, tanto ben definite, che penso faresti bene ad accettare quanto ti dico: lascia che io me ne vada per la mia strada, proprio come sono»⁷⁹.

Nel presente articolo, tutte le opere di Vincent citate sono identificate, come consuetudine, dalla sigla "JH" seguita dal corrispondente numero progressivo nel catalogo generale di Jan Hulsker (L'opera completa di Van Gogh, Milano, 1979 [ed. or. Amsterdam, 1977]). Le lettere (lt.) sono citate nella classica traduzione italiana del 1959, ma identificate dal numero progressivo loro assegnato nell'edizione 2009 curata da Leo Jansen, Hans Luijten e Nienke Bakker (integralmente consultabile sul sito vangoghletters.org). La sigla "VT" connota le lettere spedite da Vincent al fratello Theo, la sigla "VR" quelle indirizzate all'amico pittore Anthon van Rappard.

- 1 Così scrive Vincent al fratello Theo in una lettera del maggio 1882: «Mauve si offende del fatto che io abbia detto *sono un artista*, cosa che non intendo ritrattare perché, ovviamente, un significato aggiunto di questa parola è "sempre alla ricerca, senza mai trovare"; è precisamente il contrario del dire "so, ho trovato". Per quanto io sappia, il termine significa "Sto cercando, sto lottando, ci sono dentro con tutte le mie forze"» (lt. 224 [7 maggio 1882 ca.]).
- 2 Cfr. J. Hulsker, *Van Gogh's Dramatic Years in The Hague*, in «Vincent», 1, 2, 1970/72, pp. 6-21; W.J.A. Visser, *Vincent van Gogh en 's Gravenhage*, Den Haag, 1973; Hulsker, *L'opera completa di Van Gogh*, cit., pp. 30-92; R. Dorn, *Als Zeichner unter Malern: Vincent van Gogh in Den Haag, 1881-1883*, in *Die Haager Schule. Meisterwerke der holländischen Malerei aus em Haags Gemeentemuseum*, catalogo della mostra (Mannheim 1987), a cura di R. Dorn, J.H. Kraan, J.J.Th. Sillevius, Den Haag, 1987, pp. 58-81; *Van Gogh e la Scuola dell'Aia*, catalogo di mostra (Firenze 1990), a cura di M. van der Mast, J. Sillevius, Milano, 1990; *Van Gogh e la Scuola dell'Aia*, catalogo di mostra (Vienna 1996), a cura di R. Dorn, K.A. Schröder, J.J.Th. Sillevius, Milano, 1996. Si vedano anche le pagine relative all'Aja nelle principali biografie vangoghiane: M.E. Tralbaut, *Vincent van Gogh*, Torino, 1969 (ed. or. Lausanne 1969); A.M. Hammacher, R. Hammacher, *Van Gogh: a documentary biography*, New York, 1982; S. Naifeh, G.W. Smith, *Van Gogh. The Life*, London, 2011.
- 3 Sul tema, si rimanda agli studi più recenti (con bibliografia precedente): W. Van der Veen, *Van Gogh: a Literary Mind. Literature in the correspondence of Vincent van Gogh*, Zwolle, 2009; M. Guzzoni, *I libri di Vincent*, Monza, 2020.
- 4 Lt. 258 (VT, 20 agosto 1882).
- 5 Lt. 219 (VT, 21 aprile 1882). In questa lettera Vincent narra anche di un proprio scatto d'ira, causato dall'ennesima esortazione di Mauve a copiare i gessi accademici, a seguito del quale scaglia i pochi calchi di mani e piedi in proprio possesso nella secchia del carbone,

- pensando «disegnerò quei gessi solo quando non ci saranno più mani e piedi di esseri viventi da prendere a modello». Per la sua precoce insofferenza verso i pittori accademici ed i loro insegnamenti, cfr. anche lt. 195 (VR, 30 dicembre 1881).
- 6 Cit. in N. Pevsner, *Le Accademie d'arte*, Torino, 1982 (ed. or. Cambridge, 1940), p. 221.
 - 7 «È terribilmente difficile spiegare alla gente come si deve posare. Si trovano persone molto ostinate e non è facile convincerle su un determinato punto: vogliono sempre posare col vestito della domenica, aggiustato in maniera che ginocchia, gomiti, scapole ecc. si perdano fra le pieghe. Invero, questa è una delle *petites misères de la vie d'un dessinateur*» (lt. 170 [VT, 5 agosto 1881]).
 - 8 Inv. SZ van Gogh 5 (JH131).
 - 9 J. van Lindert, *Scene dalla vita quotidiana*, in *Van Gogh e la Scuola dell'Aja* 1990, cit., p. 46.
 - 10 «Ieri ed oggi ho disegnato due figure di un vecchio che siede con i gomiti sulle ginocchia, tenendosi la testa tra le mani. [...] Quant'è bella la figura di un vecchio operaio, con i suoi abiti rappezzati in fustagno ed il capo calvo» (lt. 286 [VT, 24 novembre 1882]).
 - 11 Per questo riferimento, cfr. *Van Gogh and Britain*, catalogo della mostra (Londra, 2019), a cura di C. Jacobi, London, 2019, p. 85. Per l'influenza dell'illustrazione inglese sull'opera di van Gogh, cfr. anche *English Influences on Vincent van Gogh*, catalogo della mostra (Nottingham 1974-75), a cura di R. Pickvance, Nottingham, 1974.
 - 12 Cfr. JH34 (*Worn out*), 325, 326, et al.
 - 13 *Sulle soglie dell'Eternità*, Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller (inv. KM 111.041; JH1967). L'avvalersi di Vincent dei propri studi come un archivio di soluzioni compositive da perfezionare ma anche da riassemblare per parti in future nuove invenzioni è alla base del suo richiedere indietro a Theo la maggior parte dei disegni che gli spedisce in visione ed è chiaramente esplicitato in lt. 224 (VT, 7 maggio 1882 ca.).
 - 14 Lt. 288 (VT, 27 novembre 1882).
 - 15 Altrove, in una delle ultime lettere dall'Aja, Vincent ribadirà più esplicitamente che «davvero per me il dramma della tempesta nella natura e del dolore nella vita è quello che più mi colpisce» (lt. 381 [VT, 5 settembre 1883]). La «malinconia sentimentale» gli appare dunque troppo affettata e decadente, falsamente poetica, mentre solo una «tristezza serena» (lt. 46 [VT, 9 settembre 1875]) è «l'oro schietto» che consente di accogliere ed intendere, con cristiana rassegnazione, i mali dell'esistenza.
 - 16 Lt. 249 (VT, 21 luglio 1882).
 - 17 Lt. 266 (18 settembre 1882). Similmente, così scriveva a fine luglio 1882: «È dovere del pittore l'essere completamente preso dalla natura e di usare tutta la sua intelligenza nel suo lavoro per esprimere il sentimento, di modo che la sua opera possa divenire intelligibile agli altri» (lt. 252 [VT, 31 luglio 1882]).
 - 18 Cfr. in proposito le pagine sempre valide di Meyer Shapiro (*L'impressionismo. Riflessioni e percezioni*, Torino, 2008, in part. pp. 51 ss).
 - 19 Lt. 260 (VT, 3 settembre 1882).
 - 20 Lt. 252 (VT, 31 luglio 1882).
 - 21 «Non ho avuto alcuna direttiva od insegnamento da altri, sono stato un autodidatta; non c'è da meravigliarsi che la mia tecnica, considerata superficialmente, sia diversa da quella degli altri» (lt. 222 [VT, 1 maggio 1882]). Sulla produzione grafica di van Gogh all'Aja, cfr. G. Pollock, *Stark Encounters: Modern Life and Urban Work in Van Gogh's Drawing of the Hague*

- 1881-1883, in «Art History», VI, 1983, pp. 330-358; R. Dorn, *Haagse tekeningen van Vincent van Gogh*, in *De Haagse School. Die collective van het Haags Gemeentemuseum*, catalogo della mostra (Den Haag, Geemntemuseum, 1988), a cura di J.J.Th. Sillevs, R. Dorn, J.H. Kraan, Den Haag, 1988, pp. 345-357.
- 22 Lt. 210 (VT, 11 marzo 1882). Sul tema, cfr. anche ltt. 249 (VT, 21 luglio 1882) e 252 (VT, 31 luglio 1882).
- 23 Cfr. anche *infra*, nota 42.
- 24 Lt. 278 (VT, 1 novembre 1882).
- 25 Nel giugno 1882 la sua collezione ammonta già a circa un migliaio di fogli (cfr. lt. 234 [VT, 2 giugno 1882]) e nel marzo 1883 può affermare di possedere la serie quasi completa del «Graphic» (cfr. lt. 326 [VT, 6 marzo 1883]).
- 26 Lt. 222 (VT, 1 maggio 1882).
- 27 «Una raccolta di pagine come queste, per un artista, diventa a parer mio qualcosa come una Bibbia, in cui ogni tanto leggere qualcosa quando si è d'umore devoto. Penso sia una buona cosa non solo conoscerla, ma averle attorno continuamente nello studio. [...] Il solo fatto di possedere personalmente queste pagine, fa sì che ci si pensi più spesso e restino impresse meglio e più chiaramente» (lt. 311 [VR, 10 febbraio 1883]). Su Vincent collezionista di stampe, cfr. almeno L. Van Tilborgh, *'A Kind of Bible': The Collection of Prints and Illustrations*, in *The Rijksmuseum Vincent van Gogh*, a cura di E. van Uitert, M. Hoyle, H. van Crimpen, Amsterdam, 1987, pp. 38-44.
- 28 Cfr. ltt. 251 (VT, 26 luglio 1882) e 293 (VT, 11 dicembre 1882). *La sedia di Vincent* si conserva alla National Gallery di Londra (inv. NG3862; JH1635), mentre *La sedia di Gauguin* è al Van Gogh Museum di Amsterdam (inv. s0048V1962; JH1636). Per il confronto con le litografie di Fildes, cfr. *Van Gogh and Britain*, cit., pp. 90-93.
- 29 Lt. 345 (VR, 21 maggio 1883).
- 30 La prima parte della citazione è tratta dalla lt. 222 (VT, 1 maggio 1882), la seconda dalla lt. 378 (VT, 21 agosto 1883).
- 31 Lt. 896 (VT, 2 luglio 1890). Su questa specifica serie di dipinti, ci si permette di rimandare al saggio dello scrivente *Widening the view: on format and dating of Van Gogh's elongated canvases from Auvers-sur-Oise*, in corso di pubblicazione su «Predella» (con bibliografia precedente).
- 32 Cfr. ltt. 348 (VT, 3 giugno 1883), 353 (VT, 15 giugno 1883) e 354 (VR, 15 giugno 1883).
- 33 Per espressioni di apprezzamento verso questa tecnica, cfr. ltt. 192 (VT, 18 dicembre 1881), 200 (VT, 14 gennaio 1882) e 201 (VT, 21 gennaio 1882). Agli acquerelli, Vincent si era già approcciato almeno dal 1880 (cfr. lt. 157 [VT, 7 settembre 1880]) e ne eseguirà altri anche ad Arles nel 1888.
- 34 «Mi piace troppo l'acquerello per rinunciarvi del tutto, finisco sempre per ritornarci. Ma la base di tutto è la conoscenza della figura. [...] Dopo aver disegnato per un mese, ogni tanto faccio degli acquerelli, come se stessi gettando uno scandaglio per giudicare della profondità cui mi trovo» (lt. 322 [VT, 2 marzo 1883]).
- 35 Cfr. lt. 253 (VT, 5 agosto 1882).
- 36 Sul tema, cfr. Dorn, *Haagse tekeningen van Vincent van Gogh*, cit.; *Van Gogh e la Scuola dell'Aia* 1990, cit., pp. 84ss.
- 37 Lt. 358 (VT, 2 luglio 1883).

- 38 Sulla nutrita presenza dei pittori italiani nei registri di vendita della Goupil, oggi conservati al Getty Research Institute, si rimanda all'ottimo volume *La Maison Goupil: il successo italiano a Parigi negli anni dell'Impressionismo*, catalogo di mostra (Rovigo, 2013), a cura di P. Serafini, Milano, 2013.
- 39 Lt. 267 (VR, 19 settembre 1882). Sul tema, cfr. anche ltt. 265 (VT, 18 settembre 1882), 291 (VT, 4/9 dicembre 1882 ca.), 298 (VT, 3 gennaio 1883) e 338 (VT, 30 aprile 1883).
- 40 Cfr. lt. 330 (VT, 18 marzo 1883). Così scriveva Vincent a van Rappard alcuni mesi prima: «Sono dell'avviso che chiunque desideri dedicarsi alla figura debba avere anzitutto una calda simpatia nei confronti degli esseri umani e continuare ad averla, se no i disegni restano freddi ed insipidi. Ritengo sia molto necessario per noi stare attenti a noi stessi e fare attenzione a non diventare dei cinici» (lt. 276 [29 ottobre 1882]; cfr. anche lt. 278 [VT, 1 novembre 1882]).
- 41 «Mi piacerebbe che il mio studio avesse un aspetto piacevole, non con oggetti antichi od arazzi o tappeti, ma semplicemente per via degli schizzi attaccati al muro e dei buoni materiali. [...] Non ho nulla in contrario a che lo studio abbia l'aspetto di una comoda chiatta» (lt. 253 [VT, 2 agosto 1882]).
- 42 Ossia, per inciso, secondo il metodo tradizionale proposto, tra gli altri, dal manuale di Bargue – cfr. lt. 170 (VT, 5 agosto 1881) in cui Vincent scrive a Theo che il Bargue «insegna a disegnare con linee ad ampio respiro e semplici contorni delicati» – a maggior riprova di quanto Vincent non si appiattisca passivamente su tale modello didattico.
- 43 Lt. 354 (VR, 15 giugno 1883).
- 44 Es. Jan Hendrik Weissenbruch (cfr. lt. 209 [VT, 6/9 marzo 1882 ca.]), Willem Carel Nakken (cfr. lt. 333 [VT, 29 marzo/1 aprile 1883 ca.]), Herman Johannes van der Weele e, ovviamente, l'amico Anthon van Rappard.
- 45 Solo per citare qualche esempio: *Il riposo (da Millet)* del Musée d'Orsay (inv. 1952.17; JH1881); *L'ora d'aria (da Dorè)* del Museo Puškin (inv. Ж-3373; JH1885); *Sulle soglie dell'Eternità* del Kröller-Müller Museum (JH1967) (fig. 2); il *Doppio ritratto di bambini* del Musée d'Orsay (inv. 1954.16; JH2051); la prima versione del *Ritratto del dott. Gachet* (JH2007). Tra i paesaggi con questa peculiarità, basterà ricordare *Montagne a St.-Rémy* del Guggenheim Museum di New York (inv. 78.2514.24; JH1766).
- 46 Ad esempio ne *Il vagone di terza classe* (1863-64 ca.) del Metropolitan Museum of Art di New York (inv. 29.100.129) (fig. 3), studio ad olio per la celebre tela oggi ad Ottawa. Vd. anche l'acquerello di Daumier con medesimo soggetto conservato al Walters Art Museum di Baltimore (inv. 37.122).
- 47 Lt. 355 (VT, 16 giugno 1883).
- 48 «Ci vuole un pennello per esprimere cielo-terra-mare; o meglio, per esprimere tutto questo in un disegno bisogna conoscere e comprendere il modo di trattare un pennello» (lt. 254 [VT, 5/6 agosto 1882 ca.]).
- 49 Cfr. lt. 260 (VT, 3 settembre 1882).
- 50 Cfr. anche lt. 252 (VT, 31 luglio 1882).
- 51 Un modo, questo, abbastanza comune tra i pittori impressionisti (cfr. M. Shapiro, *L'impressionismo. Riflessioni e percezioni*, cit., p. 8), coi quali pure van Gogh ancora non ha reali contatti.
- 52 Lt. 371 (VT, 7 agosto 1883).

- 53 Lt. 172 (VT, metà settembre 1881).
- 54 Lt. 254 (VT, 5/6 agosto 1882 ca.).
- 55 «Devi capire chiaramente» scrive Vincent a Theo il 23 luglio 1882 «che per quanto mi piacciono i paesaggi, ho una passione ancor più grande per il disegno della figura» (lt. 250).
- 56 La prima parte della citazione è tratta da lt. 177 (VT, 17 ottobre 1881), la seconda da lt. 175 (VT, 15 ottobre 1881).
- 57 Lt. 361 (VT, 11 luglio 1883). Il dipinto si conserva ancora oggi al Museo Mesdag dell'Aja (inv. hwm0122).
- 58 Lt. 381 (VT, 5 settembre 1883).
- 59 Inv. d0054V1962 (H804).
- 60 Lt. 258 (VT, 20 agosto 1882).
- 61 Inv. KM 107.592 (JH182).
- 62 Cfr. *Van Gogh and Britain*, cit., pp. 49-50.
- 63 Inv. 1967.1430 (JH2041).
- 64 Lt. 292 (VT, 10 dicembre 1882).
- 65 «Theo, io decisamente non sono un pittore di paesaggi; quando faccio un paesaggio, ci sarà sempre in esso qualcosa che richiama la figura. Ritengo però sia completamente giusto che ci siano persone che sono essenzialmente dei pittori di paesaggi» (lt. 212 [VT, 16/20 marzo 1882 ca.]).
- 66 Walsall, The New Art Gallery (inv. 1973.128.GR; JH130).
- 67 Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller (inv. KM 117.091; JH142).
- 68 F. Arcangeli, *L'alfabeto di Van Gogh*, in «Paragone. Arte», III, 29, maggio 1952, p. 27.
- 69 Lt. 222 (VT, 1 maggio 1882).
- 70 Lt. 214 (VT, 2 aprile 1882).
- 71 Lt. 212 (VT, 16/20 marzo 1882 ca.).
- 72 T. Carlyle, *Sartor Resartus*, Book III, Chap. X.
- 73 «Davvero i modi e l'abbigliamento di un rappresentante non sono i più indicati per me, né per alcun altro che non abbia da parlare con signore distinte e ricchi signori, vender loro cose costose e far denaro [...]. Io, che non mi sento a mio agio in un bell'abito in un negozio di lusso [...] sono una ben diversa persona quando lavoro sul Geest o nella brughiera o sulle dune. Allora la mia brutta faccia ed il mio abito malandato armonizzano alla perfezione con l'ambiente, sono me stesso e lavoro con gioia» (lt. 220 [VT, 23 aprile 1882]).
- 74 Lt. 225 (VT, 10 maggio 1882).
- 75 Cfr. ltt. 211 (VT, 11 marzo 1882), 228 (VT, 16 maggio 1882), 244 (VT, 6 luglio 1882).
- 76 Per una corretta lettura del quadro, ci si permette di rimandare a: A. Costarelli, *Tra satira e vanità*, in «ArteDossier», 369 (nov. 2019), pp. 54-59.
- 77 Lt. 371 (VT, 7 agosto 1883). Il tema torna anche nella successiva lt. 372 (VT, 12/13 agosto 1883 ca.).
- 78 Buona parte dei temi enucleati in queste pagine sono sintetizzati dallo stesso van Gogh in una lettera a Theo del 23 aprile 1882 (lt. 220), che per ragioni di spazio qui non si trascrive

ma che rappresenta uno dei documenti autobiografici di maggior interesse per cogliere l'immagine che Vincent ha di sé come artista.

79 Lt. 377 (VT, 20 agosto 1883).



Fig. 1: Vincent van Gogh, *Figura di anziano col viso tra i pugni*, 1882, grafite su carta. Amsterdam, Van Gogh Museum

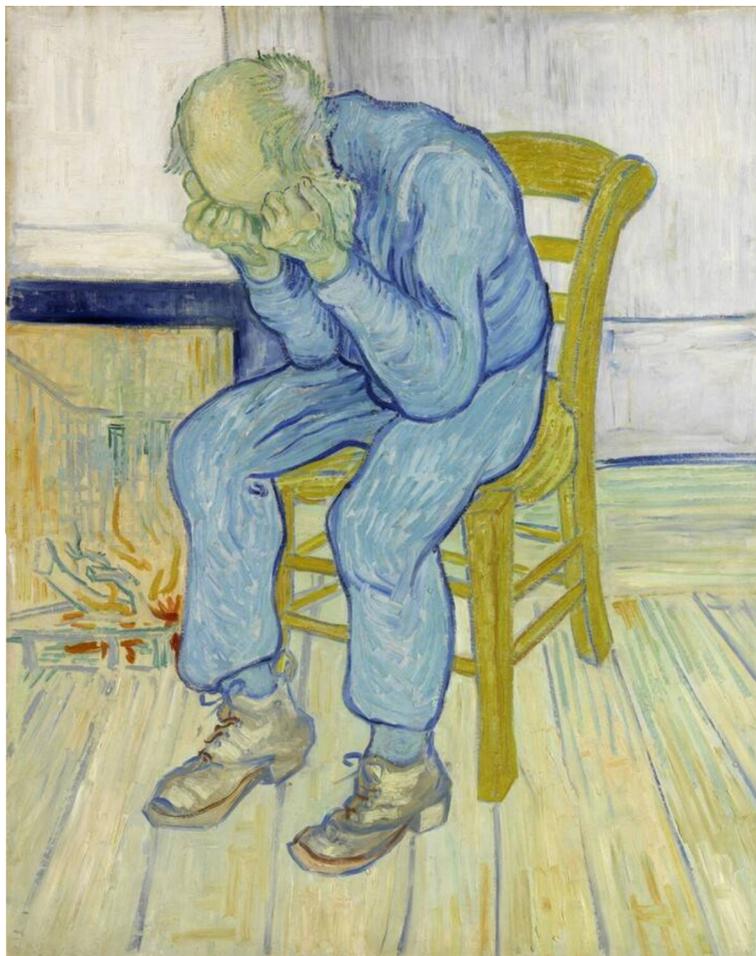


Fig. 2: Vincent van Gogh, *At the Eternity's Gate*, 1890, olio su tela.
Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller



Fig. 3: Honoré Daumier, *Il vagone di terza classe*, 1863-64 ca., olio su tela.
New York City, The Metropolitan Museum of Art



Fig. 4: *Albero nella tempesta*, 1883, grafite su carta.
Amsterdam, Van Gogh Museum.

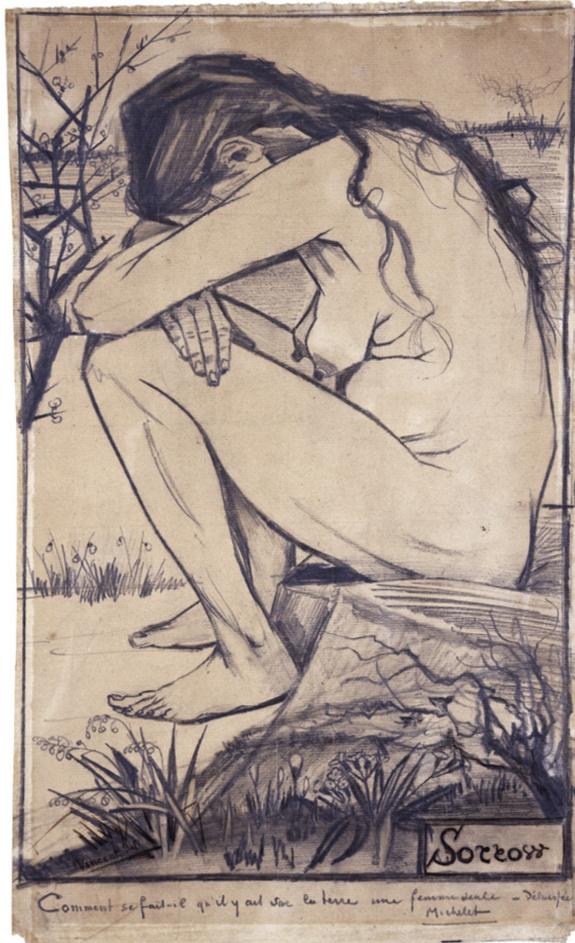


Fig. 5: Vincent van Gogh, *Sorrow*, 1882, tecnica mista su carta.
Walsall, The New Art Gallery.



Fig. 6: Vincent van Gogh, *Radici*, 1882, tecnica mista su carta.
Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller.