

**Giuseppe Zuccarino**

## **Una questione di scarpe. Derrida e Van Gogh**

Il capitolo finale del volume di Jacques Derrida *La vérité en peinture* reca l'etichetta *Restitutions – de la vérité en peinture* (1978; trad. it. 1981). Essa ovviamente implica un *calembour* sul titolo del libro: infatti i due termini *peinture* e *pointure* sono quasi omofoni, anche se si differenziano sul piano del significato, dato che il secondo indica in francese la misura di un paio di scarpe. Questo testo derridiano è costruito in maniera inusuale, ossia come un dialogo a più voci, in cui i parlanti restano indeterminati. Si inizia con qualcuno che osserva: «Non ricordo più chi diceva “non ci sono fantasmi nei quadri di Van Gogh”? Invece qui c'è proprio una storia di fantasmi» (ivi, p. 293; trad. it. p. 247)<sup>1</sup>.

Per dimostrare ciò, Derrida mette a confronto due autorevoli interpretazioni di un dipinto dell'artista olandese che raffigura un paio di scarpe slacciate. Gli interpreti in questione, Heidegger da un lato e lo storico dell'arte americano Meyer Schapiro dall'altro, sono accomunati dal fatto di chiedersi a chi appartengano tali scarpe, quasi fosse necessario restituirle al legittimo proprietario. Per il filosofo tedesco, che evoca il dipinto nel saggio *L'origine dell'opera d'arte*, a essere in causa è senz'altro «un paio di scarpe da contadino» (Heidegger, 1979, p. 5). Ma poiché egli non ha indicato con precisione nel suo testo a quale fra i vari quadri di Van Gogh raffiguranti scarpe si riferisse, Schapiro glielo ha chiesto per via epistolare, appurando che

---

<sup>1</sup> Si avverte che i passi delle traduzioni italiane cui si rimanda vengono spesso citati con modifiche. Come Derrida chiarirà soltanto alla fine del suo testo, il riferimento è a una frase di Antonin Artaud: «Non ci sono fantasmi nei quadri di Van Gogh» (1974, p. 43; trad. it. 1988, p. 43).

si trattava dell'opera (databile alla seconda metà del 1886) che reca il numero 255 nel catalogo compilato da Jacob Baart de la Faille<sup>2</sup>. Basta questo a Schapiro per dedurre che le calzature raffigurate nel quadro non appartenevano a un qualche contadino bensì al pittore stesso, che in quel periodo risiedeva in città, a Parigi (cfr. Schapiro, 2013, pp. 36-47).

Derrida evidenzia bene, e non senza umorismo, quanta ingenuità referenzialistica vi sia in una simile volontà di individuare il proprietario delle scarpe dipinte, volontà che a suo avviso è sintomatica di un coinvolgimento personale dell'interprete rispetto al quadro. Infatti, «il desiderio di attribuzione è un desiderio di appropriazione. In materia d'arte come ovunque altrove. Dire: ciò (questo quadro o queste scarpe) appartiene a X, equivale a dire: ciò appartiene a me» (Derrida, 1978, p. 297; trad. it. 1981, p. 249). Ognuno dei due interpreti, quindi, non fa altro che proiettare sul dipinto di Van Gogh dei propri fantasmi individuali, l'uno identificandosi immaginariamente col contadino radicato nella terra natale, l'altro col cittadino emigrato<sup>3</sup>.

Heidegger, perlomeno, non intende porsi nel ruolo di critico d'arte, bensì chiama in causa il quadro di Van Gogh perché quell'opera pittorica gli serve, in prima istanza, come visualizzazione di ciò che può essere un «mezzo», ossia «un artefatto, ma anche un utensile, un prodotto utile in generale» (Derrida, 1978, p. 297; trad. it. 1981, p. 250). Ciò non significa, però, che il filosofo tedesco consideri il quadro come un mero equivalente dell'oggetto in esso raffigurato. Questo punto, se ce ne fosse bisogno, sarebbe già stato da lui chiarito in un corso del 1925-1926, cui Derrida non fa riferimento: «Nella copia distinguiamo quel che riproduce, il dipinto, e quel che è riprodotto. Quel che riproduce è la cosa-dipinto, che consiste in una tela e che è eseguita con sostanze colorate. Questa cosa-dipinto che riproduce, da parte sua, può anche venire osservata e analizzata, per accertare quale sia il suo grado di conservazione [...]. Ma quel

---

<sup>2</sup> L'opera in questione si può vedere per esempio in Walther – Metzger, 2006, p. 183.

<sup>3</sup> Ricordiamo che Schapiro era nato in Lituania, pur essendosi trasferito con la famiglia a New York già durante la prima infanzia.

che è riprodotto, per esempio i girasoli dipinti da Van Gogh, questi girasoli, anche se il quadro fosse danneggiato, non sarebbero essi stessi danneggiati» (Heidegger, 2015, p. 244). Inoltre, per tornare al quadro del pittore olandese raffigurante delle scarpe, Heidegger sa bene che non potrebbe sostituirlo, per esempio, con la foto di un paio di calzature. Egli suggerisce ciò tramite il riferimento alle opere di un altro artista: «La fotografia di un cane e l'immagine di un cane in un manuale di zoologia e il dipinto "il cane" presentano qualcosa di diverso e in un modo diverso. I caprioli nel bosco, dipinti per esempio da Franz Marc, non sono questi caprioli in questo determinato bosco, ma "il capriolo nel bosco". [...] Nella presentazione artistica è presentato un concetto che in questo caso presenta la comprensione di un esserci, più esattamente di un ente che è insieme a me nel mio mondo circostante, la comprensione di un ente e del suo essere nel mondo» (ivi, p. 240).

La potenza suggestiva dei quadri dei grandi artisti fa sì che il filosofo tedesco si senta autorizzato a utilizzarli come spunto iniziale per le proprie associazioni di idee, al fine di rapportare l'essere vivente o l'oggetto raffigurati dal pittore a specifiche situazioni esperibili nella vita. Così le calzature dipinte da Van Gogh fanno sorgere nella mente di Heidegger l'immagine del contadino, o piuttosto della contadina, che potrebbe indossarle mentre lavora nei campi. A proposito di quel paio di scarpe, egli riconosce che «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. [...] Per le scarpe passa il silenzioso richiamo della terra, il suo tacito dono di messi 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» (Heidegger, 1979, p.19).

Di fronte a tale brano, Derrida manifesta imbarazzo. Pur ribadendo a più riprese la propria convinzione «della forte necessità del modo di interrogare heideggeriano, anche se *ripete* qui, nel senso peggiore come nel migliore del termine, la filosofia tradizionale dell'arte», egli aggiunge subito di considerare «il famoso passaggio su “un celebre quadro di Van Gogh” come un momento di cedimento patetico, ridicolo, e sintomatico, significante» (Derrida, 1978, p. 299; trad. it. 1981, p. 251). Derrida ne chiarisce i motivi più oltre, dicendo che si resta non solo sconcertati «quando la serietà accademica, la severità e il rigore del tono cedono il passo a questa “illustrazione”», ma anche «delusi dalla precipitazione consumatrice verso il contenuto di una rappresentazione, dalla pesantezza del pathos, dalla trivialità codificata di tale descrizione, nel contempo sovraccarica e indigente, di cui non si sa mai se si affaccenda attorno a un quadro, a scarpe “reali” o a scarpe immaginarie ma fuori dal quadro» (ivi, p. 334; trad. it. 278). Rincarando la dose, il filosofo francese paragona ironicamente Heidegger a una guida turistica dall'accento svevo che si stia sforzando di interessare o commuovere un gruppo di visitatori stranieri parlando loro della dura vita degli agricoltori locali. In effetti, quello che trapela dal passo heideggeriano è uno specifico, e non certo innocuo, «pathos pulsionale e politico (l'“ideologia” terriera e contadina)» (ivi, p. 315; trad. it. p. 264).

Passando dal filosofo tedesco al critico d'arte americano, ci si aspetta di trovare un approccio assai più vigile nei riguardi del dipinto di Van Gogh, specie in quanto Schapiro è considerato uno specialista dell'opera del pittore olandese. Ciò trova conferma solo in parte, visto che la sicurezza con cui il critico americano asserisce che le scarpe raffigurate nel quadro sono un «oggetto personale» del pittore risulta eccessiva. Derrida è costretto a ricordare, in proposito, che «il firmatario di un quadro non può essere identificato col proprietario nominabile di un oggetto essenzialmente staccabile e rappresentato nel dipinto. Non si può procedere a una simile identificazione senza un'incredibile ingenuità, incredibile da parte di un esperto tanto autorizzato» (ivi, p. 318; trad. it. p. 266). Per di più, anche a voler accettare di chiedersi chi sia l'ipotetico proprietario delle calzature prese a

modello dal pittore, va detto che non tutte le prove avanzate da Schapiro per sostenere che si tratta di scarpe appartenenti all'artista sono persuasive. Per esempio, la mera considerazione del luogo di residenza di Van Gogh al momento dell'esecuzione del dipinto non costituisce certo un argomento stringente.

Schapiro si richiama a due passi epistolari di Van Gogh, senza peraltro citarli per esteso (come del resto non li cita Derrida). Il critico afferma: «Più tardi ad Arles dipinse, come scrisse in una lettera dell'agosto 1888 al fratello, “un paio di vecchie scarpe” che sono evidentemente le sue» (Schapiro, 2013, p. 37). Se però ci riportiamo alla missiva in questione, vediamo che l'artista prima dice di essere impegnato a ritrarre «un'arlesiana e il vecchio contadino», poi aggiunge: «Sto facendo anche un mazzo di fiori e una natura morta con un paio di vecchie scarpe» (lettera al fratello Theo del 29 o 30 agosto 1888)<sup>4</sup>. Dunque fin qui non risulta affatto dimostrata la tesi di Schapiro secondo cui le calzature apparterrebbero allo stesso Van Gogh. Subito dopo il critico deve ammettere: «Una seconda natura morta di “vecchie scarpe di contadino” è menzionata in una lettera del settembre 1888 al pittore Émile Bernard» (Schapiro, 2013, p. 37). E in effetti Van Gogh scriveva: «Poi avrei uno studio di giardinetto di fiori variopinti, uno studio di cardi grigi e polverosi e infine una natura morta con vecchie scarpe da contadino» (lettera a Émile Bernard del 3 ottobre 1888 in Van Gogh, 2006, pp. 112-113). Schapiro non si accorge, o finge di non accorgersi, del fatto che entrambi i rinvii epistolari, più che a lui, danno ragione ad Heidegger. Anzi, occorrerebbe ricordare che per l'artista olandese dipingere un quadro non era qualcosa di molto diverso dal fabbricare un paio di scarpe o dall'arare un campo. Basti pensare a quanto sosteneva in un lettera al fratello: «Davvero sono sempre più dell'opinione [...] che lavorando assiduamente dal vero senza dirsi in anticipo “voglio fare questo o quest'altro”, lavorando come se si facessero delle scarpe, senza preoccupazioni artistiche, non si farà sempre bene, ma nei giorni in cui meno ci si pensa si troverà un

---

<sup>4</sup> I testi originali di tutte le lettere del pittore si possono consultare sul sito [www.vangoghletters.org](http://www.vangoghletters.org).

soggetto che regge il confronto col lavoro di quelli che ci hanno preceduto. [...] *Bisogna* lavorare tanto quanto un contadino, e con altrettanto poche pretese» (lettera del 26 novembre 1889, ma con data imprecisa del 18 novembre, in Van Gogh, 1990, p. 348).

Il meno che si possa dire è che Heidegger condivide quest'identificazione immaginaria con l'agricoltore, agevolata dalla contemplazione dei quadri di Van Gogh. Lo mostra bene anche un passo di *Introduzione alla metafisica* nel quale egli fa riferimento, si può presumere, allo stesso dipinto: «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» (Heidegger, 2014, p. 46).

Heidegger, però, nega che quel che egli scorge nel quadro sia il frutto di una semplice proiezione personale, e al tempo stesso sostiene di non aver usato il dipinto esclusivamente per esemplificare ciò che può essere un mezzo: «L'opera d'arte ci ha fatto conoscere che cosa le scarpe sono in verità. Sarebbe un errore esiziale quello di credere che la nostra descrizione, con procedimento soggettivo, abbia immaginato tutto ciò, attribuendolo poi a un oggetto. [...] L'opera non ci è semplicemente servita ad 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. [...] L'essenza dell'arte consisterebbe quindi nel porsi in opera della verità dell'ente» (Heidegger, 1979, p. 21). Schapiro non condivide il pathos rivelatorio di Heidegger, anzi ribadisce che, per varie ragioni, «il filosofo si è sbagliato» (Schapiro, 2013, p. 38). La prima motivazione, in parte condivisibile, è che l'attenzione rivolta dal pensatore tedesco al soggetto del dipinto lo ha indotto a trascurare ciò che concerne la natura stessa del quadro. Scrive infatti Schapiro: «Non trovo niente, nella descrizione fantasiosa che Heidegger fa delle scarpe dipinte da Van Gogh, che non abbia potuto essere immaginato alla vista di un vero paio di scarpe da contadino»

(*ibidem*). La seconda ragione, invece, è quella di cui si è già detto, ossia che le calzature in questione sarebbero in realtà un oggetto di proprietà dell'artista.

Schapiro sostiene anzi che la visione frontale delle scarpe offerta dal quadro equivale, nelle intenzioni del pittore, a proporre quest'immagine come una sorta di autoritratto simbolico. A sostegno della propria teoria, il critico americano fornisce una testimonianza dovuta a un altro grande artista, Paul Gauguin, che per breve tempo ha coabitato ad Arles col pittore olandese: coabitazione a tratti burrascosa, com'è noto (cfr. Gauguin – Van Gogh – Van Gogh, 1991). Gauguin, in effetti, ha narrato un aneddoto risalente a quel periodo: «Nell'atelier, un paio di grosse scarpe ferrate, tutte usate, sporche di fango; ne fece una singolare natura morta. Non so perché, ma fiutavo una qualche storia attaccata a questa vecchia reliquia, e un giorno mi azzardai a chiedergli se avesse una ragione per conservare con rispetto quello che di solito si butta nella spazzatura. "Mio padre" mi disse "era un pastore e io ho fatto i miei studi teologici per seguire la vocazione che, seguendo il suo esempio, dovevo avere. Giovane pastore, partii un bel mattino, senza avvisare la mia famiglia, per andare in Belgio nelle fabbriche a predicare il Vangelo, non come me lo avevano insegnato, ma come io l'avevo capito. Queste scarpe, come vede, hanno valorosamente sopportato le fatiche del viaggio"» (passo riportato in Schapiro, 2013, p. 40). Schapiro ammette, con correttezza, che la natura morta di cui si parla qui non è necessariamente quella su cui verte il suo dissidio con Heidegger. Ma poi, proprio come il filosofo tedesco, si lascia prendere da un pathos eccessivo e, senza cogliere l'ironia con cui Gauguin parlava delle scarpe di Van Gogh definendole «vecchia reliquia», assume l'espressione alla lettera: «Il racconto di Gauguin conferma il fatto essenziale che per Van Gogh le scarpe erano come un memorabile pezzo della sua vita, una sacra reliquia» (ivi, p. 41).

Questo tuttavia non inficia il fatto che la scena descritta da Gauguin offre una conferma della possibilità che il pittore olandese abbia preso a modello delle proprie calzature. In tal senso, occorre riconoscere che Derrida sbaglia non tenendo alcun conto delle parole di Gauguin. Tanto più che nella

seconda parte del saggio di Schapiro, aggiunta nel 1994, verranno fornite altre due testimonianze interessanti. La prima è una versione diversa (ma convergente con quella già citata) dell'aneddoto di Gauguin, mentre la seconda è un passo di François Gauzi, un conoscente di Van Gogh durante il soggiorno a Parigi del pittore: «Aveva acquistato al mercato delle pulci un paio di vecchie scarpe pesanti, spesse, delle scarpe da carrettiera, ma pulite e cerate di fresco. Erano belle scarpe del tutto prive di fantasia. Le calzò un pomeriggio che pioveva e partì per una passeggiata lungo le fortificazioni. Macchiate di fango diventavano interessanti. [...] Vincent copiò fedelmente il paio di scarpe» (passo riportato in *ivi*, p. 42). Anche stavolta non c'è alcuna certezza che il quadro in questione sia quello su cui è incentrato il dibattito, ma il brano ha il merito di mostrare quanto possa essere complessa, o fuorviante, la questione della proprietà dell'oggetto-modello. In questo caso infatti, secondo la testimonianza di Gauzi, si tratterebbe di scarpe altrui, perché comprate usate al mercatino delle pulci, ma al tempo stesso proprie, in quanto acquisite e utilizzate dal pittore.

Schapiro termina il suo testo con un ultimo aneddoto: riporta infatti un'annotazione manoscritta di Heidegger (su una copia personale del saggio *L'origine dell'opera d'arte*), poi pubblicata postuma nell'edizione tedesca delle opere. Al punto in cui aveva affermato: «Nel quadro di Van Gogh non potremmo mai stabilire dove si trovino quelle scarpe», il filosofo ha aggiunto in margine: «né a chi appartengano» (Heidegger, 1979, p. 19 e, per l'annotazione heideggeriana, si veda Schapiro, 2013, p. 46). Parole che, a ben vedere, costituiscono una saggia conclusione di tutta la controversia.

Resta però da aggiungere qualcosa sull'ampio scritto di Derrida, pur rinunciando a esaminarlo in dettaglio. Come già detto, il testo assume la forma di un dialogo (o piuttosto «polilogo») tra un certo numero di voci anonime. Questa tecnica consente al filosofo francese di giocare sulla rapida alternanza dei toni, che passano infatti dal serio allo scherzoso, dall'erudito al polemico. *Restitutions – de la vérité en peinture* presenta anche un piccolo apparato illustrativo, costituito dalle riproduzioni in bianco e nero di varie nature morte



di Van Gogh nelle quali compaiono scarpe o zoccoli, ma anche di pochi altri quadri, simili per soggetto, dovuti a pittori più antichi (Van Eyck) o più recenti (Magritte e Lindner).

Nel saggio, ricorre con insistenza la formulazione di un quesito aggiuntivo, che né Heidegger né Schapiro avrebbero mai pensato di porsi: su cosa si basa la sicurezza con cui tutti affermano che le scarpe raffigurate nel quadro costituiscono un paio, e non due calzature simili ma scompagnate, per esempio fatte entrambe per il piede sinistro? Domanda ironica, che però evidenzia bene il labirinto di dubbi in cui si incapperebbe scegliendo di adottare un'ottica interpretativa di tipo ostinatamente referenzialistico, quasi fossero in causa scarpe reali e non dipinte.

Decontestualizzate rispetto al quadro, le calzature fanno sorgere anche delle questioni di natura psicoanalitica. Com'è noto, si tratta di oggetti piuttosto imbarazzanti per Freud, per via della loro forma nel contempo concava e oblunga, che consente a esse di rinviare, a livello inconscio, sia alla vagina che al pene. Freud risolve il problema facendo coesistere i due possibili richiami. Così, per quanto riguarda la comparsa dell'immagine delle scarpe nei sogni, egli si appella alla regola secondo cui «tutta una serie di simboli onirici è [...] bisessuale e può essere riferita secondo il contesto all'organo genitale maschile o femminile» (Freud, 1989b, p. 47). E anche in rapporto al feticismo, che com'è noto elegge talvolta a oggetto privilegiato la scarpa, Freud sostiene che, in questo e altri casi, «il feticcio è il sostituto del fallo della donna (della madre) a cui il piccino ha creduto e a cui [...] non vuole rinunciare» (Freud, 1989c, p. 492)<sup>5</sup>.

Pur concedendosi non poche divagazioni, il filosofo francese si mostra più attento, rispetto ai suoi predecessori, a certe particolarità del quadro di Van Gogh. Nota per esempio che la firma dell'artista, tracciata col colore rosso e sottolineata, si trova nell'angolo superiore sinistro del dipinto, mentre in

---

<sup>5</sup> Questo rinvio e il precedente vengono fatti da Derrida nel suo testo.

quello inferiore destro (dove di solito essa viene collocata dai pittori) la stringa slacciata di una delle scarpe assume una strana forma circolare, come un anello quasi chiuso su se stesso. Inoltre confronta, anche se solo rapidamente, il quadro con gli altri che Van Gogh ha dipinto sul tema delle scarpe. Se in tal modo dà ragione a Schapiro, che aveva rimproverato ad Heidegger di non aver tenuto conto dell'intera serie di nature morte con calzature, Derrida obietta però al critico di aver ignorato a sua volta il contesto argomentativo in cui, nel saggio su *L'origine dell'opera d'arte*, veniva a collocarsi il passo concernente il quadro. Il filosofo francese cerca di ovviare a questa lacuna, benché l'esposizione dei concetti heideggeriani venga da lui condotta in maniera piuttosto complessa e assai poco convenzionale.

Nonostante l'ampiezza del suo saggio e i vari riferimenti a quadri di Van Gogh, Derrida sembra passare un po' a lato rispetto all'opera del pittore, come se l'argomento, in fondo, gli sembrasse meno stimolante dei discorsi elaborati in proposito da Heidegger e Schapiro. Sarà solo altrove e più tardi, ossia nel corso di un'intervista del 1990, che egli darà prova di un notevole coinvolgimento emotivo nei confronti delle opere di Van Gogh. A un'osservazione dell'intervistatore Peter Brunette, che riferiva di provare davanti a esse, per via delle pennellate dense e quasi impastate di colore, la sensazione della «presenza del corpo dell'artista», Derrida risponde dichiarandosi d'accordo. Tuttavia, com'era facile prevedere, egli non può accogliere alla leggera un termine come «presenza», visto che tutto il suo pensiero si configura in primo luogo come una critica della metafisica della presenza. Infatti precisa subito: «C'è un'inevitabile provocazione che possiamo ritrovare in ciò che è dipinto e firmato da Van Gogh, e che è tanto più violenta e innegabile per il fatto di non essere presente. In altri termini, il corpo stesso di Van Gogh, che ossessiona le sue tele, è ancor più violentemente implicato e inserito nell'atto di dipingere di quanto non fosse presente al momento dell'atto, poiché il corpo stesso è spezzato o, diciamo, dilaniato dalla non-presenza, dall'impossibilità di identificarsi con se stesso, di essere semplicemente Van Gogh» (Derrida, 2013, pp. 26-27; trad. it. 2016, p. 49). Quindi, paradossalmente, la fisicità dell'artista è più rilevabile ora nelle sue tele

che non allora, cioè nell'istante, trascorso da tempo, in cui le aveva dipinte.

Meno ovvio è che Derrida dichiari la propria vicinanza quasi corporea rispetto ai quadri dell'artista olandese: «La mia esperienza della firma di Van Gogh, il mio rapporto con essa, è tanto più violento, nel contempo per lui e per me, in quanto implica il mio corpo [...], e tanto più ineluttabile, innegabile e appassionato. Sono offerto al corpo di Van Gogh come egli stesso si è offerto all'esperienza. A maggior ragione ancora, perché questi corpi non sono presenti» (ivi, p. 27; trad. it. p. 49). Infatti – spiega il filosofo – la presenza assoluta, se fosse conseguibile (ma non lo è), segnerebbe la fine dell'incontro fra l'opera d'arte e il suo spettatore, incontro che passa invece attraverso «tracce che si dislocano» (*ibidem*). Questo però non rende l'esperienza del fruitore meno intensa, anzi all'opposto, perché egli deve entrare in stretto contatto col quadro che osserva, e in certo modo appropriarsene: «Dato che l'opera si definisce attraverso la sua firma, la mia esperienza della firma di Van Gogh è possibile solo se la controfirmo io stesso, cioè se il mio corpo vi si trova implicato» (*ibidem*).

Dunque, per quanto in maniera diversa e seguendo un percorso logico differente, anche Derrida finisce a sua volta, come i suoi predecessori Heidegger e Schapiro, per proiettare la propria immagine sui quadri di Van Gogh. Ma forse non si tratta di un incidente di percorso che sarebbe stato possibile o preferibile evitare, bensì di una necessità inerente allo stesso meccanismo interpretativo, quella per cui il fruitore, se vuole davvero stabilire un rapporto produttivo con l'opera che ha di fronte, non può fare a meno di mettervi del suo, di lasciarsi (senza troppa ingenuità, si spera) coinvolgere in essa.

**BIBLIOGRAFIA**

Artaud, A. (1974). *Van Gogh le suicidé de la société* [1947], in Id., *Œuvres complètes*, XIII. Paris: Gallimard. (trad. it. [1988] *Van Gogh il suicidato della società*. Milano: Adelphi).

Derrida, J. (1978). *Restitutions – de la vérité en peinture*, in Id. *La vérité en peinture*, pp. 291-436. Paris: Flammarion. (trad. it. [1981] *Restituzioni – della verità in «pointure»*, in Id., *La verità in pittura*, pp. 245-357. Roma: Newton Compton).

Id. (2013). *Les arts de l'espace*, in Id., *Penser à ne pas voir. Écrits sur les arts du visible 1979-2004*, pp. 15-55. Paris: Éditions de la Différence. (trad. it. [2006] *Le arti dello spazio*, in Id., *Pensare al non vedere. Scritti sulle arti del visibile 1979-2004*, pp. 37-75. Milano: Jaca Book).

Freud, S. (1989a), *Opere*. Torino: Bollati Boringhieri.

Id. (1989b). *Il sogno* [1900], in Id. (1989a), vol. 4, pp. 1-49.

Id. (1989c), *Feticismo* [1927], in Id. (1989a), vol. 10, pp. 487-497.

Gauguin, P. – Van Gogh, V. – Van Gogh, T. (1991). *Sarà sempre amicizia tra noi. Lettere 1887-1890*. Milano: Archinto.

Heidegger, M. (1979). *L'origine dell'opera d'arte* [1936], in Id., *Sentieri interrotti*, pp. 3-69. Firenze: La Nuova Italia.

Id. (2014). *Introduzione alla metafisica* [1953]. Milano: Mursia.

Id. (2015). *Logica. Il problema della verità* [1976]. Milano: Mursia.

Schapiro, M. (2013). *La natura morta come oggetto personale. Una nota su Heidegger e Van Gogh* [prima versione 1968, poi ampliata nel 1994], in «Riga», 34, pp. 36-47.

Van Gogh, V. (1990). *Lettere a Theo*. Parma: U. Guanda.

Philosophy

KITCHEN

Id. (2006). *Lettere a un amico pittore*. Milano: Rizzoli.

Walther, I.F. – Metzger, R. (2006). *Vincent Van Gogh. Tutti i dipinti*. Köln: Taschen.