

## Quadri di un'esposizione: un'analisi del film *Brama di vivere*

**ABSTRACT:** *Starring Kirk Douglas as Vincent van Gogh, Lust for Life (directed by Vincente Minnelli, 1956) is one of the most celebrated Hollywood biopics focusing on the life of a visual artist. This essay aims to offer further food for thought thanks to a detailed and systematic scrutiny of the film, that nevertheless takes into consideration the most significant critical reviews and analyses from the previous decades. Among the main topics here dealt with, we can mention the relationship between Lust for Life and Irving Stone's novel from which the script was adapted, and the complex system elaborated by Minnelli to include Van Gogh's paintings in his film.*

### PREMESSA

*Brama di vivere* (*Lust for Life*, 1956) di Vincente Minnelli non può certo essere considerato un film negletto o misconosciuto. Accolto molto favorevolmente al momento della sua uscita dalla critica statunitense, che non aveva mai recensito in maniera così lusinghiera un'altra pellicola del regista italoamericano, il biopic sulla vita di Van Gogh fu trattato con rispetto anche in Europa e venne lodato (seppure con qualche riserva) da un critico interessato da sempre al tema della relazione fra cinema e pittura come André Bazin (Bazin 1957a; 1957b). Nel corso del tempo *Brama di vivere* si è imposto universalmente, nonostante lo scarso successo commerciale, come il film più popolare dedicato alla travagliata esistenza del pittore olandese, e negli ultimi quarant'anni è divenuto oggetto di alcuni saggi di notevole spessore che hanno ricostruito la sua vicenda produttiva, hanno discusso i suoi presupposti estetici e hanno indagato i suoi rapporti con la cultura artistica americana dell'epoca, offrendo un importante contributo alla sua analisi complessiva<sup>1</sup>. Al tempo stesso, paradossalmente, il film è stato spesso trattato con scarsa considerazione dagli studiosi che si sono occupati specificamente del rapporto tra il cinema e le arti visive, i quali hanno rimproverato a Minnelli di avere confezionato una sorta di "Van Gogh for dummies", basato da una parte sulla drammatizzazione in chiave

---

<sup>1</sup> Cf. HARVEY (1989), NAREMORE (1993), POLLOCK (1993), BUCKATMAN (2009) e STEINHART (2019).

hollywoodiana degli aspetti più sensazionalistici della biografia dell'artista, dall'altra sulla banalizzazione della sua pittura e dei principi estetici su cui si fonda<sup>2</sup>. Di parere opposto è la storica dell'arte Griselda Pollock, secondo cui il film di Minnelli non è «una semplice riproposizione del mito novecentesco di Van Gogh, ma un testo critico che sviluppa una riflessione sui mezzi dell'artista e sulla stessa arte moderna molto più complessa di quella presente nelle pellicole successive sul pittore, che si limitano a ripetere all'infinito i principali tropi della letteratura psico-biografica» (Pollock 1993, 220). In effetti *Brama di vivere*, oltre a fondare il proprio elaborato sistema di citazioni pittoriche su una precisa lettura critica dell'opera e della prassi vangoghiana, si distingue dalla maggior parte delle biografie cinematografiche di celebri artisti per lo sforzo costante di porre al centro del racconto la pittura e l'atto di dipingere. Degno di nota a questo proposito è il fatto che un maestro del musical hollywoodiano come Vincente Minnelli eviti totalmente di introdurre nel suo biopic dei numeri di canto o di danza per distrarre di tanto in tanto lo spettatore dalle impegnative discussioni sull'arte che si susseguono nel corso del film, espediente sfruttato invece con eccessiva insistenza da John Huston nel precedente *Moulin Rouge* (1952), dedicato alla vita di Toulouse-Lautrec: come osserva James Naremore, il regista ci offre al loro posto «lo spettacolo visivo delle opere di Van Gogh» (Naremore 1993, 138-139).

Il presente contributo si propone di offrire nuovi spunti di riflessione su *Brama di vivere* attraverso una dettagliata e sistematica lettura della pellicola, facendo al tempo stesso tesoro delle importanti acquisizioni dei testi critici precedenti. Il primo paragrafo ripercorre la vicenda produttiva e distributiva del film, dalla stesura della sceneggiatura all'uscita nelle sale, basandosi in particolare sull'autobiografia di Vincente Minnelli e sull'accurata ricostruzione di Stephen Harvey. Il secondo e il terzo paragrafo si soffermano rispettivamente sul rapporto – assai poco studiato – fra *Brama di vivere* e il romanzo omonimo di Irving Stone da cui è tratta la sceneggiatura e sul singolare commento in voice-over che interviene nel corso della narrazione. Infine, gli ultimi due paragrafi si concentrano specificamente sul rapporto fra cinema e pittura: dopo avere delineato l'ideologia della rappresentazione che sta alla base del Van Gogh di Minnelli, vengono presi in rassegna e illustrati con esempi concreti i molteplici modi di presenza dei suoi quadri all'interno del film.

---

<sup>2</sup> Per fornire qualche esempio, Jacques Aumont nomina il biopic vangoghiano soltanto per ironizzare sul titolo: «*Lust for Life*: su Van Gogh?!» (AUMONT 1991, 129); Antonio Costa afferma che i quadri viventi di *Brama di vivere* «non vanno messi tra le cose migliori di Minnelli né tra gli esempi più interessanti di interazione fra pittura e cinema» (COSTA 2022, 317); Angela delle Vacche critica il carattere artificiale della sua messa in scena nonostante le riprese in location: «Vincente Minnelli è così ansioso di imitare l'arte con la "A" maiuscola [...] che rende la sua scoperta dei luoghi autentici meno efficace» (DALLE VACCHE 2014, 310).

## 1. LA VICENDA PRODUTTIVA

Come osserva Mark Griffin, alcuni film di Vincente Minnelli «sono stati influenzati in qualche modo dalla pittura o modellati sull'opera di specifici artisti. Per esempio *Incontriamoci a Saint Louis* [*Meet Me in St. Louis*, 1944] paga un tributo ai dipinti di Thomas Eakins, mentre il balletto clou di *Un americano a Parigi* [*An American in Paris*, 1951] rende omaggio ai pittori impressionisti» (Griffin 2010, 187-188). Ma al di là di questi riferimenti espliciti, il suo cinema appare spesso caratterizzato da un gusto pittorico che si manifesta nell'uso antinaturalistico del colore, riscontrabile tanto in musical come *Il pirata* (*The Pirate*, 1948) che in melodrammi come *Qualcuno verrà* (*Some Came Running*, 1958). Non è quindi sorprendente che il regista italoamericano con *Brama di vivere* decida di affrontare il tema direttamente, dirigendo un *biopic* sulla vita di un celebre artista. Incoraggiato dal successo di *Moulin Rouge*, egli si associa al produttore John Houseman<sup>3</sup> e propone alla MGM di adattare per lo schermo il romanzo dallo stesso titolo, i cui diritti – acquisiti nel 1946 dalla major – erano sul punto di scadere<sup>4</sup>. «È stata l'unica volta nella mia carriera in cui ho chiesto io a uno studio di fare un film» (Naremore 1993, 137), ha dichiarato in un'intervista Minnelli, che lo ha sempre collocato al vertice della sua filmografia<sup>5</sup>.

Pubblicato nel 1934, *Brama di vivere* è il primo di una serie di bestseller dello scrittore americano Irving Stone (1903-1989) dedicati alla biografia romanzata di personaggi famosi, tra i quali si può ricordare anche il Michelangelo di *Il tormento e l'estasi* (*The Agony and the Ecstasy*, 1961), adattato per lo schermo nel 1965 dal regista Carol Reed. Basato sul carteggio fra Vincent van Gogh e il fratello Theo e su ricerche personali dell'autore, il volume si apre con un prologo ambientato a Londra, a cui seguono otto capitoli corrispondenti ai luoghi in cui l'artista ha vissuto nei successivi periodi della sua esistenza: il Borinage, Etten, L'Aia, Nue-

<sup>3</sup> Impresario teatrale e produttore cinematografico di origine romena, John Houseman (1902-1988) è famoso soprattutto per la sua collaborazione con Orson Welles nella seconda metà degli anni '30. Prima di *Brama di vivere* aveva già prodotto altri due film di Minnelli: *Il brutto e la bella* (*The Bad and the Beautiful*, 1952) e *La tela del ragno* (*The Cobweb*, 1955).

<sup>4</sup> Dopo la sua acquisizione, il romanzo era passato per le mani di diversi produttori dello studio – tra cui Arthur Freed – e di diversi sceneggiatori (Robert Ardrey, Daniel Taradash e lo stesso autore del libro, Irving Stone); erano stati fatti i nomi di diversi registi – come Jean Negulesco e Richard Brooks – e di diversi attori (oltre a Kirk Douglas, Marlon Brando e Yul Brynner), ma nessuno dei progetti si era mai concretizzato. I diritti per lo sfruttamento cinematografico di *Brama di vivere* sarebbero scaduti alla fine del 1955. Cf. HARVEY (1989, 221-222).

<sup>5</sup> «[*Brama di vivere*] rimane il mio film preferito, perché i momenti che preferisco sono più numerosi che in ogni altro film da me diretto» (MINNELLI 1974, 298).

nen, Parigi, Arles, Saint-Rémy e Auvers. La stesura della sceneggiatura viene affidata allo scrittore Norman Corwin<sup>6</sup>, che ha dichiarato:

Confesso che ero deluso da *Brama di vivere*, perché mi sembrava che alternasse parti svolte in maniera brillante ad altre scritte in una prosa alquanto dozzinale. Decisi di ricorrere alle lettere di Van Gogh, che erano molto più belle. Sentivo che se avessi basato il film sull'epistolario piuttosto che sul libro mi sarei mosso su un terreno più sicuro. Houseman era d'accordo con me. Così il film finì per attingere più direttamente del libro alle lettere di Vincent. (Griffin 2010, 188)

Per il ruolo del protagonista la scelta cade inevitabilmente Kirk Douglas (1916-2020), che aveva già lavorato con Minnelli in *Il brutto e la bella* e la cui casa di produzione indipendente (la Bryna Productions) aveva annunciato un progetto simile qualche anno prima. In tale decisione gioca anche un ruolo la sua pretesa rassomiglianza fisica con il vero Van Gogh, enfatizzata dalla stampa dell'epoca e sottolineata da una dichiarazione del divo stesso:

Un giorno, mentre stavamo girando ad Amsterdam, andai a visitare il Museo Van Gogh e una sala era piena di suoi autoritratti. Mi fermai a guardarli e all'improvviso mi accorsi che intorno a me si era radunato un centinaio di persone. Rimasi sorpreso, perché stavano osservando proprio me. Dicevano che assomigliavo a Van Gogh in maniera impressionante. Quando ci trasferimmo ad Auvers, dove si era tolto la vita, una vecchia signora che lo aveva conosciuto dopo avermi visto esclamò: «È ritornato!» (Ivi, 191)

Altrettanto coerente è la scelta per il ruolo di Paul Gauguin di Anthony Quinn (1915-2001), reduce da un Oscar come migliore attore non protagonista per il film *Viva Zapata!* (1952) di Elia Kazan e dalla sua celebre collaborazione con Federico Fellini in *La strada* (1954). Il ritratto del pittore francese presente nel romanzo di Stone coincide infatti a tal punto con la fisionomia dell'interprete dello Zampanò felliniano da sembrare modellato su di lui:

Aveva la grossa testa di un barbaro, con un naso massiccio. [...] Larghi occhi a mandorla, sporgenti, dominati da una feroce malinconia. Sopra gli occhi, sotto gli occhi, giù per le guance e fino al mento, tutto un risalto d'ossa angolose. Un gigante dotato di una straripante vitalità brutta. (Stone 2013, 365)

Il terzo ruolo maschile importante, quello di Theo van Gogh, è assegnato invece a un attore poco noto: lo scozzese James Donald (1917-1983). Altrettanto secondarie sono le principali interpreti femminili, tra cui spiccano le attrici inglesi Pamela Brown e Jeanette Sterke, che im-

---

<sup>6</sup> Produttore e sceneggiatore americano, Norman Corwin (1910-2011) ha lavorato soprattutto per la radio e, secondariamente, per la televisione. Tra le poche produzioni cinematografiche che lo vedono accreditato si possono ricordare – oltre a *Brama di vivere* – *Più forte dell'amore* (*The Blue Veil*, 1951) di Curtis Bernhardt e *La storia di Ruth* (*The Story of Ruth*, 1960) di Henry Koster.

personano rispettivamente la prostituta Christine e la cugina Kay. Come spiega Stephen Harvey, il numero preponderante nel film di interpreti britannici dipende dal fatto che «la MGM decise di assemblare il grosso del cast nella sua base di Borehamwood», nei pressi di Londra, dove Houseman arruolò «un gruppo di caratteristi pressoché sconosciuti al pubblico americano» (Harvey 1989, 224).

Minnelli intendeva inserire nel montaggio riproduzioni fotografiche di tele originali di Van Gogh, e voleva inscenare all'interno del film dei veri e propri *tableaux vivants* ispirati a quadri dell'artista: per questo motivo il regista «si espresse inizialmente contro l'uso del CinemaScope, [...] sostenendo che il vecchio formato Academy fosse più adatto alle dimensioni di un dipinto a olio» (Naremore 1993, 139), ma la MGM si rifiutò di assecondarlo<sup>7</sup>. Particolarmente impegnativo fu il lavoro necessario per i quadri mostrati a tutto schermo: infatti «vennero scattate fotografie di grande formato delle opere originali, possedute da numerosi collezionisti e musei, usando speciali flash per non danneggiarle; tali riproduzioni furono poi rifotografate con la cinepresa del CinemaScope» (Bukatman 2009, 301-302). Come precisa il regista, le tele di Van Gogh vennero riprodotte su lastre fotografiche di otto per dieci pollici, da cui furono tratti dei grandi trasparenti illuminati posteriormente. In tal modo si poterono ottenere «delle copie esatte dei dipinti di Van Gogh, che mostravano tutte le pennellate e anche quelle aree in cui l'artista aveva spremuto il tubetto di colore direttamente sulla tela» (Minnelli 1974, 288)<sup>8</sup>.

Minnelli riuscì invece a imporre la propria volontà riguardo alla scelta della pellicola a colori da utilizzare per il film. Infatti, il regista non apprezzava il sistema Eastmancolor – adottato in quel periodo dalla MGM e dalle altre major come vantaggiosa alternativa al più costoso Technicolor – perché «privo dei toni sfumati che sarebbero stati necessari in un film su Van Gogh» (Ivi). A suo avviso la tavolozza fornita dal nuovo sistema «era simile a una scatola di canditi, una brillante mistura di blu, di rossi e di gialli che non assomigliava né alla vita né all'arte» (Ivi, 289). In seguito alle insistenze di Minnelli, venne messo a sua disposizione uno stock residuo di Ansco Color, una pellicola fabbricata dalla Agfa, usata per breve tempo dallo studio e ormai uscita di produzione, che consentiva una resa del colore molto più soddisfacente<sup>9</sup>.

<sup>7</sup> Sullo stesso argomento si vedano anche Harvey 1989, 223, e lo stesso Minnelli, che scrive: «Se c'era un film che non avrebbe dovuto essere girato in CinemaScope era *Brama di vivere*, perché le dimensioni dello schermo panoramico hanno poco a che fare con il formato abituale di un dipinto» (MINNELLI 1974, 288).

<sup>8</sup> Per le copie di opere di Van Gogh presenti nel film furono invece utilizzati due pittori: uno incaricato di realizzare le tele appese alle pareti, l'altro come controfigura di Kirk Douglas nelle scene in cui dipinge. Come consulente venne ingaggiato lo storico dell'arte John Rewald (1912-1994), esperto di Van Gogh e del Postimpressionismo, che all'epoca collaborava con il Museum of Modern Art di New York. Cf. HARVEY (1989, 223).

<sup>9</sup> Le copie positive del film furono comunque stampate su pellicola Eastmancolor. Infatti, come scrive il regista a molti anni di distanza dalla sua uscita, «il positivo Eastman del negativo Ansco tende a diventare marrone, [...] e non ha la stabilità del Technicolor, cosicché al giorno d'oggi una copia di *Brama di vivere* perfettamente conservata nei colori è una vera rarità» (MINNELLI 1974, 298). Sullo stesso argomento si vedano

Iniziata il 2 agosto del 1955 e conclusasi verso la metà di gennaio del 1956, la lavorazione di *Brama di vivere* durò in tutto cinque mesi e mezzo, montaggio compreso. Il regista ottenne l'autorizzazione di realizzare la maggior parte del film fuori dagli studi hollywoodiani, nei luoghi dove le vicende narrate si erano realmente svolte: come osserva James Naremore, si trattava «di una nuova esperienza per Minnelli, ma di una prassi abituale per l'industria dell'epoca» (Naremore 1993, 138)<sup>10</sup>. La troupe dovette quindi recarsi in varie località della Francia, dei Paesi Bassi e del Belgio, in cui furono girati alcuni interni e quasi tutti gli esterni. La lavorazione incominciò ad Auvers-sur-l'Oise, dove il regista – con suo grande imbarazzo – fu costretto a iniziare le riprese dalla sequenza finale del suicidio di Van Gogh<sup>11</sup>. In compenso riuscì a filmare il municipio della cittadina francese, immortalato dall'artista in uno dei suoi ultimi dipinti, decorandolo con festoni e bandiere per inscenare la festa nazionale del 14 luglio, che si era già svolta. Dopo avere girato alcuni interni in uno studio parigino, Minnelli, si trasferì per tre settimane in Provenza. «Quando ci mettemmo a cercare la casa gialla di Arles, dove Van Gogh era vissuto nel suo periodo più produttivo, scoprimmo che era stata distrutta dai bombardamenti americani durante la guerra e fummo quindi costretti a ricostruirla» (Minnelli 1974, 292), ha dichiarato il regista. Abbandonata la Francia, all'inizio di settembre la troupe si spostò nei Paesi Bassi (prima ad Amsterdam, poi a Nuenen, dove la lavorazione fu funestata dal maltempo ma Minnelli riuscì a riprendere la vera chiesa del padre di Van Gogh, dipinta in un suo quadro). Infine, fu la volta del Belgio: qui il regista «sprecò ostinatamente diversi giorni in fondo a un pozzo minerario nel tentativo di filmare la discesa di Van Gogh tra i minatori» (Harvey 1989, 242), per poi decidere di rigirare in studio la maggior parte della scena. Le riprese europee, durate due mesi, terminarono ufficialmente il 29 settembre.

Durante la lavorazione, come lo stesso Minnelli ha ricordato, non fu sempre facile rispettare fedelmente lo script di Corwin:

Quando arrivammo ad Arles, feci notare a John Houseman che c'erano dei punti del copione che non funzionavano. Lui concordò, ed essendo egli stesso uno scrittore di talento, si incaricò di riscriverli. [...] Quando ci avvicinammo ai fatti reali e vedemmo i veri luoghi

---

anche HARVEY (1989, 232), NAREMORE (1993, 140) e BUKATMAN (2009, 302).

<sup>10</sup> Infatti, a partire dalla fine degli anni '40, si diffonde a Hollywood la consuetudine di girare i film in location e di effettuare le riprese oltreoceano allo scopo di ridurre i costi di produzione. Si tratta delle cosiddette *runaway productions*, studiate recentemente da Daniel Steinhart, che dedica un capitolo del suo libro al caso di *Brama di vivere*. Cf. STEINHART (2019, 185-194).

<sup>11</sup> «Fui costretto a girare per prima la scena del suicidio di Van Gogh e, benché i film siano raramente ripresi in sequenza, iniziare con l'azione culminante costituiva un problema che speravo non fosse insormontabile. Cosa sarebbe accaduto se l'azione precedente non fosse stata costruita in maniera logicamente coerente?» (MINNELLI 1974, 287).

della vita e dei quadri di Van Gogh, iniziammo a cambiare la sceneggiatura, e continuammo a farlo. (Minnelli 1974, 291)

Questa tendenza del regista a riscrivere il copione in corso d'opera mise in allarme gli executive della MGM, che temevano di perdere il controllo sul film, come mostra un preoccupato cablogramma inviato a John Houseman il 22 agosto da Dore Schary (1905-1980), direttore di produzione dello studio:

Ho ricevuto qualche minuto fa la sceneggiatura finale di *Brama di vivere*, che misura 148 pagine. Ti supplico, John, di fare qualcosa riguardo alla sua lunghezza, perché sono veramente preoccupato di fronte alla prospettiva di sprecare del denaro girando una quantità di scene che poi non potranno essere utilizzate. (Harvey 1989, 241)

Per le riprese in location effettuate in Europa, Minnelli poté avvalersi della preziosa collaborazione come direttore della fotografia dell'operatore inglese Freddie Young (1902-1998), vincitore di ben tre premi Oscar negli anni '60-'70. Terminata la trasferta europea, la troupe ritornò negli Stati Uniti per girare il resto del film negli studi della MGM a Culver City. Poiché Young non era più disponibile, le sequenze realizzate a Hollywood con scenografie ricostruite in studio vennero affidate all'americano Russell Harlan (1903-1974), che fece del suo meglio per evitare appariscenti differenze di colore rispetto alle parti girate oltreoceano. Con l'aiuto dei suoi due operatori, Minnelli ideò uno schema cromatico ispirato ai periodi dell'itinerario pittorico di Van Gogh da applicare ai quattro luoghi principali in cui si svolgeva l'azione (il Borinage, i Paesi Bassi, Parigi e la campagna francese). Scrive a questo proposito il regista:

I suoi primi disegni realizzati nel Borinage, mentre lavorava nelle miniere, sono tutti in nero, come se fossero coperti da cenere di carbone. Quando si ammalò e tornò a casa, il colore dominante nei suoi dipinti divenne il verde scuro della campagna, che si ritrova nei paesaggisti olandesi dello stesso periodo. A Parigi, sotto l'influenza dell'Impressionismo, i suoi colori divengono rossi e blu brillanti. [...] Il periodo di Arles, e più avanti di Saint-Rémy, è soffuso di gialli con varie sfumature di rosso e di verde. (Minnelli 1974, 290-291)

Dopo due mesi di riprese in studio, ebbe inizio il montaggio, che si preannunciava particolarmente impegnativo perché le immagini fisse dei quadri di Van Gogh fotografate nei musei dovevano essere integrate al flusso dell'azione. Per svolgere questa delicata operazione Minnelli poté contare su una collaboratrice di fiducia, la montatrice Adrienne Fazan<sup>12</sup>. Un primo assemblaggio provvisorio della pellicola venne licenziato nel gennaio del 1956. Il film fu completato con la sincronizzazione della partitura di accompagnamento scritta dal compositore

---

<sup>12</sup> Montatrice presso la MGM nell'epoca d'oro del musical postbellico, Adrienne Fazan (1906-1986) ha collaborato a undici film di Minnelli, ottenendo una nomination all'Oscar per il miglior montaggio con *Un americano a Parigi* e vincendolo con il successivo *Gigi* (1951).

ungherese Miklós Róza (1907-1995), celebre nel decennio precedente per la sua collaborazione ad alcuni dei più importanti film noir hollywoodiani<sup>13</sup>.

Durante tutta la produzione il regista poté lavorare in relativa libertà, nonostante qualche pressione da parte dello studio nel corso della trasferta europea. Non è però del tutto vero, come afferma James Naremore, che la versione del film distribuita fosse «esattamente quella voluta da Minnelli» (Naremore 1993, 138). Infatti, secondo Stephen Harvey, *Brama di vivere* fu sottoposto a tre *preview*, in seguito alle quali vennero effettuate due modifiche, ovvero «l'espunzione di una scena finale dedicata al funerale di Van Gogh» (Harvey 1989, 243) e il rifacimento «della sequenza ambientata nell'appartamento parigino di Theo dove quest'ultimo difende lo scapestrato fratello dal rigido proprietario della galleria in cui lavora» (Ivi), la cui direzione fu affidata al regista George Cukor. Harvey sostiene inoltre che Minnelli, in seguito a un ripensamento tardivo, cercò invano di convincere Dore Schary a ripristinare alcune scene che erano state scartate durante il montaggio<sup>14</sup>.

La prima mondiale di *Brama di vivere* ebbe luogo all'Edinburgh Arts Festival nell'agosto del 1956, mentre quella americana si svolse il 17 settembre al Plaza Theatre di New York e fu seguita da una proiezione di beneficenza a favore del Metropolitan Museum of Art. Simili serate di gala furono organizzate anche in altre città, tra cui San Francisco e Los Angeles, a sostegno dei musei cittadini. Il film venne accolto positivamente dalla critica ma ottenne un modesto successo commerciale, collocandosi al trentunesimo posto nella lista dei campioni di incassi del 1956<sup>15</sup>. Nonostante lo sforzo di Minnelli di rendere il soggetto accessibile a un vasto pubblico popolare, *Brama di vivere*, come scrive Harvey, «rimase un'attrazione da cinema d'essai prodotta con un budget da CinemaScope» (Ivi, 243). Il film arrivò agli Academy Awards del 1957 con quattro nomination, ma solo Anthony Quinn vinse il premio Oscar come migliore attore non protagonista<sup>16</sup>.

<sup>13</sup> Sue le partiture di accompagnamento di *La fiamma del peccato* (*Double Indemnity*, 1944) di Billy Wilder, *Io ti salverò* (*Spellbound*, 1945) di Alfred Hitchcock, *I gangsters* (*The Killers*, 1946) di Robert Siodmak, *La città nuda* (*The Naked City*, 1948) di Jules Dassin e *Giungla d'asfalto* (*The Asphalt Jungle*, 1950) di John Huston.

<sup>14</sup> Anche secondo Mark Griffin dal film furono rimosse diverse scene, nonostante Minnelli avesse pregato Schary di mantenerle. Cf. GRIFFIN (2010, 192).

<sup>15</sup> Cf. *Top Grossing 1956 Movies*, <https://www.ultimatemovierankings.com/top-grossing-1956-movies/> (ultima consultazione: 29 agosto 2023). Realizzato con un budget di 3.227.000 dollari, il film incassò circa 1.600.000 dollari sul mercato nazionale e ricevette un'accoglienza migliore in Europa, guadagnando in totale 2.695.000 dollari, una cifra comunque inferiore a quella spesa per produrlo. Cf. HARVEY 1989, 244.

<sup>16</sup> Gli altri nominati erano Kirk Douglas (migliore attore protagonista), Norman Corwin (migliore sceneggiatura non originale) e gli scenografi del film, ovvero Cedric Gibbons, Hans Peters, E. Preston Ames, Edwin B. Willis e F. Keogh Gleason.

## 2. DAL LIBRO AL FILM

Il romanzo *Brama di vivere* inizia nell'estate del 1874, quando il futuro pittore – appena ventunenne – è impiegato presso la filiale londinese della galleria d'arte Goupil, e si conclude nel luglio del 1890 con il suo suicidio ad Auvers-sur-Oise. Il libro copre quindi grosso modo gli ultimi sedici anni della vita di Van Gogh, ovvero meno della metà della sua esistenza complessiva, omettendo totalmente l'infanzia e l'adolescenza dell'artista. Irving Stone si attiene abbastanza fedelmente alla biografia del pittore olandese, limitandosi – come gli storici antichi – a drammatizzare i momenti salienti della sua vita con dialoghi di pura invenzione. L'unica licenza significativa è costituita da un episodio alquanto kitsch, omissso da Minnelli nel suo film, che compare nel capitolo ambientato ad Arles: mentre sta dipingendo in aperta campagna, Van Gogh viene avvicinato da una misteriosa e avvenente fanciulla di nome Maya che gli dichiara il suo amore, e dopo avergli predetto un futuro radioso, si offre a lui sessualmente (Stone 2013, 468-479).

Quello di Corwin non può essere certo definito un adattamento fedele. In primo luogo lo sceneggiatore, per ridurre le dimensioni di un romanzo di oltre cinquecento pagine alla durata di un lungometraggio di due ore, è costretto inevitabilmente a effettuare dei tagli consistenti. Per esempio, mentre la prolissa sezione del libro ambientata a Parigi esibisce una lunga parata di celebrità del periodo – da Toulouse-Lautrec a Cézanne, da Henri Rousseau a Zola – con cui Van Gogh si intrattiene ogni volta in tediose discussioni sull'arte (Stone 2013, 353-402), Corwin concentra l'attenzione soltanto su Pissarro, Gauguin e Seurat. Inoltre, anche a causa della parziale riscrittura del copione – inizialmente più fedele – effettuata durante le riprese, il film non ripropone quasi mai in modo esatto le situazioni descritte nel libro, ma piuttosto le ricrea liberamente, incorporando qua e là alcuni dialoghi e traendo dalla prosa di Stone soltanto alcune idee di messa in scena.

Fra le numerose omissioni, le più significative sono due. In primo luogo, viene eliminato del tutto il prologo dedicato al soggiorno londinese, durante il quale il giovane Vincent si invaghisce di Ursula Loyer, figlia della sua affittacamere, e subisce la sua prima cocente delusione amorosa (Stone 2013, 5-33), cosicché l'inizio della narrazione risulta posticipato al 1879, quando il futuro artista – già ventiseienne – viene inviato a predicare il Vangelo tra i minatori del Borinage<sup>17</sup>. Con una scelta gravida di conseguenze sul piano interpretativo, Minnelli e Corwin decidono quindi di iniziare il racconto della vita di Van Gogh non nel momento della

---

<sup>17</sup> I successivi *biopic* su Van Gogh riducono ulteriormente la durata diegetica: *Vincent & Theo* (1990) di Robert Altman inizia dopo il ritorno di Vincent dal Borinage (1880), *Van Gogh – Sulla soglia dell'eternità (At Eternity's Gate)*, 2018) di Julian Schnabel si apre con la partenza del pittore per Arles (1888) e *Van Gogh* (1991) di Maurice Pialat copre soltanto gli ultimi sessantasette giorni della sua vita.

prima disastrosa esperienza con l'altro sesso, ma in quello del fallimento della carriera "ecclesiastica" e della conseguente decisione di dedicarsi a tempo pieno alla pittura<sup>18</sup>. In secondo luogo, il film non fa cenno allo scandalo provocato a Nuenen dalla relazione di Vincent con la vicina Margot Begeman durante il suo soggiorno presso la casa dei genitori<sup>19</sup>, dopo la fine della convivenza all'Aia con la prostituta Christine<sup>20</sup>. Oltre a ciò, la sceneggiatura compie anche una palese falsificazione cronologica, assente nel libro. Infatti, nel film la fine della relazione con la donna coincide con la morte del padre, che induce Vincent a lasciare l'Aia, mentre nella realtà essa si concluse nel 1883, ovvero con due anni di anticipo rispetto al suo decesso, avvenuto soltanto nel 1885. Questo anacronismo tende a suggerire erroneamente l'esistenza di un rapporto causa-effetto tra due eventi in realtà non correlati: come se la notizia dell'improvvisa malattia del pastore Theodorus van Gogh avesse spinto il figlio a porre fine alla peccaminosa convivenza con Christine.

La totale omissione di Ursula e di Margot produce inoltre una radicale riduzione del sistema dei personaggi femminili articolato da Stone, il quale – per ragioni evidentemente commerciali – concede ampio spazio nel romanzo alla dimensione amorosa, sfiorando in alcuni passaggi l'eroticismo soft-core. Infatti, lo scrittore contrappone nel corso del libro due figure idealizzate e irraggiungibili – Ursula e Kay<sup>21</sup>, presente invece nel film, con cui Vincent ripeterà qualche anno dopo, in forma più drammatica, lo stesso schema dall'episodio londinese<sup>22</sup> – a due donne ordinarie e disponibili (la prostituta Christine e la "zitella" Margot). A cui si aggiungono la già citata Maya, creatura angelicata ma al tempo stesso terrena che sembra integrare i due modelli, e la giovane prostituta Rachel, fortemente ridimensionata nel film, di cui si parlerà a breve. A causa di tale drastica riduzione, il mito della sfortuna e dell'insoddisfazione amorosa di Van Gogh, enfatizzato da tutte le biografie del pittore, perde nel *biopic* di Minnelli la centralità narrativa che occupava nel libro e risulta nettamente subordinato ad altri centri d'attenzione, come la carriera artistica, il rapporto con il fratello o la sua forte infatuazione, non priva di velate implicazioni omoerotiche, per l'amico Paul Gauguin.

Altre omissioni o reticenze più circoscritte ma ugualmente degne di nota sono dovute evidentemente a ragioni di autocensura. In particolare, il tema della prostituzione, elemento

<sup>18</sup> Il film inizia bruscamente, in media res: dopo il dettaglio di una porta con la targa "The Belgian Committee Messengers of the Faith", la m.d.p. si introduce nell'edificio per mostrarci subito il protagonista in azione, senza ricorrere a nessuno degli artifici – scena introduttiva, voice-over, didascalia esplicativa – usati abitualmente negli incipit dei prodotti hollywoodiani dell'epoca.

<sup>19</sup> Infatti, Van Gogh fece innamorare di sé la figlia ultraquarantenne dei vicini di casa, che, diffidata dal frequentare il pittore, tentò di suicidarsi col veleno. Cf. STONE (2013, 296-326).

<sup>20</sup> Clasina Maria Hoornik (1850-1904) detta "Sien", ribattezzata Christine nel romanzo e nel film.

<sup>21</sup> Cornelia Adriana Vos-Stricker (1846-1928) detta "Kee" che diviene Kay nel romanzo e nel film.

<sup>22</sup> Infatti nel 1881, durante il suo soggiorno a Etten presso la famiglia, Vincent dichiarò inopportuno il suo amore alla cugina, rimasta vedova con un figlio a carico, ricevendo uno sdegnato rifiuto.

ricorrente nella vita e nelle lettere del pittore e affrontato in modo più esplicito nel romanzo, nel film viene notevolmente attenuato in ottemperanza alle regole del Codice Hays, ancora in vigore nel 1956, secondo il quale l'argomento poteva essere trattato soltanto con una certa discrezione<sup>23</sup>. Così, nella scena dell'incontro con Christine, sono usate delle divertenti perifrasi per alludere alla sua vera professione:

Christine – Sono una lavandaia, quando ho la forza per strofinare. E quando non ce l'ho cerco del lavoro più facile.

[...]

Vincent – E tua madre, non ti può aiutare?

Christine – Mi ha aiutato abbastanza: mi ha insegnato tutto quello che so.

Inoltre, l'intero episodio della relazione fra Van Gogh e Christine viene fortemente edulcorato e censurato dei suoi dettagli più scandalosi<sup>24</sup>. Per esempio, mentre nel romanzo (come nella realtà) al momento della sua entrata in scena la donna è incinta con a carico altri figli più grandi, nel film gliene viene attribuito uno solo, già nato al momento dell'incontro. Né vi è alcun riferimento alla decisione iniziale di Vincent di sposare Christine, osteggiata violentemente dalla famiglia, che giunse perfino a provocare una temporanea rottura con il fratello Theo (Hanson 2015, 103-120).

Infine, nel romanzo di Stone, Vincent visita una casa di tolleranza di Arles, dove si intrattiene sessualmente con una prostituta sedicenne di nome Rachel, della quale l'autore sottolinea l'ingenuità e l'innocenza<sup>25</sup>: la stessa a cui poi consegnerà, avvolto in un foglio di giornale, l'orecchio amputato dopo la rottura con Gauguin (dettaglio presente nel libro ma omissso nel film, presumibilmente per la sua eccessiva crudeltà)<sup>26</sup>. Nell'adattamento di Minnelli, Vincent conduce Gauguin in un locale notturno frequentato prevalentemente da soldati e ragazze, dove discorre a lungo con un'avvenente brunetta, che apprendiamo chiamarsi come la prostituta minorene del romanzo. Trasformata da acerba adolescente a bellezza più matura (è interpretata dalla ventottenne Julie Robinson) e privata di un ruolo di un qualche rilievo all'interno del racconto, la Rachel di *Brama di vivere* – come l'anonimo figlioletto di Christine – appartiene, per così dire, alla parte sommersa del film, ricostruibile soltanto da uno spettatore che conosca nei dettagli la biografia dell'artista.

L'adattamento si discosta dall'originale, più fedele alla verità storica, anche nella messa in scena della morte di Van Gogh. Infatti, nel libro egli non tenta il suicidio – come accade nel

<sup>23</sup> Nel 1955 l'inflessibile Joseph Breen (1888-1965), alla guida per due decenni della Production Code Administration (PCA), che vigilava sul rispetto del codice da parte dei film in produzione, era stato sostituito dal più illuminato e malleabile Geoffrey Shurlock (1884-1976), ma il parere dell'ufficio restava ancora vincolante.

<sup>24</sup> La vicenda è narrata nella terza parte del romanzo, ambientata all'Aia. Cf. STONE (2013, 187-289).

<sup>25</sup> L'episodio, che oggi può apparire scabroso, risultava sicuramente meno audace per i lettori dell'epoca.

<sup>26</sup> Cf. STONE (2013, 449-354 e 499).

film di Minnelli – subito dopo avere completato il quadro *Campo di grano con corvi*, la cui realizzazione è descritta in un breve episodio dal quale il regista ha sicuramente tratto ispirazione, ma che viene collocato da Stone il 26 luglio 1890, nel giorno precedente alla tragedia:

Verso mezzogiorno, mentre più inferiva sul suo capo la sferza del sole, uno stormo enorme di merli sbucò dal cielo. Riempirono tutto lo spazio, oscurarono il sole, lo avvolsero in una densa nube tenebrosa, gli volarono tra i capelli, negli occhi, nel naso, nella bocca, avvolgendolo in un nero e soffocante turbine d'ali frenetiche. Continuò a lavorare. Dipinse degli uccelli sopra un biondeggiante campo di grano. Non avrebbe saputo dire per quanto tempo aveva maneggiato i pennelli<sup>27</sup>. (Stone 2013, 571)

Privata del volo di corvi, della performance pittorica e della frase di commiato che Douglas/Van Gogh scrive su un foglietto prima di estrarre la pistola («Sono disperato. Sento di non avere alcuna prospettiva. Non vedo via d'uscita»), la descrizione del gesto estremo dell'artista risulta nelle pagine di Stone assai più concisa: «Alzò il viso verso il sole. Si puntò la rivoltella contro il fianco. Premette il grilletto. Crollò di schianto, con la faccia immersa nell'opulenta terra del campo, terra lui stesso, ritornando nel grembo della grande madre» (Stone 2013, 573). Inoltre, come nota Griselda Pollock,

Il finale del film costruisce il suo climax fatale mediante un'ellissi temporale. È il 14 luglio e Auvers sta celebrando festosamente la presa della Bastiglia. [...] Sopraffatto e stordito dall'allegria e dal rumore, van Gogh si rifugia nel caffè del paese. Poi, con un gesto violento, il protagonista esce dal locale e, dopo un taglio di montaggio, vediamo sullo schermo delle spighe di grano mosse dal vento. Improvvisamente uno stormo di corvi esce sfrecciando da questo calmo mare giallo. Il film mostra di nuovo Van Gogh mentre sta lavorando al suo famoso dipinto. (Pollock 1993, 222)

In altri termini il film passa senza apparente soluzione di continuità dall'episodio del 14 luglio, assente nel libro, alla sequenza del tentato suicidio, che ebbe luogo il giorno 27 dello stesso mese, con un'ellissi di quasi due settimane segnalata soltanto da una dissolvenza incrociata, ma al tempo stesso mascherata da un falso raccordo sul movimento (l'uscita di van Gogh dal locale), che suggerisce erroneamente allo spettatore l'esistenza di una continuità temporale fra i due momenti. Si tratta di una licenza pienamente giustificata dal punto di vista narrativo e drammatico perché consente al regista di condensare due diversi episodi del romanzo (e della

---

<sup>27</sup> Oltre a non essere stato dipinto il giorno del suicidio dell'artista, probabilmente *Campo di grano con corvi* non è neppure il suo ultimo quadro. Infatti, alcuni critici hanno voluto scorgere una menzione indiretta dell'opera in una lettera datata 10 luglio 1890 in cui il pittore parla di tre grandi tele raffiguranti «immense distese di grano sotto cieli nuvolosi» nelle quali ha «cercato deliberatamente di esprimere tristezza, estrema solitudine» (VAN GOGH 2013, 688). In tal caso sarebbe anteriore ad altri quadri dipinti da Van Gogh nelle sue ultime settimane di vita, come quello del municipio di Auvers durante la festa del 14 luglio, citato ugualmente nel film.

biografia dell'artista) in un'unica sequenza di grande impatto visivo, mettendo in scena la morte di van Gogh sullo sfondo – o per meglio dire all'interno – di uno dei suoi paesaggi più famosi e mostrandone al tempo stesso la tormentata creazione<sup>28</sup>.

### 3. LA. VOICE-OVER

Verso la fine del suo soggiorno nel Borinage, Vincent riceve una visita di Theo, che gli chiede di renderlo partecipe delle sue future decisioni. Questo invito fornisce allo sceneggiatore il pretesto per introdurre di tanto in tanto nel film degli stralci della celebre corrispondenza tra Van Gogh e il fratello minore<sup>29</sup>, Stephen Harvey mette giustamente in relazione tale scelta con la precedente esperienza radiofonica di Corwin: «Infatti la sua soluzione emulava nella forma e nel suono un dramma per la radio, narrando la peripatetica e tormentata esistenza di Van Gogh mediante il carteggio intrattenuto dall'artista per tutta la vita con l'indulgente fratello» (Harvey 1989, 222-223). Tali brani, però, non sono recitati dalla voice-over del mittente delle lettere (Vincent/Kirk Douglas), come accade di solito nelle pellicole che utilizzano un simile artificio<sup>30</sup>, bensì da quella del loro destinatario (Theo/James Donald). Questa singolare discrepanza fra l'io narrante e la voce che lo incarna – descrivibile, in termini di enunciazione, come la presa in carico di un "io" da parte di un "egli" o più esattamente di un "tu" – produce secondo Scott Bukatman un forte effetto di distanziamento, «come se la personalità riflessiva, istruita e razionale di Vincent dovesse essere separata dal suo io più primitivo, intuitivo e fisico» (Bukatman 2009, 311-312). Al tempo stesso la sovrapposizione fra i due ruoli enunciativi e i due corpi che li incarnano originata da tale espediente sottolinea efficacemente il legame di complicità quasi simbiotico che esisteva tra i fratelli Van Gogh. Infine, il possesso da parte di Theo della voice-over risulta perfettamente coerente con il ruolo di mediazione svolto da questo personaggio all'interno del film. Infatti, come osserva Griselda Pollock, la sua entrata in scena «istituisce un Altro con cui Van Gogh può parlare a se stesso. Theo diviene un mediatore critico, un surrogato dello spettatore che riceve le parole e le immagini di Van Gogh, ma si interpone fra il pubblico e il pittore in quanto

<sup>28</sup> Inoltre, nella versione di Minnelli il pittore verrà soccorso da un contadino di passaggio allertato dallo sparo, mentre nel romanzo tornerà con le proprie gambe, benché gravemente ferito, alla sua stanza presso l'Auberge Ravoux, come accadde realmente secondo le testimonianze dell'epoca. Cf. STONE (2017, 573-574) e HANSON (2015, 294-296).

<sup>29</sup> Già iniziata in realtà da diversi anni: la prima lettera a Theo risale infatti al 29 settembre 1872, quando Vincent era impiegato presso la galleria Goupil all'Aia. Cf. VAN GOGH (2013, 5).

<sup>30</sup> Per esempio *Lettera da una sconosciuta* (*Letter from an Unknown Woman*, 1948) di Max Ophüls o *Le due inglesi* (*Les deux anglaises et le continent*, 1971) di François Truffaut.

portatore del peso emotivo della prossimità e del coinvolgimento con lui; e che, tuttavia, ci rassicura in quanto integrato socialmente» (Pollock 1993, 229).

Theo riceve la prima lettera nella sequenza immediatamente successiva a quella dell'incontro con Vincent nel Borinage, ambientata nella sua galleria parigina. Quando lui apre la busta e inizia a leggere il testo mentalmente, inquadrato in primo piano, interviene subito la sua voce "interiore". Dopo una dissolvenza incrociata, l'immagine mostra in campo lungo Van Gogh che cammina in un paesaggio di campagna con gli attrezzi da lavoro<sup>31</sup>. Il testo è il seguente:

Caro Theo. Avevi ragione tu. È bello tornare a casa, vivere in pace per un po'. Di nuovo, grazie a te, la vita mi sembra preziosa. È il più bel dono, la vita. E di nuovo io sono al lavoro. Sono anni, come tu sai, che quando vedo qualcosa che mi ispira sento il bisogno di ritrarla, di disegnarla sulla carta, anche se abbozzata crudamente. Ora per la prima volta io mi domando: è questa forse la mia strada? Un uomo e una donna al lavoro, dei solchi su un campo arato, nuvole nere in un cielo giallo. Sono soggetti difficili, ma allo stesso tempo magnifici. Vale la pena di dedicar loro la propria vita, tentando di rapire la poesia che essi nascondono.

Qui la voice-over svolge una funzione "classica" di transizione spaziale, perché ci trasporta da Parigi ai Paesi Bassi, dove si svolge l'episodio successivo, ma soprattutto ci mette direttamente in contatto con l'interiorità del protagonista, rivelando i suoi pensieri e i suoi sentimenti, le sue speranze e i suoi timori (un ruolo che sarà svolto anche dagli altri inserti epistolari presenti nel film), e accorciando così l'eccessiva distanza che sarebbe derivata da una rappresentazione puramente oggettiva degli eventi. Dopo la prima lettera, il fratello non viene più inquadrato durante la lettura, cosicché i successivi interventi della voice-over assomigliano a quelli di una normale narrazione fuori campo. Tuttavia, il legame epistolare viene comunque mantenuto attraverso il riferimento esplicito al destinatario presente in tutti i brani, che iniziano con "Caro Theo..." o altre formule affini. Le lettere, circa una decina, sono talora interrotte da battute di dialogo e non risultano distribuite in maniera uniforme all'interno del film. Sono frequenti, per esempio, durante il soggiorno olandese che segue al ritorno dal Borinage, mentre spariscono inevitabilmente dopo l'arrivo di Van Gogh a Parigi, quando entrambi i fratelli si trovano nella capitale francese, per poi ritornare numerosi durante il suo soggiorno ad Arles. Tale discontinuità produce nel film una singolare alternanza tra episodi narrati in maniera oggettiva e sezioni marcate dalla soggettività della voice-over.

In generale gli interventi epistolari sono più frequenti nella parte iniziale e centrale del film, mentre tendono a diradersi verso la conclusione, di pari passo con lo sprofondare dell'artista nella follia<sup>32</sup>, come se il regista preferisse evitare di descrivere tale processo dall'interno (ma anche

<sup>31</sup> Nel film invece non ci viene mai mostrato Vincent intento a scrivere una lettera, forse perché in tal caso la presenza della voce di Theo al posto della sua sarebbe risultata incoerente.

<sup>32</sup> È interessante notare che lo stesso fenomeno si verifica nel vero carteggio tra Vincent e Theo: infatti le lettere scritte durante il periodo di Arles (21 febbraio 1888-3 maggio 1889) sono 129, più del doppio di quelle

come se Vincent volesse nascondere il suo stato di disperazione al fratello e fosse divenuto reticente: i due livelli di comunicazione – diegetico ed extradiegetico – istituiti dalla lettura delle lettere interferiscono infatti di frequente nel corso del racconto). Il commento tace totalmente durante il ricovero del protagonista nel manicomio di Saint-Rémy e non riappare più fino all'ultimo episodio di Auvers, nel quale la voice-over pronuncia soltanto un breve monologo, interrotto da scambi di battute con altri personaggi, che si conclude con un presagio di morte:

Oltre a ritratti, ho fatto anche dei paesaggi. Ho la sensazione d'essere più sicuro della mia pennellata di quanto lo sia mai stato prima. E così, lavoro febbrilmente e di fretta come il minatore di fronte a un pericolo senza scampo.

Gli interventi di maggiore estensione sono quelli in cui Van Gogh commenta il proprio lavoro, illustrati da inquadrature che lo mostrano nell'atto di dipingere e da riproduzioni di suoi quadri. Il più lungo è quello che interviene, con funzione di sommario, per descrivere una "giornata tipo" dell'artista durante il suo soggiorno ad Arles, sovrapponendosi a un sintagma a episodi incaricato di mostrare sullo schermo le azioni corrispondenti. Come si può notare, la relazione fra immagine e commento che si instaura durante la sequenza non è sempre di totale ridondanza. Infatti, mentre la voice-over, molto più reticente, si limita a confessare al fratello: «Quando il tumulto dentro di me si fa acuto, bevo un bicchiere di più per distrarmi», sullo schermo vediamo il protagonista dedicarsi anche ad altri passatempi, tra cui la frequentazione di un bordello, e ubriacarsi di assenzio al Café del Gare fino al punto da dover essere riaccompagnato a casa dal postino Roulin. Qui, come in altri passaggi, si avverte una lieve discrepanza fra la narrazione epistolare, che offre al suo destinatario diegetico una versione edulcorata o censurata della realtà, e la colonna visiva del film, incaricata di ristabilire la verità fattuale, mostrando allo spettatore come stanno realmente le cose.

Lungi dal riprodurre fedelmente il testo delle lettere, consultate da Corwin e dallo stesso Minelli durante il lavoro preparatorio per *Brama di vivere*<sup>33</sup>, il commento recitato dalla voice-over ne riassume liberamente il contenuto e spesso le reinventa totalmente, introducendovi però di frequente citazioni letterali facilmente riconoscibili. Secondo Stephen Harvey la MGM avvertì Houseman che «l'epistolario di Van Gogh apparteneva a Vincent, il figlio sopravvissuto di

---

redatte durante la degenza presso il manicomio di Saint-Rémy (9 maggio 1889-13 maggio 1890) e il soggiorno ad Auvers (20 maggio 1890-23 luglio 1890), che in totale sono solo 52. Inoltre, negli ultimi mesi di vita la prosa dell'artista diviene più essenziale e scompaiono quasi totalmente le fluviali esternazioni che incontravamo in precedenza. Cf. VINCENT VAN GOGH, *The Letters*, <https://vangoghletters.org/vg/> (ultima consultazione: 14 settembre 2023).

<sup>33</sup> «Prima che la sceneggiatura di Corwin fosse stata consegnata, iniziai a fare ricerche per conto mio, per potere affrontare il film con un occhio preparato. I cinque volumi delle lettere al fratello Theo mi furono di enorme aiuto. Le lessi attentamente, sottolineando tutte le cose che mi sembravano importanti» (MINELLI 1974, 290).

Theo, il quale abborriva l'idea di una volgarizzazione hollywoodiana dell'eredità di famiglia. Egli non era certo in grado di bloccare la produzione del film, ma poteva intentare una causa se una singola frase delle lettere fosse apparsa nella sceneggiatura» (Harvey 1989, 223). L'avvertimento fu comunque ignorato da Corwin, che non prese nessuna precauzione in tal senso. Del resto, lo stesso Irving Stone aveva incorporato nella sua prosa alcuni passaggi della corrispondenza di Van Gogh, che talora sono gli stessi citati nel film, come si evince dagli esempi seguenti:

Voice-over	Romanzo	Lettere
<p>Questa è una donna, Theo, non più giovane, né affatto carina. Ma è stata buona con me, e gentile. È chiaro che ha avuto una vita dura e tribolata. Non vi è niente di raffinato o di insolito in lei.</p>	<p>Vincent l'osservava intensamente. Non più giovane, nemmeno bella, un po' sbiadita: una su cui la vita ha lasciato i suoi segni. Un corpo piuttosto smilzo, ben formato. [...] La sua mano non aveva la finezza di quella di Kay: era la mano d'una donna che ha lavorato molto (Stone 2013, 196).</p>	<p>23/12/1881: Ho trovato una donna, non giovane, non bella. [...] Non aveva esattamente mani di una signora come quelle di Kee, ma di una donna che lavora molto. [...] Aveva avuto molte preoccupazioni, si vedeva, la vita non l'aveva mai risparmiata, non era certo una donna distinta, niente di particolare, niente di eccezionale (Van Gogh 2013, 103).</p>
<p>Voglio che si veda nelle facce di questa gente, seduta davanti a un piatto di patate per cena, che ha lavorato la terra con quelle stesse mani che ficcano nel piatto. Che il cibo che agguantano, lo hanno guadagnato onestamente.</p>	<p>Vincent voleva rendere evidente come le mani che questa gente metteva nel piatto, mangiando patate al lume della lampada, avevano lavorato e scavato la terra; voleva dar loro la sensazione inconfondibile della fatica manuale; voleva far capire che questa gente si era onestamente guadagnato il cibo che mangiava (Ivi, 338).</p>	<p>30/04/1885: Ho cercato di fare in modo che si avesse l'idea di come questa gente, che mangia le patate sotto il chiarore di una piccola lampada, avesse zappato la terra con quelle stesse mani poggiate nel piatto. Il quadro evoca quindi il lavoro manuale e l'idea che questi contadini si siano guadagnato onestamente il loro cibo (Ivi, 273).</p>
<p>Ora che è cominciata l'estate è tutto diverso qui da quello che era in primavera, ma mi piace ancora di più. Tutto sembra fatto di oro vecchio, di bronzo e di rame. [...] Il sole meridionale fa risplendere la terra di giallo-limone, giallo-zolfo, giallo-verde, e tutto sotto un cielo sbiancato dal calore.</p>	<p>Con l'avanzare dell'estate, tutto si faceva riarso. Vincent non vedeva più nient'altro intorno che oro brunito, bronzo e rame, sotto un incandescente cielo grigiazzurro. Tutto ciò che il sole toccava, assumeva una tinta giallo-zolfo (Ivi, 448).</p>	<p>Giugno 1888: È completamente diverso rispetto alla primavera, ma certo non amo meno la natura che adesso comincia a essere bruciata. Adesso c'è dappertutto oro vecchio, bronzo, rame, si direbbe, e questo, insieme con l'azzurro verde del cielo incandescente, dà un delizioso colore straordinariamente armonioso [...] (Ivi, 406).</p>

Il primo brano è il ritratto di Christine/Sien, molto più dettagliato nella lettera corrispondente, mentre il secondo commenta l'esecuzione dei disegni preparatori per il quadro *I mangiatori di patate*. Il terzo, infine, fa parte del segmento già menzionato che descrive la vita quotidiana di Vincent ad Arles. Come si può notare, è difficile stabilire in questo caso se Corwin citi Van Gogh direttamente o attraverso la mediazione del romanzo.

Diversamente da quanto accade nel libro di Stone, che inserisce le citazioni vangoghiane esclusivamente all'interno della narrazione alla terza persona, mettendo in bocca ai personaggi battute di totale invenzione, numerose frasi presenti nelle lettere a Theo – alcune delle quali famosissime – confluiscono inoltre nel dialogo del film, come si può constatare negli esempi che seguono:

Film	Lettere
<p>Theo – La tua è vita da fannullone.            Vincent – Fannullone, sì. Ma ci sono due classi di fannulloni. C'è colui che lo è perché vuole esserlo, in quanto è pigro, il che è facile. Io lo invidio. Ma c'è anche colui che è fannullone contro la sua stessa volontà. Io voglio lavorare, Theo, ma non riesco. Sono prigioniero della vergogna e del dubbio, sono un fallito, qualcuno mi creda. Sono prigioniero in una gabbia, sono solo. E ho paura.</p>	<p>Giugno 1880: Sarei proprio contento se tu potessi vedere in me qualcosa di diverso da una specie di fannullone. Perché c'è fannullone e fannullone. C'è chi è fannullone per pigrizia e debolezza di carattere, per la bassezza della sua natura. [...] Poi c'è l'altro fannullone, il fannullone suo malgrado, che è roso interiormente da un grande desiderio di agire, che non fa nulla perché è impossibilitato a fare alcunché essendo come imprigionato in qualcosa (Ivi, 62).</p>
<p>Vincent – Paul, quando feci il <i>Caffè di notte</i> cercai di dipingere il vizio, le più terribili passioni umane. Usai il rosso sangue e il giallo scuro, e il verde biliardo al centro. Quattro lumi giallo-limone con riflessi verdi e arancioni, in un'atmosfera di zolfo pallido, come in un forno. Un ambiente in cui un uomo può rovinarsi, impazzire, commettere un crimine.</p>	<p>10/09/1888: Nel quadro del <i>Café de nuit</i> ho cercato di esprimere che il caffè è un luogo dove ci si può rovinare, diventare pazzi, commettere delitti. Insomma, ho cercato di dipingerlo con contrasti di rosa tenero e rosso sangue e vinaccia. Di dolce verde Luigi XV e veronese contrapposti ai duri verdi gialli e verdi blu. Il tutto in un'atmosfera da fornace infernale color zolfo chiaro (Ivi, 496-497).</p>
<p>Suora – È bello. Ma il falciatore è immaginario, non c'è nessuno in quel campo.            Vincent – È chiunque sudi e fatichi sotto il sole lavorando. Raffigura la morte.            Suora – Non sembra una morte triste.            Vincent – Non è triste, sorella, perché si svolge in pieno giorno, con il sole che inonda ogni cosa di una luce d'oro puro.</p>	<p>Settembre 1889: Ho visto in quel mietitore, figura indefinita che lotta come un demone nel pieno della calura per venire a capo del suo lavoro, vi ho visto l'immagine della morte, nel senso che l'umanità sarebbe il grano che viene falciato. [...] Ma in questa morte non c'è niente di triste, accade in piena luce, con un sole che inonda tutto di una luce d'oro fino (Ivi, 621-622).</p>

La prima citazione viene pronunciata da Vincent nel corso del dialogo iniziale col fratello, all'apice della sua crisi spirituale (la lettera corrispondente fu invece scritta in Olanda poco dopo, al ritorno dal Borinage), mentre nella seconda e nella terza gli interlocutori sono rispettivamente Paul Gauguin, a cui il protagonista spiega il significato del quadro *Il caffè di notte*, e una suora in servizio presso il manicomio di Saint-Rémy, incuriosita dal soggetto del paesaggio *Campo di grano con mietitore*. La presenza di frammenti di lettere non utilizzati da Stone nel suo romanzo, come quello concernente i fannulloni, sembra confermare l'esistenza, alla base della sceneggiatura, di una ricerca autonoma sull'epistolario dell'artista, avvalorando le dichiarazioni di Minnelli e di Corwin. Il forte debito di *Brama di vivere* nei confronti delle lettere a Theo è comunque dimostrato dalla continua circolazione all'interno del film di citazioni vangoghiane, veicolate di volta in volta dalla voice-over o dal dialogo, che risulta evidente anche da una analisi parziale e sommaria come la nostra.

#### 4. VINCENT SECONDO VINCENTE

Nel suo film Vincente Minnelli compie nei confronti della pittura di Vincent van Gogh una doppia operazione, opposta e simmetrica. Da una parte vuole ricreare l'ambiente in cui il pittore è vissuto attraverso la ricostruzione dei suoi quadri – per esempio *La casa gialla*, *La camera di Vincent ad Arles* o *Il caffè di notte* – dall'altra si propone di ricondurre tali quadri alle loro fonti, ovvero ai luoghi autentici che le hanno generate (la vera chiesa di Nuenen, il vero municipio di Auvers o – più in generale – i veri paesaggi dei Paesi Bassi e della Provenza dipinti dall'artista). Questa operazione si fonda su una lettura dell'opera di Van Gogh in chiave realista, sviluppata coerentemente nel corso del film, che trova un sostegno tanto nelle parole di alcuni critici prestigiosi che nelle stesse confessioni epistolari del pittore olandese. Per esempio Meyer Schapiro, in un saggio pubblicato originariamente nel 1950 ma ancora pienamente condivisibile nell'assunto di fondo, mette in guardia lo spettatore dalla tentazione di ridurre a forme astratte le sue composizioni paesaggistiche:

Van Gogh fu consapevole di questa possibilità, che era stata formulata teoricamente dai suoi amici di Parigi; [...] egli usò talvolta il termine “astrazione”, [...] ma non poté considerare questo orientamento come il migliore, anche se una generazione più tarda avrebbe costituito su di esso una pittura priva di immagini. Egli si sentiva vicino ai grandi scrittori realistici e nelle sue lettere rivelò un costante attaccamento all'oggetto. [...] Si comprende allora perché egli chiamasse “astrazione” la pittura d'immaginazione, anche se raffigurava forme viventi; e perché, d'altro canto, *Campo di grano con corvi*, nonostante l'astrattezza della composizione, raffigura con tormentata vivacità un paesaggio vissuto. (Schapiro 1963, 29)

Anche John Rewald, che era stato il consulente storico-artistico di *Brama di vivere*, sottolinea la distanza fra Van Gogh e il gruppo di Pont-Aven, a cui appartenevano gli amici Paul Gauguin ed Émile Bernard: egli, infatti, ammirava il modo in cui essi «riuscivano a dipingere a memoria e persino a inventare, [...] tuttavia ripeteva spesso di non essere ancora in grado di imitarli» (Rewald 2021, 191). Lo stesso critico riporta il testo di una celebre lettera indirizzata a Bernard che può essere considerata una vera e propria professione di realismo:

Non posso lavorare senza un modello. Non che io non volti decisamente le spalle alla natura per trasformare uno studio in un quadro – combinando il colore, ingrandendo, semplificando – ma ho tanta paura di allontanarmi da ciò che è possibile ed esatto per quanto riguarda la forma. [...] Ho una tale curiosità per ciò che è possibile e per ciò che esiste realmente da non avere il desiderio e il coraggio di cercare l'ideale quale potrebbe risultare dai miei quadri astratti. Altri possono avere più lucidità di me per gli studi astratti, e certo tu potresti essere uno di loro, come pure Gauguin, e forse anch'io quando sarò vecchio. Ma intanto mi nutro sempre di natura. Esagero, a volte modifico il soggetto, però, insomma, non invento tutto il quadro, anzi lo trovo già fatto – ma da far emergere – nella natura. (Van Gogh 2013, 524)

Questa lettura dell'opera di Van Gogh, già anticipata dall'episodio di Nuenen, dove l'artista si elegge a cantore del lavoro manuale e dell'umile mondo contadino, comincia a delinearsi maggiormente durante il periodo parigino attraverso l'incontro con altri colleghi, tra cui in particolare Georges Seurat. Quando l'amico Émile Bernard gli propone di andare a visitare l'atelier del pittore, affermando di condividere il suo metodo “scientifico”, Vincent obietta: «Pensi davvero che un quadro si possa fare con una formula?». Subito dopo, vedendo che Seurat sta dipingendo *Una domenica pomeriggio sull'isola della Grand-Jatte* (1884-86) all'interno del suo studio, esclama stupito: «Scusami, ma questo è un esterno, perché usi la luce artificiale? Come fai a valutare i tuoi colori?». L'artista gli risponde con tono saccente e professorale:

Tutto quello che faccio è già stato calcolato in anticipo con un'accuratezza matematica attraverso precisi metodi scientifici. So esattamente quale colore usare prima di prendere in mano il pennello. E la mia tavolozza è organizzata metodicamente secondo l'ordine dei colori dello spettro: come puoi vedere, blu, blu-violetto, violetto-rosso, rosso, rosso-arancio, arancio-giallo, giallo...

Il film lascia intuire che la prassi di Van Gogh si collochi esattamente agli antipodi di quella del pittore francese. Infatti, già in questo episodio l'approccio di Vincent viene caratterizzato, per contrasto, attraverso tratti che saranno poi approfonditi attraverso il confronto con Paul Gauguin, quali l'anti-intellettualismo, il legame con la realtà e la predilezione per la pittura *en plein air*. Poco dopo l'arrivo dell'amico ad Arles, all'interno della “Casa gialla”, si svolge infatti un dialogo di capitale importanza, che rivela le differenze inconciliabili fra la visione estetica di Gauguin, fautore del primato dell'immaginazione, e

quella di Van Gogh, che si pronuncia invece per un'arte fondata sull'osservazione del reale:

Gauguin – Ho sacrificato tutto [...] per uno stile che comunichi l'atmosfera di quello che vedo. L'idea, senza considerazione per la realtà concreta.

Van Gogh – Cosa dipingi, allora?

Gauguin – Quello che ho in testa. L'arte è astrazione, non è un album di illustrazioni. Un quadro è una superficie piana ricoperta di linee e di colori disposti in un certo ordine.

Van Gogh – Ma Paul, allora cosa mi dici dell'ordine che esiste in natura?

Gauguin – Scelgo di non considerarlo, sono in cerca di armonie. Armonie di puro colore, composte deliberatamente e calcolate attentamente, che commuovano come fa la musica.

Van Gogh – Ma così tu respingi i più grandi artisti: Rembrandt, Rubens, Delacroix, Millet...

Gauguin – Millet? Quel pittore da calendario con i suoi colori marroncini e il suo insulso sentimentalismo?

Van Gogh – Come osi parlare così? Millet è uno dei pochi artisti che hanno davvero catturato lo spirito umano. E la dignità della fatica. Millet dipinge per esprimere la parola di Dio.

Gauguin – Allora doveva fare il prete, non il pittore. Se c'è una cosa che odio è il sentimentalismo nella pittura. Vincent, la pittura è per i pittori.

Van Gogh – Come il tuo amico Degas, che negli ultimi dieci anni non ha fatto altro che dipingere ballerine e cavalli da corsa.

Gauguin – Impara da lui, impara il controllo.

Van Gogh – Io non voglio il controllo, non ho paura delle emozioni. Quando dipingo il sole, voglio che la gente ne percepisca la rotazione, la luce, il colore. Quando dipingo un contadino, voglio sentire il sole che lo inonda.

Gauguin parla di astrazione – intesa esattamente nell'accezione di Schapiro – e cita in modo quasi letterale un celebre aforisma del pittore Maurice Denis («Un quadro è una superficie piana ricoperta di linee e di colori disposti in un certo ordine»), presentandosi come un tipico rappresentante del formalismo modernista. Infatti, come osserva Griselda Pollock, le sue affermazioni sono coerenti con l'assunto secondo cui «la pratica modernista comporta una rottura fra ciò che è rappresentato nell'arte e i mezzi di rappresentazione. [...] La pittura riguarda il colore, la superficie, ovvero un ordine autonomo, di tipo estetico, del tutto indipendente dalla natura, che si faccia o meno riferimento a essa» (Pollock 1993, 227). Vincent interrompe l'amico con una lista di artisti del passato, tra cui spicca l'amatissimo Jean-François Millet, ed estrae da una cartella una riproduzione del quadro *L'Angélu*. «Millet, afferma il protagonista, cattura lo spirito umano ed esprime la dignità del lavoro. Egli adotta una posizione umanistica e romantico-naturalistica, tipica della metà del XIX secolo» (Ivi). Gauguin, da perfetto formalista, sostiene al contrario la totale estraneità della sfera artistica a qualsiasi preoccupazione d'ordine tematico o morale («La pittura è per i pittori»). Si può aggiungere che il teso scambio di battute con cui si conclude lo scontro pone l'accento sulla presunta ispirazione religiosa della pittura vangoghiana, contrapponendo l'umanesimo cristiano di Vincent («Millet dipinge per esprimere

la parola di Dio») al laicismo irriverente di Gauguin («Allora doveva fare il prete, non il pittore»). Non bisogna infatti dimenticare che il film di Minnelli, come si è già accennato, suggerisce intenzionalmente un'ideale continuità fra il fallimento dell'apostolato di Van Gogh nel Borinage e la sua decisione di votarsi alla pittura, pagando il proprio tributo a uno dei caposaldi dell'agiografia vangoghiana: il mito del sacerdote mancato che si dedica all'arte allo scopo di esprimere con altri mezzi il suo amore per l'umanità sofferente. Alla fine il protagonista respinge sdegnato al mittente l'invito del collega a dipingere meno di getto («Io non voglio il controllo, non ho paura delle emozioni»), confermandosi come l'artista impulsivo e spontaneo già delineato implicitamente a Parigi attraverso il confronto con il cerebrale e controllatissimo Seurat.

L'insanabile conflitto estetico e caratteriale tra i due artisti si manifesta nuovamente in un episodio di poco precedente alla loro rottura definitiva, che si articola in due brevi sequenze. Nella prima Van Gogh e Gauguin sono costretti a lavorare in casa a causa del forte vento. Mentre Paul dipinge tranquillamente il suo quadro, Vincent si aggira irrequieto per la stanza. Il dialogo è il seguente:

Gauguin – Cosa c'è che ti innervosisce?

Van Gogh – Dovremmo essere lì fuori a lavorare. Guarda che luce.

Gauguin – Senti che vento.

Van Gogh – Il vento non si vede nei quadri.

Gauguin – Io sto bene qui. O meglio, starei bene, se facessi un po' di luce.

Van Gogh – Sono stanco di stare rintanato qui dentro.

Gauguin – Non ti fa male lavorare in casa, per una volta. Usa la tua immaginazione, inventa.

Van Gogh – Perché dovrei inventare qui dentro? La natura lo fa molto meglio là fuori.

Al centro del dibattito vi è ancora il conflitto fra *peinture d'atelier* e *peinture de plein air*, ovvero fra invenzione e imitazione della natura. La posizione di Van Gogh è espressa molto bene dalla frase con cui si conclude il breve scambio di battute, che sembra parafrasare un passaggio della lettera a Émile Bernard precedentemente citata. Nel segmento successivo, girato in esterni, la situazione si ribalta: qui infatti è Gauguin, costretto dall'amico a dipingere sotto un vento sferzante, a dare segni di estremo nervosismo, mentre Vincent, che pare invece stimolato dalle condizioni climatiche avverse, continua a ritrarre imperterrito un gruppo di contadine intente alla vendemmia<sup>34</sup>.

Come osserva ancora Pollock, il Van Gogh di Minnelli è un vero e proprio cultore della natura, «che esprime la sua libera e spontanea creatività tra campi e fiori, dipingendo lavoratori che vivono a stretto contatto con la terra. [...] Un'idea che trova una qualche giustificazione storica nella scelta dell'artista di eleggere Millet e non Manet a leader dell'arte moderna,

<sup>34</sup> Il quadro a cui sta lavorando è sicuramente *La vigna rossa*, dipinto ad Arles nel novembre del 1888 e rimasto famoso per essere l'unica opera di Van Gogh venduta durante la sua vita.

collocandolo al vertice del pantheon di naturalisti di cui era popolato il suo *musée imaginaire*» (Ivi, 229). Il biopic sottolinea l'importanza per la carriera di Van Gogh del soggiorno a Parigi, durante il quale il suo stile si evolve e matura a contatto con quello di alcuni dei maggiori artisti del momento. «Tuttavia, la logica del film richiede che il protagonista faccia ritorno alla natura perché si possa assistere alla vera fioritura del suo genio: infatti *Brama di vivere* presenta Van Gogh come un pittore naturalista, e l'arte come uno strumento della Natura stessa» (Ivi, 231). Ritorno messo in scena magistralmente da Minnelli nella sequenza – analizzata altrettanto magistralmente nel saggio di Pollock – in cui l'artista, appena giunto ad Arles, si inebria della luce e dei colori dell'esuberante paesaggio provenzale:

Dopo avere trovato una stanza, Van Gogh si addormenta. La luce del giorno filtra attraverso le imposte di una camera immersa nell'oscurità. La macchina da presa segue l'artista che cerca di raggiungere la finestra facendosi strada nel buio. [...] Improvvisamente lo schermo si riempie di fiori, una filigrana di rami e di boccioli che si stagliano su uno sfondo blu intenso. Lo spazio è piatto come in un quadro proto-modernista. La sua uniformità è prodotta anche dall'assenza di un preciso punto di vista a cui ricondurre quanto ci viene mostrato sullo schermo. L'intelligibilità di questa immersione nei fiori e nel cielo è garantita sul piano narrativo dal controcampo che mostra Van Gogh/Douglas alla finestra in contemplazione. Tuttavia c'è un totale disprezzo di regole filmiche quali il raccordo di sguardo, il campo-controcampo o la "legge" dei 180°. Infatti, quando il paesaggio appare nuovamente sullo schermo, la musica interviene per accompagnare un vero e proprio saggio visivo di carrellate, zoomate e panoramiche. [...] I movimenti di macchina alimentano la fantasia nostalgica di una totale libertà dello sguardo, che associa la visione dello spettatore a un'idea dell'artista inteso al tempo stesso come un occhio [eye] e come un "Io" [I]. Le immagini reali dissolvono poi in immagini dipinte. [...] La riproduzione fotografica degli alberi in fiore si piega alla (riproduzione fotografica della) visione dell'artista, come se fosse registrata direttamente sulle tele dipinte da Van Gogh. La percezione scivola senza sforzo nell'arte, significando attraverso il trucco della rappresentazione fotografica che quest'ultima è soltanto il registro ottico della percezione individuale. O che l'arte di Van Gogh non è solo la sua visione della natura, ma la Natura stessa, catturata dall'innocenza e dall'intensità del suo sguardo. (Ivi, 231-232)

Pollock conclude la sua analisi osservando che l'efficacia della sequenza deriva dalla totale rimozione del processo di produzione materiale da cui traggono origine tanto un film che un dipinto. Infatti, la rappresentazione filmica, in virtù del suo statuto fotografico, grazie al quale può dissimulare la propria natura di manufatto, si presta perfettamente a incarnare «la metafora dell'arte come pura e immediata visione» (Ivi, 232), proposta da *Brama di vivere*. In altri termini la cosiddetta "trasparenza" del linguaggio cinematografico, considerata uno dei capisaldi estetici della classicità hollywoodiana, viene posta al servizio del processo di "naturalizzazione" della pittura di Van Gogh effettuato da Minnelli nel suo film.

## 5. DENTRO LA PITTURA

L'accurata lettura di Pollock ci conduce nel cuore del rapporto fra cinema e pittura quale viene a configurarsi all'interno di *Brama di vivere*, mostrando come l'«intercambiabilità fra il quadro e la scena cinematografica» (Costa 2022, 317) su cui si regge il vasto apparato di citazioni pittoriche dispiegato dal regista sia il frutto al tempo stesso di una precisa ideologia della rappresentazione e di una coerente interpretazione critica dell'opera dell'artista olandese. Nelle pagine che seguono si cercherà di mettere un po' d'ordine in questo complesso sistema, classificando e descrivendo sommariamente con l'aiuto di esempi concreti i molteplici modi di presenza dei dipinti di Van Gogh all'interno del film di Minnelli.

Innanzitutto, i quadri del pittore possono essere citati in forma letterale (quando sono riprodotti fedelmente dalla macchina da presa), oppure ricreati liberamente con scenografie tridimensionali e attori in carne e ossa, secondo la tecnica del *tableau vivant*. La pittura "letterale" può presentarsi a sua volta in due forme: diegetica ed extradiegetica.

### 5.1 Quadri diegetici

Si tratta dei quadri che appartengono pienamente allo spazio in cui si svolge l'azione, come nel caso dei dipinti che ricoprono le pareti dell'appartamento parigino di Theo, nel quale confluiva quasi tutta la produzione del fratello, o di quelli che ingombrano gli studi e le abitazioni del pittore. Infatti, nella maggior parte delle sequenze ambientate in interni le scenografie divengono le pareti di un'ideale e onnicomprensiva esposizione monografica, sulle quali sfilano la quasi totalità delle sue opere: dai primi schizzi e acquerelli visibili nella misera stanza abitata da Vincent nel Borinage e nella soffitta condivisa all'Aia con Christine ai quadri della maturità che ingombrano tutti gli ambienti della casa di Arles, passando per le tele dipinte in Olanda e a Parigi. Come scrive Emmanuel Burdeau, «in *Brama di vivere* il cinema non diviene soltanto pittura, ma anche galleria d'arte. Il film allestisce progressivamente un museo dedicato a un artista disprezzato in vita, per concludersi con la retrospettiva finale dei titoli di coda, dove i quadri già visti ritornano per un ultimo saluto, per un'ultima invasione della dimensione verticale nell'orizzontalità del CinemaScope» (Burdeau 2011, 102). E a essi si aggiungono le numerose opere di altri pittori, come le tele di Monet e di altri esponenti dell'Impressionismo che Vincent osserva con stupore visitando una mostra al suo arrivo nella capitale francese, tra cui spicca *Campi in primavera* (1887), inquadrato a tutto schermo alla fine della breve sequenza.

Alcuni dipinti rimangono costantemente sullo sfondo e risultano riconoscibili soltanto allo spettatore più attento, mentre altri – come quello di Monet – sono posti in rilievo mediante la scelta delle inquadrature o vengono addirittura menzionati in modo esplicito nel dialogo. Per esempio più avanti Gauguin, appena giunto ad Arles, nota incuriosito una delle

nature morte del ciclo dei *Girasoli in vaso* (1889) che adornano la camera da letto destinatagli da Van Gogh, il quale gli rivela con voce suadente: «Li ho dipinti per te», suscitando una reazione compiaciuta ma anche lievemente imbarazzata da parte dell'amico pittore. Oltre a essere segnalato all'attenzione dello spettatore dalle battute dei personaggi e dall'azione visiva (Gauguin che rivolge lo sguardo verso il quadro e poi vi si avvicina osservandolo con attenzione), qui il dipinto è inquadrato in primo piano e taglia verticalmente la parte destra dell'immagine, producendo un frazionamento dello schermo che sembra imitare il procedimento dello split-screen, ma rimane comunque saldamente ancorato allo spazio diegetico.

Un particolare sottogruppo di quadri presenti nel film è costituito dalle tele in corso d'opera, mostrate mentre Vincent le sta dipingendo e quindi ancora incompiute (come accade ugualmente nel caso della *Grande-Jatte*, in cui la cinepresa riprende inizialmente in dettaglio la mano dell'autore per poi rivelare con un movimento all'indietro l'intero dipinto, che coincide quasi totalmente con la parete di fondo dell'atelier come una sorta di paesaggio in trompe-l'oeil). Gli esempi sono innumerevoli: da *I mangiatori di patate*, realizzato nel suo studio di Nuenen a partire da schizzi disegnati dal vero, a *Il ponte di Langlois*, eseguito davanti a un ponte molto simile che Minnelli era riuscito a reperire nei dintorni di Arles<sup>35</sup>, da *Notte stellata sul Rodano*, dipinto "in notturna" alla luce di una corona di candele applicata al cappello di paglia, a *Campo di grano con mietitore*, completato da un Van Gogh ormai ossessionato da pensieri di morte davanti alla finestra della sua cella del manicomio di Saint-Rémy. Tuttavia, nonostante il protagonista sia mostrato infinite volte davanti al suo cavalletto, soltanto nella sequenza dedicata a *Campo di grano con corvi* Minnelli mette in scena ed enfatizza attraverso il montaggio l'atto di dipingere stesso, come farà con maggiore insistenza Julian Schnabel nel recente *Van Gogh – Sulla soglia dell'eternità* (*At Eternity's Gate*, 2018). Qui, infatti, egli inquadra ripetutamente in dettaglio la mano di Kirk Douglas (sostituita da quella di una controfigura) che intinge il pennello nel colore spremuto sulla tavolozza per solcare furiosamente con tratti scuri e materici il cielo azzurro intenso che occupa la parte superiore del dipinto. Per questo motivo è forse eccessivo vedere nel film un esplicito riferimento alla prassi delle neoavanguardie postbelliche, come fa Scott Bukatman quando scrive:

Attraverso le pennellate di Van Gogh, amplificate dallo schermo panoramico, *Brama di vivere* rivela al tempo stesso la materialità della pittura e la fisicità dell'atto di dipingere. Questi tratti ingigantiti, ferventi testimonianze della presenza, se non dell'anima stessa, dell'artista, apparentano in modo sorprendente il film all'intensità della pittura americana del dopoguerra classificata con l'etichetta di Espressionismo astratto: l'arte gestuale

---

<sup>35</sup> «C'era una location che non si riusciva a trovare, il ponte dipinto da Van Gogh. Hans Peters, il nostro scenografo, disse che sarebbe stato troppo costoso costruirne uno. Qualcuno della troupe conosceva un ponte simile su uno dei numerosi canali intorno ad Arles. Facemmo un sopralluogo e lo trovammo. Assomigliava tanto a quello di Van Gogh che poteva essere stato il suo modello» (MINNELLI 1974, 292).

e di grandi dimensioni di Jackson Pollock, Clyfford Still, Willem De Kooning e altri.  
(Bukatman 2009, 298)

Si può più prudentemente ipotizzare che la diffusione negli Stati Uniti dell'Action Painting, con la sua insistenza sul gesto, sulla materia e sull'immediatezza dell'esecuzione, possa avere creato un clima favorevole tanto a un "revival" della pittura di Van Gogh che alla produzione e alla ricezione di un biopic sul pittore olandese<sup>36</sup>.

I dipinti in lavorazione assumono in ogni caso un rilievo maggiore sul piano visivo di quelli "a parete" e tendono a strutturare lo spazio dell'immagine, ritagliando rettangoli più piccoli all'interno dell'inquadratura, dilatata orizzontalmente dal CinemaScope, e creando spesso in tal modo un effetto di *tableau dans le tableau*. Siano essi finiti o in corso d'opera, i quadri diegetici sono usati sistematicamente da Minnelli per modulare o risegmentare dall'interno le dimensioni dell'immagine, come antidoto allo schermo panoramico voluto dalla produzione al posto del tradizionale Academy Standard, preferito dal regista. Essi gli consentono, come osserva Burdeau, di «coniugare i due formati» all'interno dello stesso film. Infatti, a suo avviso la disposizione dei quadri su diversi piani e la loro esplorazione da parte della cinepresa producono degli effetti di rilievo che attenuano l'assenza di profondità di campo del CinemaScope: «Contro ogni aspettativa, è alle due dimensioni della pittura che spetta il compito di aggiungerne al cinema una terza» (Burdeau 2011, 100).

### 5.2 Quadri extradiegetici

Si tratta delle riproduzioni fotografiche ad alta risoluzione di quadri di Van Gogh disseminate nel film<sup>37</sup>. Esse, infatti, oltre a riempire tutto lo schermo, interrompendo il flusso delle immagini in movimento, non sono in alcun modo riconducibili allo spazio in cui si svolge l'azione. Tali inserti extradiegetici possono essere singoli o composti da più inquadrature. Al primo gruppo appartengono, per esempio, i ritratti di contadini e contadine che si alternano alle immagini di Van Gogh intento a disegnare gli schizzi preparatori per *I mangiatori di patate*. Ma il caso più interessante compare in un breve segmento di transizione che precede la sequenza dell'amputazione dell'orecchio. Quando il pittore si dirige verso casa con l'animo sconvolto dopo avere minacciato Gauguin con un rasoio, la macchina da presa isola in primo piano il lampione di un vicolo di Arles con un'inquadratura *en plongée* di sapore fortemente espressionista. L'immagine prima diviene lievemente sfocata, come per esprimere la confusione

---

<sup>36</sup> Sulla fortuna di Van Gogh negli Stati Uniti si veda il catalogo della recente mostra "Van Gogh in America" (Detroit Institute of Arts, 2 ottobre 2022 – 22 gennaio 2023). Cf. SHAW (2022).

<sup>37</sup> Gli inserti sono in tutto 43, almeno nelle copie del film attualmente in circolazione, a cui bisogna aggiungere i due quadri che fanno da sfondo ai titoli di testa e precedono quelli di coda, ovvero, rispettivamente, *Seminatore con sole al tramonto* (1888) e *Campo di grano con mietitore* (1889).

mentale di Vincent, poi sfuma con una dissolvenza incrociata nel dettaglio di un dipinto: si tratta di uno dei quattro lampadari che pendono dal soffitto del locale ritratto nel quadro *Il caffè di notte*, già mostrato precedentemente nella sua totalità. Infine, con un'altra dissolvenza, viene introdotto un terzo globo luminoso: la lampada della stanza dove si svolgerà la scena clou dell'autoferimento. Come scrive Stephen Harvey:

L'artista ipnotizzato dal sole è ingannato dalla sua pallida imitazione fornita da un lume a gas che aggredisce il suo sguardo per tre volte: nella strada deserta, sul quadro e infine nella lampada dello studio che illumina spietatamente la sua agonia. Con una panoramica, la macchina da presa si sposta dall'oggetto che ossessiona il protagonista al feticcio personale di Minnelli, lo specchio, e si arresta per registrare senza un sussulto la miseria di Van Gogh magnificata nel suo sguardo. (Harvey 1989, 246)

Si può aggiungere che quello stesso specchio rifletterà per tutto il tempo *Il caffè di notte* sullo sfondo, all'inizio coperto in gran parte dal volto in primo piano di Douglas/Van Gogh, poi interamente visibile, nonostante l'alone di condensa lasciato sulla superficie di vetro dal respiro affannoso del pittore. Interpretabile come un'immagine mentale (osservando il lampione stradale il protagonista ricorda in flashback, per associazione di idee, il suo dipinto) e al tempo stesso come un brillante artificio stilistico escogitato da Minnelli per effettuare la transizione fra due sequenze, il dettaglio extradiegetico del quadro costituisce comunque un unicum all'interno di *Brama di vivere*. Si tratta infatti della sola riproduzione fotografica di un'opera di Van Gogh inserita nel montaggio del film che risulta integrata alla sintassi narrativa fino al punto da sostituire totalmente la rappresentazione cinematografica di un oggetto diegetico (il "vero" lampadario, già mostrato precedentemente in dettaglio nell'accurata ricostruzione scenografica del *Caffè di notte*<sup>38</sup>, e modellato a sua volta su quello dipinto dall'artista, in un gioco vertiginoso di interscambi fra pittura e cinema, fra quadro e inquadratura).

Ma l'invenzione tecnico-stilistica più originale di *Brama di vivere* è l'impiego di riproduzioni di quadri articolate in "micro-sequenze" composte da più inquadrature, accompagnate quasi sempre dalla musica di Miklós Rózsa. Tra i rari esempi precedenti nell'ambito del cinema di finzione si può citare il virtuosistico montaggio di opere di Toulouse-Lautrec introdotto da John Huston nel già citato *Moulin Rouge* (1952)<sup>39</sup>, che può avere senz'altro influenzato Minnelli, il quale tuttavia si era già servito di una riproduzione a tutto schermo di un disegno dello

<sup>38</sup> Infatti, verso la fine della sequenza, a un primo piano di Vincent che guarda verso l'alto segue una soggettiva ravvicinata del lampadario visto attraverso gli occhi del personaggio. Lo stesso oggetto continuerà a ossessionare Van Gogh per il resto del film. Per esempio lo disegnerà su un tavolino con dei gessetti colorati mentre siede insieme a Gauguin nel dehors dello stesso locale.

<sup>39</sup> Tuttavia, in *Moulin Rouge* le riproduzioni non sono disseminate lungo tutto il film, come accade in *Brama di vivere*, ma si concentrano in un'unica sequenza, composta da quasi un centinaio di inquadrature, che copre un'ellissi temporale del racconto, introducendo l'epilogo.

stesso artista – *Chocolat dansant* (1896) – nel balletto finale di *Un americano a Parigi* (1951). Non sorprende quindi che il regista, per filmare i quadri del pittore olandese, si sia ispirato piuttosto alle tecniche dei documentari sull'arte, di cui *Van Gogh* (1948) di Alain Resnais è uno dei primi esempi significativi. Benché non esistano testimonianze in proposito, è possibile che Minnelli conoscesse il celebre cortometraggio d'esordio del regista francese, che nel 1949 aveva vinto un premio Oscar come "Best Short Subject (Two-Reels)" ed era quindi circolato anche negli Stati Uniti. Il documentario di Resnais, composto unicamente da riproduzioni in bianco e nero di opere di Van Gogh commentate da una voce narrante, era stato particolarmente apprezzato da André Bazin, che lo aveva così recensito:

L'efficacia del film deriva dal fatto che Resnais non ci mostra mai un quadro nel suo insieme. [...] Grazie alla scelta delle inquadrature, ai movimenti di macchina e a certe astuzie di montaggio che riescono a dare l'illusione perfetta di una terza dimensione pittorica utilizzando due quadri che mostrano la stessa scena da due punti di vista diversi, l'opera di Van Gogh cessa di essere una semplice serie di tele per divenire un universo illimitato, risultato della fusione di tutta la sua opera, in cui l'autore ci guida con la stessa libertà con cui si muoverebbe nel mondo reale<sup>40</sup>. (Bazin 1949, 607)

Le micro-sequenze pittoriche presenti in *Brama di vivere* sono cinque in totale e si compongono di un numero di inquadrature che oscilla fra un minimo di tre a un massimo di sei. Come in Resnais, i quadri di Van Gogh non sono mostrati quasi mai nella loro totalità: una scelta che diviene obbligata per Minnelli a causa del CinemaScope, formato incompatibile con la maggior parte dei dipinti dell'artista (a meno di non ridurre la larghezza dello schermo con due bande nere verticali, soluzione adottata più volte nel corso del film). Come in Resnais e nei successivi documentari sull'arte, la macchina da presa non rimane fissa, ma esplora la superficie del quadro con panoramiche orizzontali e verticali o finge di penetrare al suo interno mediante carrellate in avanti, focalizzando l'attenzione dello spettatore su un particolare dettaglio. Come in Resnais, alcune opere sono frammentate in una successione di ritagli parziali: è il caso del celeberrimo *Notte stellata* (1889), rivelato progressivamente da un lento carrello all'indietro fino ad apparire per intero, a cui seguono due inquadrature estremamente ravvicinate delle stelle, con i loro caratteristici aloni circolari<sup>41</sup>.

<sup>40</sup> Sul cortometraggio di Resnais si vedano anche AUMONT (1991, 69-70), PESCATORE (2001, 70-71) e DALLE VACCHE (2014).

<sup>41</sup> Altri elementi accomunano i due film, come l'insistenza sugli stessi quadri (tra i quali *Il caffè di notte*) o alcune coincidenze narrative (entrambi iniziano con il fallimento della carriera religiosa di Van Gogh). Ma soprattutto il finale del documentario di Resnais potrebbe avere ispirato Minnelli la sequenza del suicidio. Infatti, le ultime parole pronunciate dalla voice-over («Il 27 luglio 1890, troppo giovane per conoscere la gloria ma sicuro di ottenerla, in mezzo a un campo, davanti al suo cavalletto, Van Gogh si spara un colpo di pistola nel cuore») sono seguite da una riproduzione di *Campo di grano con corvi*, su cui la m.d.p. indugia con una lenta carrellata laterale.

Si può infine notare che la transizione fra ciascuno dei cinque segmenti e le sequenze narrative che lo precedono e lo seguono viene effettuata quasi sempre in due modi: mediante la sostituzione del soggetto con il quadro (o viceversa), oppure attraverso lo “slittamento” di quest’ultimo dal livello extradiegetico a quello diegetico. Per esempio la seconda micro-sequenza si conclude con una riproduzione extradiegetica del paesaggio *Peschi in fiore* (1888). Subito dopo vediamo lo stesso dipinto, ora pienamente diegetico, afferrato bruscamente dal padrone dell’albergo in cui alloggia l’artista, che esclama: «Togli questi quadri! Te l’ho detto cento volte!» In altri termini, da oggetto di culto offerto all’ammirazione degli spettatori del film, consapevoli del suo valore, il quadro diviene un semplice ingombro, almeno per il rozzo albergatore di Arles, che incarna l’incomprensione del genio di Van Gogh presso i suoi contemporanei. Il quarto segmento, incluso nell’episodio di Saint-Rémy, inizia invece con un raccordo di sguardo, ripetendo in maniera più sobria la stessa struttura della sequenza dell’arrivo ad Arles: a un piano di Vincent inquadrato di spalle che guarda dalla finestra della sua cella segue una soggettiva dell’esterno del manicomio visto attraverso gli occhi del pittore, sostituita con una rapida dissolvenza incrociata dal quadro *Panorama dietro l’ospedale di Saint-Paul* (1889). Attraverso simili artifici di transizione Minnelli traduce sul piano formale quell’utopia di un’assoluta continuità fra Arte e Natura – e al tempo stesso fra cinema e pittura – su cui si fonda secondo Griselda Pollock l’ideologia del suo film.

### 5.3 *Tableaux vivants*

Si tratta delle numerose ricostruzioni “live action” di opere di Van Gogh presenti in *Brama di vivere*. Alcune di esse sono più esplicite e insistite, come quelle ispirate ai dipinti *La camera di Vincent ad Arles* o *Il caffè di notte*, ricreati accuratamente negli arredi e nei colori, altre invece risultano meno dirette e più allusive: è il caso, come vedremo, del quadretto *Una congregazione di fedeli lascia la chiesa riformata di Nuenen* (1884). I *tableaux vivants* messi in scena da Minnelli nel film possono relazionarsi alle opere corrispondenti in tre modi distinti.

- 1) *Il quadro e il suo soggetto sono presenti nella stessa inquadratura o nella stessa scena*, come accade in tutti gli episodi che mostrano Van Gogh al lavoro. Talora l’artista è colto da un unico piano fisso all’interno del paesaggio che sta dipingendo (come nel caso del *Ponte di Langlois*), talora viene invece rivelato progressivamente dal movimento della macchina da presa. Per esempio, nella sequenza in cui Vincent lavora al *Ritratto del dottor Gachet* (1990), Minnelli riprende dapprima soltanto il modello (interpretato dall’attore Everett Sloane), poi rivela con un lento carrello all’indietro il dipinto sul cavalletto e infine mostra il pittore, allineato sullo stesso asse. Al contrario, per mettere in scena la realizzazione di *Campo di grano con corvi*, il regista preferisce ricorrere alla frammentazione del montaggio, alternando campi lunghi di Van Gogh

in piedi davanti al cavalletto, porzioni del dipinto, vedute parziali del paesaggio che sta ritraendo e dettagli estremamente ravvicinati della sua mano.

- 2) *Il quadro precede l'apparizione del soggetto.* Questa configurazione compare, per esempio, nella sequenza dell'insediamento di Van Gogh nella "Casa gialla", dove a un inserto extradiegetico della *Camera di Vincent ad Arles* segue un'esatta ricostruzione tridimensionale del dipinto. Oppure alla fine della micro-sequenza pittorica che introduce l'episodio del suicidio dell'artista, composta da quattro opere risalenti al suo ultimo periodo (*Campo di grano vicino ad Auvers*, *Casolari con il tetto di paglia a Cordeville*, *La chiesa di Auvers* e *Il municipio di Auvers*). Infatti, l'immagine del quarto dipinto è seguita, dopo un taglio netto di montaggio, da un'inquadratura della vera Mairie della cittadina francese decorata con festoni e bandiere per la festa del 14 luglio.
- 3) *Il soggetto precede l'apparizione del quadro.* È il caso del già citato *Caffè di notte*, che ci viene mostrato sotto forma di *tableau vivant* nella parte iniziale dell'episodio di Arles, con lo stesso protagonista ritratto tra gli avventori del locale, prima di apparire sullo schermo in versione dipinta. L'opera infatti farà la sua comparsa solo dopo l'arrivo di Gauguin, accatastata alla rinfusa insieme ad altre tele nella cucina della "Casa gialla", a testimonianza della prolificità dell'artista in quel periodo ma anche del suo estremo disordine. Qui una lunga panoramica laterale associata allo sguardo "clinico" dell'amico pittore disvela a poco a poco capolavori altrettanto famosi (come *La camera di Vincent* o *Notte stellata sul Rodano*), ma solo *Il caffè di notte* ottiene il privilegio del primo piano, occupando brevemente tutto lo schermo. Come si è visto, oltre a essere descritto dal suo autore con le parole di una lettera a Theo, il quadro ricompare sullo sfondo in altre sequenze successive, associato quasi sempre al tema della follia, acquistando sul piano simbolico un'importanza superiore a quella di ogni altra opera di Van Gogh mostrata nel film.

Altre volte la citazione pittorica risulta meno evidente, vuoi perché il *tableau vivant* riprende soltanto alcuni tratti del quadro a cui è ispirato senza riprodurlo fedelmente, o lo contamina con l'allusione ad altri lavori dell'artista, vuoi perché il dipinto corrispondente, pur essendo presente sullo sfondo in una sequenza successiva, non viene evidenziato in alcun modo e risulta quindi riconoscibile soltanto a uno spettatore molto attento. È il caso, per esempio, della breve sequenza ambientata nel Borinage in cui Van Gogh aiuta le mogli dei minatori a raccogliere il carbone. Pur essendo chiaramente ispirata nel soggetto e nei colori all'acquerello *Donne che trasportano sacchi di carbone* (1882), affisso molto più avanti a una parete della soffitta che Vincent condivide con Christine, la scena mostra la fase precedente del lavoro. Inoltre, la figura femminile china verso terra che appare brevemente al centro dello schermo ha una postura molto simile a quella del disegno *Contadina che spigola* (1885), che invece non compare nel film.

Ancora più interessante è il *tableau vivant* ispirato al quadretto che ritrae la Chiesa riformata di Nuenen, di cui il padre di Vincent era divenuto pastore nel 1883. Il dipinto, di formato verticale, mostra in primo piano un piccolo gruppo di fedeli che sostano all'esterno, mentre sullo sfondo si può notare una fila più numerosa di persone uscire dall'edificio. Nel film, vediamo Van Gogh che passa davanti alla chiesa indossando un gilè da pastore, seguito da una panoramica di accompagnamento, per scomparire oltre il margine destro dell'inquadratura. Nonostante l'orizzontalità del CinemaScope e il punto di vista notevolmente ribassato, la costruzione spaziale del quadro – con al centro il puntuto edificio da cui esce una folla di fedeli – viene sostanzialmente rispettata. L'immagine successiva è un piano più ravvicinato (ma ripreso dalla stessa angolazione) degli stessi fedeli, tra cui si riconosce la sorella Willemien (Jill Bennett). Mentre tutti rivolgono lo sguardo in direzione del fratello, invisibile al pubblico, una sgradevole voce femminile pronuncia con tono sussiegoso il seguente commento: «Oh, guarda come si è vestito, quella pelle di pecora, oh, santo cielo, mi dispiace per la sua famiglia». Willemien rimane sola al centro dell'inquadratura, davanti alla guglia aguzza della chiesa, con un'espressione fortemente imbarazzata.

Il quadro corrispondente compare poco dopo in un lungo piano-sequenza ambientato nello studio di Van Gogh, dove si svolge un teso confronto con la sorella. In primo piano a sinistra, posto su un cavalletto, troneggia *I mangiatori di patate*, a cui l'artista sta ancora lavorando. Allineato quasi perfettamente ai bordi orizzontali dello schermo, il dipinto produce un forte effetto di *tableau dans le tableau* o – per meglio dire – di *tableau dans le cadre*. Sulla parete di fondo si scorgono invece alcune tele finite di dimensioni più ridotte, tra cui spicca *La chiesa riformata*. I due quadri, costantemente visibili, incarnano in maniera evidente sul piano simbolico i due poli del conflitto enunciato dal dialogo. Infatti, quando Willemien rimprovera Vincent per il suo abbigliamento, biasimato dai concittadini, lui si siede davanti a *I mangiatori di patate*, sottolineando così il suo disprezzo per il giudizio dei benpensanti e la sua identificazione con il popolo, mentre lei resta in piedi accanto al quadretto della chiesa paterna, ripetendo in scala ridotta la stessa configurazione dell'episodio precedente. Alla fine della scena la completa sovrapposizione della testa della donna al minuscolo dipinto rafforza la sua identificazione con le tradizioni religiose della famiglia Van Gogh e con le convenzioni della piccola borghesia di provincia. Un caso ancora diverso ma altrettanto interessante è quello del postino Joseph Roulin (Niall MacGinnis), presente in ben quattro sequenze. Egli, infatti, non ci viene mai mostrato mentre posa per Van Gogh e compare soltanto come amico e protettore dell'artista. Evidentemente Minnelli, confidando nell'immediata riconoscibilità del personaggio e nella notorietà del suo ritratto, le cui principali versioni sono custodite tra l'altro negli Stati Uniti, non ritiene in questo caso necessario esibire il dipinto, e trasforma il famoso postino arlesiano – come osserva Bazin – in un autentico quadro vivente:

Roulin e suo figlio<sup>42</sup> camminano per le vie di Arles come se fossero scesi dai loro quadri. Si tratta di far rassomigliare la natura all'arte, che secondo l'aforisma di Oscar Wilde è vera soltanto a posteriori. Il pittore olandese ha trasformato la nostra visione dei girasoli, ma prima che li dipingesse questi fiori non erano ancora "dei Van Gogh". (Bazin 1957b, 2107)

A prima vista il personaggio sembra del tutto privo di un equivalente pittorico, tuttavia la presenza del suo ritratto si rivela allo spettatore più attento almeno due volte nel corso del film: tra i quadri ammassati nella "Casa gialla" (*Il postino Roulin* è appoggiato a una parete sotto *Il caffè di notte*, che attira maggiormente l'attenzione) e nella sequenza in cui Vincent, di ritorno a Parigi dopo la degenza a Saint-Rémy, fa vista a Theo e alla moglie Jo. Il quadro è infatti appeso alla parete di fondo del soggiorno dell'appartamento del fratello, alle spalle del pittore, insieme ad altre opere (tra cui *Notte stellata* e ancora la chiesetta di Nuenen), sulle quali la macchina da presa indugia lungamente<sup>43</sup>. Il raffinato sistema di citazioni elaborato da Minnelli per il film prevede quindi che ogni *tableau vivant* debba sempre ritrovare la propria fonte pittorica, seppure relegata in un angolo della scenografia, e che, inversamente, ogni quadro di Van Gogh possa sempre essere ricondotto – almeno in teoria – al suo soggetto reale.

Alberto Boschi  
Università degli Studi di Ferrara  
Dipartimento di Studi Umanistici  
Via Paradiso, 12  
I – 44121 Ferrara  
[alberto.boschi@unife.it](mailto:alberto.boschi@unife.it)

---

<sup>42</sup> Armand, figlio di Joseph Roulin, compare brevemente nello studio di Van Gogh vestito come nel ritratto custodito dal Museum Folkwang di Essen, che poi vediamo tra i quadri ammassati nella cucina dell'artista. Il dipinto ha goduto di una recente notorietà dopo l'uscita del lungometraggio d'animazione *Loving Vincent* (2017), diretto da Dorota Kobiela e Hugh Welchman, che hanno fatto di questo oscuro personaggio il protagonista assoluto del film.

<sup>43</sup> Si tratta di due diverse versioni del ritratto: la prima risale all'inizio del 1889 e appartiene al Kröller-Müller Museum di Otterlo, la seconda, dello stesso periodo, è custodita dal Museum of Modern Art di New York.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

## AUMONT 1991

J. Aumont, *L'occhio interminabile. Cinema e pittura*, Venezia.

## BAZIN 1949

A. Bazin, *Sur les films de peinture: Réponse à Bourniquel*, «Esprit» CLXI/11, ora in Bazin 2018, 606-607.

## BAZIN 1957a

A. Bazin, *La vie passionnée de Vincent van Gogh: La peinture à l'huile*, «Le Parisien Libéré» 3855, ora in Bazin 2018, 2104-2105.

## BAZIN 1957b

A. Bazin, *La vie passionnée de Vincent van Gogh*, «L'Éducation nationale» VI, ora in Bazin 2018, 2016-2017.

## BAZIN 2018

A. Bazin, *Écrits complets*, H. Joubert-Laurencin (a cura di), Parigi.

## BUKATMAN 2009

S. Bukatman, *Brushstrokes in CinemaScope: Minnelli's Action Painting in Lust for Life*, in J. NeElhaney (a cura di), *Vincente Minnelli: The Art of Entertainment*, Detroit, 297-231.

## BURDEAU 2011

E. Burdeau, *Vincente Minnelli*, Parigi.

## COSTA 2022

A. Costa, *Il cinema e le arti visive*, Torino.

## DALLE VACCHE 2014

A. Dalle Vacche, *The Art Documentary in the Postwar Period*, «Aniki» II/1, 292-313.

## GRIFFIN 2010

M. Griffin, *A Hundred or More Hidden Things: The Life and Films of Vincente Minnelli*, Boston.

HANSON 2015

L. Hanson, E. Hanson, *Vincent van Gogh*, Bologna.

HARVEY 1989

S. Harvey, *Directed by Vincente Minnelli*, New York.

MINNELLI 1974

V. Minnelli, *I Remember It Well*, New York.

NAREMORE 1993

J. Naremore, *The Films of Vincente Minnelli*, Cambridge.

PESCATORE 2001

G. Pescatore, *Il narrativo e il sensibile. Semiotica e teoria del cinema*, Bologna.

POLLOCK 1993

G. Pollock, *Crows, Blossoms, and Lust for Death: Cinema and the Myth of Van Gogh the Modern Artist*, in T. Kodera (a cura di), *The Mythology of Vincent van Gogh*, Tokyo, 217-239.

REWALD 2021

J. Rewald, *Gli anni di Van Gogh e Gauguin. Una storia del postimpressionismo*, Milano.

SCHAPIRO 1963

M. Schapiro, *Van Gogh*, Milano.

SHAW 2022

J. Shaw (a cura di), *Van Gogh in America*, Detroit.

STEINHART 2019

D. Steinhart, *Runaway Hollywood. Internationalizing Postwar Production and Location Shooting*, Oakland.

STONE 2013

I. Stone, *Brama di vivere. Il romanzo di Van Gogh*, Milano.

VAN GOGH 2013

V. van Gogh, *Lettere*, Torino.