

This is the peer reviewed version of the following article:

Vedere per scrivere. Zavattini e il progetto Van Gogh / Dusi, N.. - (2019), pp. 179-200.

Corsiero Editore
Terms of use:

The terms and conditions for the reuse of this version of the manuscript are specified in the publishing policy. For all terms of use and more information see the publisher's website.

24/12/2024 21:11

(Article begins on next page)

VEDERE PER SCRIVERE. ZAVATTINI E IL PROGETTO VAN GOGH

di Nicola Dusi¹

Per Zavattini Van Gogh rappresenta un artista che è «sempre assoluto, sempre immediato», con una presa diretta con il mondo della natura e con la tragicità della vita: «una specie di Cristo moderno». ² E la sua follia «non è più soltanto un fatto clinico, ma un'esplosione morale». ³ Questo estremismo spiega la forza che emerge dalla sua pittura e il successo mondiale; certo postumo, ma coevo all'elaborazione del progetto zavattiniano.

Quello su Vincent Van Gogh è uno dei circa centosessanta soggetti per film mai realizzati (tra cui nove scritti nel solo anno 1951) conservati nell'Archivio Cesare Zavattini. ⁴ L'elaborazione arriva fino a un soggetto lungo più di sessanta pagine, catalogato come "Trattamento", che è in realtà un perfezionamento dei soggetti precedenti. Contando anche quest'ultimo, l'Archivio di Reggio Emilia raccoglie dieci varianti del *soggetto* dedicato a Van Gogh, scritte tutte nel 1951, con molte annotazioni a mano e riscritture, più una traduzione in francese dell'ultimo soggetto (quello detto, appunto, "Trattamento"); inoltre sono presenti tre versioni abbozzate della *scaletta*, tutte con numerose annotazioni; e la traccia di una *conferenza* tenuta da Zavattini all'Università di Perugia nel 1951. ⁵

In Italia è stato pubblicato solo l'ultimo soggetto, ⁶ dal titolo *Vincent Van Gogh*, che appare in effetti non definitivo, perché si chiude con una nota in cui Zavattini si ripromette di correggerlo. Un libretto uscito nel 1991, *Io e Van Gogh. Zavattini e il sogno di un film*, amorevolmente curato da Piantini, raccoglie oltre all'ultimo soggetto anche il racconto del viaggio in Olanda compiuto da Zavattini alla fine del 1950, e una parte del carteggio con il produttore Graetz. ⁷ Il volumetto raccoglie anche la trascrizione integrale del breve documentario *Zavattini e il «Campo di grano con corvi» di Van Gogh*, diretto da Luciano Emmer per la RAI nel 1972. ⁸ In questa puntata televisiva, della durata di quattordici minuti, Zavattini è non solo l'autore del testo, ma narratore in scena che racconta in prima persona l'ultimo quadro di Van Gogh.

In questo intervento privilegeremo il materiale d'archivio rimasto inedito. Vedremo in particolare alcune relazioni epistolari di Zavattini, senza addentrarci nelle due varianti del soggetto che Zavattini fa avere al produttore Graetz attorno a maggio del 1951 e poi nel giugno dello stesso anno. La struttura del viaggio, inteso come una serie di tappe nei luoghi e nella vita di Van Gogh, viene usata come scaletta delle diverse versioni del soggetto e torna come costante nel resoconto fatto nella conferenza di Perugia del 1951 e nello stralcio di diario uscito su "Cinema Nuovo" nel 1953. ⁹ Nel corposo scambio di lettere tra il produttore Graetz e Zavattini, Graetz indica a Zavattini la propria interpretazione su Van Gogh, e organizza i dettagli del viaggio, che inizierà andando dal nipote di Vincent, il figlio di Théo. Al viaggio prendono parte, oltre alla moglie del produttore (che parla italiano e tradurrà in francese il soggetto finale di Zavattini), anche lo sceneggiatore

1. Ringrazio Lorenza Di Francesco per aver collaborato allo spoglio delle carte d'archivio relative ai soggetti, e per aver diretto alcune tesi dedicate ai soggetti su Van Gogh scritti da Zavattini (corso di laurea in Scienze della Comunicazione, Dipartimento di Comunicazione ed Economia, UNIMORE, a.a. 2015-2017).

2. Biblioteca Panizzi di Reggio Emilia, Archivio Cesare Zavattini (d'ora in poi ACZ), ZA CORR. G 621/99. Lettera di Zavattini a Graetz del 14 maggio 1951. Pubblicata in C. Zavattini, *Lettere. Una cento mille lettere. Cinquant'anni e più...*, a cura di S. Cirillo e V. Fortichiari, Milano, Bompiani, 2005, pp. 214-215, riportata in L. Piantini (a cura di), *Io e Van Gogh. Zavattini e il sogno di un film*, Roma, Nuove Edizioni Del Gallo, 1991, p. 81; e anche in C. Zavattini, *Uomo, vieni fuori! Soggetti per il cinema editi e inediti*, a cura di O. Caldiron, Roma, Bulzoni, 2006, p. 431.

3. ACZ, ZA CORR. G 621/99, cit..

4. ACZ, ZA Sog NR 37/4-5.

5. ACZ, ZA Sog NR 37/5. Cartella "Documentazione".

6. L'ultimo soggetto (o "Trattamento") è stato pubblicato in C. Zavattini, *Basta coi soggetti!*, a cura di R. Mazzoni, Milano, Bompiani, 1979; nonché in Piantini, cit.; e in Caldiron, cit..

7. Alcune di queste lettere erano già state edite in C. Zavattini, *Una, cento, mille lettere*, Milano, Bompiani, 1988.

8. Il documentario di Emmer esce nella serie di RaiDue "Io e..." dedicata a personaggi illustri a confronto con luoghi, opere o artisti celebri.

9. Pubblicato parzialmente nella raccolta C. Zavattini, *Cinema. Diario cinematografico. Neorealismo ecc.*, a cura di V. Fortichiari e M. Argentieri, Milano, Bompiani, 1979 (n. ed. 2002, pp. 131-133).

Jean Aurenche, in un primo tempo assoldato per collaborare alla scrittura, e che passerà poi a lavorare su *Stazione Termini* (De Sica, 1953). La discussione tra Graetz e Zavattini sui progressi del progetto passa attraverso alcuni incontri a Parigi e a Roma, e lunghe telefonate riprese nelle molte lettere in francese intestate "Transcontinental Film" (la casa di produzione con sede a Parigi di cui Graetz è presidente e direttore generale) alle quali Zavattini risponde in italiano. Una ipotesi di fondo è che Graetz cambi idea sul lavoro proposto da Zavattini perché si confronta con lo scarso successo nel mercato americano dei film neorealisti, e al contempo trova in Zavattini una forte resistenza a trasformare il proprio soggetto in un formato più "hollywoodiano", come suggerito dal potenziale regista Négulesco. Questi appare in una lettera di Graetz a Zavattini (dell'ottobre 1951), che ne riporta i commenti tesi a "drammatizzare" il racconto per servirlo al pubblico americano. La disillusione di Graetz viene, a nostro avviso, anche dalla incapacità di gestire in modo "fordista" il lavoro di scrittura, che nelle mani di Zavattini non è più un semplice elemento della catena di montaggio della produzione del film di un produttore franco-americano, ma tende a deragliare nel sovrapporre al processo creativo le proprie convinzioni teoriche sul cinema, delle prese di posizione etico-morali, nonché le problematiche di altre scritture in corso d'opera, tra cui quelle prodotte dallo stesso Graetz.¹⁰

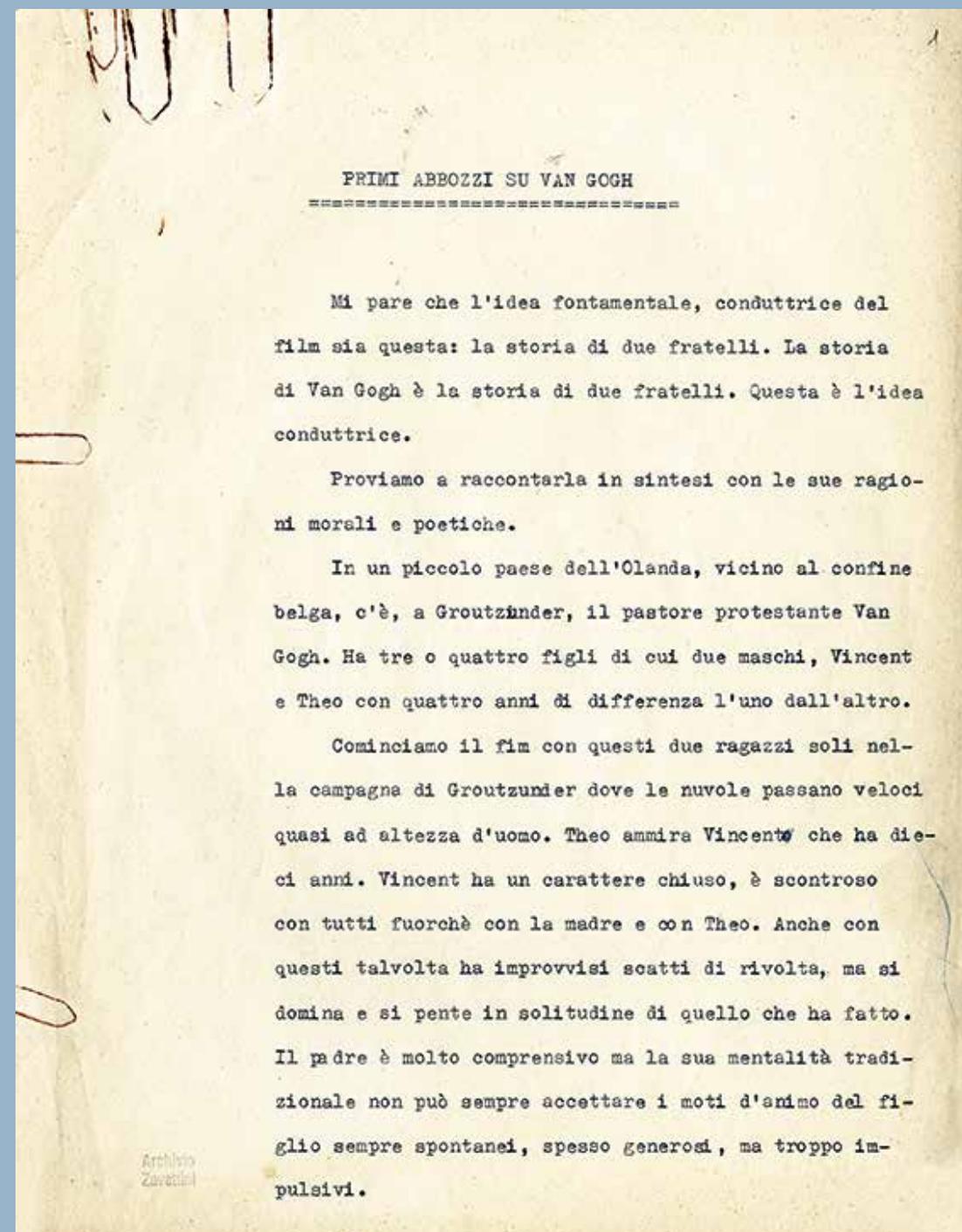
Per indagare la mancata produzione del film su Van Gogh, dovremmo quindi esplicitare alcuni problemi di produzione legati al contesto storico-culturale. Daremo conto rapidamente anche del lavoro parallelo sugli altri film finanziati da Graetz ai quali Zavattini lavora direttamente: *Roma, ore 11* (di De Santis), che uscirà sugli schermi nel 1952; e il già ricordato *Stazione Termini* da cui Graetz si sfilerà, riuscendo a vendere la prima sceneggiatura al produttore Selznik. Si tratta di addentrarci nel conflitto tra strategie retoriche e posizioni ideologiche diverse, o meglio tra diversi discorsi del potere: quello economico-produttivo e quello autoriale. Un'autorialità che Zavattini rivendica a più riprese, forte anche del suo prestigio internazionale come soggetto e sceneggiatore: ricordiamo gli Oscar assegnati a *Sciuscìà* (De Sica, 1946) e *Ladri di biciclette* (De Sica, 1948) e la Palma d'Oro a Cannes di *Miracolo a Milano* (De Sica, 1951).

Relazioni epistolari e viaggio «sulle orme di Van Gogh»

Piantini pubblica alcune lettere tra Zavattini e Graetz a partire dal 14 maggio 1951, ma la corrispondenza tra i due inizia nel 1950. Nelle cartelle dell'Archivio Zavattini¹¹ troviamo infatti una lettera in francese non data (presumibilmente del dicembre 1949 o dei primi di gennaio 1950), nella quale Graetz propone a Zavattini di fare un film su Van Gogh perché dev'essere fatto «da europei per l'umanità intera e in particolare per quei paesi in cui il senso di mutilare gli altri e di 'tagliare l'orecchio' del proprio prossimo è così intenso» (p. 1, ns. trad.). Per Graetz, «Van Gogh è una figura europea, né francese né italiana ma è evidente che il sole l'attirava come per magnetismo» (Ib.) mentre Zavattini è «il miglior rappresentante

Cartella dattiloscritta contenente primi abbozzi di Zavattini per il soggetto cinematografico non realizzato su Van Gogh, 1951 (ACZ, Sog. NR. 37/4)

(pagine successive)
Cartelle dattiloscritte del soggetto cinematografico non realizzato su Van Gogh, riportante il titolo provvisorio "L'uomo dell'orecchio tagliato", 1951 (ACZ, Sog. NR. 37/4-5)



10. Si veda ACZ, ZA CORR. G621/69: una lettera molto dura di Graetz a Zavattini, del 12 novembre 1952, in cui Graetz si lamenta che Zavattini non abbia lavorato "esclusivamente" per la sua casa di produzione.

11. ACZ, ZA CORR. G621 Graetz, Paul, GRA-ZA 1950-1954, 133 doc.

VINCENT VAN GOGH

L'uomo dall'orecchio tagliato

E' un giorno plumbeo, ventoso, nella grande pianura olandese. Alcune nuvole passano veloci quasi ad altezze d'uomo. Due fanciulli, uno di dodici anni e l'altro di sei, Vincent e Theo, giocano tra l'erba inseguendo un ^{grillo.} insetto. Vincent raggiunge ^{il grillo,} l'insetto. ^{Lo regala a Theo esultando.} È felice, e spiega al fratello minore il corpo di questo insetto ^{che è un grillo.} meraviglioso, è bello. Theo ascolta con ammirazione. A un tratto le nuvole si aprono un poco e lasciano passare un raggio di sole che fa brillare i vetri di Grotzundert, ^{duecento metri} il paesino lì a ^{cinquanta metri} cinquanta metri. Vincent guarda quel sole con una faccia che si illumina ^{di gioia.} di gioia. ^{"Il sole" grida.} un attimo: ^{ma è} l'aria torna plumbea, Vincent prende ^e per mano Theo e insieme si avviano verso l'abitato. Vincent ^{cammina in} fretta, ^{perché il vento diventa sempre} abbandona la mano del fratello. Theo non riesce a tenere dietro al passo robusto di Vincent. Corri,, gli grida Vincent. Theo non corre perché è stanco, ^{allora} corre solo un poco ma non quanto vuole il fratello. Ora Vincent ^{si ferma un attimo, è preso}

il dono

più forte.

22 47

La figlia dei Ravoux cerca di fargli apparire bella questa camera, e bello perfino il muro. Dice che ^{certa} ~~ora~~ ^{ora} del giorno ~~che~~ una parte del muro si colora di rosa, poco prima del tramonto. "Ballate, signor Van Gogh?". Vincent dice di no. "Oggi ballano tutti a Auvers. Io so ballare." ^{lei} Quando s'accorge che Vincent fa il pittore gli dice: "Ho ~~anche~~ ^{gli altri} degli altri vestiti ~~se~~ se lei mi vuol fare il ritratto." Vincent finalmente sorride. ~~"Ti farò il ritratto."~~ ~~"Quando?"~~

Nella casa del dottor Gachet la figlia sta suonando il piano e Vincent ~~si ferma.~~ ^{esclama} ~~si ferma.~~ "I colori sono come i suoni", ~~dice.~~ La fanciulla s'interrompe. "Continuate, continuate." La fanciulla continua. "Rosso carminio, bruno, un tono rotto." Si esalta. I suoi occhi cominciano a diventare spiritati. "Il giallo!" grida, "Il giallo! Più forte! Più forte!" La fanciulla smette di colpo, ^{si alza in piedi} guarda Vincent. C'è un momento di silenzio. Egli ritorna in sé davanti al volto spaventato della fanciulla. ^{ma} Si alza ^{ma} se ne va senza dire una parola. Il dottor Gachet ~~sta potando i~~ ^{si affrettava in tempo a vedere} fiorni nel giardino. Vincent gli passa vicino ^{senza} ~~senza~~ farsi notare. ^{forte si cancella alle sue spalle.}

"Non abbiate paura. Vorrebbe domandarvi qualcosa a quella fanciulla che tremava davanti a lui."

dello spirito europeo per lo schermo». Per questo gli chiede di fare quello che chiama un «adattamento cinematografico» pensando ai molti materiali da consultare, alla loro «forza e ricchezza» (Ib.). Il produttore spiega infatti a Zavattini che in Olanda, «c'è un materiale voluminoso e quasi schiacciante» (p. 2), per consultare il quale ha un accordo già dal 1947 con il nipote di Vincent. Ci sono prima della lettera di invito che raggiunge Zavattini ben tre anni di preparazione, e Graetz assicura che «ogni grande regista a Hollywood, Londra o Parigi mi supplica di conferirgli questa messa in scena». Graetz propone una sua prospettiva etica: ritiene che quello su Van Gogh sia un film necessario perché «la vita di Van Gogh mostra quanto la sua incapacità di farsi comprendere e d'essere amato ha contribuito a mutilarsi e distruggersi. L'orecchio tagliato ci fa pensare alla bomba atomica» (p. 2); se in ogni paese la gente compra le riproduzioni dei suoi quadri e si identifica con essi, per Graetz sono «quadri che rappresentano il suo solo mezzo di comunicare il suo amore, per altri versi totalmente fallito» (Ib.). La prima lettera di Graetz si chiude con l'intenzione di coinvolgere De Sica per la regia, pensando a un film nello stile di *Ladri di biciclette*, con il rapporto padre-figlio che diventa quello tra Vincent e il fratello Théo. Graetz invita Zavattini a Parigi e chiede di iniziare il lavoro già a metà settembre per girare il film nella primavera seguente (nel 1951). Zavattini dapprima rifiuta per i troppi impegni,¹² ma lascia uno spiraglio: accetterà con una lettera del primo settembre 1950.¹³ Nella sua risposta, Zavattini ricorda l'ammirazione di lunga data per Van Gogh:

mi pareva che la sala del biliardo di Arles contenesse tutte le meraviglie e tutti i dolori del mio tempo. Poi raccolsi tutti i libri che potei con le sue opere, lessi le lettere a Theo e entrai definitivamente in mezzo ai quadri antichi e moderni, guidato dai soli di Van Gogh.¹⁴

A ottobre del 1950, Zavattini racconta a Graetz che sta cercando di finire la sceneggiatura di *Umberto D.* («il film che De Sica girerà in dicembre») e il trattamento di *Stazione Termini*, che (per quel che Zavattini sa al momento) «sarà diretto da Rossellini».¹⁵ Prima del viaggio nei luoghi di Van Gogh, Zavattini scrive a Graetz: «uno dei miei primi pensieri era stato quello di limitare il racconto della vita di Van Gogh dal soggiorno di Arles alla morte», e aggiunge di non avere «nessuna idea fissa», e anzi che proporrà «la linea del racconto [...] soltanto dopo aver visto i luoghi e soprattutto *documenti, documenti, documenti*» (p. 1).¹⁶ Anche poco prima del viaggio di novembre 1950 scriverà: «Dobbiamo partire tutti senza preconcetti [...] sento che troveremo lungo la strada la vera storia di Van Gogh».¹⁷

La relazione epistolare tra Graetz e Zavattini si infittisce negli anni dal 1951 al 1952 (e si chiude, almeno nella carte d'Archivio, nel 1954). Oltre alla discussione sulle versioni del soggetto su Van Gogh, le lettere contengono molte informazioni contestuali. Il 12 gennaio 1951 Zavattini parla ad esempio dell'uscita di *Miracolo a Milano* nelle sale (film che Graetz apprezzerà molto), poi anticipa: «Mi sono convinto definitivamente che la storia di Van Gogh è la storia di Vincent e di Theo. La storia di due fratelli. Perdoni la

mia presunzione, ma avendo fissato questo direi di aver trovato il filo conduttore della storia».¹⁸

Ma la corrispondenza di quegli anni è soprattutto incentrata su *Roma, ore 11* e su *Stazione Termini*, i due film prodotti da Graetz nei quali Zavattini è coinvolto per la sceneggiatura.¹⁹ Saltellando tra le molte carte, ecco un telegramma del febbraio 1952²⁰ di Graetz a Zavattini per incontrare insieme, a Parigi, Claude Autant Lara e Marlon Brando in vista della produzione di *Stazione Termini*. Zavattini rimane molto impressionato dalla inquieta fragilità di Brando (inizialmente proposto da Graetz anche per il ruolo di Van Gogh²¹), mentre trova un interlocutore attento in Autant-Lara²² e sarà molto dispiaciuto quando Graetz farà saltare il progetto. La produzione di *Stazione Termini* infatti subirà un arresto, perché — almeno stando alla corrispondenza — Graetz e Autant-Lara (e perfino Marlon Brando) non si riconoscono nella sceneggiatura scritta da Zavattini (assieme a Chiarini e Prosperi). Nelle sue lettere,²³ Graetz si lamenta che la sceneggiatura è troppo breve per un lungometraggio, e non serve che Zavattini si offra a più riprese di rimediare aggiungendo delle scene. In effetti è un pretesto. In quel paio d'anni di grandi operazioni produttive Graetz ha perso fiducia nella portata commerciale dei film di taglio neorealista per il mercato americano: nelle lettere emerge la preoccupazione per film come *Miracolo a Milano*, che pure l'aveva entusiasmato, che si rivela (almeno inizialmente) un fiasco nelle sale; anche *Roma, ore 11* gli è parso troppo crudo nel presentare i fatti di cronaca, per non parlare del pessimismo di *Umberto D.* (di De Sica, 1952). Ma Zavattini, con la sua scrittura e il suo impegno — pratico e teorico — nel contesto italiano e internazionale, sta costruendo un tipo di **cinema** **crede** con forza, e difende i suoi progetti strenuamente. Ad esempio, Zavattini spiega a Graetz che il copione appena rifiutato di *Stazione Termini* «è una storia d'amore la cui ragione d'essere sta proprio nel modo come è intuita temporalmente e spazialmente». Zavattini ritiene infatti che l'unità di una giornata in uno spazio come la stazione sia un valore in sé: «non ripeterò mai abbastanza che se non tenete conto di questo, che la forma della mia storia fa parte del suo contenuto, correte il rischio di fare un'altra cosa».²⁴ La sceneggiatura di *Stazione Termini* è inoltre il frutto di «serie e lunghe discussioni fra me e i miei amici»:

io sono disposto a difenderlo, questo lavoro, di fronte a chiunque [...] non ha minimamente tradito le promesse che derivavano dal soggetto, dalla sceneggiatura e dai miei colloqui con lei; [...] questo lavoro ha uno stile suo, preciso, lo stile del mio cinema, di un certo mio cinema che io non ho improvvisato.²⁵

Torniamo al 1951. Tre lettere di Graetz sembrano particolarmente utili per capire 'le ragioni del produttore' che stiamo provando ad indagare. Nella prima, di fine luglio, Graetz descrive lo strano patto di fiducia che lega un produttore a un uomo di cinema, risultando (purtroppo) profetico senza saperlo:

Noi lavoriamo in un mestiere in cui la responsabilità come la precisione

18. ACZ, ZA CORR. G 621/95. Lettera del 12/1/51.

19. Zavattini è autore del soggetto di *Stazione Termini*, e tra l'altro vende a Graetz un altro soggetto: *Uomini e donne* (ACZ, ZA CORR. G 621/31, lettera di Graetz a Zavattini del 26 luglio 1951).

20. Telegramma di Paul Graetz a Zavattini, New York, 11 gennaio 1952 (ACZ, ZA CORR. G 621/53). Vedi FIG xx.

21. ACZ, ZA CORR. G 621/32. Lettera di Graetz del 26 luglio 1951.

22. «Marlon Brando mi ha fatto una forte impressione, Alterna candori e furori, innocenza e malizia, istinto e ragionamento; è un personaggio piuttosto amletico»; ACZ, ZA CORR. G 621/115, p. 1. Lettera di Zavattini a Graetz del 22 febbraio 1952 (riportata in Piantini, cit., pp. 91-94).

23. Ad esempio in una lettera di Graetz del 26 febbraio 1952, e in una del 20 marzo 1952 (ACZ, ZA CORR. G 621/62; G 621/63).

24. ACZ, ZA CORR. G 621/118. Lettera del 12 marzo di Zavattini a Graetz.

25. ACZ, ZA CORR. G 621/120. Lettera di Zavattini del 12 aprile 1952, non spedita (ed. parz. in Piantini, cit., p. 100).

12. ACZ, ZA CORR. G 621/83. Lettera del 8 agosto 1950.

13. Prima risposta di Zavattini a Graetz: «Se avessi ubbidito solo al mio cuore, appena ricevuta la sua lettera le avrei telegrafato dieci volte sì. Ma ci sono sulle mie povere spalle tanti impegni, mi sembra di essere una mosca sulla carta moschicida» (Ib., p. 1).

14. ACZ, ZA CORR. G 621/84. Lettera del 1° settembre 1950.

15. ACZ, ZA CORR. Lettera del 8 agosto 1950, cit., p. 1.

16. ACZ, ZA CORR. G 621/86. Lettera 21 ottobre 1950, p. 1.

17. ACZ, ZA CORR. G 621/87. Lettera del 30 ottobre 1950, il corsivo è nostro. Vedi FIG xx.

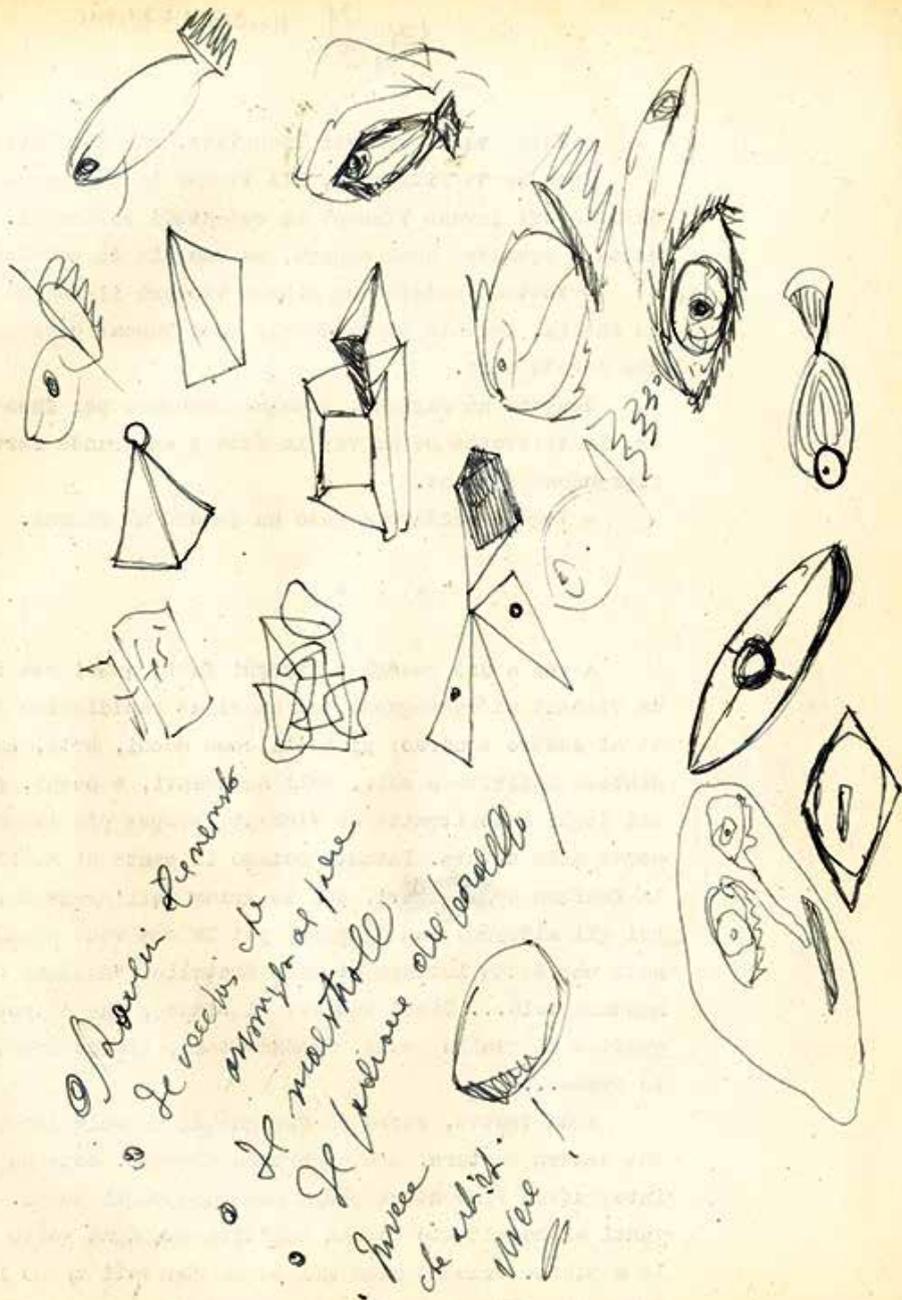
18. ACZ, ZA CORR. G 621/88. Lettera del 3 novembre 1950.

- Theo vuole che voi lavoriate, che noi lavoriamo.
Theo lo ha ritrovato, gli impone la sua grande solidarietà cui invano Vincent ha cercato di sottrarsi. Vincent esita a prendere quel denaro, ma Gauguin lo convince.
- Vostro fratello un giorno troverà il frutto di quello che fa. Cercate di mandargli roba buona; ecco quello che dovete fare.
Gauguin ha ragione, bisogna lavorare per Theo e per sé. La tristezza se ne va; la fede e un grande fervore riprendono Vincent.
- Voglio mandare a Theo un quadro al giorno.

o o o

A uno a uno quadri e disegni fatti quasi con furore da Vincent si susseguono con un ritmo rapidissimo davanti al nostro sguardo: girasoli come occhi, orti, campi, distese infinite e soli, soli accecanti, e occhi, gli occhi degli autoritratti di Vincent, sempre più larghi, aperti alla natura. Intanto udiamo il canto di Roulin, poi la fanfara degli suavi, poi le grida dell'arena dei tori, poi gli alterchi con Gauguin, poi la sua voce appassionata che detta lettere al caro fratello: "Mandami colori, mandami tela... Dieci tubetti di bianco, due di rosso, quattro di giallo cromo. Mandami tele, giallo cromo, giallo cromo..."

A un tratto, sopra il disegno di un sole immenso, che sembra ruotare, c'è un brusco arresto, come un grido interrotto. Vincent si passa una mano sugli occhi. E' davanti al cavalletto in una infinite campagna sotto il sole a picco. Vincent alza gli occhi sbarrati verso l'alto. Che cosa vede? Fa qualche passo indietro, quasi che dal-
./.



e la correttezza sono delle qualità che non esistono che molto raramente tra i produttori. In effetti, uno scrittore, un regista non sa mai se il suo produttore realizzerà veramente il suo film e se il suo lavoro non resterà irrealizzato per molto tempo o anche eternamente.²⁶

In una seconda lettera, non datata (ma del 1951), Graetz discute il *découtage* fattogli avere per *Roma, ore 11*,²⁷ scritto a partire da un fatto di cronaca da De Santis e sviluppato poi con Zavattini (assieme ad altri).²⁸ Emerge chiaramente la prospettiva che Graetz vorrebbe imporre: «dobbiamo sempre prendere in considerazione il gusto del pubblico [...] un adattamento cinematografico è sempre una cosa brutale. Gli spettatori [...] si attendono azione, tensione, suspense, paura estrema, choc, allarme improvviso e speranza» (p. 4).²⁹ Graetz sostiene che la sceneggiatura deve contenere «almeno 3 o 4 scene drammatiche capitali» (Ib.), perché il pubblico ha bisogno di indentificarsi, di aiutare l'eroe, mentre nella sceneggiatura di *Roma, ore 11* c'è la tendenza «a includere e spiegare tutto a scapito dello sviluppo delle personalità principali e della capacità di tirare il massimo nella drammatizzazione delle scene più forti» (Ib.). Sono affermazioni molto, in effetti troppo, simili a quelle che fa il regista americano Jean Négulesco sulla bozza (parziale) della seconda variante del soggetto su Van Gogh (inizialmente approvata da Graetz³⁰), e che giungeranno a Zavattini in una lettera del 4 ottobre del 1951. Graetz riporta, e dice di condividere pienamente, le critiche di Négulesco,³¹ il quale fornisce una lunga lista di indicazioni per rendere il film su Van Gogh più “commerciale”. Non si tratta di trasformazioni da poco, bensì di stravolgere quasi completamente il soggetto di Zavattini all'insegna del successo postumo del pittore, eliminando tutte le scene dove imperano «tristezza e senso di fallimento» (Ib.), perché il grande pubblico americano è abituato a colpi di scena e raccordi forti. Zavattini, nonostante le perplessità, sembra inizialmente cercare una via negoziale alla riscrittura di una nuova versione, come dimostra la lettera del 26 ottobre 1951.³² Qui, dopo aver rassicurato il produttore (preoccupato per i troppi giorni di lavorazione di *Roma, ore 11*), lo aggiorna sulla «prima bozza» di quaranta pagine stesa per *Stazione Termini*, e infine scrive su Van Gogh:

V.G. = sta bene. Farò subito la nuova edizione. Terrò presente i suggerimenti molto buoni suoi e di Négulesco. Lei sa che su quella strada avevo già desiderato mettermi. Non devo tuttavia dimenticare durante il mio lavoro che le regole generali per fare un ottimo film (suspense, dramma, ecc ecc.) devono diventare personali altrimenti si rischia di fare un prodotto [parola illeggibile], facendo diventare più esplicito tutto il drammatico che nella stesura è spesso implicito. (p. 3)

Quindi Zavattini non è contrario all'idea di riscrivere il soggetto, come dimostra anche la lettera successiva: «Per il Van Gogh Le confermo che mi metto al lavoro subito (non più tardi di lunedì)».³³ La seconda variante del soggetto sta in effetti diventando sempre più definitiva in quegli ultimi mesi del 1951. Se tuttavia Zavattini procede nella sua opera di riscrittura e

(pagine precedenti)
Appunti manoscritti e bozzetti di Zavattini riportati sul dattiloscritto del soggetto cinematografico non realizzato su Van Gogh (ACZ, Sog. NR. 37/4)

Prefazione del soggetto cinematografico non realizzato su Van Gogh, 13 dicembre 1951 (ACZ, Sog. NR. 37/4)

(pagine successive)
Prima cartella dattiloscritta, con annotazioni manoscritte, della scaletta del soggetto cinematografico non realizzato su Van Gogh (ACZ, Sog. NR. 37/5)

26. ACZ, ZA CORR. G621/31. Lettera di Graetz a Zavattini del 26 luglio 1951, p. 2.

27. La lettera, non datata, è segnata ACZ, ZA CORR. G 621, c. 4.

28. Nella lettera del 26 maggio 1951 (ACZ, ZA CORR. G 621/100) Zavattini scrive a Graetz che ha iniziato le riunioni per *Roma, ore 11*: «Erano presenti De Santis, Franchina, Puccini, Sonogo», per la struttura generale del film e per «i blocchi fondamentali del film e l'idea umana che deve attraversarli tutti».

29. In corsivo le parti che sono sottolineate nell'originale.

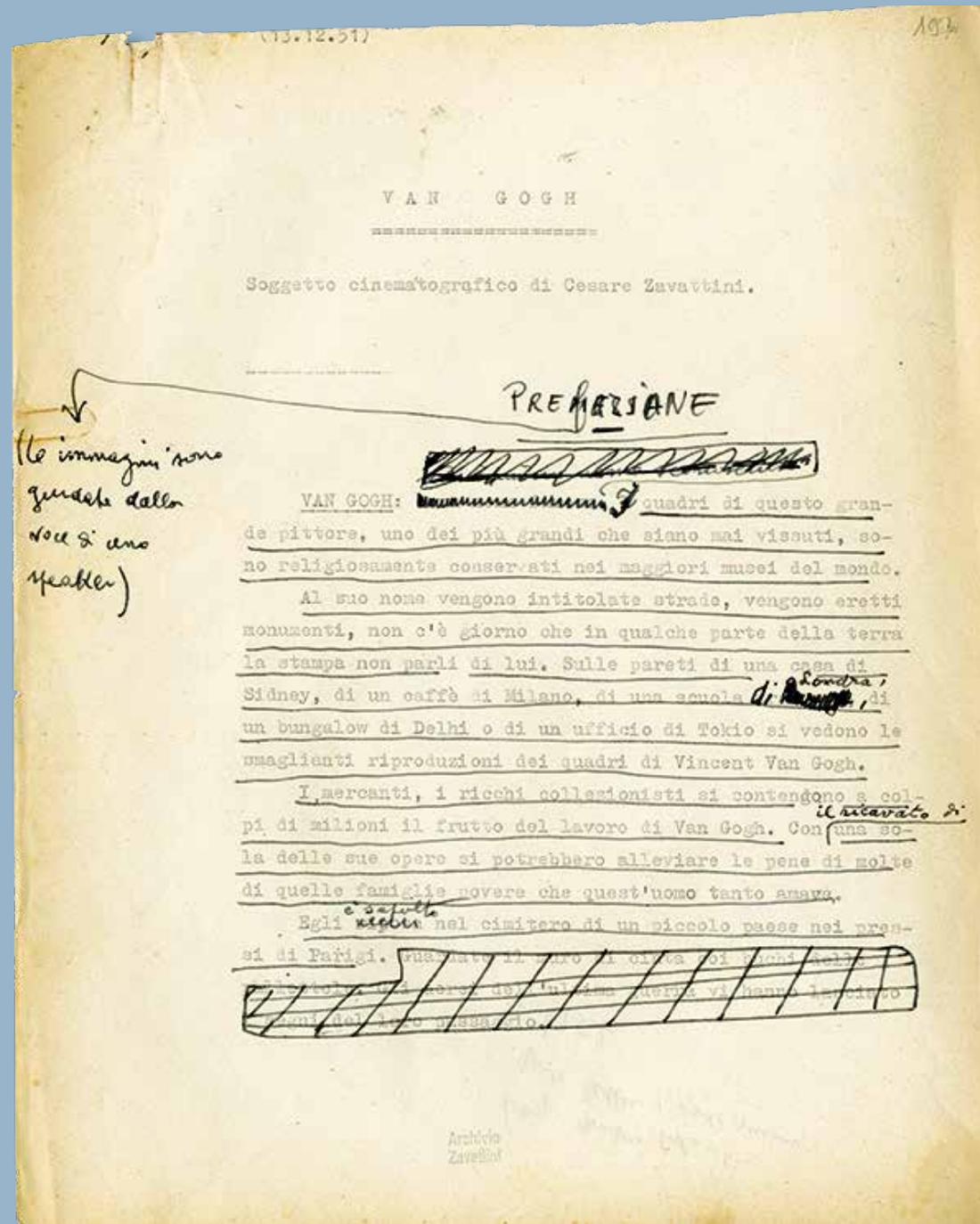
30. ACZ, ZA CORR. G621/34.

Lettera di Graetz del 1 agosto 1951, in cui si dice «Janine ha terminato la traduzione del vostro ultimo lavoro su Van Gogh, ed è con un gran piacere per me di potervi dire di nuovo come io trovo il lavoro riuscito». Il vostro lavoro «eclissa oggi tutti gli adattamenti cinematografici» (p. 1).

31. La lettera di Graetz del 4 ottobre 1951, in francese, ha una traduzione italiana abbastanza puntuale nel libro di Piantini, cit..

32. ACZ, ZA CORR. G621/107. Lettera autografa del 26/10/1951.

33. ACZ, ZA CORR. G621/108, Lettera di Zavattini del 2/11/1951 (p. 3).



Nuova traccia

(dipinge dopo
la lite col
padre Theo e
presente
della
pittura)

Chiesa.
uscita chiesa -
suo gesto estremo
una i so con.
Rubi col padre
Londra: gesto
di Ursula - lo
lo decide -
deception a
banda con la
madre

1 Forse si può cominciare in casa Van Gogh quando lui ha quasi vent'anni. Contrasto con gli altri che sono relativi mentre lui è assoluto. Il padre gli dice che lui vuole nientemeno che seguire i dieci comandamenti il che è impossibile. La sorella gli dice che lui è stupido a forza di pietà. Solo Theo lo capisce e rappresenta il motivo buono del mondo. Parte per Londra e la sua vita da Goupil gli fa sentire ancora il suo contrasto di uomo assoluto con la relatività del mondo. S'innamora di Ursula perchè sembra che lei condivida i suoi sentimenti verso gli altri, infatti quando attraversa la città nel quartiere dei poveri anche lei s'interessa ai poveri ma in un ordine di beneficenza. Lui invece la vede spiritualmente alla sua altezza, crede che insieme faranno grandi cose umane e si dichiara. Lei lo rifiuta.

2 Vincent torna da Londra, litiga col padre per il Borinage e Theo lo capisce. Anzi gli dice che lui, Theo, vorrebbe fare tutto quello che fa Vincent ma non ha il coraggio di farlo perchè sente l'influenza della famiglia. Lo invita a andare con lui a Parigi ma poi gli dice: "No, fai quello che credi poichè tu fai sempre bene".

più allegria (il
padre bianco)
italiano

3 Vincent parte per il Borinage continuando i suoi sentimenti che abbiamo visto soprattutto a Londra: l'amore verso gli altri. A Londra sono fallite due cose, l'amore di Ursula e la solidarietà che le aveva chiesto. Per questo si sente ancor più spinto verso una missione di sacrificio. Al Borinage vorrebbe entrare con l'azione nelle sofferenze del mondo ma si accorge che ci può entrare solo per un'altra via, cioè la pittura. La pittura significa per lui mettersi in comunione con Dio. Infatti i poveri del Borinage capiranno anche loro che lui ama il mondo delle sofferenze, che ama l'uomo sinceramente attraverso la pittura, sentono la sua solidarietà perchè li mette alla luce e lo amano.

Arriva a casa.
Torna Kai subito.
Mancano i soldi
per partecipare
alla sua vita.
non i soldi
che fanno soffrire.

4 Torna a casa la sera di Natale per annunciare al padre di aver trovato con la pittura la sua strada. Obiezioni del padre. Ma Theo lo aiuta. Vincent va all'Aja perchè deve perfezionarsi in quanto il suo strumento d'amore per gli uomini è la pittura e quindi deve perfezionare la pittura.

Scrittura alla
Papa a l'Ala
C'è un ci sa da
solo un'ora
con Kai)

5 All'Aja incontra Cristina nella quale lui vede una creatura bisognosa di aiuto. Lui la porta al Museo per innalzarla. Ma lui non vende i suoi quadri, e allora lei si stanca di stare con lui. Solo quando arrivano i soldi di Theo lei è contenta. Lei gli rinfaccia che lui non è in grado di salvarla perchè non è in grado di mantenerla. Allora di fronte a questo grido

con un dono a me
parte con shards
in pittura fine, combac
e rumolo

Bourinage

Ursula fa un gesto per
e lui dice: (adesso)
Po la madre (lei)
di Goupil, per un
scena - p. Ursula
consente

(stampo
nella sua
camera)

Torna da Londra - vede K. vicina
Carlo di K. - "Kicks de"
con gli - ? - Parigi
amici per riannar ecc.

Lui parte - dopo il Borin.
e torna e per
riunisce a Kai - il
motivo dopo grande
scena)

Amico - vede
lavorista - (linea nera)
Va della semis (indiano m. m. m.)
Primo seduta con p. p. p.
Va nelle m. m. m.
Kiosca con scripta.
Ripetizione degli scritti
con V. che nega (valore/piede)
A. m. m. - lo licenzia
Mi sono già licenziato
da me - Vi prego via - come
(entrato & Suley)
Congedo da ministro
e della semis
Linea bianca -
Mancano cartoline
Gherardo con role e
camorra
Lettera a Theo (camorra)
o ho /

Archivio
Zavattini

revisione, lo fa perseguendo un progetto che disattende tutte le indicazioni di Graetz e Négulesco, per mantenere fede a un racconto in cui prevalga l'umanità e la ricerca estrema di Van Gogh. L'unica proposta accettata, che entra nella nuova versione (della seconda variante), è quella di iniziare il film mostrando molti quadri di Van Gogh, e ribadendo che oggi sono venduti per milioni di dollari in tutto il mondo. Un'idea in effetti già *in nuce* nelle versioni del soggetto che prendono forma ben prima dei consigli di Négulesco, cioè a partire dal giugno 1951.

Nelle molte lettere successive alla discussione dell'ottobre del 1951, Graetz e Zavattini accennano solo saltuariamente al progetto Van Gogh. Il 22 febbraio 1952 Zavattini, di ritorno da Parigi (dove ha incontrato come dicevamo Brando e Autant-Lara) sul film *Stazione Termini* scrive a Graetz che «la nave è varata», mentre lo informa della chiusura del montaggio di *Roma, ore 11*, che a suo parere andrebbe limato ancora un po'. Rispetto a Van Gogh, Zavattini assicura che farà una terza variante, ma spiega che non sarà certo nel senso desiderato da Négulesco «i cui criteri sono rispettabilissimi, anzi sono i più accettati, tuttavia non coincidono con quello che io intendo e posso fare. Creda, caro signor Graetz, che nessuna delle storie che io ho fatto sarebbe stata accettata né da Négulesco né da Selznick». ³⁴ Un mese dopo, in una lettera del 24 marzo, Zavattini precisa:

la trovai fortemente allineato con i criteri di Négulesco, persona che io rispetto, ma che è molto lontano dalle mie convinzioni cinematografiche. Lei trovò il primo soggetto su *Van Gogh* meraviglioso; ne ho fatto un secondo e ora ne sto facendo un terzo, quello definitivo; ma lei sa che non andrò verso Négulesco con questo definitivo, ma ancora più verso di me, perché solo lavorando secondo la propria coscienza uno può esprimere il meglio di sé stesso e servire bene i propri committenti. (p. 2) ³⁵

Sono mesi in cui Zavattini sta scrivendo, al solito, forsennatamente. In una lettera molto amichevole a Graetz e sua moglie del settembre 1952, ³⁶ quando ormai il copione di *Stazione Termini* è stato venduto al produttore americano Selznick (e il film è ripartito con De Sica come regista), Zavattini dice che sta lavorando per «aggiungere almeno 500 metri» alla sceneggiatura, ma [...] senza mutare minimamente la struttura del film» (Ib.). E racconta:

Non riesco a trovare un giorno di vacanza. In questo momento sto lavorando a *Stazione Termini* [...] Contemporaneamente mando avanti il film delle cinque attrici (si vara fra dieci giorni l'episodio *Miranda* e forse quello *Bergman*), faccio la consulenza di due copioni di De Santis [...], ho quasi finito un soggetto nuovo per Blasetti e Italia mia, la prediletta, aspetta che Rossellini, sempre più innamorato del progetto, si decida. ³⁷

Anche per questo, risulta fuori luogo la lunga lettera accusatoria di Graetz a Zavattini del 12 Novembre 1952: il produttore chiede chiarimenti sui pagamenti effettuati a fronte della mai ricevuta terza variante del soggetto su Van Gogh, e sostiene che delle due versioni precedenti lo stesso Zavattini non



34. ACZ, ZA CORR. G621/117 (secondo foglio). Lettera di Zavattini del 22 febbraio 1952 (anche in Piantini, cit., p. 93).

35. ACZ, ZA CORR. G621/199. Lettera del 24 marzo 1952 di Zavattini (ed. parz. in Piantini, cit., pp. 97-99).

36. ACZ, ZA CORR. G621/124. Lettera di Zavattini a Graetz del 23 settembre 1952.

37. Id., p. 1. Il film «delle cinque attrici» è chiaramente *Siamo donne* (di Franciolini, Guarini, Rossellini, Visconti, Zampa, 1953).

38. ACZ, ZA CORR. G621/127

era contento, mentre nella terza avrebbe dovuto accogliere le proposte di Négulesco. È una richiesta, o piuttosto uno sfogo, che lascia Zavattini piuttosto perplesso, dato che considerava naufragato il progetto su Van Gogh, assieme a quello su *Stazione Termini* con Graetz come produttore. Tuttavia, Zavattini risponde che ha cercato spesso di tornare a parlarne con Graetz, senza riuscirci, e che è pronto a produrre la terza versione, ma scritta — a questo punto — come vuole lui: ³⁸

È vero che io le dissi che volevo fare una terza versione del Van Gogh (anche per la seconda versione l'iniziativa fu mia, lei non deve dimenticare che lei aveva giudicato la prima perfetta a tutti i fini), e avevo cominciato il lavoro; ma poi lo ho interrotto, dopo il suo ritorno dall'America. Le avevo detto che per me una terza versione significava una versione Zavattini e non una versione Négulesco-Graetz e lei, appunto dopo il suo ritorno dall'America, mostrò gravi quanto inaspettate diffidenze nei confronti del mio cinema (quel suo viaggio in America segnò il principio della brutta fase dei nostri rapporti). Non era più il caso di una mia terza versione (che, tra l'altro, non mi sollecitò mai), la quale essendo Zavattini e non Négulesco sarebbe andata contro i suoi criteri *retour d'Amérique*, criteri rispettabili, specie in un grande produttore come lei, ma del tutto contrari ai miei, che sono quelli che sono ma non possono essere diversi se voglio comportarmi onestamente verso me, verso il cinema, verso chi mi paga [...] sono a sua disposizione, ripeto, sono pronto a riprendere subito in mano il soggetto ed entro la data che lei mi fisserà finirò questa ultima versione. Spero che non sia un semplice puntiglio da parte sua e che lei voglia veramente fare il Van Gogh.

In una lettera di alcuni mesi dopo (13 maggio 1953, non spedita) Zavattini ricorda a Graetz la missiva «ingiusta e litigiosa» del novembre precedente, e dice che il produttore non si è più fatto sentire dopo la sua risposta di allora. La lettera che invece Zavattini spedisce, il 27 maggio 1953, modera i termini parlando dello sfogo di Graetz come di «un documento inspiegabile», e si chiude con una nuova disponibilità: «Lei mi dice che verrà a Roma quanto prima. Mi auguro che, circa il Van Gogh e il resto, ci potremo mettere d'accordo sia da un punto di vista artistico, che da un punto di vista pratico». ³⁹ Ma non accadrà nulla (almeno stando alle lettere in Archivio). Dopo un lungo silenzio, il 30 dicembre 1953 Graetz ⁴⁰ scriverà nuovamente a Zavattini sul progetto Van Gogh: il film sembra poter ripartire, perché il produttore ha trovato un regista disponibile a confrontarsi con Zavattini sulle prime due varianti (Fred Zinnemann), e hanno deciso chi sarà Van Gogh (l'attore Gérard Philippe). Graetz esclude fin da subito un film «biografico», anche se propone una pista psicoanalitica, spedendo a Zavattini un'analisi in questa prospettiva fatta dal proprio fratello. ⁴¹ Nell'ultima lettera del carteggio conservata in archivio, Zavattini risponde con una certa decisione:

Lettera di Zavattini a Graetz del 24 novembre 1952, p. 4.
39. ACZ, ZA CORR. G621/128 e 129. Lettera di Zavattini del 13 maggio (non spedita) e del 27 maggio 1953.

40. ACZ, ZA CORR. G621/73. Lettera di Graetz del 30 dicembre 1953.

41. ACZ, ZA CORR. G621/77. Lettera di Graetz del 21 febbraio 1954. L'analisi del fratello di Graetz è conservata presso l'Archivio Zavattini nella stessa cartella delle lettere.

42. ACZ, ZA CORR. G621/133. Lettera di Zavattini del 2 aprile 1954.

V
V246/3
Roma, 23 dicembre 1950.

Caro signor Van Gogh,

sono rientrato a Roma oggi a conclusione del mio viaggio davvero meraviglioso. Non so perché, rivedere i luoghi e le cose che una persona ~~mi~~ tanto amata e ammirata ha visto dia tanta emozione, ma è così. Come ho scritto al signor Graetz, mi pare che nessun paesaggio come quello di Saint Remy si conservi uguale a quello che videro gli occhi di Vincent; e là forse ho provato l'emozione maggiore.

Un'altra emozione che non dimenticherò mai è quella che provai quando suonammo alla sua porta a Laren; poi il modo come Lei ci accolse, e quei quadri di Vincent messi così familiarmente nella stanza dove Lei ci raccontò tante cose indispensabili e serene.

Devo esserLe tanto grato anche di quelle due ore veramente olandesi durante le quali Lei mi accompagnò per le strade ventose di Amsterdam; non potevo avere una guida più rara e più preziosa: il figlio di Theo. Credo che tutto questo è avvenuto in un modo perfetto come nei sogni. E ora passate le feste di fine d'anno bisognerà mettersi al lavoro. Ormai sappiamo tutti quello che è necessario sapere, i documenti non ci mancano, auguriamoci di trovare la strada che ci conduca alla mente e al cuore del maggior numero possibile di persone. La storia di Vincent, la storia di questi due fratelli ha infinite ragioni d'essere raccontata, ma bisogna trovare quelle ragioni più umane, cioè più universali, che perfino i fanciulli possono capire.

La prego di ringraziare tanto Sua moglie che è stata come Lei paziente ma nel rispondere alle tante nostre domande alcune delle quali sono state certamente non pertinenti del tutto al nostro compito. Ma eravamo così avidi di sapere tutto del nostro eroe da non distinguere più quello che ci conveniva e quello che non ci conveniva. A un certo punto si era dimenticato il film per ricordare solo Vincent, Theo e tutti quelli che gli furono vicini non solo prima della morte ma anche dopo. Certo che esistono poche figure al mondo che come Vincent e come Theo abbiano resa viva e interessante ogni frazione di tempo e di spazio attraverso cui siano passati.

Come Lei sa ho conosciuto Suo figlio a Parigi. Egli fu con noi molto gentile, me lo salutò cordialmente. A lui dissi di dirle che sarei stato molto contento di ospitare suo figlio a Roma quando suo figlio volesse venire a passare qualche giorno a Roma. Mi è sembrato che suo figlio lo desiderasse vivamente e io e tutti quelli della mia famiglia saremmo onorati di ospitarlo in casa nostra?

A Lei e a Sua moglie e a tutti i Suoi, ancora il mio ringraziamento e i saluti dal suo

Lettera di Zavattini a V. W. Van Gogh, Roma, 23 dicembre 1950 (ACZ, ZA Corr. V 246/3)

(pagine successive)
Lettera di Paul Graetz a Zavattini, Parigi, 31 luglio 1950 (ACZ, ZA Corr. G 621/9)

Lettera del Direttore della Transcontinental Films, M. Griard, a Zavattini, Parigi, 27 luglio 1951 (ACZ, ZA Corr. G 621/33)

A proposito della terza versione, lei può accennare a Zinnemann l'idea che avrei di raccontare la storia di Van Gogh seguendo l'itinerario reale della sua vita, come se si facesse un viaggio sulle sue orme, dal paese natale al paese dove morì. Cioè una *impostazione, in un certo senso, documentaria, che si trasforma di volta in volta nelle rievocazioni dell'episodio più significativo di cui in quel luogo fu protagonista Van Gogh. Penso che questo ricordo tra il presente e il passato, in un film biografico come il nostro, può dare al film un grande soffio di verità e una commozione moderna. Le tappe fondamentali del racconto resterebbero sostanzialmente quelle della versione n. 2, con i miglioramenti che il tempo mi ha suggerito, Borinage, Etten, L'Aja, Parigi, Arles, Saint-Rémy, Auvers-sur-Oise.*⁴²

Il film biografico con inserti documentari proposto da Zavattini non si farà mai, e non abbiamo tracce (al momento) per capire i motivi dell'ultima sconfitta, se non le nuove divergenze di vedute. A noi resta, come dicevamo, il tesoro di ben dieci versioni del progetto, molte attorno alle cinquanta cartelle, che indagheremo in una prossima pubblicazione.

Produzioni americane in Italia

Uno dei motivi per il fallimento della produzione del film su Van Gogh è certo la presa di posizione di Graetz nella lettera del 4 ottobre 1951 in cui appoggia incondizionatamente le regole dello *storytelling* hollywoodiano dettate dal regista Négulesco.⁴³ E ricordiamo anche la disillusione crescente di Graetz per la "commerciabilità" dei film ancora fortemente neorealisti scritti da Zavattini. Graetz infatti cambia opinione sul soggetto di Zavattini su Van Gogh durante il suo viaggio in USA del 1951, capovolgendo le sue reazioni positive dopo la visione di *Miracolo a Milano* (uscito nel 1950). Inoltre, come abbiamo visto, Graetz non è soddisfatto di *Roma, ore 11* (anche se il film andrà molto bene nelle sale), e non crede più nel progetto di *Stazione Termini*, anche — ipotizziamo — dopo l'insuccesso commerciale di *Umberto D.* (uscito nel 1952). Il dialogo conflittuale tra il produttore franco-americano Graetz e Zavattini va iscritto in un contesto storico-politico ed economico preciso: quello dell'influenza dei capitali americani sul cinema italiano del dopoguerra. Secondo lo storico del cinema Brunetta,⁴⁴ i capitali dei produttori americani che arrivano in Italia in quegli anni stravolgono le prassi consolidate, e detronizzano dal ruolo autoriale i registi — quindi tanto più gli sceneggiatori —, poiché impongono una logica produttiva e organizzativa consolidata tutta hollywoodiana. In questo modo, i produttori americani riescono ad incidere anche sulle costruzioni narrative ed espressive del cinema di registi anche affermati. Ci siamo *soffermati* sulle discussioni attorno a *Stazione Termini* perché quel che avviene al film diretto infine da De Sica (uscito nel 1953) è un caso esemplare. Dopo che Graetz ha venduto i diritti al produttore americano Selznick, si apre infatti un nuovo fronte di battaglia per la coppia De Sica-Zavattini. Un percorso ad ostacoli, complicato sia dalla censura americana sia da quella italiana. Alle pressioni

43. La lettera, in francese, ha una traduzione italiana abbastanza puntuale nel libro di Piantini, cit.

44. G.P. Brunetta, *Il cinema neorealista italiano. Da "Roma città aperta" a "I soliti ignoti"*, Roma-Bari, Laterza, 2009.



R.C. SERIE 276240

TRANSCONTINENTAL FILMS

SOCIÉTÉ ANONYME AU CAPITAL DE 1.000.000 DE FRANCS

SIÈGE SOCIAL : 36, AVENUE HOCHÉ

MG.

PARIS (8^e) le 31 JUILLET 1950

LE DIRECTEUR GÉNÉRAL

VAN GOGH.-

Jugez-vous souhaitable, mon Cher Maître, pour le commencement du film, un épisode caractéristique dans la vie de VAN GOGH.

Il travaille à Londres comme jeune vendeur dans le magasin de Goupil, pour vendre des gravures.- Une dame de l'aristocratie anglaise entre dans le magasin et VAN GOGH lui tient ce langage : " comment pouvez-vous, Madame, vous si fine, vouloir acheter des gravures d'un si mauvais gout " ? -

L'acheteuse s'incline et le Directeur de l'établissement, furieux, congédie VAN GOGH sur le champ en lui disant qu'il n'y a pas de place pour un si mauvais vendeur.

VAN GOGH rentre tranquillement à la pension où il habite pour avouer à la jeune fille de sa logeuse cette déclaration d'amour :

" Aujourd'hui seulement j'ai le droit de vous avouer mon amour et vous demander de m'épouser parceque maintenant seulement j'ai le droit de vous faire part de mon amour, sans corruption puisqu'on vient juste de me chasser de mon emploi.- "

La jeune fille éclate de rire et explique à VAN GOGH qu'elle ne sera pas assez folle pour se marier avec ~~un~~ un homme sans situation.-

C'est ainsi que VAN GOGH a subi le plus gros échec de sa vie amoureuse et nous savons que vers Noël lorsqu'il est revenu une fois encore pour essayer d'insister sur son amour, on lui claque la porte au visage parceque la jeune fille est juste en train de célébrer son mariage avec un autre.

G 621/3

Adresse Télégraphique:
EXPORTFILM-PARIS
Téléphone:
WAGRAM 62-43-44



R.C. SERIE 276240

TRANSCONTINENTAL FILMS

SOCIÉTÉ ANONYME AU CAPITAL DE 1.000.000 DE FRANCS

SIÈGE SOCIAL : 36, AVENUE HOCHÉ

MG.

PARIS (8^e) le 27 JUILLET 1951

Monsieur Cesare ZAVATTINI
40 Via Merici,
ROME (Italie)

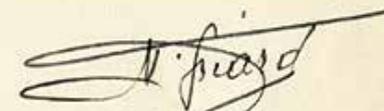
Cher Monsieur ZAVATTINI,

Suivant instructions de Monsieur GRABTZ, nous vous prions de bien vouloir trouver sous ce pli, le scénario de " VAN GOGH ", portant vos corrections manuscrites.

Nous vous en souhaitons bonne réception et,

Nous vous prions de croire, Cher Monsieur ZAVATTINI, à l'assurance de nos sentiments les meilleurs.

TRANSCONTINENTAL FILMS S.A.
Pr. Le Président-Directeur Général


M. GIRARD

di Selznick cede in particolare De Sica, portando a compimento un film "ibrido", perlopiù denigrato dalla critica dell'epoca: ad esempio la stazione Termini, peraltro inaugurata da poco, viene ritenuta «fasulla» (cioè non neorealista), un set farcito di scenette e di comparse. E il film ha poca fortuna anche negli Stati Uniti. Il film uscito in Italia⁴⁵ presenta aspetti problematici come le riprese in stile *soft* di Jennifer Jones fatte dall'operatore di Selznick, a cui sono alternate delle riprese più secche, in stile neorealista, dell'operatore di De Sica. Le prime riprendono la diva, nonché moglie del produttore, in modo da renderle il viso più luminoso e liscio, le seconde invece, dedicate al coprotagonista Montgomery Clift e alla stazione, risultano più contrastate o opache. Un contrasto sullo stile visivo che appare come una metafora delle diverse tensioni produttive che guardano anche, in effetti, a pubblici con aspettative e culture differenti.

La variante mai scritta

Dopo la riscrittura dei vari soggetti, tra la prima e la seconda variante, si fortifica in Zavattini una vena *documentaria*, che si intuisce anche nella sua ultima lettera a Graetz. Negli interventi usciti su "Cinema Nuovo" nel 1953,⁴⁶ come anche nella conferenza a Perugia del 1951, Zavattini parla della nuova variante che vuole scrivere, in cui seguirà il racconto del suo viaggio del 1950 «sulle orme di Van Gogh», alla ricerca cioè di luoghi, oggetti, persone e paesaggi coinvolti in qualche modo nella vita del pittore.

Penso che questo viaggio sia il film su Van Gogh, ma bisogna fare presto, prima che muoia il vecchio Hannes e che diano il bianco alla camera dei Ravoux; andrei a cercare anche quella figlia della sorella Vincent, di 65 anni, che pare sia a Marsilia.⁴⁷

Questa «idea documentaria»⁴⁸ è molto esplicita nelle lettere che abbiamo discusso più sopra, in particolare tra il 1953 e il 1954, quando i rapporti con Graetz si riallacciano brevemente per un possibile nuovo avvio del film su Van Gogh.

Ricordiamo, in chiusura, che l'approccio di Zavattini al soggetto su Van Gogh è metodologicamente affine a quello della ricerca in antropologia di taglio etnografico. Una ricerca portata in Italia, tra i primi, da Ernesto De Martino.⁴⁹ Non si tratta solo un metodo di inchiesta giornalistica: quello che emerge nei lavori preliminari alla realizzazione di molti progetti di Zavattini in quegli anni è vicino alla metodologia di ricerca etnografica perché Zavattini si fa aiutare da informatori sul campo, cerca sempre testimonianze dirette, vuole vedere gli oggetti e i luoghi reali: si tratti della vita di Vincent Van Gogh o del fatto di cronaca che darà vita al film *Roma, ore 11*. Zavattini, come abbiamo visto, dichiara fin dalle prime lettere a Graetz che per rispetto alla figura di Van Gogh vuole vedere «documenti, documenti, documenti». Ed è un ricercatore appassionato, che dopo la scrittura delle dieci versioni del soggetto è ancora in grado di trasformare la sua pro-

Lettera di Zavattini a Paul Graetz, Roma, 20 novembre 1950 (ACZ, ZA Corr. G 621/91)

45. Sui rimontaggi e i tagli delle versioni americane del film si veda G. De Santi, *Vittorio De Sica*, Il Castoro, Milano, 2003.

46. Gli articoli su "Cinema Nuovo", usciti il 1 febbraio e il 15 marzo 1953, sono confluiti più sintetizzati in Zavattini, *Diario cinematografico*, cit..

47. C. Zavattini, in Plantini, cit., pp. 74-75. Ricordiamo che "Hannes" è un signore di 88 anni che dice di aver conosciuto Van Gogh e che era un «uomo buono», i "Ravoux" sono i padroni della locanda dove aveva la cameretta Vincent l'ultimo periodo della sua vita a Auvers-sur-Oise.

48. Rinviamo a M. Bertozzi, *Storia del documentario italiano. Immagini e culture dell'altro cinema*, Venezia, Marsilio, 2008.

49. Approfondisce questo aspetto la tesi di dottorato di A. Capalbi, *Forme di rappresentazione del lavoro femminile*, Dottorato di ricerca in "Lavoro, Sviluppo e Innovazione", Università di Modena e Reggio Emilia.

50. ACZ, ZA CORR. Lettera del 30 ottobre 1950, cit..

G 621/91

Roma, 20 novembre 1950.

Caro signor Graetz,

ecco le informazioni precise che lei mi domanda. Parto il giorno 26 alle ore 16.30 con l'apparecchio K.L. 290 che arriva a Amsterdam, via Monago, alle ore 21.30. Può darsi che ci sia posto nell'apparecchio K.L. 828 che viene dalle India e arriva a Amsterdam alle ore 20.30. Ma questo lo si sa solo il giorno della partenza.

Non è necessario quindi che lei si disturbi a venirmi a prendere all'aeroporto dove potrebbe dover fare una troppo lunga attesa. Io andrò subito allo Albergo

Le accludo la lettera del signor Van Gogh.

Arrivederla presto

suo

P.S. - Sono le ore 20 del giorno 20 e devo informarla che non ho ricevuto ancora niente dalla Banca Ponti.

1 allegato



Telegramma di Paul Graetz a Zavattini, New York, 11 gennaio 1952 (ACZ, ZA Corr. G 621/53)

Copertina del libro curato da Leandro Piantini, *Io e Van Gogh. Zavattini e il sogno di un film*, Roma, Nuova Edizioni del Gallo, 1991



spettiva, nel nome di quello che definisce nelle ultime lettere a Graetz un «film biografico», retto da un modo documentario. Nella prospettiva dei «film-inchiesta», che negli anni successivi diventeranno sempre più documentari, fino ad arrivare al progetto collettivo del film *I misteri di Roma* (del 1963⁵¹),⁵² arriveremo in effetti di una *attitudine etnografica* che Zavattini sta affinando, e che passa proprio attraverso le ricerche sul campo (coinvolgendo anche i veri protagonisti dei fatti di cronaca) per l'episodio *Storia di Caterina* compreso nel film collettivo *Amore in città* (del 1953),⁵² oltre che chiaramente per le ricerche alla base del film *Roma, ore 11* di De Santis (1952) per il quale Zavattini promuove una inchiesta-reportage condotta da Elio Petri (diventata libro nel 1956). E lo stesso vale per le ricerche sul campo, con interviste e resoconti, per la costruzione dei testi scritti del fotolibro *Un Paese* (Strand e Zavattini, 1955). Lo spiega molto bene Brancaleone, facendo derivare tutti questi progetti ad una metodologia documentaria etnografica che Zavattini sviluppa a partire dal progetto per un altro famoso film mai realizzato: *Italia mia*.⁵³

Infine, ricordiamo come Zavattini riesca, almeno parzialmente, nel suo intento. Il cortometraggio documentario con la regia di Emmer per la RAI del 1972 è, in effetti, un viaggio sui luoghi di Van Gogh in cui si racconta dell'ultima giornata del pittore, e della sua morte nella cameretta con il rumore del biliardo al piano di sotto. La foga con cui Zavattini insiste sulla singolarità di Van Gogh è rimasta la stessa del primo soggetto del 1951. Ma ora c'è un narratore di eccezione: Zavattini stesso, che rivolge alla macchina da presa la sua gestualità esuberante, la sua voce sincera, e dopo aver ragionato davanti al *Campo di grano con corvi* al museo di Amsterdam, e aver passato in rassegna alcuni luoghi di vita del pittore, chiude portandoci nella cameretta dove Vincent è morto (sopra al locale col biliardo). E chiosa il documentario con le parole di Vincent a Théo: «*Non si è mai soli a credere nelle cose vere*».

51. Film con la regia collettiva di Bisiach, Bizzari, Carbone, Mazzetti, Nuzzi, e altri.

52. Regia dei diversi episodi di Antonioni, Fellini, Lattuada, Lizzani, Maselli, Risi, Zavattini.

53. Rinviamo a D. Brancaleone, *Cesare Zavattini. A Critical Biography*, London — New York, Bloomsbury Academic, in corso di pubblicazione.