

PATOGRAFIA DI UN ARTISTA AN ARTIST'S MADNESS

Filiberto Menna

1. L'elogio della follia

« Rimane la follia, la *follia che si rinchioda*, si è detto bene... tutti sanno infatti che i folli devono il loro internamento a un piccolo numero di atti legalmente repressibili e che, senza questi atti, la loro libertà (cioè che si vede della loro libertà) non sarebbe messa in discussione. Che essi siano, in una certa misura, vittime della loro immaginazione, sono pronto ad ammetterlo intendendo nel senso che essa li spinge all'inosservanza di certe leggi al di fuori delle quali la razza si sente lesa... Ma il profondo distacco che dimostrano nei confronti del nostro comportamento contro di loro, e persino delle varie punizioni che vengono loro inflitte, permette di supporre che trovino un grande conforto nella loro immaginazione, che godano abbastanza del loro destino da sopportare che esso valga solo per loro... Non sarà la paura della follia che ci spingerà a lasciare a mezz'aria la bandiera dell'immaginazione ».

Dopo l'elogio erasmiano della follia non ce n'è forse un altro come questo scritto da Breton nel primo manifesto del surrealismo. Tra l'elogio di Erasmo, che celebra la follia come pura dimensione vitale, come irrazionalità dominante del reale, sfuggente da ogni parte agli argini costruiti da una ragione troppo sicura e soddisfatta di sé, e l'elogio di Breton di una follia vista come mondo capovolto e quindi come uno dei possibili modelli per capovolgere il mondo reale, frammentario, diviso, dominato dal tragico e dalla infelicità, si estende, pressoché incontrastato, il dominio di una cultura — la cultura borghese — fondata su una ideologia della ragione che rifiuta o confina in zone secondarie ed eccentriche il dominio dei sensi, dei sentimenti, dell'irrazionale. È il principio della razionalità puritana e protoindustriale, che si veste di panni pragmatici e mira alla esclusiva efficienza funzionale. L'irrazionalità, il demoniaco, la follia, che la stessa cultura rinascimentale aveva riconosciuto come forze diffuse nell'universo umano, ricche di umori vitali, segretamente in rapporto con una realtà più profonda, sono indicati come momenti improduttivi, da convertire al più presto alla norma della efficienza comune, oppure, se questo non è possibile, da allontanare e confinare dal resto degli uomini, ad evitare il contagio e il disordine.

La critica della razionalità pragmatica comincia nel seno della stessa cultura illuministica e trova, poi, più convinti e diffusi consensi nel primo romanticismo tedesco, che rivaluta l'irrazionale, il sogno, l'inconscio e la stessa follia. Da questo momento, attraverso l'azione corrosiva compiuta da tutta una parte della cultura moderna, si è fatto molto cammino, tanto che la stessa medicina psichiatrica (o una parte di essa) tende a smettere l'abito stretto della nozione di malattia ed a considerare i disturbi della personalità e la follia come dati esistenziali. La clinica assume una configurazione antropologico-esistenziale e antropologico-analitica. Le malattie mentali acquistano così il significato di forme di esistenza, sia pure di *forme di esistenza mancata*, nel senso indicato da Binswanger (1).

2. L'esistenza mancata di Van Gogh

Esaminata da questa angolazione, l'esistenza di Van Gogh può essere considerata una forma di esistenza mancata. Ma — occorre subito aggiungere — mancata rispetto a una normalità antropologica che noi per primi non possiamo non considerare come condizione separata,

1. In praise of folly

« It has been very well put that 'What's left is madness, the madness that encloses'... And in fact, we all know that the mad owe their internment to a small number of legally reprehensible acts and that in the absence of these acts their freedom (or what one sees of their freedom) would not be put into discussion. I must admit, to a certain extent, that they are victims of their imaginations in the sense that their imaginations lead them not to observe certain laws, outside of which the race feels itself offended. But the profound indifference that they show to us and our behaviour, and even to the various punishments that are inflicted upon them, allows us to suppose that they find a great comfort in their imagination and that they find enough pleasure in their destiny to be able to support the circumstance that it is valid for them alone. It will not be the fear of madness to lead us to leave the flag of imagination at half-staff ».

After Erasmus's praise of folly, there exists no other finer eulogy, perhaps, than the above-quoted section from Breton's First Surrealist Manifesto. Between the eulogy of Erasmus — a celebration of madness as a dimension of pure vitality and as the dominant irrationality of the real as it slips out from every corner of the margins constructed for it by a reason that is certain and self-satisfied — and Breton's eulogy of madness as an upside-down world and therefore as one of the possible models for the overturning of the real world with all of its fragmentation, division, and dominant sense of tragedy and unhappiness — between these two eulogies we find the expanse of the almost uncontested dominion of a culture, bourgeois culture, founded on an ideology of reason and intollerant of the domains of the senses, the feelings, and the irrational, all of which it confines to secondary zones or to the category of the eccentric. This is the principle of the puritan and proto-industrial rationality that dresses in the cut of pragmatism and that is exclusively concerned with functional efficiency. The demonical, the irrationality and the madness that Renaissance culture had recognized as diffuse forces of the human universe and as rich and vital humors secretly in relationship to a more profound reality become no more than moments of non-productivity to be transformed as rapidly as possible according to the norms of normal efficiency. And if this is not possible, the alternative is to put them at a remove and to close them off from other men in order to avoid contagion and disorder.

The criticism of pragmatic rationality begins from within the heart of the Enlightenment itself and was later to find a more widely-diffused and convinced consensus in the first period of German Romanticism, a period that attempted to re-evaluate the irrational, the dream, the unconscious, and madness itself. Afterwards, and through a corrosive action on the part of modern culture, a great deal of territory has been covered — so much so that even psychiatric medicine (or at least a part of it) tends to free itself of the constrictions of the notion of sickness and to consider disturbances of personality and madness itself as existential data. The clinic assumes an anthropological-existential or anthropological-analytic point of view. Mental illnesses thus assume the significance of modes of being, even though, as Binswanger sees it (1), it may be a question of *unfulfilled modes of being*.

2. The unfulfilled existence of Van Gogh.

Examined from this point of view, the life of Van Gogh can be considered an unfulfilled mode of being. But it is necessary immediately to add that it was unfulfilled with respect to an anthropological normality that we ourselves must be the first to consider a separate, fragmentary and unhappy condition. Van Gogh's entrapment acquires

frammentaria, infelice. Lo scacco di Van Gogh acquista un significato più vasto, il senso di una obiezione radicale contro i valori stabiliti dalla razionalità pragmatica: la follia si presenta allora come *illimitato disordine* o rifiuto totale, come aveva già intuito fin dal '29 il Gruhle sostenendo che « lo schizofrenico vuole essere alla opposizione, lo schizofrenico è sempre a sinistra, è — se non antisociale — almeno antitradizionale, anticonvenzionale » (2). Non sembra possibile, quindi, considerare la follia, e la follia di Van Gogh in particolare, come puro e semplice deficit, come caduta da un livello superiore. E poi, quale livello? Non ha forse ragione Breton? Del resto, il punto di vista analitico respinge questa interpretazione riduttiva della follia: basti ricordare le osservazioni di Lacan sulla paranoia.

Il problema era già stato posto da Freud. Di fronte al principio della realtà, contro la repressione del principio del piacere, ci sono esseri che non si rassegnano: l'eccentrico, il folle, l'artista appartengono a questa categoria di dissidenti. Essi compiono un viaggio lontano dal mondo, da questo mondo, per ritrovarne un altro, una realtà diversa. Da questo universo l'artista ritorna con notizie concrete, e queste notizie sono le sue opere. Il folle non fa ritorno su questa terra, ma prosegue la sua esperienza solitaria, autistica. Differenza fondamentale, certamente, sulla quale occorre pur sempre insistere. Ma non è possibile affermare, per esistenze come questa di Van Gogh o come quella di un Hölderlin, in cui follia e creatività appaiono inestricabilmente intrecciate, che l'arte nasca contro la follia. Per questi artisti, per Van Gogh e per Hölderlin, l'arte nasce, tutta o in parte, non fuori, ma dentro la follia. La vita di Van Gogh si situa sotto il segno dello scacco, si presenta come una tipica esistenza mancata. I dati biografici parlano di un destino avverso, di una vita tesa fino al limite di rottura verso un fine, ma continuamente impedita nella propria espansione. Lo scacco dell'amore, anzitutto, nella infelice, goffa avventura londinese e poi lo scacco della integrazione sociale tentata per il tramite del lavoro, che si capovolge nell'accusa infamante scagliata contro Goupil & C. Infine, lo scacco della predicazione evangelica, che è ancora una forma di esistenza mancata nell'amore. Quale la ragione? Forse semplicemente, tragicamente, questa: una mira alta del desiderio, troppo alta rispetto ai dati di esperienza concreta che l'artista possiede. Esiste in Van Gogh una sproporzione fortissima tra fini e mezzi, tra tensione verticale e ricognizione orizzontale condotta sui dati molteplici del reale. L'esistenza di Van Gogh sfugge continuamente alla orizzontalità della esperienza comune, si spinge con esclusione ossessiva verso l'alto, arrampicandosi furiosamente e goffamente sulla verticale, senza curarsi delle forze necessarie alla salita.

Incontriamo, qui, un primo segno della condizione schizofrenica, il sintomo della *esaltazione fissata* descritta da Binswanger come « un preciso scompaginarsi del rapporto tra l'ascesa e il procedere nel senso dell'ampiezza » (3). All'equilibrio tra questi due poli nell'esistenza comune, l'esaltazione fissata sostituisce una *sproporzione antropologica*.

In Van Gogh troviamo, quindi, una prevalenza assoluta dell'altezza della decisione in rapporto all'ampiezza dell'esperienza: lo scacco ripetuto aumenta vertiginosamente la sproporzione, sicché la ricerca del valore (il senso della propria vita) si fissa una volta per tutte nella *assolutizzazione di una sola decisione*. Può valere per Van Gogh l'esempio dell'alpinista inesperto, portato da Binswanger per dimostrare l'insuccesso della esaltazione fissata: l'alpinista si spinge sempre più in alto senza conoscere il terreno e non può più ritornare senza un *aiuto esterno*. Per lo psicopatico l'aiuto è fornito dalla psichiatria, per Van Gogh, prima della clinica, l'aiuto è dato dalle presenze soccorritrici del padre, del fratello Théo, della pittura.

a vaster meaning and the sense of a radical objection to the established values of pragmatic rationality; madness thus presents itself as an *unlimited disorder* or as a total refusal, as Gruhle had already intuited in 1929 when he wrote that « the schizophrenic wants to live in opposition; the schizophrenic is always on the left; even if he is not antisocial, he is at least anti-traditional and anti-conventional » (2). It is thus impossible to consider madness in general and the madness of Van Gogh in particular as a pure and simple deficiency, as a fall from some higher level. And, moreover, from, what level? Isn't Breton perhaps right? What's more, the analytic point of view refuses to accept this reductive interpretation of madness. And sufficient proof of this is to be found in the remembrance of Lacan's observations concerning paranoia.

The problem had already been posited by Freud. Faced with the reality principle and the repression of the pleasure principle, there are persons who refuse to resign themselves — the eccentric, the madman, and the artist all belong to this race of dissident spirits.

They undertake a voyage away from the world, from this world, in order to discover another. The artist returns from this other universe with concrete news, and this news is concretized in his works. The madman doesn't return to this world, but continues autistically in his solitary experience. This, certainly, is a fundamental difference, and it is necessary always to hold it in mind. But for individuals like Van Gogh or Hölderlin — persons in whom madness and creativity appear to have been inextricably intertangled — it is impossible to affirm that art is born in opposition to madness. For these artists, for Van Gogh and Hölderlin, art is born, entirely or in part, not from outside, but from inside madness.

Van Gogh's life would seem to have been situated under the sign of the check-mate. The details of his biography speak of an adverse destiny and of a life tensed almost to the breaking point towards an end, but continuously repressed in its own expansion. Above all, he was checked in love, in that clumsy London adventure, and then he was checked in his attempt to work and insert himself into society — an attempt that concluded with the infamous accusations against Goupil & Co. — and then there was the final check-mate of his vocation as an evangelist and preacher, which is once again a form of unfulfilled existence in love. And all of this for what reason? Perhaps, quite simply and tragically, it was this: desire may have set too high a target — too high with respect to the artist's own concrete experience.

In Van Gogh one finds an exceedingly great disproportion between means and ends, between vertical tension and horizontal recognizance conducted on the multiple data of the real. Van Gogh's life constantly evades the horizontality of common experience, obsessively and exclusively to move upwards. He furiously and clumsily clambered up along the vertical without the least attention to the forces that the ascension required.

Here we find one of the first signs of the schizophrenic condition, the symptom of *fixed exaltation* that Binswanger describes as « a precise decomposition of the relationship between ascent and proceeding in the feeling of fullness » (3). Fixed exaltation replaced the equilibrium between these two poles as they exist in ordinary existence with an *anthropological disproportion*. In Van Gogh we thus find an absolute prevalence of height of decision with respect to breadth of experience. The repeated check-mate in which he found himself led to a dizzy augmentation of the disproportion, and his search for values (for the meaning of his life) fixed itself for once and for all in the *absolutizing of a single decision*. The mountain climber pushes himself ever higher and without an understanding of the ground to such a point that he can no longer return without *external assistance*. For the psychopath, this assistance comes from psychiatry; for Van Gogh, before the era of

3. Patografia e analisi critica

Karl Jaspers ci ha fornito da tempo una minuziosa patografia vanoghiana. Mettendo insieme i dati biografici, le lettere e le opere dell'artista, il filosofo-psichiatra ha proposto una rilettura dell'arte di Van Gogh in stretta relazione con le vicende della malattia mentale. La prima edizione del saggio, che esamina anche altre esistenze sconvolte dalla follia, risale ormai al lontano 1922 (4). Ma le osservazioni di Jaspers si rileggono ancora con molto frutto e acquistano, anzi, una straordinaria presenza nell'attuale congiuntura culturale che, se rifiuta le ingenuie corrispondenze positivistiche tra arte e follia, non sembra, tuttavia, adottare senza riserve il punto di vista, forse non meno semplice, della sanità, secondo cui la malattia non crea niente e, pur coesistendo con l'immaginazione artistica, non instaura con questa nessun rapporto produttivo. È il punto di vista espresso da Bergson: « Dans le domaine de l'esprit, la maladie et la dégénérescence ne créent rien et les caractères positifs, en apparence, qui donnent au phénomène anormal un caractère de nouveauté ne sont qu'un déficit du phénomène normal » (5).

Per Jaspers, invece, patografia e analisi critica dimostrano precisamente il contrario: nella storia di Van Gogh, l'insorgenza della malattia si accompagna a modificazioni profonde concernenti l'intensità del lavoro (aumento sensibile della produzione durante gli stadi preliminari delle crisi e perdita di concentrazione dopo la acuzie del male), il modo con cui l'artista guarda alla propria opera (alternanza di profonde crisi di incertezza e di dubbio con momenti di fiducia e di assenza di inibizioni), e, infine (fatto decisivo) lo stile stesso dell'artista (conseguimento del vertice della maturità in concomitanza con l'insorgenza della malattia proclamata verso la fine dell'88). L'attività artistica di Van Gogh si disporrebbe pertanto lungo una curva il cui apice corrisponde al momento culminante della crisi tra la fine dell'88 e gli inizi dell'89.

La prima modificazione è avvertita chiaramente dallo stesso artista, che nelle lettere insiste sulla sua ossessiva esigenza di lavoro, manifestantesi in concomitanza con gli stadi preliminari delle crisi. In questi momenti, Van Gogh si sente in preda a una *rage* o *fièvre continue de travail*, avverte una sovrabbondanza di idee che lo spinge a un lavoro febbrile. Ma non c'è soltanto l'aumento produttivo, registrato da Jaspers: paragonandosi a *une locomotive à peindre* o dichiarando che i propri *coups de brosse vont comme une machine*, l'artista registra una sorta di sdoppiamento, si vede agire come una persona estranea, denunciando un rapporto di oggettivazione e di estraneità con se stesso, uno stato di separazione tipicamente schizoide. Le sue facoltà (la percezione visiva, la sensibilità profonda, la memoria) gli appaiono raddoppiate, sembrano acquistare l'acutezza e la lucidità ossessiva degli stati allucinatori. Ma c'è di più. Van Gogh avverte infatti, con chiarezza, una stretta relazione tra la propria operatività e gli stadi della malattia: la follia sembra quasi dare nutrimento all'arte (« Plus je deviens dissipé, malade, cruche-cassée, plus moi aussi je deviens artiste ») e assicurarle esiti altrimenti irraggiungibili (« Je ne pourrai pas atteindre ces sommets où la maladie m'a imparfaitement entraîné »). Reciprocamente, il lavoro agisce come un mezzo di concentrazione psichica e di liberazione (« Je travaille d'arrache-pied dans une chambre, ce qui me fait du bien et chasse, à ce que je m'imagine, mes idées anormales »).

4. Vertigine e stamberia

Come ha visto Jaspers, l'approfondimento tematico e linguistico di Van Gogh si situa in connessione con la crisi della fine del 1888. La verifica può essere fornita dall'esame di molte opere di questo periodo, ma più

the clinic, assistance came from the helping hands of his father, from his brother Théo, and from painting.

3. Pathography and critical analysis

Karl Jaspers sometime ago gave us a minute pathograph of Van Gogh. Through the confrontation of biographical data and the letters and works of the artist, the philosopher-psychiatrist suggested a new reading of the art of Van Gogh in strict relationship to the progress of his mental disease. The first edition of the essay — an essay that also deals with other lives that were broken apart by madness — dates all the way back to 1922 (4). But Jaspers' observations can still be read with much advantage, and they even acquire an extraordinary sense of presence with respect to our present cultural trends that, even if they refute the ingenuous positivistic correspondences between art and madness, do not at any rate seem to accept without reserve the perhaps equally simple point of view of sanity according to which illness creates nothing and has no productive relationship to artistic imagination even though it coexists alongside of it. This is Bergson's point of view when he says:

« Dans le domaine de l'esprit, la maladie et la dégénérescence ne créent rien et les caractères positifs, en apparence, qui donnent au phénomène anormal un caractère de nouveauté ne sont qu'un déficit du phénomène normal » (5).

For Jaspers on the other hand, pathography and critical analysis demonstrate precisely the contrary. In Van Gogh's life history, the beginning of his illness was accompanied by profound modifications in the intensity of his work (there was a considerable increase in his production during the preliminary stages of his crises and a loss of concentration during the acute phases of the illness), the way in which the artist considered his own work (an alternation of profound crises of uncertainty and doubt and then moments of faith and a lack of inhibitions), and finally (a decisive factor) the very style of the artist (a result of the peak of maturity in concomitance with the inception of his disease, towards the end of 1888). Van Gogh's artistic activity would thus distribute itself along a curve the apex of which corresponds to the moment of the culmination of his crisis towards the end of 1888 and the beginning of 1889. The first modification was clearly noticed by the artist himself; in his letters he insists upon an obsessive need to work that manifested itself along with the preliminary stages of his crisis. In these moments, Van Gogh felt himself possessed by a *rage* or a *fièvre continue de travail* and also became aware of a superabundance of ideas that pushed him to work feverishly. But there was more than just the increase in production that Jaspers records. The artist compared himself to a kind of *locomotive à peindre* and declared that his *coups de brosse vont comme une machine*. He went into something of a state of a doubling of personality and saw himself act as though he were a stranger. His relationship with himself became a question of objectification and extraneity — a state of separation that is typically schizoid. His faculties (visual perception, profound sensibility and memory) appeared to him to be doubled. They seem to have acquired the acuteness and obsessive lucidity of states of hallucination. But there is even more. Van Gogh clearly perceived a close relationship between his work and the stages of his illness — his madness seemed almost to give nourishment to his art (« Plus je deviens dissipé, malade, cruche-cassée, plus moi aussi je deviens artiste ») and to lead it to results that could not otherwise be reached (« Je ne pourrai pas atteindre ces sommets où la maladie m'a imparfaitement entraîné »). And in reciprocation, his work seemed to act as a means for liberation and psychic concentration (« Je travaille d'arrache-pied dans une chambre, ce qui me fait du bien et chasse, à ce que je m'imagine, mes idées anormales »).

di ogni altra è forse il *Café de nuit* ad assumere l'intero senso della crisi. Possediamo in proposito una decisiva testimonianza dell'artista: «Trois nuits durant, j'ai veillé à peindre. J'ai cherché à exprimer avec le rouge et le vert les terribles passions humaines. Dans mon tableau de *Café de nuit*, j'ai cherché à exprimer que le café est un endroit où l'on peut se ruiner, devenir fou, commettre des crimes...».

I dati empirici appaiono stravolti, rivelano all'occhio allucinato dell'artista corrispondenze segrete, inviano messaggi angosciosi: ma ogni cosa è vissuta con estremo realismo, come durante le fasi acute del male («Dans les crises mêmes, il me semblait que tout ce que je m'imaginai était de la réalité»). L'impiego simbolico del colore opera un oltrepassamento del puro dato sensoriale, l'interno prevale sull'esterno, l'energia psichica profonda sulla pura visività. L'accelerazione psichica si traduce in un gesto veloce della mano che traccia segni febbrili, concitati, disponendoli in veloci cerchi concentrici, veri e propri gorgogli in cui lo spettatore è coinvolto con un acuto senso di vertigine. La stessa che coglie l'artista nella sua scalata verticale: la vertigine come sintomo dell'ascesa che non riesce ad attestarsi in una posizione stabile, come scacco dello sforzo verticale della esaltazione fissata.

Anche lo spazio è instabile, costruito di sbieco secondo una prospettiva angolare, al cui interno si intersecano e si scontrano violentemente molteplici punti di vista. Come nella *Chambre à coucher à Arles*, gli oggetti si dispongono tutti per traverso, ingombrano lo spazio, tentano di impedire all'occhio di muoversi liberamente e di giungere fino al limite dell'orizzonte. Lo spazio figurativo si dà come riflesso immediato di un'esistenza che sa di non poter giungere fino in fondo, che sente ogni passo sbarrato trasversalmente da un ostacolo. Per questo la trasversalità è un segno ricorrente nell'opera di Van Gogh, è un sintomo plastico della sua condizione schizoide e una *metafora ossessiva* (6). Come la vertigine è il segno della sua esaltazione fissata, così la trasversalità è il segno della sua *stramberia*, da interpretare nei termini psichiatrici indicati da Binswanger: «L'esistenza, in quanto stramberia, non rizza una parete invalicabile, un limite innanzi a sé come avviene invece nell'esaltazione fissata. Piuttosto la mobilità storica dell'esistenza è frenata dal fatto che non c'è più nulla di dritto, che tutto va di traverso».

La spazialità del *Café de nuit* e della *Chambre à coucher* è la configurazione plastica dello spazio esistenziale di Van Gogh: uno spazio incerto, che non porta a una meta sicura, un luogo angoscioso, una *tournaise infernale* dove si può diventare folli, rovinarsi, commettere dei delitti. O ammazzarsi. Ma se la vita è una stortura, se il mondo si mette per traverso (anche il mondo degli altri che non se ne accorgono), allora lo sbarramento che fa deragliare l'esistenza di Van Gogh è certamente un segno della sua stramberia, ma assume nello stesso tempo un significato più oggettivo, di testimonianza di una più generale condizione umana. ■

4. Vertigo and eccentricity

As Jaspers noticed, the thematic and linguistic deepening of the work of Van Gogh is connected to the crisis of the end of 1888. Proof of this notion can be furnished from the examination of many works of this period, but more than any other work, it is perhaps *Night Café* that reassumes all of the meaning of the crisis. In this regard we even have a precise statement from the artist himself. «Trois nuits durant, j'ai veillé à peindre. J'ai cherché à exprimer avec le rouge et le vert les terribles passions humaines. Dans mon tableau de *Café de nuit*, j'ai cherché à exprimer que le café est un endroit où l'on peut se ruiner, devenir fou, commettre des crimes...» Empirical data appeared disordered, revealed secret correspondences to the painter's hallucinated eye, and sent him anguish-filled messages. But it was all lived with extreme realism as in the acute phases of illness («Dans les crises mêmes, il me semblait que tout ce que je m'imaginai était de la réalité»). The symbolic use of color effected a by-passing of pure sensorial data, and the internal prevailed upon the external just as profound psychic energy prevailed upon pure visuality. The state of psychic acceleration translated itself into rapid gestures of the hand and the hand traced feverish excited signs disposed in rapid concentric circles — true and proper whirlpools in which the spectator becomes involved and in which he feels an acute sense of vertigo — the same vertigo that grips the artist in his vertical trips to the heights. Dizziness is the symptom of the ascent that cannot come to rest in any stable position; dizziness is the check-mate of the vertical effort of fixed exaltation. Even the space is unstable and constructed on a slant according to an angular perspective at the center of which one finds the intersection and violent conflict of multiple points of view. As in *Bedroom at Arles*, the objects are all placed cross-wise; they clutter up the space and attempt to stop the eye from moving freely and from finally reaching the horizon. The figurative space presents itself as an immediate reflection of an existence that knows itself incapable of getting to the bottom of things, that feels every step forward come up against a cross-wise barrier. This is the reason for which the transverse sign is so frequent in the work of Van Gogh; it is a plastic symptom of his schizoid condition and as such it is also an *obsessive metaphor* (6). Just as vertigo is the sign of his fixed exaltation, transversality is the sign of his *eccentricity*, a word to be interpreted in the psychiatric terms of Binswanger. «In so far as it is eccentric, life does not construct an insuperable wall or a limit in front of itself as it does in the condition of fixed exaltation. It is rather that the historical mobility of life is checked by the fact that nothing goes straight anymore, that everything goes cross-ways». The space of *Night Café* and *Bedroom* is the plastic configuration of Van Gogh's existential space. It is an uncertain space that leads to no secure destination, a place of anguish, a *tournaise infernale* where one finds the possibility of madness, ruin and crime. Or suicide. But if life is all crooked and if the world is all cross-ways (even the world of the others who don't realize it), in that case the obstacle that derailed the life of Van Gogh is certainly a sign of his eccentricity, but at the same time it also assumes a more objective meaning in so far as it represents a more general human condition. ■

Note: (1) L. Binswanger, *Tre forme di esistenza mancata*, tr. it., Milano 1964; (2) J. Berze e H. W. Gruhle, *Psychologie der Schizophrenie*, Berlin 1929; (3) L. Binswanger, *Op. cit.*; (4) K. Jaspers, *Strindberg et Van Gogh. Hölderlin et Swedenborg*, tr. fr., Paris 1953; (5) Cfr. l'introduzione di Blanchot al volume già citato di Jaspers; (6) Il termine è qui impiegato nel senso indicato da C. Mauron nel volume *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, Paris 1963 (tr. it., Milano 1966).

Notes: (1) L. Binswanger, *Tre forme di esistenza mancata*, tr. it., Milano 1964; (2) J. Berze e H. W. Gruhle, *Psychologie der Schizophrenie*, Berlin 1929; (3) L. Binswanger, *Op. cit.*; (4) K. Jaspers, *Strindberg et Van Gogh. Hölderlin et Swedenborg*, tr. fr., Paris 1953; (5) Cfr. Blanchot's introduction to the already quoted work of Jaspers; (6) This term is used here in the sense indicated by C. Mauron in the volume *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, Paris 1963.