

Francesco Bartoli

L'autoimputatore e l'assassino

Van Gogh, l'orecchio ombellicale

Qual è la storia « interna » dell'orecchio tagliato di Van Gogh? Fino a che punto è ancora utile pensare che il « sacrificio » dell'orecchio costituisca una modalità del cerimoniale erotico, una forma di corteggiamento della donna-prostituta? E fino a che punto, invece, questa auto-amputazione non si è proiettata sul corpo di un uomo, di un amico, di un altro pittore, cioè di Gauguin?

Attorno all'orecchio di Van Gogh è stata gettata una rete di segni che lo afferrano e lo custodiscono e benché la più amorosa delle biografie, quella stesa da Johanna Borger, abbia cercato di riportare l'episodio nei confini di un *accès de fièvre chaude*, la storia continua a proporsi sotto gli indici della prodigalità e dell'eccesso. Vi è innanzitutto una topografia di luoghi e di personaggi: a) Arles (la « più sporca città del Sud », ma anche la più toccata dalla pazzia), il bordello, il caffè¹, lo studio, l'ospedale; b) Gauguin, il poliziotto, le prostitute. Ma c'è anche una rete di oggetti: il quadro-ritratto, il bicchiere, il rasoio, il letto, un involto, la testata di un giornale. E su queste presenze e segni oggettuali ecco prendere il via anche un intreccio, un *recit*, una storia raccontata a frammenti, ricostruita attraverso un mosaico di testimonianze disperse e di momenti narrativi fortemente distanziati. Chi racconta non ha assistito che per un momento a un fatto oscuro e notturno. Non c'è una cronaca ordinata e unitaria, ma una storia ricucita (e più tardi interpretata clinicamente) sulla base di alcuni frammenti e nei modi più diversi. La racconta Rachel, la ripropone Gauguin dal suo punto di vista: quella in preda ad un'emozione immediata, ancora sconvolta da un fatto così insolito come il ricevere da un cliente nelle sue mani, nel cavo delle palme, il frammento carnale di un uomo, di una testa; il secondo sotto la spinta di alcuni segmenti oggettivi della vicenda e ancor più della memoria e della conoscenza.

Gauguin non ha ancora visto l'orecchio né lo vedrà mai. Ciò che egli vede è un corpo senza orecchio, un fianco « rasato » della faccia. Gauguin è il testimone *prossimo* al fatto, ma non sta nel fatto né può parlare dell'orecchio. Per questo, tut-

tavia, egli è anche il più colpevole, anzi l'unico responsabile dell'incidente. Ciò spiega perché egli non vorrà assistere a nient'altro: se ne andrà subito da Arles, fuggirà a Parigi, il più lontano possibile, come del resto aveva previsto.

La ripetizione è insopportabile, visto che di ciò effettivamente si tratta: ossia di una storia che quando accade si offre come la *prova* della propria verità, del suo essersi già verificata *altrove*. Il crimine era infatti già accaduto *prima*, di giorno: non di notte come documentano i fatti dell'investigazione oggettiva. Ecco perché ci imbattiamo in due tipi di testimoni: diurni e notturni. L'« Uomo dei tropici » è, attraverso la memoria, il testimone diurno, mentre tutti gli altri rilasciano dichiarazioni segnate dall'oscurità della notte. Tutti sono nicianamente senza ombra, poiché l'ombra « sparisce nelle due ore più importanti della Trasvalutazione: Mezzanotte e Mezzogiorno »². Tranne Gauguin e Van Gogh nessuno altro sa quale sia l'oscura corrispondenza che lega il gesto notturno alle radici schizoidi del pittore, a quell'antitesi che si polarizza nell'immagine del fuoco, nell'ossessione solare che Bataille ha indicato della sua interpretazione della mutilazione sacrificale³. Né, tanto meno, può saperlo quell'autorità che per convenzione ha il compito di « ricostruire » e di accertare, di preparare i dossier e di istruire i processi: quell'autorità *poliziesca* che subito si muove per decifrare gli indizi e per interrogare. Tra le due funzioni narrative (Gauguin / Rachel-la polizista-cronista del giornale locale), non c'è alcun dubbio che l'unica attendibile, per la mitografia del personaggio, sia la prima: essa ci dà la cosa prima del fatto, gli altri offrono le prove e descrivono le circostanze. Chi compie *intimamente* il crimine, lo si può capire, non sopporta le prove: non può accumulare due volte su se stesso il medesimo evento, perde forza, si affloscia dopo l'azione.

Ciò che spaventa Gauguin è il vuoto, la sospensione in cui viene a trovarsi, la totale ablazione dell'orecchio. L'orecchio non è stato strappato, morsicato, lacerato. E' stato invece *tagliato di netto*. E' rimasto *intatto*, poiché ciò che Van Gogh

ha voluto compiere è stata una separazione e un distanziamento. Non ha cercato di distruggere l'orecchio, tant'è vero che l'ha consegnato a qualcuno perché ne prendesse cura e lo *conservasse*. Prima di cadere nella follia senza parole, prima di precipitare nel silenzio congelato dell'apatia e di sentirsi totalmente avvolgere nel guscio della malattia mentale (dentro ciò che gli psichiatri chiamano l'uovo catatonico), Van Gogh ha lasciato fuori *qualcosa*, ha lanciato un « messaggio » attraverso il suo corpo. Ha desiderato che una parte di sé potesse restare al di là del muro della follia, in mezzo alla gente normale, come una presenza *sensata e sana*. E' ancora il tema della « grande salute » che si accoppia alla follia. Lasciare che tutto il corpo cadesse nella materia vischiosa della pazzia era intollerabile: una parte doveva restare sana, se non si poteva impedire che l'altra diventasse pazza.

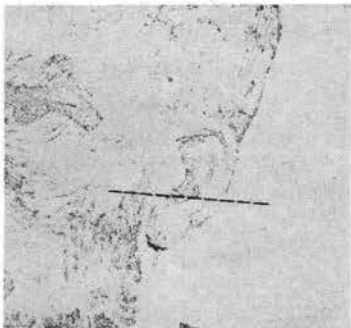
Così scriveva su un muro una frase rivelatrice:

*Je suis sain d'esprit
Je suis le Saint-Esprit*

Sano e santo. Che cosa sono questo « sain » e quest'altro « saint »? Perché lo spirito diventa santo? Per capirlo occorre ricordare l'ossessione religiosa di Van Gogh, la sua interpretazione cristologica della Bibbia, che in mezzo a tante meschinità riserva la rivelazione del *più grande artista di tutti gli artisti*, Cristo-Budda, (« Cristo, il più interessante dei decadenti », scriveva anche Nietzsche)⁴. Così come occorre ricordare ancora che Van Gogh, al tempo del soggiorno ad Arles, amava paragonarsi ad un pittore fiammingo del quattrocento, un monaco pazzo: Hugo van der Goes. Quando Hugo van der Goes aveva deciso di farsi novizio aveva la sua stessa età: 35 anni. Scrive Rewald⁵: « all'età di 35 anni si era ritirato in un monastero, aveva incominciato a bere e aveva ben presto dato segni di pazzia ». Sono gli stessi sintomi che l'artista registra e legge su se stesso, nel proprio cervello, anzi *sul proprio volto* raffigurato in un quadro: beve, frequenta i bordelli, ha delle crisi di allucinazione, si irrigidisce come un morto. Il suo paesaggio abituale, territorio

Chronique locale

— Dimanche dernier, à 11 heures 1/2 du soir, le nommé Vincent Vaugogh, peintre, originaire de Hollande, s'est présenté à la maison de tolérance n° 1, a demandé la nommée Rachel, et lui a remis... son orecchio en lui disant: « Gardez cet objet précieusement. Puis il a disparu. Informée de ce fait qui ne pouvait être que celui d'un pauvre aliéné, la police s'est rendue le lendemain matin chez cet individu qu'elle a trouvé couché dans son lit, ne donnant presque plus signe de vie. Ce malheureux a été admis d'urgence à l'asile.



Notizia apparsa sul *Forum Republicain*, 30 dicembre 1888, dell'episodio del 24 dicembre, Biblioteca di Arles (1).

Indicazioni del taglio dell'orecchio sinistro praticatosi da van Gogh (2). L'orecchio fasciato nel *Ritratto dell'artista con l'orecchio tagliato*, pubblicato a lato, sen.' a quello destro, perchè van Gogh si è ritratto guardandosi nello specchio.

Vincent van Gogh, *Ritratto dell'artista con l'orecchio tagliato*, 1889, Londra, Courtauld Institute Galleries.

della santificazione, sono i caffè, la casa delle prostitute, le sale da ballo, la casa gialla.

Beve, si taglia un orecchio⁶: il sangue e la carne. La santa cena, il simbolismo della particella sacrificale. Bataille ricorda altre membra simboliche: il prepuzio, il dito, il fegato. In ogni caso la cerimonia ha un indubbio carattere religioso. Vincent dice di essere Hugo van der Goes, anzi di più: egli è lo Spirito Santo.

Bataille sostiene che anche Van Gogh, come nei rituali del dio che si sacrifica, ha realizzato su di sé l'unione della vittima e del sacerdote. Egli è il dio che si dona senza ritorno. Ma è poi del tutto vero che sia scomparso ogni intermediario? Il gesto dell'autoamputazione, preso in se stesso e irrelato dal contesto dei rapporti con Gauguin, sembrerebbe dimostrarlo e tuttavia la costellazione dei segni del sacrificio, la vittima-il dio-il sacerdote, non ci sembra così solidale come risulta dalle pagine de *La mutilation sacrificielle*. Infatti, se in Van Gogh so-

no indubbiamente presenti e fuse la *vitima* e la *divinità*, il dubbio invece rimane su chi sia il vero sacrificante.

Qual è il simbolismo della proposizione triadica? Quale metafora il pittore ha voluto costruire con l'azione del *tagliare* e con l'immagine dell'*orecchio*? Per quanto riguarda quest'ultima, la parte del corpo amputata, non andiamo probabilmente molto lontani dal vero se pensiamo che ciò che è in gioco è una piccola metafora da aruspice, un contrassegno profetico. Se è vero che l'orecchio « rimarrà fuori » nel mondo, in mani « sane », è anche vero che esso accoglie in anticipo il significato dell'essere chiuso in una cella, in un guscio. L'orecchio rimarrà fuori, ma contemporaneamente avrà segnato su di sé lo *stato del distacco* e della segregazione. Quando Van Gogh lo taglia, non è ancora completamente pazzo: è cosciente di poter restare, almeno ancora per un poco, in mezzo agli altri, nella normalità quotidiana. E tuttavia intuisce, *vede* che cosa gli accadrà molto

presto, ossia che sprofonderà nella follia, in una paralisi che segnerà, come scrive Deleuze, il momento in cui « la malattia esce dall'opera, la interrompe, e ne rende impossibile la continuazione ». Ecco allora anticipare il tempo della caduta, gettare sull'orecchio una *sorte ormai decisa* e al tempo stesso, poiché egli agisce nella piena consapevolezza di ciò che compie, salvare l'orecchio dalla pazzia che incombe su « tutto il corpo ».

Il rituale della caduta schizoide (di ciò propriamente si tratta) viene celebrato ed è riconoscibile nelle tipiche modalità del cerimoniale della spada. Taglia l'orecchio, lo incarta, lo chiude in un pacchetto, lo consegna. L'orecchio, deposito di memoria anticipatrice, non sente più poiché sono stati recisi i collegamenti nervosi e le relazioni sensorie col mondo. Su un giornale di Arles, il giorno dopo, comparirà la notizia: « Dimanche, dernier, à 11 heures 1/2 du soir, le nommé Vincent Vangogh, peintre, originaire de Hollande, s'est présenté à la maison de tolérance N. 1, a

demandé la nommée Rachel, et lui a remis... son oreille en lui disant: « *Gardez cet objet précieusement* ». Gauguin è più preciso e terrificato: « Le cose erano andate in questo modo: appena rientrato, Van Gogh si era immediatamente tagliato netto un orecchio, raso alla testa. Penso che abbia messo un bel po' ad arrestare l'emorragia, se tante salviette insanguinate furono trovate il giorno dopo sul pavimento dei due locali al pianterreno. Il sangue si era sparso per le due stanze e per la scaletta che conduceva alla nostra camera da letto. Dunque, appena in grado di uscire si diresse, con un basco ben calato sulla testa, in uno di quei posti dove c'è sempre una ragazza sottomano e alla « direttrice » consegnò il suo orecchio *ben pulito*, e messo in un involto. 'Tenete' disse 'per mio ricordo' e via di corsa: rientrato si buttò sul letto e si addormentò ».

Dunque l'orecchio è diventato in sé un ricordo, una metafora oggettiva del corpo-folle trasportato e lasciato tra i normali: precede sulla via del tempo lo stato del silenzio totale del malato di mente. E' un segno del linguaggio schizoide lanciato in avanti, 'buca' la barriera del presente, funziona come un attrezzo della memoria.

Questo sembra essere un primo significato mitografico consegnatoci da Gauguin negli appunti di *Avant et Après*. Viene poi la grande metafora della congiunzione: *orecchio + taglio*. Anche qui è opportuno rifarsi a quanto era accaduto in precedenza tra i due pittori. Ciò che si ricava, in modo sorprendente, dalla testimonianza di Gauguin è che questi, per l'artista olandese, non era soltanto grande come pittore e come uomo: era anche un assassino. La certezza che fosse un assassino divenne improvvisamente chiara nella mente di Van Gogh quando egli ebbe, per così dire, la prova *visibile* che Gauguin presiedeva al cerimoniale del viaggio verso la follia, della sua messa in tomba. Se ne accorse quando Gauguin terminò il suo ritratto, quell'immagine di sé in cui vide che il volto era quello di un folle. L'assassino l'aveva contrassegnato col suo marchio: aveva visto e deciso. Paul ricorda: « Mi ero disposto in quel tempo a fare il ritratto di lui intento a dipingere la natura morta che amava tanto, quella dei girasoli. Come l'ebbi finito egli uscì a dire: « *Sono proprio io, ma diventato pazzo* ».

Van Gogh è sicuro di non essere ancora del tutto pazzo, ma lì, sulla tela, lo è diventato fino in fondo. Perciò reagisce violentemente. Quella stessa sera, o forse qualche sera più tardi, scaglia contro l'amico un bicchiere: un gesto a cui Gau-

guin risponde con durezza: « Volentieri vi perdono, ma penso che la storia potrebbe ripetersi e, se fossi colpito, potrei anche non sapermi dominare e strangolarvi ».

Fallita la tecnica del *colpo*, Van Gogh tenta allora quella del *taglio*: si arma di un rasoio e cerca di assalire il suo cerimoniere alle spalle: alle spalle perché anche Gauguin si era comportato in modo poco chiaro: non gli aveva fatto capire che cosa aveva avuto intenzione di dipingere *veramente* sul quadro. Gli occhi non avevano potuto vedere prima che il ritratto fosse compiuto. Ma anche questo tentativo fallisce, e va a vuoto perché improvvisamente Gauguin si volta e lo guarda. Lo sguardo rende impossibile l'esecuzione del gesto¹.

Se è dunque impossibile fermare il testimone che vede e celebra il sacrificio con i mezzi della pittura, non rimane che affrettarne il presagio. Ma il circuito sacrificale conterrà per sempre tutti e due. Ci saranno due destini indissolubilmente uniti, legati tra loro: quello di chi *dà la follia*, di chi la *consacra*, e quello di chi la *riceve*. Ci sarà un assassinio perché c'è già un assassino. Van Gogh è lucidissimo sia nel promuovere l'accusa che nell'eseguire la condanna della frantumazione, di un'autoesecuzione che è insieme un'eteroamputazione. Gauguin riferisce a Bernard: « Una volta mi chiese: *Vuoi andartene?*, e quando gli risposi affermativamente, strappò la testata di un giornale e me la mise in mano: *L'ASSASSINO E' FUGGITO* ».

E' importante rilevare che i *segni del crimine* non sono soltanto degli enunciati verbali di Van Gogh. Ormai fanno parte delle cose, tutta la realtà li porta scritti. Egli li « trova » sul giornale e li mette in mostra. Gauguin li sente precipitare addosso. Quando torna a casa, trova un poliziotto che l'aspetta e gli chiede dove sia il corpo dell'« ucciso ». A lui che si stupisce, che ancora non sa nulla, dice con certezza: « Che avete fatto al vostro compagno?... Altroché se lo sapete; è morto ». Come si vede, non c'è alcun dubbio che per la polizia, come per tutti ad Arles, Gauguin sia l'assassino: egli rappresenta agli occhi degli altri ciò che effettivamente è diventato dopo che ha dipinto il quadro: il colpevole. Le indagini dell'uomo notturno si indirizzano subito verso di lui, che si è immerso nella luce, come Van Gogh, dipingendo un girasole. Rimarrà tale anche quando si scoprirà che quel corpo che pareva « inanimato » è ancora *caldo e vivo*. Perché mai egli avrebbe sentito, anni più tardi, la necessità di disculparsi, di dire come le cose erano effettivamente andate, se non si fosse rico-

nosciuto colpevole? Se il suo non fosse stato qualcosa di più di un delitto: *il crimine di un veggente?*

Subito dopo Gauguin parte. Il corpo dell'autoamputatore « dorme » avviluppato nelle coperte, come l'orecchio nella carta, qualche ora prima. Così nel territorio segnato da un sacrificio e da una fuga, da un crimine e da una vittima, si realizza la grande *spaltung* schizoide: un corpo viene lacerato, diviso, separato. Una parte, un emblema profetico, resterà a testimoniare, benché sia muta e insensibile. L'altra, la più grande, la soggettività che patisce dentro l'enormità del *taglio*, cadrà giù dal piano della realtà e rotolerà nella prigione dove nessun senso parla perché tutto è pietrificato e reciso.

Francesco Bartoli

Note:

(1) Sul tema del caffè come *posto del crimine* v. Van Gogh, *Tutte le lettere*, Milano 1959, vol. III, p. 32 (n. 534, a Theo). Cfr. la lettura della visualità trasversale di *Café de nuit* e *Chambre à coucher* a Arles proposta da F. Menna, *Patografia di un artista*, in « Data », n. 1, Milano, settembre 1971. Il nostro interesse è tuttavia diverso: non riguarda il linguaggio pittorico di Van Gogh, ma un *récit* connesso alla mitografia dell'artista.

(2) G. Deleuze, *Nietzsche*, Verona, 1973, p. 49.

(3) G. Bataille, *Critica dell'occhio*, Rimini, 1970, pp. 62-75.

(4) V. in particolare le lettere di Van Gogh a Emile Bernard, op. cit., vol. III, spec. n. B 8.

(5) J. Rewald, *Il post-impressionismo*, Firenze, 1967, p. 229.

(6) Tutto l'orecchio o solo il lobo? La questione, al limite, è indifferente sul piano del « racconto ». Ciò che conta è come il taglio dell'orecchio venne registrato dai testimoni e, in particolare, da quell'individuo « irresponsabile » che ne era il vero cerimoniere. *Irresponsabile* è l'aggettivo usato da Van Gogh in una sua lettera al fratello per qualificare Gauguin, accusato di avarizia e di cecità.

(7) « Avevo quasi attraversato piazza Hugo, quando avvertii alle mie spalle quei passi brevi, rapidi, a sbalzi, a me ben noti. Mi voltai proprio nell'attimo in cui Vincent si precipitava su di me con un rasoio aperto in mano. Ben forte deve essere stato il mio sguardo se Vincent si arrestò, ecc. » (*Avant et après*). Ma la prima versione dell'incidente data da Gauguin a Bernard, quattro giorni dopo la partenza da Arles, è differente. Non vi si parla di rasoio ma di parole che verranno interrotte: « La vigilia della mia partenza Vincent mi è corso dietro — era notte — e io mi sono rivoltato perché da qualche tempo era diventato molto strano e ne diffidavo. Allora mi ha detto: *Voi siete taciturno, ma io pure lo sarò* » (lettera di Bernard a Aurier, Parigi, 1° gennaio 1889, in J. Rewald cit., p. 254).