

L'oggetto personale come soggetto di natura morta.  
A proposito delle osservazioni di Heidegger su van Gogh<sup>1</sup>  
*Meyer Schapiro*

Per illustrare una caratteristica intrinseca dell'opera d'arte – il di-svelarsi della verità – Heidegger, nel suo saggio, *L'origine dell'opera d'arte*, si è avvalso dell'interpretazione di un quadro di van Gogh<sup>2</sup>.

Il filosofo giunge al dipinto dopo aver formulato la distinzione fra tre modi di esistenza degli oggetti: il manufatto (il mezzo), la cosa e l'opera d'arte. In primo luogo, Heidegger si propone di descrivere, “senza teorie filosofiche”, un “paio di scarpe da contadino”; e per facilitarne la “visione sensibile” sceglie “un quadro di van Gogh, che ha ripetutamente dipinto questo mezzo” (tav. XIV). Ma al fine di cogliere “l'essere mezzo del mezzo” dobbiamo considerare “come le scarpe servono realmente”. La contadina indossa le scarpe senza prestare loro alcuna attenzione, addirittura senza concedere loro uno sguardo; camminando o indossando le scarpe, apprezza l'utilità dell'“esser-mezzo del mezzo, la fidatezza” (Heidegger 1936, pp. 18-19). Quanto a noi:

La lettura di  
Heidegger

Fin che noi ci limitiamo a rappresentarci un paio di scarpe in generale o osserviamo in un quadro le scarpe vuotamente presenti nel loro non-impiego, non saremo mai in grado di cogliere ciò che, in verità, è l'esser-mezzo del mezzo. Nel quadro di van Gogh, non potremmo mai stabilire dove si trovino quelle scarpe. Intorno a quel paio di scarpe da contadino non c'è nulla di cui potrebbero fare parte, c'è solo uno spazio indeterminato. Grumi di terra dei solchi o dei viottoli non vi sono appiccicati, denunciandone almeno l'impiego. Un paio di scarpe da contadino e null'altro. Ma tuttavia... Nell'orificio oscuro dall'interno logoro si palesa la fatica del cammino percorso lavorando. Nel massiccio pesantore della calzatura è concentrata la durezza del lento procedere lungo i distesi e uniformi solchi del campo, battuti dal vento ostile. Il cuoio è impregnato dell'umidore e dal turgore del terreno. Sotto le suole trascorre la solitudine del sentiero campestre nella sera che cala. Per le scarpe passa il silenzioso richiamo della terra, il suo tacito dono di messe mature e il suo oscuro rifiuto nell'abbandono invernale. Dalle scarpe promana il silenzioso timore per la sicurezza del pane, la tacita gioia della sopravvivenza al bisogno, il tremore dell'annuncio della nascita, l'angoscia della prossimità della morte. Questo mezzo appartiene alla terra, e il mondo della contadina lo custodisce. Da questo appartenere custodito, il mezzo si immedesima nel suo riposare in se stesso (p. 19)<sup>3</sup>.

Il professor Heidegger non ignora che van Gogh dipinse a più riprese scarpe di questo tipo, ma non precisa il quadro cui si riferisce, come se le diverse versioni fossero interscambiabili e tutte presentassero una identica verità. Un lettore che volesse confrontare questa descrizione con un originale o una riproduzione fotografica, sarebbe imbarazzato nella scelta della versione. Tra i quadri esposti all'epoca in cui Heidegger scriveva il suo saggio, il catalogo di La Faille (1939) ha inven-



Fig. 57. Vincent van Gogh, *Natura morta con un paio di scarpe*, 1886, olio su carta incollato su cartone, 33 x 41 cm, Amsterdam, Van Gogh Museum.



Fig. 58. Vincent van Gogh, *Natura morta con un paio di scarpe*, 1887, olio su tela, 37.5 x 45.5 cm, collezione privata.



Fig. 59. Vincent van Gogh, *Natura morta con un paio di scarpe*, 1887, olio su tela, 34 x 41.5 cm, Baltimora, Museum of Art, Cone Collection.

tariato otto dipinti di van Gogh che rappresentano delle scarpe (nn. 54, 63, 255, 331, 332, 333, 461, 607, figg. 63, 64, tav. XIV, figg. 57, 58, 59). Solo in tre di questi possiamo osservare “l’orificio oscuro dall’interno logoro” che sollecita così profondamente il pensiero evocatore del filosofo (nn. 255, 332, 333, tav. XIV, figg. 58, 59). Ora, è chiaro che l’artista in questo caso ha dipinto non tanto delle generiche scarpe da contadino, bensì le proprie, forse quelle che usava abitualmente in Olanda. Ma i quadri sono stati dipinti durante il suo soggiorno a Parigi tra il 1886 e 1887: uno è datato “-87” (n. 333, fig. 59) ed è firmato “Vincent-87”. Al periodo antecedente il 1886, nel quale van Gogh dipinse alcuni contadini olandesi, appartengono anche due quadri che rappresentano scarpe, un paio di zoccoli di legno perfettamente puliti appoggiati su un tavolo in mezzo ad altri oggetti (nn. 54, 63, figg. 63, 64). Più tardi, a Arles – come scrive a suo fratello in una lettera dell’agosto 1888 – van Gogh dipinse “un paio di vecchie scarpe” che erano sicuramente le sue<sup>4</sup> (n. 461, fig. 61). L’artista menziona una seconda “natura morta di vecchie scarpe da contadino” in una lettera del settembre 1888 indirizzata al pittore Émile Bernard, ma qui non si scorgono né “la fatica del cammino percorso lavorando”, né “l’orificio oscuro” evocato dalla descrizione di Heidegger<sup>5</sup> (n. 607, fig. 65).



Fig. 60. Vincent van Gogh, *Tre paia di scarpe*, 1886, olio su tela, 49 x 72 cm, Cambridge, Mass., Fogg Art Museum.



Fig. 61. Vincent van Gogh, *Natura morta con un paio di scarpe*, 1888, olio su tela, 44 x 53 cm, New York, Metropolitan Museum of Art.

Il professor Heidegger, in risposta alla mia domanda, ha gentilmente precisato che il dipinto al quale si riferiva era uno di quelli che aveva potuto ammirare ad Amsterdam all'esposizione del marzo 1930<sup>6</sup>. Sembrava chiaro che si trattasse del dipinto n. 255 (tav. XIV) del catalogo citato; alla stessa mostra era esposto un quadro che rappresentava tre paia di scarpe (n. 332, fig. 58); e pare che proprio la vista di una suola in bella mostra, abbia ispirato la riflessione del filosofo al riguardo. Tuttavia, né l'aspetto di questi due dipinti, né quello di qualsiasi altro dei sei quadri menzionati sopra, consente di affermare che esista una tela di van Gogh, raffigurante delle scarpe, in grado di esprimere l'essere o l'essenza delle calzature da contadina, o il loro rapporto con la natura e il lavoro. Si tratta piuttosto di scarpe dell'artista, tipiche di un uomo che in quel periodo viveva in città, di un cittadino.

Heidegger scrive:

L'opera d'arte ci ha fatto conoscere che cosa le scarpe sono in verità. Sarebbe un errore esiziale quello di credere che sia stata la nostra descrizione, con procedimento soggettivo, che abbia immaginato tutto ciò, attribuendolo poi a un oggetto. Se qui c'è qualcosa di discutibile è solo la nostra scarsa capacità di esperire l'opera d'arte e di esprimere l'esperito. Ma prima di tutto bisogna rendersi conto che, contro ogni apparenza iniziale, l'opera non ci è semplicemente servita a una migliore comprensione di ciò che il mezzo è. Al contrario, è solo nell'opera e attraverso di essa che viene alla luce l'esser-mezzo del mezzo.

Che significa ciò? Che cos'è in opera nell'opera? Il quadro di van Gogh è l'aprimento di ciò che il mezzo, il paio di scarpe contadine, è in verità (p. 21).

Sfortunatamente il filosofo ha ingannato se stesso. Dal suo incontro con il quadro di van Gogh ha tratto una toccante serie di immagini, associando il contadino alla terra; tuttavia, è evidente che queste immagini non esprimono assolutamente il sentimento intrinseco del quadro, ma provengono piuttosto dalla sua visione della società, che rivela una sensibilità per ciò che è primordiale e terreno. In realtà, è dunque il filosofo che ha "immaginato tutto ciò, attribuendolo poi a un oggetto". Quello che ha esperito dal dipinto è nel contempo troppo e insufficiente.

Il malinteso non deriva solo dalla proiezione dell'iconografia personale, che si sostituisce all'osservazione attenta dell'opera d'arte. Anche supponendo che Heidegger abbia visto, come ha precisato, una tela rappresentante realmente delle scarpe da contadino, saremmo in errore se pensassimo che l'aspetto di verità che egli scopre nel quadro – l'essere della scarpa – sia qualcosa che si esprime una volta per tutte, qualcosa che la sola vista del quadro permette di percepire. Nella descrizione immaginativa delle scarpe di van Gogh fatta da Heidegger non scorgo niente di diverso da ciò che avrebbe potuto suggerirgli l'osservazione di un reale paio di scarpe da contadino. Benché il filosofo attribuisca all'arte il potere di rappresentare, in un paio di scarpe, l'aspetto suggestivo del loro essere che si svela – "l'essenza universale delle cose", "il Mondo e la Terra nel loro gioco reciproco" (1936, pp. 40-41)<sup>7</sup> – questa nozione di un potere metafisico dell'arte resta puramente teorica. L'esempio che Heidegger convoca e interpreta con tanto vigore e convinzione non può essere solidamente sostenuto.

L'errore di Heidegger potrebbe provenire semplicemente dalla scelta sbagliata dell'esempio? Supponiamo che il dipinto di van Gogh rappresenti vera-

Fig. 62. Vincent van Gogh, *Natura morta con cavolo e zoccoli*, 1881, olio su carta incollato su tavola, 34 x 55 cm, Amsterdam, Van Gogh Museum.



Fig. 63. Vincent van Gogh, *Natura morta con bottiglie, vasi e zoccoli*, 1884, olio su tela incollato su tavola, 42 x 54 cm, Utrecht, Museum van Baaren Foundation.



Fig. 64. Vincent van Gogh, *Natura morta con terracotta, bottiglia e zoccoli*, 1885, olio su tela incollato su tavola, 39 x 41.5 cm, Otterlo, Kröller-Müller Museum.



mente delle scarpe da contadino. Heidegger non avrebbe semplicemente messo in evidenza l'espressione di questa qualità, di questa sfera dell'essere che ha descritto con tanto *pathos*?

Anche se così fosse, avrebbe comunque dimenticato di tenere in debito conto un importante aspetto del quadro: la presenza dell'artista nell'opera. La sua evocativa descrizione del soggetto ignora tutto quello che c'è di tipicamente personale e fisiognomico in quelle scarpe, così care all'occhio dell'artista – così come ignora l'accordo intimo delle tonalità, delle forme e della resa della pennellata nella stessa opera d'arte. Quando van Gogh dipinge gli zoccoli di legno di un contadino, li presenta come nuovi e li rende con la stessa levigatezza e nitidezza degli altri oggetti poggiati sul tavolo, ossia li tratta alla stregua di una “natura morta”, come fa con la scodella, le bottiglie, il cavolo (figg. 62, 63, 64). Quando van Gogh dipinge in un altro quadro ancora, le scarpe di cuoio di un contadino, le presenta viste da dietro (n. 607, fig. 65). All'opposto le sue scarpe, ce le mostra isolate, posate al suolo, che ci guardano, e talmente personalizzate, deformate dall'uso da potervi scorgere la veritiera immagine di calzature usurate fino all'ultimo stadio.

La presenza  
dell'artista  
nell'opera

In questo senso mi sembra che ci avviciniamo di più al sentimento provato da van Gogh di fronte a questo paio di scarpe se consideriamo la descrizione che fa Knut Hamsun (1888, pp. 27-28) nel romanzo *Fame*:

Quasi non avessi mai visto le mie scarpe mi accinsi a studiarne l'aspetto, la mimica al movimento del piede, la forma, la tomaia lacera, e feci la scoperta che le loro pieghe e le cuciture bianche avevano un'espressione, una fisionomia. Un po' della mia natura si era comunicata a quelle scarpe: esse mi impressionavano come fossero state un'ombra del mio io, una parte viva di me stesso (...)

Se compariamo la pittura di van Gogh al testo di Hamsun, giungiamo a un'interpretazione assai diversa da quella data da Heidegger. Il filosofo vede, nella rappresentazione di un paio di scarpe, un'evocazione veridica del mondo vissuto dal contadino al di fuori di ogni sua percezione interiore. Hamsun,



Fig. 65. Vincent van Gogh, *Natura morta con un paio di zoccoli*, 1888, olio su tela, 32.5 x 40.5 cm, Amsterdam, Van Gogh Museum.

invece, considera le scarpe concrete nel loro essere esperite o patite, più o meno coscientemente, da chi le porta o da chi le contempla, nello specifico lo stesso scrittore. Il personaggio di Hamsun – un vagabondo che si osserva e che riflette sulla propria condizione – è più vicino alla situazione di van Gogh di quanto non lo sia quella del contadino evocato da Heidegger. Per di più, van Gogh è, in un certo senso, vicino alla condizione contadina: si accanisce ostinatamente, nella sua arte, nella ricerca di un obiettivo al quale è votato, e che rappresenta tutta la sua vita. Certamente van Gogh, come del resto Hamsun, possiede il dono eccezionale di riuscire a rappresentare attraverso l'immagine: sa trasporre sulla tela, con una forza singolare, le forme e le qualità dell'essere delle cose; e certe cose lo toccano profondamente, come, in questo caso, le scarpe che fanno corpo con lui, e sono proprio loro che fanno affiorare la coscienza della sua condizione. Van Gogh le ha caricate dei suoi sentimenti e delle sue fantasticherie personali, ma non per questo le scarpe sono rese in modo meno oggettivo. Isolando le sue vecchie e usurate scarpe all'interno del quadro, le rivolge verso lo spettatore, e le rende parte di un autoritratto; quelle stesse scarpe con cui calpestiamo la terra, e nelle quali ritroviamo la tensione del movimento, le tracce della fatica, della pressione e della pesantezza, il peso dell'intero corpo nel suo contatto con il suolo. Le scarpe portano la marca ineluttabile della nostra posizione sulla terra. "Mettersi nelle scarpe di qualcun altro"<sup>8</sup> significa condividere, nella vita, la difficile situazione di un altro. E quando un pittore sceglie come soggetto di un quadro il proprio paio di scarpe usurate, intende così esprimere la sua preoccupazione di fronte alla fatale sorte che subisce nella società. Sebbene il paesaggista che cammina fra i campi condivida in parte la vita all'aria aperta del contadino, le scarpe non rappresentano ai suoi occhi uno strumento d'uso, ma – secondo i termini di Hamsun – "una parte di me stesso". È questo il senso che rivela il soggetto del quadro di van Gogh.

Le scarpe come parte di se stessi

Gauguin, che nel 1888 abitava ad Arles con van Gogh, aveva ben compreso che un quadro dell'amico, raffigurante un paio di scarpe, era in stretto rapporto con un episodio della sua vita personale. Tra i ricordi di questo periodo di convivenza con van Gogh figura un aneddoto particolarmente toccante, non privo di rapporto con le scarpe del pittore:

I ricordi di Gauguin

Nello studio c'era un paio di grosse scarpe chiodate, tutte usurate e sporche di fango; van Gogh ne fece una straordinaria natura morta. Non so spiegarmi il perché, ma percepii che esisteva una storia dietro a questa vecchia reliquia e un giorno osai chiedergli se ci fosse una qualche ragione che lo portava a conservare qualcosa che solitamente si butta nella cesta dello straccivendolo. "Mio padre" disse "era un pastore protestante che mi spinse verso gli studi di teologia pensando alla mia futura vocazione. Da giovane pastore, un mattino presto partii per il Belgio, senza dirlo alla mia famiglia, per predicare il Vangelo nelle fabbriche, non come mi era stato insegnato, ma come io sentivo giusto fare. Queste scarpe, come vedi, hanno ben sopportato la fatica del viaggio".

Mentre predicava nelle miniere nel Borinage, Vincent iniziò a prendersi cura della vittima di un incendio in miniera. L'uomo era così gravemente ustionato e mutilato che il dottore non aveva nessuna speranza di poterlo guarire. Pensava che solo un miracolo avrebbe potuto salvarlo. Van Gogh lo assistette così amorevolmente per quaranta giorni che riuscì a salvare la vita del minatore. "Prima di lasciare il Belgio,

alla presenza di quest'uomo che portava una serie di cicatrici sulla fronte, quasi una corona di spine, ebbi la visione del Cristo risorto".

Gauguin proseguì così: "Vincent prese di nuovo la sua tavolozza e in silenzio si mise al lavoro. Vicino a lui, una tela bianca. Iniziai a fare il suo ritratto. Anch'io ebbi la visione di un Gesù che predicava bontà e umiltà" (Rotonchamp 1925<sup>2</sup>, p. 33)<sup>9</sup>.

Il quadro che Gauguin aveva visto ad Arles, dove era dipinto un unico paio di scarpe, non è mai stato chiaramente identificato. Gauguin afferma che il soggetto era dipinto in una tonalità violetta, che contrastava con i muri gialli dell'atelier, ma questo importa poco. Benché il suo racconto sia stato scritto qualche anno dopo, e non sia privo di ricercatezza letteraria, conferma il fatto, essenziale per noi, che le scarpe rappresentavano per van Gogh un pezzo della sua esistenza, una reliquia.

#### *Postscriptum, 1981*

Da una nota della riedizione recente del saggio di Heidegger nelle opere complete, risulta che il filosofo ha proseguito la sua riflessione sul proprietario delle scarpe dipinte da van Gogh (Heidegger 1977, p. 18). A fronte della constatazione che "nel quadro di van Gogh, non potremmo mai stabilire dove si trovino" (p. 37), Heidegger ha scritto nel suo esemplare personale (edizione tascabile Reclam, 1960): "né a chi appartengano". Secondo l'editore, le annotazioni in margine di questo esemplare sono state scritte in un momento indeterminato tra il 1960 e il 1976. Pubblicandone una selezione in *Gesamtausgabe*, l'editore, seguendo le istruzioni dell'autore, ha scelto quelle che parevano indispensabili per far luce sul testo, per formulare un'autocritica, o per attirare l'attenzione sull'evoluzione del pensiero di Heidegger (pp. 377-390). Dato che l'argomentazione di Heidegger si riferisce alle scarpe di una classe di persone e non a quelle di un individuo in particolare, e dato che afferma più di una volta che quelle sono le scarpe di un contadino, non si riesce bene a capire come quella notazione possa risultare indispensabile per far luce sul testo. Il filosofo ha voluto forse riaffermare che, nonostante alcuni dubbi, l'interpretazione era valida anche nel caso in cui le scarpe fossero appartenute a van Gogh? (...)

Ulteriori  
riflessioni di  
Heidegger

#### *Ulteriori annotazioni su Heidegger e van Gogh, 1994*

Dopo l'articolo del 1968, ho continuato a studiare l'arte, le lettere, la vita, le idee di van Gogh, e ringrazio i colleghi per le preziose indicazioni e altri indizi utili all'interpretazione dell'arte e del pensiero del pittore. Ho integrato i suggerimenti ricevuti e le mie conseguenti riflessioni agli articoli su van Gogh del 1940 e del 1968<sup>10</sup>.

Ho preso in considerazione l'articolo del professor Gadamer, allievo di Heidegger, sull'evoluzione intellettuale del filosofo durante gli ultimi anni della sua vita e due correzioni che Gadamer scrisse a margine di una copia personale di uno dei libri di Heidegger pubblicati postumi e rilevati dall'editore dell'opera omnia dopo la morte.



Nel mio articolo del 1968, l'interpretazione del dipinto di van Gogh è supportata non solo dai testi e dall'opera di altri artisti e scrittori, ma anche dalle parole dello stesso van Gogh sull'importanza delle scarpe nella sua vita.

Gauguin – che nell'autunno del 1888 passò alcuni mesi a Arles ospite di van Gogh – registra, in due differenti articoli, una conversazione sulle scarpe di van Gogh. Il primo è già stato qui riportato. Un'altra versione è in un articolo successivo, pubblicato con il titolo *Natures mortes* nella rivista «Essais d'Art Libre» dopo la morte di van Gogh:

Quando eravamo ad Arles, eravamo entrambi folli, sempre in lotta alla ricerca di magnifici colori. Io adoravo il rosso; dove si poteva mai scovare un vermiglio perfetto? Lui, con le pennellate giallastre, tracciava sul muro, improvvisamente viola, queste parole: Sono sano di Spirito, sono il Santo Spirito.

Nella mia stanza gialla una piccola natura morta: violetta, questa. Due enormi scarponi, usati, sformati. Erano le scarpe di Vincent. Quelle che egli prese, allora nuove, una mattina presto per incominciare il suo viaggio a piedi dall'Olanda al Belgio. Il giovane predicatore aveva appena finito i suoi studi teologici per diventare un pastore come suo padre. Si rivolse ai minatori, che chiamava suoi fratelli, e che, come aveva letto nella Bibbia, erano semplici lavoratori oppressi dalla brama di ricchezza dei potenti.

A differenza di quel che gli avevano insegnato i suoi saggi professori olandesi, Vincent credeva in un Gesù che amava i poveri; e la sua anima, profondamente pervasa di carità, cercava parole di sacrificio e consolazione per i deboli, e per combattere i ricchi. Sicuramente Vincent era già pazzo.

Il suo insegnamento della Bibbia nelle miniere, pensavo, serviva ai minatori sotto terra ma non era gradito alle alte autorità sopra, sulla terra. Fu ben presto richiamato e congedato, e il concilio di famiglia, avendo deciso che egli era pazzo, chiese il suo ricovero. Alla fine non fu rinchiuso grazie al fratello Theo.

Un giorno nell'oscura e nera miniera, il giallo cromo inondò, con un terribile bagliore infuocato di grisù, la dinamite dei ricchi. Alcuni che stavano risalendo in quel momento dibattendosi nel lurido carbone, quel giorno dissero addio alla vita, addio agli uomini senza bestemmiare.

Uno di loro, orribilmente mutilato e con il viso bruciato, fu raccolto da Vincent. Il dottore disse: "Quest'uomo è spacciato, ci vorrebbe un miracolo, o delle amoroze cure materne. È una follia occuparsi di lui".

Vincent credeva nei miracoli e nelle cure materne. Il pazzo (perché sicuramente era pazzo) vegliò al capezzale del moribondo per quaranta giorni. Tenacemente impedì all'aria di entrare nelle sue ferite e pagò i farmaci necessari. Sembrava un prete che conforta e tranquillizza (sicuramente, era pazzo). Il malato parlò. Lo sforzo del folle riportò alla vita un cristiano morto.

Quando l'uomo, ferito ma definitivamente salvo, ridiscese nella miniera per riprendere il suo lavoro, Vincent disse: "Avreste potuto vedere nelle cicatrici rosse della fronte pallida del minatore la testa di Gesù martire, con i segni della corona di spine sulla fronte".

E io, Vincent, lo dipinsi (...). Sicuramente quell'uomo era pazzo (Gauguin 1894, pp. 273-275).

François Gauzi (1954, p. 31), condiscipolo di van Gogh nell'atelier Cormon nel 1886-1887, ha scritto che van Gogh gli mostrò, nel suo atelier di Parigi, un quadro che stava terminando: un paio di scarpe.

Al mercato delle pulci, aveva comprato un paio di vecchie scarpe pesanti, massicce, da carrettiere, ma pulite e tirate a lucido. Erano dei grossi scarponi che mancavano di fantasia. Li indossò un pomeriggio che pioveva e partì per una passeggiata lungo i bastioni. Sporche di fango, le scarpe divennero interessanti (...). Vincent copiò fedelmente il suo paio di scarpe.

Il collega Joseph Masheck ha attirato la mia attenzione su una lettera a Louise Colet dove, nel riflettere sull'inevitabile decadenza del corpo, Flaubert (1887-1893, p. 150) parla delle sue scarpe come di un oggetto personale e della loro affinità con la condizione umana:

Forse che la sola vista di un vecchio paio di stivali non ha qualcosa di profondamente triste e amaramente malinconico? Quando si pensa a tutti i passi che si sono fatti lì dentro per andare non si sa più dove, a tutte le erbe che ha calpestato, a tutti i fanghi che ha raccolto... la pelle spaccata che sbadiglia ha l'aria di dirvi: "...e dopo, imbecille, comprane degli altri, verniciati, lucenti, scricchiolanti, diventeranno come me, come te un giorno, quando avrai sporcato molti gambali e sudato in molte tomaie".

Questa lettera, datata 13 dicembre 1846 e pubblicata nel 1887, potrebbe essere stata letta da quel grande ammiratore di Flaubert che era van Gogh.

Le scarpe di  
van Gogh e gli  
zoccoli di  
Millet

L'idea di dipingere le sue scarpe probabilmente fu suggerita da un dipinto riprodotto nel libro di Sensier (1881) su Millet (fig. 66). Van Gogh fu molto impressionato da questo libro e ne parlò spesso nelle sue lettere<sup>11</sup>: il nome del contadino-pittore Millet ricorre più di duecento volte. Il confronto tra il disegno di Millet, che raffigura i suoi zoccoli di legno, e il dipinto di van Gogh conferma ciò che ho detto sulla relazione intima che van Gogh aveva con le proprie scarpe. Gli zoccoli di Millet sono presentati di profilo, posati al suolo con tracce di erba e di paglia. Millet era solito offrire agli amici e agli ammiratori un disegno di un paio di zoccoli di profilo come segno della sua lunga dedizione alla vita contadina (ib.).

Ritroviamo questa visione delle scarpe dell'artista come oggetto intimo e privato, in una litografia di Daumier che rappresenta un pittore triste e infelice davanti all'ingresso del *Salon* annuale, nell'atto di mostrare ai passanti un



Fig. 66. Jean-François Millet, *Zoccoli*, da A. Sensier.

dipinto raffigurante un paio di scarpe, evidentemente le sue. L'etichetta di protesta dice: "Lo hanno rifiutato, quegli stupidi!". Il disegno è riprodotto in un numero della rivista umoristica «Le Charivari», e successivamente nel volume di litografie di Daumier dedicate a figure, scene ed episodi di vita contemporanea. L'opera risale all'epoca in cui gli artisti esclusi dalla giuria degli accademici ottennero, dopo numerose battaglie, di poter inaugurare un nuovo *Salon* che non avrebbe fatto capo alla giuria ufficiale, imposta dall'imperatore Napoleone III.

Si può vedere nel dipinto delle scarpe di van Gogh la rappresentazione di un oggetto vissuto dall'artista come una parte importante di se stesso, un oggetto nel quale il pittore si osserva come in uno specchio, – una parte che selezionata, isolata e accuratamente messa in scena, lo interpella. Non c'è forse, in questa concezione artistica, qualcosa di personale e intimo, un soliloquio, l'espressione di una condizione esistenziale problematica nel disegno di un corpo vestito ordinariamente pulito, e ben attillato, sicuro di sé, protetto? La densità e la pesantezza della sostanza del colore, l'emergere dall'ombra delle scarpe scure, le linee irregolari e angolose e i lacci sorprendentemente allentati che si espandono oltre le *silhouettes* delle scarpe, non sono tutte caratteristiche di una sua originale concezione delle stesse?

Queste particolarità non sono riscontrabili, o almeno non nella stessa misura, nelle sue innumerevoli altre rappresentazioni di scarpe da contadino. Il suo stile varia a seconda dell'occasione e dello stato d'animo del momento e dei diversi soggetti. Non è mia intenzione qui considerare il cambiamento di stile in relazione agli spostamenti dall'Olanda a Parigi, così come a quelli da Arles al ricovero di St. Remy. Ma, a scanso di equivoci, devo far presente che, nel realizzare quell'immagine di scarpe logore, il comportamento isterico dell'artista, che aveva guidato i dipinti di diverso soggetto dell'ultimo periodo – come gli autoritratti, fra cui quello con la testa bendata (per una ferita autoinflittasi all'orecchio sinistro), oggetti personali che permettevano al pittore di esprimere i suoi stati d'animo e i suoi ricordi – probabilmente stimolò la franca confessione di un aspetto patologico del sé dell'artista. C'è dunque nell'opera un'espressione del sé che porta alla luce un sentimento unico, in quanto legato al soggetto deviante e deformato messo in evidenza da quel metaforico paio di scarpe. L'abitudine di van Gogh di dipingere scarpe isolate dal corpo e dal vestiario, e quindi di rappresentarle come una totalità, può essere ricondotta all'importanza che, stando alle conversazioni, Vincent dava all'idea della scarpa come simbolo del cammino dell'individuo e alla concezione della vita come pellegrinaggio, come perenne esperienza di trasformazione.

Se confrontiamo van Gogh con altri artisti, constateremo che davvero pochi altri avrebbero potuto dedicare un'intera tela solo alle proprie calzature, per quanto rivolte a un osservatore colto. Difficilmente lo avrebbero fatto Manet, Cézanne, Renoir, e anche il suo modello, più volte citato: Millet. Fra questi pochi, a giudicare dagli esempi, nessuno avrebbe inoltre presentato le scarpe come van Gogh: per terra a guardare l'osservatore, con le parti allentate e curvate, i lacci, le sgradevoli differenze tra parte destra e sinistra, con quell'aspetto malconcio e consunto.

Nel tentativo di definire cosa fosse "l'esser mezzo del mezzo, in verità", Heidegger dimentica di chiedersi cosa queste scarpe potessero significare per

Le scarpe come autoritratto

Le scarpe come simbolo del cammino dell'individuo



Fig. 67. Vincent van Gogh, *Natura morta con Bibbia*, 1885, olio su tela, 65.7 x 78.5 cm, Amsterdam, Van Gogh Museum.

La “faccia”  
delle scarpe

il pittore. Il filosofo rintraccia in questa rappresentazione di scarpe: “la tacita gioia della sopravvivenza al bisogno, il tremore dell’annuncio della nascita, l’angoscia della prossimità della morte. Questo mezzo appartiene alla terra, e il mondo della contadina lo custodisce. Da questo appartenere custodito, il mezzo si immedesima nel suo riposare in se stesso” (1936, pp. 20), come se queste scarpe fossero quelle usate dall’ipotetica contadina al lavoro nei campi. Heidegger addirittura, ipotizza che il suo lettore possa immaginare se stesso che cammina verso casa stanco, calzando queste vecchie scarpe di cuoio “una tarda sera d’autunno, quando si consumano gli ultimi fuochi destinati ad arrostitire le patate sotto le braci” (1966, p. 46). Così la verità su queste scarpe non era solo quella della povera contadina che vive “il tremore dell’annuncio della nascita, l’angoscia della prossimità della morte” (1936, p. 20): doveva ben esistere il punto di vista dell’artista in quel mettere in scena le scarpe isolate davanti a sé, slacciate e rivolte allo spettatore, e il disordine delle stringhe, senza ritrarre il contesto del campo di patate.

Heidegger è inoltre convinto che questa verità, profetizzata “senza teorie filosofiche”, non sarebbe rivelata da alcun “reale” paio di scarpe da contadino isolate, come quelle dipinte nel quadro.

Il filosofo si dimentica così di considerare il “rifiuto” dei genitori e dei maestri, che van Gogh subisce quando questi mettono in dubbio la sua attitudine a essere un buon predicatore cristiano e un missionario. Queste lacerazioni sono invece familiari al lettore delle biografie e delle lettere dell’artista.

Se si mette a confronto il nostro dipinto con un quadro precedente, che rappresenta la Bibbia aperta del padre, la sua importanza si chiarisce meglio. In questo grande dipinto (fig. 67), che mostra la presenza marginale di un piccolo volume di Zola, *La Joie de vivre* (discreto suggerimento di un’alternativa alla grande Bibbia aperta e ai passi lì esposti), il pittore esprime il suo rispetto per il padre defunto, che era pastore, e allude al suo passato cristiano, ma afferma anche la sua devozione alle lezioni profane dello stimato autore contemporaneo. In contrasto con il titolo perfettamente leggibile del libro di Zola, il contenuto religioso dell’imponente libro aperto è a malapena suggerito da minuscoli numeri romani (LIII) tracciati nello stretto margine superiore della pagina destra, dai pochi segni in latino della stessa pagina, dal numero del capitolo e dal nome, a stento visibile, dell’antico autore (ISAI...). Ma le parole del grande profeta sono nascoste all’osservatore dal denso e spesso strato di pennellate opache sull’imponente libro e dall’ironico occultamento del testo, che tratta le sofferenze e i sacrifici del profeta Isaia.

Il senso di queste opposizioni potrà essere decifrato da un lettore erudito della Bibbia, ma rimarrà sempre un mistero per un osservatore comune, libero dall’autorità dei suoi devoti genitori e della chiesa, che può prontamente affermare il senso del piccolo volume dal titolo familiare sulla copertina luminosa: *La Joie de Vivre*<sup>12</sup>.

Nelle scarpe la  
traccia della  
biografia

<sup>1</sup> Da: Meyer Schapiro, “*The Still Life as a Personal Object. A Note on Heidegger and van Gogh*”, in *The Reach of Mind: Essays in Memory of Kurt Goldstein*, a cura di M. L. Simmel, New York, Springer Publishing Company, 1968; rist. in *Theory and philosophy of Art: Style, Artist, and Society*, New York, George Braziller, 1994, pp. 135-151. Traduzione di Maria Giulia Dondero.

<sup>2</sup> Heidegger 1936. Sono riconoscente a Kurt Goldstein per aver attirato la mia attenzione su questo saggio, che fu presentato in origine sotto forma di conferenza durante il corso del 1935-1936.

<sup>3</sup> Heidegger ha fatto un’altra allusione al quadro di van Gogh in una conferenza del 1935, poi rivista, tradotta e ristampata in Heidegger 1966, p. 46. A proposito del *Dasein* (l’“esser-ci o l’essente”), il filosofo attirava l’attenzione su un dipinto di van Gogh: “Nient’altro che un paio di grossi scarponi da contadino. L’immagine non rappresenta propriamente niente. Eppure vi è qui qualcosa in cui ci vien fatto subito, spontaneamente, di ritrovarci, proprio come se noi stessi in una tarda sera d’autunno, quando si consumano gli ultimi fuochi destinati ad arrostitire le patate sotto le braci, tornassimo a casa stanchi, con la zappa sulle spalle. Cosa c’è qui di essente? La tela? Le pennellate? Le macchie di colore?”.

<sup>4</sup> Van Gogh 1952-64, edizione tedesca, vol. III, lettera n. 529, p. 291; edizione francese, vol. III, lettera n. 529, p. 182.

<sup>5</sup> Van Gogh 1952-64, edizione tedesca, vol. IV, p. 227; edizione francese, vol. III, lettera n. B 18 F, p. 225.

<sup>6</sup> Comunicazione personale, lettera del 6 maggio 1965.

<sup>7</sup> “Nel quadro di van Gogh si storicizza la verità. Ciò non significa che qualcosa di semplicemente presente venga esattamente riprodotto, ma che nel palesarsi dell’esser-mezzo delle scarpe pervengono al non-esser-nascosto l’ente nel suo insieme, il Mondo e la Terra nel loro gioco reciproco. (...) Quanto più semplicemente ed essenzialmente proprio solo le scarpe (...) emergono nella loro essenza, e tanto più immediatamente e profondamente ogni ente diviene, assieme a esse, più essente” (1966, pp. 40-41).

<sup>8</sup> L’espressione inglese *To be in someone’s shoes* non ha un equivalente letterale in italiano: la stessa idea può essere espressa da locuzioni quali “mettersi nei panni dell’altro”, “mettersi al posto di un altro”.

<sup>9</sup> Esiste anche una versione più antica di questa vicenda in Gauguin 1894, pp. 273-275. Questi due testi mi sono stati indicati dal professore Mark Roskill.

<sup>10</sup> Voglio qui manifestare la mia gratitudine alla rivista francese *Macula* e al suo editore Yve-Alain Bois, ora alla Harvard University.

<sup>11</sup> Van Gogh 1952-64, I, pp. 322-323; II, p. 404; III, pp. 14, 45, 85, 151, 328; IV, pp. 32, 12.

<sup>12</sup> Titolo ironico, dato che la storia narrata non tratta delle gioie della vita familiare, ma delle costrizioni che accompagnano la dedizione alla carriera musicale di un giovane, ecc. Judy Sund scrive che romanzi di questo genere hanno rappresentato per lungo tempo un motivo di discordia tra van Gogh e suo padre.