

HUGO CABRET – *HUGO*

(Scheda a cura di Simonetta Della Croce)

CREDITI

Regia: Martin Scorsese.

Soggetto: tratto dalla *graphic novel* “La straordinaria invenzione di Hugo Cabret” di Brian Selznick.

Sceneggiatura: John Logan.

Fotografia: Robert Richardson.

Musiche: Howard Shore.

Montaggio: Thelma Schoonmaker.

Scenografia: Dante Ferretti, Francesca Lo Schiavo.

Arredamento: Dorothée Baussan.

Costumi: Sandy Powell.

Effetti: Rob Legato, Joss Williams, Ben Grossmann, Alex Henning, With a Twist Studio, Mark Roberts Motion Control, Pixomondo.

Interpreti: Asa Butterfield (Hugo Cabret), Ben Kingsley (Papa Georges/Georges Méliès), Chloë Grace Moretz (Isabelle), Sacha Baron Cohen (Gustave, Ispettore Ferroviario), Ray Winstone (Zio Claude), Emily Mortimer (Lisette), Jude Law (Padre di Hugo), Christopher Lee (Sig. Labisse), Michael Stuhlbarg (René Tabard), Helen McCrory (Mamma Jeanne), Ben Addis (Salvador Dali), Richard Griffiths (Sig. Frick), Frances de la Tour (Emilie), Angus Barnett (Manager del teatro), Gulliver Mcgrath (René Tabard da giovane), Emil Lager (Django Reinhardt), Johnny Depp (Sig. Rouleau).

Produzione: GKFilms.

Origine: USA.

Anno di edizione: 2012.

Durata: 125’.

Sinossi

Il piccolo Hugo vive nascosto nella Gare Montparnasse di Parigi. Rimasto orfano, si occupa di far funzionare i tanti orologi della stazione ferroviaria e coltiva il sogno di aggiustare l'uomo meccanico che conserva nel suo nascondiglio e che rappresenta tutto ciò che gli è rimasto del padre. Per farlo, sottrae gli attrezzi di cui ha bisogno dal chiosco del giocattolaio, un uomo triste e burbero, ma viene colto in flagrante dal vecchio e derubato del prezioso taccuino di suo padre con i disegni dell'automa. Riavere quel taccuino è per Hugo una questione vitale.

ANALISI SEQUENZE

1. Gli ingranaggi

Degli ingranaggi dorati sono inquadrati con un carrello in avanti; alla musica extradiegetica è mixato il ticchettio degli orologi. Dissolvenza incrociata.

2. La stazione (0'.54")

Gli ingranaggi si trasformano nella place, allora chiamata, Étoile [1] su cui svetta l'Arco di Trionfo: siamo a Parigi. È notte e i boulevard illuminati che si snodano dalla piazza disegnano una stella. È questa la prima allusione a Méliès e alla sua casa di produzione "Star", stella appunto come il nome della celebre piazza. La macchina da presa si muove sul panorama parigino, inquadra la Tour Eiffel e l'esterno di una stazione. Con il montaggio a stacco e con una panoramica a scendere, viene ripreso il cielo grigio e la neve che cade su una Parigi da cartolina, con i vecchi palazzi che tanto ricordano quelli del film di René Clair "Sotto i tetti di Parigi" (1930). La macchina da presa continua il suo volo, si avvicina alla ferrovia ed entra dentro la stazione, sorvola i vagoni, si insinua nella banchina, attraversa la folla a gran velocità. Uno sbuffo di fumo e siamo nell'ingresso di una stazione. La gru con il Louma si alza e va ad inquadrare in alto un orologio, all'interno del numero 4, si scopre una parte del volto di un ragazzino, Hugo Cabret, colui che sarà il protagonista del film. Un incipit travolgente: il primo film in 3D di Martin Scorsese non è un blockbuster che usa le moderne tecnologie per stupire il pubblico, al contrario piega la tecnica alle sue esigenze narrative. Le inquadrature che abbiamo appena visto conducono il pubblico lungo un virtuale scivolo visivo direttamente nel mondo di Hugo Cabret. In una storia dove il sogno, la fantasia avrà un ruolo importante fin dall'inizio c'è bisogno di stupire e ammaliare gli spettatori. Ma non solo questo, è da "Avatar" (2009), di James Cameron, che al cinema non si vedeva un 3D così "necessario" per un racconto che fa della magia e del sogno uno degli assi portanti della narrazione.

3. Hugo Cabret (2')

Siamo all'interno dell'orologio e le soggettive di Hugo raccontano la stazione e introducono alcuni personaggi che poi ritroveremo nel corso del film. Nella soggettiva lo sguardo del personaggio coincide con quello della macchina da presa e gli spettatori guardano quello che vede Hugo. Il primo ad apparire in scena è Gustave, l'ispettore ferroviario con la protesi a una gamba e il fedele dobermann Maximilian. Emilie, la proprietaria del bistrot con la sua cagnolina, Lisette la fioraia, l'edicolante sig. Frick e il libraio, il sig. Labisse. Hugo osserva da dietro un vetro, simile a quello della macchina da presa, e come un regista che guarda nel mirino, seleziona lo spazio in cui inserire quei personaggi che saranno importanti nella vicenda. In un'opera dove il cinema ricoprirà un ruolo fondamentale, questa scelta di Scorsese non appare casuale.

Nel bistrot una piccola orchestra suona un motivo tipicamente francese. All'interno della stazione prende vita una atmosfera "anni Trenta" ricca e piena di minuziosi dettagli. Per le tonalità e le sfumature cromatiche il direttore della fotografia, gli scenografi e i costumisti si sono ispirati ai film d'epoca di René Clair, Jean Renoir, Carol Redd ma anche alle fotografie di Brassai che nei suoi scatti ha immortalato la capitale francese tra le due guerre. Il passato è sottolineato anche dalla colonna sonora di Howard Shore. Il musicista canadese ha composto «Uno score traboccante di nostalgia filologica per il vecchio cinema e di amore per la musica popolare europea. L'organico strumentale, meticolosamente assemblato dallo stesso Shore, è particolare e rivelatore: oltre agli archi, a pianoforte e chitarra e a una sezione di percussioni (compreso un set anni '30), esso include infatti la cosiddetta "musette" o accordion, una pianola, chitarre zingane, la celesta, il cimbalom e le onde Martenot (sulle quali c'è Cynthia Millar, celebre solista – anche nelle più tarde partiture di Maurice Jarre – di questo strumento antesignano di tutte le soluzioni elettroniche)... Insomma, una serie di fonti sonore volte a restituire un paesaggio ambientale, cronologico e psicologico intimamente connesso con la location parigina, con il clima rétro sostanzialmente festoso e un po' naïf della storia e con la spiccata "sensiblerie" del regista per gli anni – e i protagonisti – della nascita del cinema. Un assemblaggio che si impone sin da "The thief", il brano che accompagna

questa scena, attraverso un tipico tema di valzer da Rive Gauche, sorridente e malinconico, intarsiato su un ostinato di archi, arricchito dall'intervento trasognato della musette lungo una linea melodica divagatoria e in minore mentre l'incalzare degli archi e l'intervento delle Martenot conferiscono alla pagina un tono di fantasma d'azione onirico ma nitido» [2].

Per dare agli spettatori l'impressione del tempo e dell'atmosfera del luogo, la polvere della stazione è ottenuta da piccolissimi frammenti di piume d'oca con l'aggiunta di "fumo" generato dal ghiaccio secco. Questo ambiente è stato ricostruito da Dante Ferretti e Francesca Lo Schiavo (Oscar 2012) nei Shepperton Studios, in Inghilterra ed è una Gare Montparnasse assai particolare. Per la creazione i due artisti italiani si sono ispirati alla Gare du Nord per gli esterni, alla Gare de Lyon per l'ingresso e al gigantesco orologio della Gare d'Orsay. Nella realtà, la Gare Montparnasse è stata distrutta nel 1969.

4. I meandri dell'orologio (2'.42")

Hugo chiude la fessura del numero quattro e poi corre tra i meccanismi degli orologi, scende una scala e dallo scivolo del carbone accede ad un altro spazio. Ancora un orologio e ancora un numero 4; da questa nuova postazione, in soggettiva, Hugo osserva un uomo anziano, seduto dietro al banco di un chiosco. Per realizzare questa scena, girata in diversi set, due sono state le scelte di Martin Scorsese: utilizzare il *green screen* e di nuovo la gru Louma. A questo va aggiunto che in fase di montaggio le varie situazioni sono state unite in modo da ottenere un movimento continuo: la corsa inarrestabile del protagonista. Come ha raccontato Rob Legato, Oscar 2012 per gli effetti speciali del film, gli scenografi hanno costruito la stazione ma i macchinari (parte degli orologi, i treni) sono ottenuti con la *computer graphic*. Per questo gli attori hanno recitato su di uno sfondo verde (*green screen*) e poi, in post-produzione, sono stati aggiunti tutti gli altri elementi scenografici. Scorsese ha chiesto agli operatori lunghi movimenti di macchina e questo è stato ottenuto con l'utilizzo della gru Louma. La Louma permette di effettuare traiettorie di ripresa varie e complesse e di raggiungere luoghi di ripresa inaccessibili alle normali gru. L'operatore guarda l'inquadratura su uno schermo e, per far muovere la Louma, usa un sistema di controllo a distanza.

Ad interpretare il giovane protagonista è Asa Butterfield, già visto nel ruolo del figlio dell'ufficiale nazista ne "Il bambino con il pigiama a righe" (Mark Herman, 2008).

5. Il venditore di giocattoli (3'.27")

Il dolly si abbassa – dissolvenza – continua il movimento e va inquadrare l'anziano signore che sta appoggiato al banco di un chiosco. Primo piano dell'uomo e poi dettaglio del suo occhio: nella pupilla è riflessa l'immagine di Hugo. In una sorta di raccordo sullo sguardo, vediamo la soggettiva di Hugo che guarda l'uomo caricare un giocattolo a forma di topolino. Queste soggettive sono "diverse" da quelle che abbiamo visto nella scena 2, quando lo sguardo di Hugo è andato veloce da un personaggio all'altro. Qui tutto viene sottolineato con più insistenza tanto da assumere un valore simbolico: sembra che un personaggio si rispecchi nell'altro. Subito viene da chiederci: perché? Poco dopo arriva una ragazzina che parla con il vecchio, poi se ne va. L'uomo rimane immobile e sembra addormentato.

6. Il furto (4'.32")

Dal condotto dell'aria Hugo esce dal nascondiglio e si avvicina al baracchino. Il carrello a seguire (e a precedere) il personaggio e la musica extradiegetica creano suspense e tensione. Il protagonista è inquadrato di spalle, sullo sfondo vediamo il banco del chiosco e il vecchio addormentato. Hugo allunga la mano (la macchina da presa si alza leggermente e segue il gesto amplificando così l'azione) ma, quando tocca il topolino, viene afferrato dall'uomo. Il giocattolo cade e si frantuma. Il vecchio chiede al bambino di svuotare la tasca della giacca, al suo rifiuto minaccia di chiamare l'ispettore ferroviario. Hugo lo guarda arrabbiato ma è costretto a rovesciare sul banco molle e altri marchingegni. L'anziano non è ancora soddisfatto e vuole sapere cosa contiene l'altra tasca. Hugo è riluttante ma la minaccia dell'ispettore lo convince a consegnare un taccuino. Sul dettaglio dell'oggetto entra la musica extradiegetica. Il vecchio lo apre e rimane molto colpito dal contenuto.

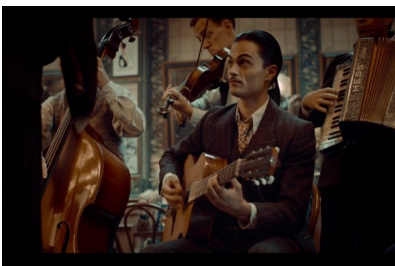
Si sofferma su una pagina dove è disegnato il volto di un automa, con le dita muove velocemente i fogli e notiamo che il disegno cambia e sembra guardare verso la macchina da presa. In un film ricco di omaggi alla storia del cinema non poteva mancare uno dei giochi ottici più famosi: il **Cineografo**, oggi noto come *Flip-Book*. Nell'Ottocento vengono inventati molti giochi ottici che riproducono il movimento, uno di questi è Il Cineografo (1868). Una sorta di libro tascabile i cui fogli si fanno scorrere velocemente tra le dita e la sovrapposizione delle immagini dà l'illusione del movimento.

Primo piano dell'anziano che sussurra: «Fantasmi». L'uomo vuole sapere se Hugo ha fatto i disegni o se ha rubato il taccuino, il bambino non dice da chi lo ha avuto. I due si fronteggiano e Scorsese li riprende in campo controcampo, fino a che l'urlo «Ladruncolo!» viene amplificato dall'altoparlante della stazione. Si tratta di un suono empatico che supporta la narrazione, come vedremo nella sequenza successiva.

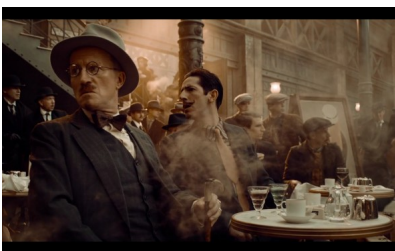
7. L'ispettore ferroviario (7'.08'')

Un'inquadratura dal basso riprende il dobermann e l'ispettore ferroviario che ha sentito il grido e immediatamente fa scattare il cane nella direzione della voce. La steadycam (tenuta dall'operatore su segway) segue l'animale mentre corre all'impazzata tra la folla. Arrivato vicino al chiosco Hugo si accorge della sua presenza e scappa. Lo sbuffo di una locomotiva viene usato come una sorta di dissolvenza e con il montaggio alternato si segue la fuga del ragazzino e l'ispettore che lo insegue.

Il protagonista entra nel bistrot della stazione dove suona l'orchestra, salta su un tavolo, esce fuori e corre tra i tavoli. In questa scena Martin Scorsese rende omaggio a musicisti ed intellettuali attivi nella Parigi degli anni Trenta.



Il chitarrista è un sosia del musicista belga Django Reinhardt



Seduti ai tavoli si riconoscono James Joyce e Salvador Dali

Questo inseguimento, e gli altri che in seguito vedremo all'interno della stazione, sono stati ripresi con un particolare ibrido di un segway e di una steadycam.



Come si nota dalla foto, l'operatore è sul segway, dove è appoggiata una steadycam. Con questo sistema è possibile correre dietro o davanti ai personaggi ad altezze diverse. In Hugo, è stato possibile seguire il cane senza dover stendere carrelli sul pavimento, assai pericolosi per l'animale. Oppure correre tra i gli avventori del bistrot o tra i passeggeri della stazione con fluidità e ritmo continuo.

L'ispettore entra nel locale ma resta impigliato in un violoncello. L'uomo continua la sua corsa, travolge i viaggiatori, arriva lungo i binari della stazione ma Hugo sembra scomparso. Il segway e la steadycam che lo hanno seguito fino ad ora, lasciano il posto ad un movimento della gru che si alza verso l'alto e inquadra Hugo mentre cammina sopra una struttura che attraversa i binari. L'ispettore è arrabbiato perché ha perso il fuggitivo e con la protesi rimane agganciato ad un treno in partenza. Anche il suo dobermann lo guarda perplesso.

Continuano le citazioni cinematografiche e la gag dell'ispettore è un omaggio alle comiche e alle **commedie slapstick**. Lo slapstick ha le sue radici nella Commedia dell'Arte italiana, che implicava un grande uso del corpo e della gestualità da parte dell'attore. Il termine deriva da un oggetto usato nei teatri dell'epoca, il "battaccio", composto da due assi di legno, simile ad una mazza, che, quando sbattuto, produceva un rumore molto forte con poca forza. Lo strumento era noto in Inghilterra anche come slap stick, e dava quindi la possibilità agli attori di colpirsi ripetutamente senza farsi male. Si tratta di una delle prime rudimentali forme di effetto speciale. Lo stile deve la paternità ai comici della casa cinematografica francese Pathé, con i precursori Marcel Fabre (Robinet), André Deed (Cretinetti), e l'italiano Ferdinand Guillaume (Polidor), ma è negli Stati Uniti d'America che, nei ruggenti anni Venti, raggiunse il più alto livello qualitativo, standardizzato industrialmente nelle produzioni dell'età dell'oro del cinema in bianco e nero, con i film muti diretti da Mack Sennett e Hal Roach, con interpreti grandi attori, come Buster Keaton e Roscoe Arbuckle, Charlie Chaplin, Stanlio & Ollio, i Fratelli Marx, i Keystone Cops.

8. Il rifugio di Hugo (9'.38")

Hugo corre via, apre una porta ed entra in un grande spazio sovrastato dagli ingranaggi degli orologi. Sconvolto, prende delle molle e poi le lascia cadere su un tavolo. Scende lungo una scala e il totale mostra la scena dell'atrio della stazione con il ragazzino che si insinua in un grande orologio. Hugo lo carica, guarda fuori. Di nuovo la sua soggettiva porta lo spettatore davanti al bistrot con l'edicolante e la proprietaria che si salutano, mentre il cagnolino di quest'ultima cerca di mordere l'uomo. La scenetta strappa un sorriso al protagonista. Hugo continua il suo faticoso lavoro ma si interrompe quando dal quadrante di un orologio scorge la Tour Eiffel. Si avvicina all'orologio e guarda verso l'esterno.

9. Il titolo di testa (12'.34")

Salto di campo, ora il ragazzino è ripreso dall'esterno, la macchina da presa si allontana dall'orologio. Dissolvenza. Ancora un carrello a retrocedere e in lontananza si vede l'ingresso della stazione. È questo un movimento simile a quello che ha aperto il film. Sullo schermo compare il titolo: Hugo. Finisce il prologo che funge da primo atto del film.

10. Hugo conosce Isabelle (12'.58")

Panoramica a scendere. L'uomo anziano chiude il chiosco, alle sue spalle c'è il ragazzo. L'uomo chiede il suo nome: Hugo, e solo ora sappiamo come si chiama il ragazzino. Poi continua a spaventarlo con la minaccia della denuncia all'ispettore. Hugo non si lascia intimidire e chiede nuovamente di avere indietro il suo taccuino. Il vecchio risponde al ragazzo che appena arrivato a casa lo brucerà. Neveica, fa freddo ma il protagonista segue l'uomo fuori dalla stazione. È questa una delle poche uscite dalla stazione che il protagonista farà nel corso del film, infatti gran parte della storia si svolge tra la Gare Montparnasse e la casa di Méliès.

I due si inoltrano nei vicoli di Parigi, dopo un breve tragitto attraversano un cimitero con delle statue riprese dal basso e dall'alto, la scena è accompagnata dalla musica extradiegetica tinta di connotazioni da film horror. Ancora va sottolineato come la scenografia sia una citazione di "Sotto i tetti di Parigi" di René Clair.

Il dolly si alza e riprende l'uomo anziano che chiude la porta del palazzo dove abita. Hugo lo guarda disperato. Dietro una finestra scorge la ragazzina notata nel chiosco. Per attirare la sua attenzione lancia dei sassi contro il vetro, poco dopo lei scende. Ripresi in grandangolo i due sono uno davanti all'altra e si fronteggiano come stessero per iniziare un duello. La giovane è la nipote dell'uomo anziano a cui lei si rivolge con l'appellativo di papa Georges. Isabelle cerca di mandarlo via ma quando scopre che dietro il taccuino si nasconde un segreto, si avvicina a Hugo e promette che farà di tutto perché non venga bruciato. L'entrata in scena di Isabelle è connotata dall'aggettivo "reprobo" che rivolge ad Hugo. Una ragazzina così giovane non dovrebbe usare un aggettivo più adatto ad un libro che ad un dialogo tra adolescenti. In seguito scopriremo il perché.

11. L'automa (17'.21")

Hugo, tornato nel suo rifugio, toglie la tela che copre un automa con il volto uguale a quello che abbiamo visto disegnato sul taccuino. Il ragazzino lo guarda disperato. Mezzo primo piano dell'automa, illuminato da una luce fredda e metallica. Anche la figura dell'automa è una citazione, il suo aspetto ricorda quello costruito per "Metropolis" (Fritz Lang, 1927). La musica extradiegetica sottolinea lo stato d'animo del protagonista e infatti «Il gentile dialogo tra pianoforte, chitarra, violini e fiati di "Hugo's father" declina tutto il potenziale lirico dell'ispirazione shoriana, che mai come in questa circostanza volge verso il proprio più genuino baricentro tragico, giocando soprattutto sulle continue modulazioni armoniche, sugli arpeggi degli archi e su tonalità timbriche sobriamente funeree» [3]. Dissolvenza incrociata.

12. Il ricordo del padre (17'.59")

Flashback. La voce di Hugo risuona sul mezzo primo piano dell'automa ora illuminato da una luce più calda. Il bambino è vestito con cura e ascolta il padre che racconta di aver trovato l'oggetto nella soffitta del museo. L'uomo continua, dicendo che in passato ne venivano costruiti tanti, specialmente a Londra, ed erano capaci di camminare; questo, appena ritrovato, scrive. In questa scena scopriamo che il ragazzino è orfano di madre.

13. Hugo e il padre riparano l'automa (19'.31")

Il padre, di professione è orologiaio, lavora anche al museo. Brevi inquadrature, sottolineate dalla musica extradiegetica, mostrano i due al lavoro per riparare l'automa. Poi, il padre scopre una serratura a forma di cuore e annuncia a Hugo che questa sarà una complicazione perché sfortunatamente non hanno la chiave. Il padre annota e disegna sul taccuino che abbiamo visto requisire da papa Georges.

14. Hugo piange ricordando il padre (20'.15")

15. Il padre è al lavoro al museo quando viene travolto dalle fiamme (20'.21")

Questa scena è stata girata al Victoria and Albert Museum di Londra.

16. Zio Claude (21'.04'')

Hugo aspetta il ritorno del padre ma al suo posto arriva zio Claude, un uomo malvestito e poco sensibile: brutalmente informa il bambino della morte del genitore. Prima di uscire ruba l'orologio del padre di Hugo.

17. Verso la stazione (21'.58'')

Hugo cammina con in braccio l'automa, lo zio lo porta a vivere alla stazione dove lavorerà come suo assistente nella manutenzione degli orologi. La scena è ripresa con un carrello a seguire Hugo che tiene in braccio l'automa avvolto in una coperta, più avanti vediamo lo zio che appare sfuocato. È evidente l'allusione di Scorsese al futuro del ragazzino: della sua vita precedente è rimasto solo l'automa a cui si aggrappa disperatamente.

18. Gli orologi (22'.12'')

Claude porta Hugo nei vecchi appartamenti della stazione. Il ragazzino è costretto ad abbandonare la scuola e senza "l'aiuto" dello zio sarebbe già all'orfanotrofio. Oltre al cinema, un'altra linea di lettura del film è quella legata alla letteratura: Hugo appare come un "fratello" dei dickensiani David Copperfield e Oliver Twist.

19. Il cimitero (23'.16'')

Hugo al cimitero sulla tomba del padre

20. Hugo stessa inquadratura della scena 13

21. La vita di Hugo alla stazione (23'.32'')

Hugo, dalla grata, guarda in soggettiva un fumante carrello di croissant mentre l'edicolante saluta la proprietaria del bar e, anche questa volta, il cagnolino azzanna l'uomo a un polpaccio. Hugo ride, esce dal nascondiglio, ruba il croissant e una bottiglia di latte. Cambia la musica extradiegetica e la macchina da presa va ad inquadrare il dettaglio della protesi di Gustave. Il motivo ha una marzialità comica, caricaturale, di cui s'incaricano fagotto e archi su uno sfondo militaresco di tamburi, fornendo così un ritratto grottesco, quasi stravinskyano, del ridicolo personaggio interpretato da Sacha Baron Cohen. L'ispettore scende una scala e si avvicina a un lampione. Anche Hugo è lì, appena scorge l'uomo si accosta alla base del lampione, Gustave guarda l'orologio, stira in alto le braccia ma il ragazzino riesce a schivare l'uomo. Poi si nasconde dietro la base del lampione, infine fugge via. È questa una gag tipica del muto, ne abbiamo viste tante nei film di Chaplin o di altri comici del periodo. Scorsese la costruisce con gli "ingredienti" tipici del periodo: appena inquadrati i due personaggi la macchina da presa si ferma e rimane fissa mentre la musica accompagna la scena con il Parallelismo. Ovvero il suono si fonde con le immagini e le supporta. Nel Parallelismo viene ripreso il *mickymousing*. Una tecnica utilizzata nell'animazione che tende a sonorizzare con musica, rumori o suoni, ogni gesto o ogni azione di un intero cartone animato. Tante sono le forme di Parallelismo, in questo caso è dinamico-ritmico: la musica cresce o diminuisce in base alle esigenze della scena.

Arriva la fioraia e l'ispettore cerca di avvicinarsi alla donna. Un carrello a precedere lo segue dal piano americano fino al mezzo primo piano. Il rumore provocato da un "guasto" al marchingegno della protesi ferma la camminata di Gustave. Un uso interessante del suono; ad una prima lettura possiamo notare che si tratta di una sincesi, ovvero della saldatura inevitabile e spontanea che si produce tra un effetto sonoro e uno visivo; inoltre il rumore è amplificato perché al cinema un suono viene riconosciuto dallo spettatore come vero solo se ha un forte rumore d'impatto. Infatti, nel totale dall'alto, l'ispettore è fermo al centro della scena e ancora si sente il rumore. L'imbarazzo è tale che Gustave se ne va. Le storie che abbiamo scoperto attraverso lo sguardo in soggettiva di Hugo cominciano a prendere forma: l'ispettore è segretamente innamorato della fioraia, l'edicolante corteggia la signora più anziana. Ma sono due amori che devono superare un ostacolo: la protesi per Gustave, il cane per il sig. Frick. Il personaggio della fioraia Lisette è assente nel libro di Selznick,

ad interpretarla è Emily Mortimer, una delle protagoniste di “Match Point” (di Woody Allen, 2004).

22. Papa Georges (26'.02'')

Lo schermo va al nero, in realtà è papa Georges che ha aperto la saracinesca del chiosco. L'uomo è ripreso in mezzo primo piano e questo tipo di inquadratura per tutto il film sarà quella più utilizzata da Scorsese per riprendere l'anziano signore, quasi volesse sottolineare, con una scelta di campo così ravvicinata, che dietro quel volto si cela una persona speciale. In seguito capiremo perché.

Controcampo: Hugo è ancora lì, vuole il suo taccuino ma testardo e deciso non spiega perché lo vuole. Georges porge al ragazzo un fazzoletto. Lui lo apre e nella stoffa trova della carta bruciata. Un'inquadratura dal basso riprende la caduta dei frammenti di carta e il 3D amplifica la sensazione di sconforto che prova il ragazzo: quella carta arriva a lambire anche il cuore di noi spettatori seduti in poltrona. Hugo in mezzo primo piano alza la testa e il suo volto è rigato di lacrime. L'uomo lo invita ad andarsene.

(27'.22'')

Il ragazzino corre via e “sbatte” contro Isabelle. Lei gli asciuga le lacrime, gli dice di non vergognarsi a piangere e lo consola con due citazioni letterarie: Sydney Carton, protagonista di “Racconto di due città” di Charles Dickens, del 1859, e Heathcliff da “Cime tempestose” (1847) di Emily Brontë. Lei è una grande lettrice e lo trascina nel posto che ama di più, la libreria di monsieur Labisse. Lentamente, il carrello si avvicina all'anziano librario e in lui riconosciamo Christopher Lee, il decano degli attori inglesi (89 anni durante le riprese del film). Una figura leggendaria nella storia del cinema, diventato famoso per la sua interpretazione del Conte Dracula in una serie di film della Hammer Productions. In anni più recenti, è stato il Conte Dooku nella nuova trilogia di Guerre stellari e Saruman in quella del Signore degli Anelli. Isabelle presenta Hugo Cabret a Labisse, poi consegna all'uomo una copia di “David Copperfield” che ha letto con entusiasmo.

Isabelle confessa il suo segreto: papa Georges non ha distrutto il taccuino, anzi è molto turbato da questo casuale ritrovamento. Comincia a delinarsi anche il personaggio della ragazzina: amante della letteratura, da qui il suo linguaggio infarcito di espressioni un po' troppo colte per la sua età e talvolta inappropriate. Tanta lettura provoca in lei una voglia di avventura vera, di una realtà che sia interessante come quella che trova nei libri. Alla domanda se anche Hugo legge, lui non risponde subito ma poi ricorda che il padre gli leggeva Jules Verne. Isabelle lo aiuterà a recuperare il taccuino e lo invita a tornare da papa Georges. Rispetto al libro di Selznick, la nascita del rapporto tra Isabelle e Hugo, nel film viene sintetizzata velocemente, mentre al contrario, nel libro, i due si annusano, si studiano, si scontrano, prima di aprirsi l'uno all'altra.

23. Il chiosco (30'.34'')

Hugo va da papa Georges che lo obbliga ad aggiustare il topolino rotto nella scena n. 6 (quella del tentato furto). Sotto lo sguardo vigile dell'uomo, il ragazzino ripara il giocattolo. Per guadagnarsi il taccuino dovrà lavorare per papa Georges. Hugo confessa di avere un altro lavoro ma non viene creduto dall'uomo che, di nuovo, lo accusa di essere un ladro. Il ragazzo, con decisione, afferma di avere un vero impiego ma non spiega quale. Comunque decide subito di iniziare il lavoro. Per tutta la durata della scena i due si fronteggiano e vengono ripresi in campo controcampo.

24. Il lavoro e l'automa (33'.04'')

In montaggio alternato, Scorsese propone una serie di scene accompagnate solo da musica extradiegetica. Infatti, questa parte del film inizia con un'inquadratura dal basso del chitarrista Django Reinhardt che, insieme alla sua piccola orchestra, suona nel bistrot della stazione mentre gli avventori ballano. In questo caso siamo di fronte ad un suono diegetico perché chi guarda la scena scorge la sorgente sonora. Ad una parete del locale è appesa una foto di Jean Gabin, all'epoca il divo francese più famoso. Mentre la musica si trasforma in extradiegetica, Hugo lavora nel chiosco. Georges fa dei giochi di prestigio con le carte e il ragazzino lo guarda. Papa Georges insegna ad Hugo i giochi di prestigio con le carte. Hugo si esercita con le carte davanti all'automa. Ancora nel chiosco dove dipinge i giocattoli. Nel suo rifugio dove ripara l'automa. Osserva Isabelle mentre balla con le amiche. Quando Hugo ha finito di riparare l'automa il ragazzino prova a caricarlo nella

speranza che funzioni ma senza successo. Come ha detto il padre, per farlo muovere occorre trovare una chiave a forma di cuore. Questa sequenza, come scrive Fabrizio Liberti su "Cineforum" (512/2012, pag. 20), fa «Tornare alla mente le prime immagini di un film del 1973 tanto scomiccherato quanto curioso che era "F come falso – Verità e menzogna" ("F for Fake") di Orson Welles, in cui il regista/attore parlava del fecondo rapporto tra vero e falso, raccontando le vite di due grandi falsari: Elmyr de Hory, pittore falsario, e Clifford Irving, falsario di scrittura e autore di una fantasiosa biografia di Howard Hughes. Questo film stabilisce una prima relazione fra tre soggetti: Welles, Selznick e lo stesso Scorsese. Con Selznick e il suo libro, il film di Welles condivide il prologo in cui un mago prestigiatore (lo stesso Welles), nella ferroviaria Gare du Nord a Parigi, intrattiene un ragazzino con i suoi numeri di magia, tramutando una chiave in moneta e viceversa, raccontandogli le gesta del grande illusionista ottocentesco Robert-Houdin, dai cui eredi, Méliès acquistò l'omonimo teatro nel 1896, rendendolo uno dei "luoghi" più importanti della sua attività di illusionista e regista. Welles aveva poi in mente di fare un film sulla vita di Hughes partendo dai cinegiornali del tempo, proprio come fece Scorsese con "The Aviator" (2004), anche se viene il sospetto che quello di Welles sarebbe stato sicuramente più perfido... Ci troviamo quindi dinanzi a un libro in cui il protagonista è un ragazzino che vive in una stazione ferroviaria, alle prese con un "mago" del cinema e degli effetti di prestidigitazione come Méliès, proprio come quello che assiste ai numeri di Welles, e che diventa anche il protagonista di un film di Scorsese».

25. Il bambino e l'ispettore (35'.44")

Dalla postazione di lavoro al chiosco, Hugo vede passare un coetaneo malvestito che si guarda intorno, il malcapitato è seguito dall'ispettore ferroviario. Il ragazzino afferra un sacchetto lasciato da un passeggero e subito arriva l'ispettore. Il poveretto fugge ma viene fermato dal cane e da una frusta abilmente sguainata da Gustave.

26. Il bambino viene portato all'orfanotrofo (36'.56")

Dettaglio della gamba di Gustave che parla al telefono con un agente di polizia. Dal suo rifugio, nella soffitta della stazione, Hugo osserva la scena e vede il coetaneo imprigionato nella cella. Altri elementi vengono aggiunti alla costruzione del personaggio dell'ispettore, un uomo che lavora attenendosi strettamente al regolamento e capace di denunciare un bambino affamato e solo. Da un'altra delle sue postazioni, Hugo, in soggettiva, vede portar via il coetaneo da un furgone della polizia municipale. Un altro riferimento cinematografico del film (e per ammissione dello stesso scrittore anche del libro) è "I 400 colpi" di François Truffaut. Hugo, come Antoine Doinel, è solo e non trova comprensione negli adulti che lo circondano, ha un'unica amica (nel film di Truffaut, il protagonista ha un amico) ed è costretto a cavarsela da solo. Doinel ruba una bottiglia di latte, ruba una macchina da scrivere e quando la riporta nell'ufficio del patrigno viene scoperto, arrestato e portato via da un furgone della polizia.

Queste due ultime scene, 25 e 26, sono costruite sulle soggettive di Hugo, una scelta tesa a sottolineare, anche visivamente, il pericolo che corre in prima persona il protagonista: se non riesce a nascondersi e a fuggire dall'ispettore anche lui farà la stessa fine dell'orfanello.

27. In libreria (38'.35")

Hugo e Isabelle sono in libreria. Davanti al libro di Robin Hood, Hugo ricorda di aver visto il film ma, con sua grande sorpresa, scopre che l'amica non è mai stata al cinema perché papa Georges le ha proibito di frequentare sale cinematografiche. Al contrario, Hugo andava spesso al cinema con il padre. Il ragazzo non riesce ancora a parlare della morte del genitore, Isabelle comprende la situazione e lo prende per mano. Il carrello a precedere segue i due all'interno della libreria, poi, in primo piano, Hugo invita l'amica a vivere un'avventura: lei accetta sorridente.

28. La sala cinematografica (39'.41")

Panoramica dall'alto verso il basso ad inquadrare l'esterno del cinema dove è in corso il Festival del cinema muto. Ancora citazioni di film, infatti si nota un manifesto con Max Linder, uno con "Il

gaucho” (di F. Richard Jones, con Douglas Fairbanks, 1927), “Sotto i tetti di Parigi” (di René Clair, 1930), quasi nascosto da una macchina parcheggiata davanti all’edificio e, infine, uno con Harold Lloyd, protagonista del film che i due guarderanno in sala. Quando i ragazzi si avviano verso l’uscita di sicurezza per entrare di nascosto al cinema, si notano i poster di Max Linder, Charlie Chaplin e *Why Men Work* (“Perché gli uomini lavorano?” di Leo McCarey, con Charley Chase, 1924), mentre aprono la porta, si scorge il poster di “Come vinsi la guerra” (*The General* di Buster Keaton e Clyde Bruckman, 1927). Infine, in sala viene proiettato: “Preferisco l'ascensore!” (*Safety Last!* di Fred C. Newmeyer e Sam Taylor, 1923). La visione del film per Isabelle e Hugo viene purtroppo interrotta dal proprietario del cinema che li ha scoperti e condotti fuori. Sapremo poi come finirà quella scena del film... quando il protagonista si trova coinvolto in una situazione simile. Mentre i due escono, si distinguono, alle pareti, le locandine di: “Vita da cani” (Charlie Chaplin, 1918), “Judex” (di Louis Feuillade, 1916), “The Cameraman” (di Edward Sedgwick con Buster Keaton, 1928), “Cobra” (di Joseph Henabery con Rodolfo Valentino, 1925). L’esterno del cinema è quello dell’Athnénée Louis Jovet, il teatro dedicato al celebre attore francese.

29. Il ritorno a casa (41'.13")

La figura di Isabelle, figlioccia adottata di Méliès, nel libro e nel film, viene presentata come la figlia di due suoi stretti collaboratori periti in un incidente. Questo personaggio riecheggia quello della nipote Madeleine (figlia dell’amata primogenita Georgette, morta nel 1930) e che, rimasta orfana, andò a vivere con Georges e Jeanne. Hugo racconta a Isabelle del primo film visto dal padre e, in particolare, la scena di un razzo che colpisce nell’occhio la luna. Il cinema era il loro posto speciale, il solo dove non sentissero la mancanza della mamma. Il ragazzo confessa ad Isabelle di abitare alla stazione.

30. La stazione (42'.45")

Hugo e Isabelle sono di nuovo all’interno della stazione, dove sembra gravare una notte infinita, dato che la luce del giorno fatica a trovare strada. Il carrello accompagna i ragazzi all’interno della struttura e Hugo racconta che zio Claude gli ha insegnato a far funzionare gli orologi. Ora è scomparso ma forse un giorno tornerà. Hugo scorge l’ispettore e si spaventa, prende il basco di Isabelle e se lo mette in testa. Isabelle all’inizio rimane perplessa poi spiega che lavora al chiosco di papa Georges, infine la sua scatenata fantasia, alimentata dalle tante letture, la porta a recitare alcuni versi di una poesia di Christina Rossetti [4]. L’ispettore è confuso, si lascia andare alle sue solite minacce ma poi lascia andare i ragazzi. Isabelle vorrebbe andare nel “covo” di Hugo ma lui non vuole e fugge insinuandosi tra i viaggiatori. Lo stesso fa la ragazzina ma cade a terra e rischia di essere calpestata dalla gente. Disperata, chiama l’amico che subito la raggiunge. Al collo di Isabelle pende una catenina, il ciondolo è una chiave a forma di cuore.

31. Nel rifugio (47'.36")

Isabelle è entusiasta del rifugio di Hugo e si sente come Jean Valjean (protagonista del romanzo “I Miserabili” di Victor Hugo). Hugo toglie il telo dall’automa e racconta alla ragazza che il padre lo stava riparando prima di morire. Lei si toglie la catenina con la chiave, Hugo la prende ma è talmente teso che non riesce a fare niente. È come bloccato, tanto è convinto che l’automa contenga un messaggio lasciato dal padre. Alla fine carica l’automa. La macchina comincia a funzionare ma sul foglio bianco appaiono solo dei segni indecifrabili, poi il marchingegno si ferma. Hugo è arrabbiato, scoraggiato, avvilito si accascia sulla poltrona e piange. Lo ha riparato per non sentirsi più solo e non ha ottenuto nessun risultato. Magicamente la macchina riprende il suo lavoro: disegna una luna con un razzo nell’occhio e firma il disegno come Georges Méliès. I due sono meravigliati e sorpresi. Non sanno spiegarsi i troppi perché di quel disegno. Hugo ora è sicuro, questo è un messaggio del padre che va interpretato. Questa scena contiene una doppia citazione cinematografica: l’automa, come già sottolineato, ricorda quello costruito per “Metropolis” di Fritz Lang, uno dei grandi film di fantascienza che hanno segnato l’immaginario collettivo e influenzato cult come “Blade Runner”. A sua volta, l’automa disegna la scena più famosa di “Viaggio nella

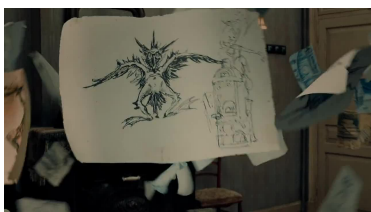
luna” (*Le Voyage dans la Lune*, 1902), il primo film di fantascienza della storia del cinema.

32. A casa di Méliès (55'.38'')

Isabelle torna a casa e porta con sé Hugo. Mamma Jeanne accoglie il ragazzo freddamente: lo crede un ladro. Alla vista del disegno, la donna sembra sentirsi male. Poi chiede a Isabelle la chiave, solo con quella l'automa può funzionare. Arrabbiata, accompagna alla porta Hugo ma l'arrivo di papa Georges la costringe a nascondere i due ragazzi in una stanza. Jeanne è interpretata da Helen McCrory, vista in “The Queen” nel ruolo della signora Blair.

33. La scoperta dei disegni (58'.40'')

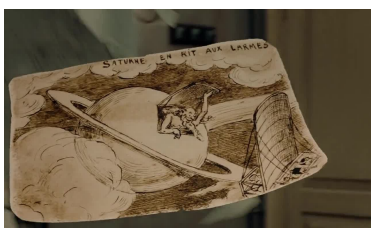
Furbo e arguto, Hugo si accorge che Jeanne, prima di chiudere la porta, ha guardato verso un armadio. Isabelle ha già perquisito il mobile nella ricerca del taccuino ma senza trovare niente di interessante. In montaggio alternato vediamo, in salotto, Jeanne che accoglie papa Georges, offrendogli una bevanda, mentre, nella camera, i ragazzi. Hugo scopre che un'asse dell'armadio è leggermente spostata. Isabelle sale sopra una sedia ed estrae quella che sembra una decorazione. In realtà è una scatola di legno assai pesante. La ragazza barcolla e, a fatica, riesce a rimanere in piedi. I due tirano un sospiro di sollievo. Il dettaglio della sedia che sta per cedere anticipa la caduta di Isabelle e del cassetto. Nell'aria volano i bozzetti di alcuni film di Méliès. Tra questi riconosciamo:



“Cake-Walk Infernal” (1903)



“L'uomo dalla testa di caucciù”
(*L'homme à la tête en caoutchouc*, 1901)



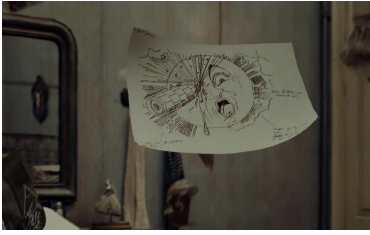
“La conquista del Polo”
(*À la conquête du Pole*, 1912)



“La crisalide e il fiocco”
(*La Chrysalide et le papillon*, 1901)



“Il regno delle fate”
(*Le Royaume des fées*, 1903)



“Il viaggio nella luna”
(*Le voyage dans la lune*, 1902)

Nella stanza entra papa Georges e guarda sconvolto i ragazzi. Prende dei fogli, vuole strappare i disegni, la moglie cerca di impedirglielo. Il vecchio piange seduto sul letto, accusa Hugo di averlo tradito. Il ragazzino è stupito e sconvolto. Isabelle lo allontana dalla stanza. I due adulti non sono stati capaci di dare nessuna spiegazione a Hugo e Isabelle. Sul portone, lui le carezza una mano, lei lo ringrazia per il film visto nel pomeriggio.

34. Il libraio (1.03'.55'')

Entrando alla stazione, Hugo urta il sig. Labisse, cadono dei libri tra cui Robin Hood. Il libraio lo regala al ragazzino.

35. L'ispettore e la fioraia (1.04'.47'')

La proprietaria del bistrot incoraggia l'ispettore ad andare a parlare con la fioraia. Lui si avvicina imbarazzato a Lisette e cerca di intavolare una conversazione con la donna, ma l'eloquio non è fluente. Gustave si avvicina ai fiori per sentire il profumo ma la protesi fa uno strano rumore. Imbarazzato, confessa che è frutto di una ferita riportata in guerra e non guarirà. L'ispettore sta per andarsene quando Lisette racconta di aver perso un fratello a Verdun. Si avvicina all'ispettore e appunta sulla giacca dell'uomo un iris.

36. La biblioteca dell'Accademia cinematografica (1.08'.39'')

In over, la voce del libraio che ha consigliato ai due ragazzi di recarsi alla biblioteca dove troveranno notizie sul cinema. Le sue indicazioni: «Secondo piano, quarta fila, terza sezione» sono molto precise, segno che l'uomo conosce bene il suo mestiere ed è l'unico adulto ad aver saputo dare dei consigli a Hugo e Isabelle. La vastità dell'ambiente sembra sovrastare i ragazzi che si aggirano tra le diverse librerie. La scena è stata girata nella Biblioteca Sainte Geneviève di Parigi.

37. Il libraio

Labisse è inquadrato con un carrello in avvicinamento seduto dietro al banco della sua libreria mentre finisce la spiegazione “Scaffale in alto”.

38. La biblioteca dell'Accademia cinematografica (1.09'.16'')

I due leggono il libro “L'invenzione dei sogni - La storia dei primi film” di René Tabard; Hugo guarda verso l'alto dove è disegnato un affresco. Dalla mano di Prometeo si irradia un fascio di luce, lo schermo si apre e inizia la proiezione [5].



“L'arrivo di un treno alla stazione di La Ciotat”
(*L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat*, Fratelli Lumière, 1895)

In una sala dell'epoca gli spettatori si spaventano convinti che il treno possa travolgerli. È questa una delle caratteristiche più importanti della proiezione cinematografica: l'impressione di realtà.

L'impressione di realtà che si ha al cinema è dovuta a molti fattori. Il movimento: le fotografie riproducono una realtà fissa. In teatro è possibile vedere attori e attrici, in carne ed ossa, ma è percepita l'irrealtà, ad esempio vedendo gli sfondi, sappiamo che davanti a "Il Grande Tamerlano", di Christopher Marlowe, non ci troviamo nel Cinquecento ma nel XXI secolo.

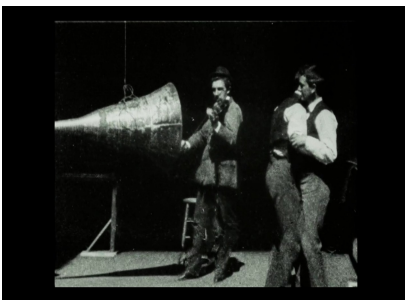
La composizione dell'inquadratura utilizza il codice prospettico messo a punto nel Quattrocento; nel film questo principio viene applicato, magari, nella direzione del gesto (la persona che sta in primo piano e mira con il revolver verso il pubblico) o in quella del movimento: un treno, appunto, che avanza dal centro dell'immagine verso lo spettatore. Per cui, il film è in grado di riprodurre e restituire le sembianze della vita. A questo, va aggiunto come il dispositivo (l'oscurità della sala, l'immobilità forzata e la situazione di passività dello spettatore) crea un effetto sul soggetto, quello che Jean-Louis Baudry chiama "l'effet cinéma" (l'effetto cinema), che risulta paragonabile all'impressione di realtà che si ha nel sogno, a una forma di esperienza simile a quella del fantasticare e del sognare, ed è quindi assimilabile ai meccanismi di funzionamento dell'inconscio.

Come leggono i due ragazzi: «Nessuno aveva mai visto niente del genere prima». Dal libro si materializzano poi altre immagini, in una sorta di personale omaggio di Martin Scorsese al cinema delle origini e a quello degli anni successivi. Attraverso questi frammenti è possibile ricostruire anche le diverse tappe che scandiscono l'evoluzione dei generi e del linguaggio cinematografico.



"Uscita dalle officine Lumière"
(*La Sortie de l'usine Lumière*, Fratelli Lumière, 1895)

Tutti i filmati dei Lumière si risolvono in una sola inquadratura fissa, "vedute" venivano chiamate all'epoca, e all'interno di esse si sviluppa l'azione: la macchina da presa resta ferma, sono i personaggi che si muovono. Nei Lumière prevale l'uso documentaristico, il loro fine è quello di stupire il pubblico grazie all'illusione del movimento.



"Dickson Experimental Sound Film" (1894)

È il primo film in cui il suono è registrato insieme alle immagini; viene girato appositamente per il **Kinetoscopio**, un dispositivo sviluppato da Thomas Edison e William K. L. Dickson nel 1894.

Il cinema nasce ufficialmente il 28 dicembre 1895 per opera di Auguste e Louis Lumière ma questa è una data convenzionale che identifica la prima proiezione: avvenuta nel Salon Indien al Grand Café sul Boulevard des Capucines, a Parigi. Il momento della "nascita" del cinema è controverso e solo nelle rappresentazioni dei Lumière si trovano tutti gli elementi che mettono d'accordo gli studiosi: la proiezione, l'uso di fotografie "in movimento", l'intrattenimento, la presenza di un pubblico pagante e la fruizione collettiva. Occorre ricordare che la settima arte è il frutto di un lungo percorso di maturazione, in cui il successivo apporto di tessere allo stesso mosaico ha portato alla realizzazione di una macchina capace di riprendere e proiettare immagini in movimento.

E come accade spesso per le grandi scoperte, esiste comunque una coincidenza tra i lavori di vari

ricercatori: Thomas Edison negli Stati Uniti, William Friese-Greene in Gran Bretagna, Ottomar Anschütz e i fratelli Max e Emil Skladanowsky in Germania, Georges D emeny e Raoul Grimoin-Sanson in Francia, lavorano tutti per realizzare quell'apparecchio "magico" che i Lumière saranno i primi a rendere perfettamente operativo. Per alcuni anni infuria dunque in tutto il mondo la corsa ai brevetti, ma per realizzare un apparecchio affidabile ci voleva un industriale che facesse già parte "dell'ambiente", cioè Edison o i Lumière (con la loro azienda di materiale fotografico). Edison   l'inventore del Fonografo e della lampadina elettrica e, sin dal 1887, ha cominciato a interessarsi dello studio del movimento insieme al suo collaboratore Dickson. Nel 1889 essi inventano la pellicola di celluloido perforata e, nel 1891, riescono a mettere a punto il **Kinetografo**, la prima vera macchina da presa. Negli anni 1893-1894 la commercializzazione del **Kinetoscopio** permette la visione individuale dei film girati con il Kinetografo, ma un anno dopo i Lumière trovano il modo di proiettare le immagini in rappresentazioni pubbliche.



Incontro di boxe tra Michael Leonard-Jack Cushing (Edison, 1894)



"Il bacio"
(*The Kiss*, con May Irwin e John Rice, 1896)

  il primo bacio immortalato in un film, all'epoca ha destato molto scandalo nell'opinione pubblica.



"Assalto al treno"
(*The Great Train Robbery* di Edwin S. Porter, 1903)

Il prototipo del film western, un vero cult che in dieci minuti contiene tutti quegli elementi che renderanno questo genere famoso: rapine, sparatorie, inseguimenti. Porter present  questi avvenimenti di cronaca come un'attualit  ricostruita cosa che lo costrinse, almeno per quanto riguarda gli esterni, a infrangere le regole teatrali. Il crescendo drammatico   ottenuto con la successione di episodi che hanno la funzione primaria di colpire la sensibilit  dello spettatore pi  che di descrivere semplicemente determinate azioni o determinati luoghi. Il montaggio diventa un elemento importante per la narrazione.



“Intolerance” (di David Wark Griffith, 1916)

«In tutti i tempi e presso tutti i popoli è regnata fra gli uomini l'intolleranza e questa ha portato alla guerra e al delitto»: un assunto astratto difficilmente filmabile. Eppure questo è il nodo intorno a cui ruota “Intolerance” (1916) di Griffith. Nella trama del film si raccontano quattro storie: 1) una che possiamo definire moderna, in cui un giovane falsamente accusato di omicidio viene salvato dall'impiccagione all'ultimo istante; 2) un'altra sul conflitto tra Gesù e i Farisei; 3) un'altra ancora sul massacro degli Ugonotti nella notte di S. Bartolomeo nel 1572; 4) infine, una vicenda ambientata a Babilonia ai tempi dell'invasione persiana. Non è questo un film a episodi ma un film che racconta un'unica storia: l'intolleranza tra gli uomini. Le quattro storie, infatti, si intrecciano, si alternano sullo schermo, si arricchiscono reciprocamente. Per raccontare questo, Griffith sperimenta il montaggio parallelo: le vicende non sono contemporanee ma simili tra loro, figlie della stessa radice. Quella che si narra è la contiguità ideologica. Il montaggio parallelo alterna intere sequenze, cioè blocchi di racconto in sé compiuti, quasi fossero i capitoli di un libro. Infatti, le quattro storie si incrociano: Griffith abbandona i personaggi di una storia in una determinata situazione, poi riprende il filo di un'altra storia, poi torna su quella abbandonata, e così via, fino all'epilogo finale. Più in generale, il montaggio parallelo può narrare contemporaneità tra eventi differenti che avvengono in luoghi distanti tra loro, che non necessariamente si devono risolvere nell'incontro tra i protagonisti di questi: mentre un personaggio è a New York, intento a compiere alcune azioni, un altro personaggio è a Parigi, intento a compierne altre. Tra storia e aneddotica, potremmo ricordare che Griffith è considerato anche l'inventore del primo piano e di alcune delle principali regole narrative della sintassi cinematografica. È certo che, negli anni Dieci e Venti del Novecento, i suoi film sono spettacoli complessi con una narrazione molto articolata e scelte di regia ben precise. Griffith usa tutta la scala dei piani e dei campi per costruire dei film in cui vengono alternate le più grandiose scene d'insieme ai più piccoli dettagli. Per ammissione dello stesso regista i suoi film assomigliano ad un voluminoso romanzo. Il suo desiderio è infatti raccontare in modo chiaro ed emozionante una storia, così come ha fatto Dickens nei propri romanzi, grande ispiratore delle tecniche narrative care a Griffith. Sempre in “Intolerance”, e nella storia che abbiamo definito moderna, Griffith sperimenta anche il montaggio alternato. In una delle storie del film si racconta la vicenda di un giovane che viene salvato all'ultimo istante dalla condanna a morte. Attraverso il montaggio, Griffith alterna le immagini del giovane detenuto che viene preparato per l'esecuzione a quelle della moglie che cerca di arrivare al carcere con la grazia firmata dal governatore. In un crescendo di tensione narrativa si arriva alla scena finale, con il giovane salvato mentre il cappio si sta stringendo intorno al collo dell'innocente. Il montaggio alternato ricostruisce, quindi, un'unica temporalità tra due avvenimenti che si svolgono contemporaneamente ma in luoghi diversi. Può quindi narrare la corsa di una diligenza e gli indiani che la inseguono; oppure può narrare la fuga di un uomo dal carcere e gli agenti che lo cercano, per poi finire con il confronto e la sparatoria finale. Gli esempi sono molteplici, è certo che questo “dispositivo” di montaggio viene utilizzato per creare una “attesa”: cosa succederà quando si incontreranno? Come andrà a finire? E le emozioni degli spettatori si moltiplicano.



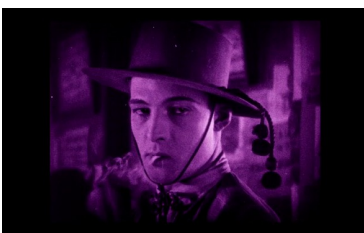
“Come vinsi la guerra”
(*The General* di B. Keaton e C. Bruckman, 1927)

Negli anni del cinema muto, uno dei generi di maggior successo è quello comico. L'attore, nel cinema comico, ha un ruolo fondamentale ed è protagonista assoluto poiché fa del suo personaggio una creatura unica e irripetibile: il vagabondo Charlot, lo stralunato Buster Keaton, i surreali Stan Laurel e Oliver Hardy. Il suo lavoro è importante perché tutto il film si fonda sulla sua presenza e si caratterizza nel segno della sua maschera. In nessun altro genere l'attore è legato al personaggio da lui interpretato così indissolubilmente come nel comico: sono impensabili Charlot senza Chaplin, Stanlio e Olio senza Laurel e Hardy, Keaton senza Keaton. Nel cinema comico sopravvivono forme artistiche preesistenti al cinema: il cabaret, il vaudeville, il circo, la pantomima, il varietà, il music-hall. Generalmente, l'attore comico attinge da un'esperienza tanto antica quanto complessa: la danza, la gestualità, la mimica, la preparazione atletica sono il bagaglio professionale dell'interprete comico.



“Il vaso di Pandora”
(*Die Büchse der Pandora*, di Georg Wilhelm Pabst, con Louise Brooks, 1929)

Louise Brooks ha rappresentato l'incarnazione più pura e perfetta delle giovani donne protagoniste dei romanzi di Scott Fitzgerald: la ragazza con le gonne e i capelli corti e danzanti, energia nervosa all'apparenza inesauribile, baci (e molto di più) nel buio accogliente delle automobili, vita di corsa fino al diluvio. Louise Brooks ha avuto una carriera folgorante, durata una decina di anni, con almeno 2000 lettere di ammiratori alla settimana, partner importanti, un idolo dei *comics* (Betty Boop) a lei ispirato. Nel 1928, il regista austriaco G. W. Pabst, preferendola a Marlene Dietrich, la vuole in Europa per interpretare la sensuale e spregiudicata Lulu in *Die Büchse der Pandora* (“Lulu - Il vaso di Pandora”), trasposizione cinematografica del dramma di Frank Wedekind. Nel film, il volto bianco dell'attrice e il suo arrendevole abbandono agli eventi, e agli amori più rovinosi (l'ultimo incontro di Lulu, è noto, è con Jack lo Squartatore), divennero simboli precoci di una femminilità anarchica, vittima del mélo ma non vittimista, che affronta, tesse e subisce l'*amour fou* tenendo in equilibrio ribellione e sottomissione al destino. Non è un caso che Louise Brooks sia diventata una vera star in decenni molto posteriori, quando nuovi ruoli e una redistribuzione immaginaria dei generi maschile e femminile scoprirono la sua modernità. Per esempio, nel 1963, il disegnatore Guido Crepax si ispira a lei per creare i tratti somatici della sua celebre “Valentina”.



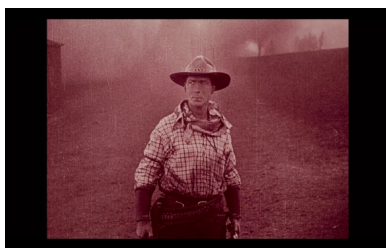
“I quattro cavalieri dell'Apocalisse”
(*The Four Horsemen of the Apocalypse* di Rex Ingram, con Rodolfo Valentino, 1921)

Il divismo ha avuto la sua prima diffusione in Italia quando, a partire dagli anni Dieci, nasce a Torino una fiorente industria cinematografica. Francesca Bertini, Lyda Borelli e Asta Nielsen sono le prime dive degne di questo nome. Affascinano le platee maschili e stregano le altre donne, assidue frequentatrici delle sale. Il loro successo è dovuto in gran parte al meccanismo di identificazione del pubblico verso modelli, proposti dallo schermo, estremamente differenti da quelli della realtà. Ma è nel cinema americano che il divismo diventa uno dei cardini su cui si fonda la struttura produttiva. Un film, in genere, viene ideato per un volto o per un personaggio, e le case di produzione tengono sotto contratto un vivaio di giovani attori pronti per diventare famosi. Una volta raggiunto il successo, la loro immagine viene sfruttata in una serie di film creati appositamente per metterne in risalto interpretazione e carisma, come nel caso di Rodolfo Valentino.



“La ragazza dell’acqua”
(*La fille de l'eau* di Jean Renoir, 1924)

Omaggio al grande regista francese Jean Renoir (figlio del pittore Pierre-Auguste) con “La ragazza dell’acqua”, il suo secondo film. Due rulli palesemente influenzati dalla grande arte pittorica del padre, dove si racconta la vicenda di un ragazzo e di una ragazza che, dopo molteplici peripezie, riescono a vivere felici.



“Il vendicatore”
(*Hell's Hinges* di Charles Swickard e William S. Hart, 1916)

William S. Hart è stato, durante il periodo del muto, una delle grandi celebrità del western. La sua visione della frontiera è inserita in un contesto melodrammatico di stampo vittoriano. Infatti, i temi dei suoi film sono legati alla redenzione dell'individuo e alla solitudine di fronte all'immensità della natura.



“Il gabinetto del dottor Caligari”
(*Das Cabinet des Dr. Caligari* di Robert Wiene, 1920)

In Europa, già a partire dagli anni Dieci e con maggiore intensità negli anni Venti, si sviluppa una complessa interazione tra cinema e avanguardie storico-letterarie. Parlare di interazione tra cinema e avanguardie, anziché direttamente di cinema d'avanguardia, comporta il riconoscimento della diversità dei due fenomeni (le avanguardie, da una parte, e il cinema, dall'altra) che sono entrati in rapporto, con modalità, finalità e esiti profondamente diversi.

Il movimento espressionista al cinema coincide con gli esordi della Repubblica di Weimar. L'energia visionaria che emana dai film rifiuta lo spazio geometrico privilegiando un gioco di linee

incessantemente spezzate e contorte. Ispirato al poliziesco quasi quanto al fantastico, e al Kammerspiel, l'Espressionismo deve molto ai suoi operatori (Karl Freund, Carl Hoffmann, Günter Rittau o Fritz Arno Wagner) e ai suoi scenografi (Andrei Andreiev, Hans Dreier, Walter Röhrig, Hermann Warm), senza dimenticare lo sceneggiatore Carl Meyer. L'essere e la materia, cioè gli attori e le scenografie, il reale e l'immaginario si combinano in costruzioni metaforiche ai limiti dell'astrazione plastica. La tematica è ricca e complessa. La drammaturgia del doppio scava a fondo nel conflitto tra l'ombra e la luce, spesso complicato dall'ambivalenza del riflesso e dall'intervento di una magia nera che utilizza l'ipnosi per garantire il trionfo del superuomo. Di fronte alle forze occulte la rivolta è, in genere, illusoria e nessun valore o rifugio può offrire un'alternativa ai miraggi dello spettacolo e agli inganni della rappresentazione. In un mondo sfumato, dalle lingue incerte, la città è un labirinto popolato di automi decerebrati. Tuttavia un potente demiurgo tira segretamente i fili delle masse disumanizzate, larvali, schiacciate da un'opprimente minaccia priva di coscienza. Nel 1920 e con "Il gabinetto del dottor Caligari", di Robert Wiene, nasce il film espressionista per eccellenza, quello che avrà una grande rilevanza internazionale. La storia è quella di una serie di delitti misteriosi portati a termine da un sonnambulo, manovrato durante un folle esperimento da uno psichiatra, ma l'intera vicenda si rivela, alla fine, l'allucinazione di un malato di mente.



“Il monello”
(*The Kid* di Charlie Chaplin, 1921)

Primo lungometraggio di Chaplin, largamente autobiografico per quel che riguarda la sua infanzia povera nei quartieri popolari di Londra. Nella miscela di patetico e di comico (anche grottesco) ha fatto ridere e piangere intere generazioni di bambini e adulti.



“Il ladro di Bagdad”
(*The Thief of Bagdad* di Raoul Walsh, con Douglas Fairbanks, 1924)

Celeberrima versione tratta da un racconto di “Le mille e una notte”, il film nacque dall'incontro tra due grandi personalità, il regista Raoul Walsh e l'attore Douglas Fairbanks, che lo produsse e lo sceneggiò, seppur sotto pseudonimo. Tra i film più costosi dell'epoca, soprattutto a causa di effetti speciali stupefacenti, “Il ladro di Bagdad” è una favolosa combinazione di avventura, esotismo e fantasia, capace di guardare alla tradizione orientale abbinandovi la fisicità straripante di Fairbanks e la solida energia di Walsh.



“Abiti da strapazzo”
(*Tumbleweeds* di King Baggot, con William S. Hart, 1925)

L'ultimo film interpretato da William S. Hart.



“Il viaggio nella luna”
(*Le voyage dans la Lune* di Georges Méliès, 1902)

Infine “Il viaggio nella luna”, con la foto che tanto assomiglia al disegno fatto dall’automa.

39. René Tabard (1.11'.29")

Isabelle finisce di leggere una frase: «I film di Méliès avevano il potere di catturare i sogni», continua Hugo e scopre, con grande sorpresa, che il grande cineasta è considerato morto durante la Prima Guerra Mondiale. Alle loro spalle compare un uomo che con fare “minaccioso” chiede ai due come mai sono interessati a Méliès. L’uomo viene ripreso dall’alto, di $\frac{3}{4}$, e i ragazzi rimangono schiacciati sullo sfondo, separati dal libro lasciato aperto alla pagina con la foto di “Il viaggio nella luna”. Controcampo con la stessa angolazione dal basso. Ricordando le precedenti esperienze, i nostri protagonisti rispondono spaventati fino a che Hugo non si accorge che l’uomo è l’autore del libro: René Tabard. Isabelle racconta che Méliès è il suo padrino ed è ancora vivo, Tabard ride, non ci crede ma poi invita i ragazzi a seguirlo. Il cognome del professore non è stato scelto a caso è lo stesso di uno degli allievi protagonisti del film “Zéro de conduite” (di Jean Vigo, 1933)

40. Lo studio di Tabard (1.12'.47")

Il carrello si avvicina lentamente ad una porta che, magicamente, si apre e scopre una sala dove Tabard ha raccolto alcuni cimeli del cineasta francese: una foto del teatro di posa, un volantino, l’orologio di cristallo del suo mentore, Robert Houdin, una macchina da presa. Continuano le carrellate che inquadrano i tre che osservano le foto mentre il professore continua il racconto: ha iniziato a lavorare in teatro ma nessuno conosce il motivo per cui è passato al cinema. Una foto, tratta da “Les cartes vivantes” (di Georges Méliès, 1904), anche questa ripresa con un carrello in avvicinamento, fa sussurrare ad Hugo: «Guardate com’è felice». Isabelle chiede a Tabard se vuole conoscere papa Georges, l’uomo risponde che lo ha conosciuto.

41. Il set di Méliès (1.14'.05")

Flashback. Tabard (in *voice over*) racconta che il fratello carpentiere lavorava con Méliès e un giorno lo ha portato in visita nello studio. Il bambino rimane incantato dalla visione del teatro di posa costruito in vetro per fare entrare la luce. La scena è ripresa con un carrello dal basso, si apre un cancello e appare il teatro, come ricorda il professore: «Sembrava un castello incantato». Le meraviglie continuano anche all’interno. Il maestro francese sta realizzando “Il regno delle fate” (*Le royaume des fées*, 1903), la cinepresa è fissa e inquadra in campo medio, quello che sembra, il fondo del mare con Nettuno circondato da sirene, entrano attori travestiti da aragoste e altre comparse femminili. Un lento movimento della macchina da presa verso l’alto svela il “trucco”: davanti alla scena è sistemato un acquario con dei pesci. Nella concitazione del set un giovane Méliès, vestito da soldato, incontra lo sguardo del piccolo Tabard e gli dice «Se ti sei mai chiesto da dove arrivano i tuoi sogni, guardati intorno, vengono creati qui». Mentre viene girata la scena continua il racconto di Tabard sulla grande produzione del maestro francese: oltre 500 film.

42. Lo studio di Tabard (1.16'.04")

Isabelle si chiede perché papa George abbia smesso, nessuno lo sa... Lo credevano morto. Le opere di Méliès sono andate distrutte e Tabard ricorda che «Il tempo non è stato generoso con i vecchi film». Una frase, questa, molto cara a Martin Scorsese che con la sua World Cinema Foundation ha partecipato al restauro di molte opere cinematografiche del passato. Tabard mostra una pizza con un’opera di Méliès che il professore considera un capolavoro. Questo personaggio ricalca la figura di Léon Druhot, il direttore della rivista “Ciné-Journal” che, nella realtà, riconobbe nell’anziano signore che vendeva giocattoli alla Gare Montparnasse il grande Georges Méliès.

43. La stazione (1.16'.49")

Mentre Hugo carica gli orologi, Isabelle vuole convincere Tabard a mostrare il film a papa Georges. Dalla postazione situata in alto cade uno degli utensili usati dal ragazzino che finisce vicino all'ispettore ferroviario. L'uomo inveisce contro il sig. Claude, convinto che sia ancora lo zio di Hugo a caricare gli orologi. Vedono anche Labisse e Hugo racconta di avere avuto in regalo un libro dall'anziano signore e poi aggiunge: «È uno che ha uno scopo». Hugo paragona le persone agli oggetti che ama tanto riparare, perché anche loro hanno uno scopo nella vita. Quando perdono uno scopo è come se fossero rotte. Lo stesso è per papa Georges. I due si chiedono quale sarà il loro scopo nella vita. Anche questa scena è ripresa in campo controcampo.

44. L'orologio con la vista su Parigi (1.20'.00")

Il Louma in allontanamento inquadra la Place de l'Étoile e la Tour Eiffel (come nella scena 2). Dissolvenza incrociata. Dall'orologio, i ragazzi guardano il panorama. Il Louma si allontana dalla Tour Eiffel e scopre Isabelle e Hugo di spalle. Il ragazzo espone il proprio pensiero: «Mi piace immaginare che il mondo sia un unico, grande meccanismo. Sai, le macchine non hanno pezzi in più. Hanno esattamente il numero e il tipo di pezzi che servono. Così io penso che se il mondo è una grande macchina, io devo essere qui per qualche motivo. E anche tu!». Per Hugo, vivere equivale a riattivare ingranaggi arrugginiti, riparare gli altri per esorcizzare l'irreparabile: la morte del padre.

45. L'atrio della stazione (1.21'.02")

Nell'atrio della stazione i due si salutano. Hugo, la sera dopo, porterà Tabard a casa di Isabelle. Lei è preoccupata, poi bacia Hugo e se ne va. Lui la guarda allontanarsi insieme a papa Georges.

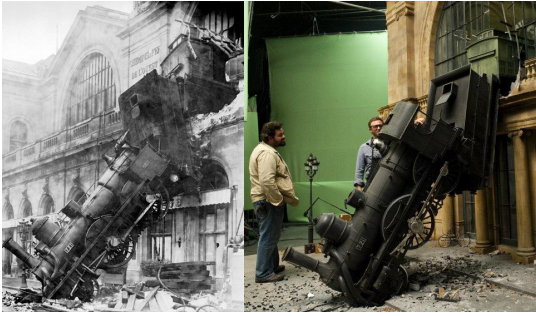
46. Hugo e i due incubi (1.21'.57")

Dettaglio della mano di Hugo mentre carica l'orologio. Campo medio del ragazzo che va a letto, sullo sfondo della stanza si notano l'automa e l'orologio appeso. Soggettiva di Hugo che guarda l'orologio.

(1.22'.31") Il primo incubo. È mattina, Hugo ruba un croissant, cammina lungo i binari della stazione quando vede una chiave a forma di cuore. Scende per prenderla. In dettaglio, leggiamo incisa sulla chiave la scritta: *Cabret et fils Horlogers*. I binari oscillano. La musica extradiegetica si fa drammatica. Il dettaglio delle ruote del treno che sfrecciano veloci sui binari. Il campo medio di un macchinista che, in soggettiva, nota Hugo e urla: «C'è un bambino sui binari». Anche questo momento è una citazione, un altro omaggio a Jean Renoir e al suo "L'angelo del male" (*La bête humaine*, con Jean Gabin, 1938). La scena diventa concitata, le inquadrature dei dettagli della cabina di comando si alternano ad Hugo che ancora osserva la chiave. Accortosi del pericolo, il ragazzo guarda verso la locomotiva, il senso di avvicinamento è dato da inquadrature unite sullo stesso asse di ripresa: la parte frontale del convoglio si avvicina pericolosamente ad Hugo. Il ragazzo cerca di fermare il convoglio con una mano ma, con una ripresa dall'alto, scopriamo che il treno passa sopra di lui e deraglia, entrando nella stazione e travolgendo cose e persone. La corsa si ferma quando, distrutta una vetrata, la cabina di comando resta appoggiata sulla piazza antistante la stazione, mentre il resto del treno penzola dalla vetrata. Un simile incidente è realmente accaduto alla Gare Montparnasse il 23 ottobre 1895.

Nella realizzazione della scena è stato utilizzato il **green screen** nella parte girata sui binari, mentre il deragliamento è ottenuto con dei modellini del treno, impiegando tuttavia anche il **green screen** per la parte riguardante l'atrio della stazione.





(1.24'.25'') **Il secondo incubo.** Hugo si sveglia, si guarda intorno: l'automa è al proprio posto ma il ragazzo non vede l'orologio che ha lasciato appeso. La musica è scomparsa, si sente solo il ticchettio degli orologi. Appare il mezzo primo piano dell'automa che sembra guardare Hugo con aria di sfida. Il ragazzino si apre la camicia e al posto del cuore ha degli ingranaggi. Ritorna la musica extradiegetica, mixata al rumore degli orologi. Hugo si alza e ha le gambe metalliche, in pochi secondi è trasformato in un automa e pericolosamente si avvicinano a lui i marchingegni degli orologi.

(1.25'.35'') Finalmente si sveglia: l'orologio è appeso al suo posto, ma Hugo è terrorizzato e trema dalla paura. Ennesimo riferimento ad un grande cineasta, Luis Buñuel, e al suo film: "Il fascino discreto della borghesia". Anche in questa opera, infatti, è presente un sogno nel sogno. Hugo Cabret, a prima vista, sembra un'aporia nella filmografia di Scorsese, tra l'altro è la prima volta in cui il regista racconta una storia che ha per protagonista un bambino. Eppure, fatte salve le evidenti diversità, nel personaggio di Hugo, nella sua perdita dell'innocenza in una lunga notte come quella passata nella Gare Montparnasse, sembra di avvertire l'eco di un'altra perdita di innocenza, avvenuta in un'altra notte senza fine. Pensiamo a Paul Hackett in "Fuori orario" (*After Hours*, 1986), dove la sua ingenuità e la sua innocenza vengono stravolte in una notte senza senso e piena di incubi, simili a quelli che abbiamo visto animare la notte di Hugo.

47. La morte dello zio Claude (1.25'.57'')

Inquadratura a livello della strada. In primo piano: gambe divaricate, quelle di un uomo disteso per terra. Dettaglio di una fiaschetta su cui è scritto: *Claude Cabret - 1925*. L'uomo è morto.

48. La telefonata (1.26'.16'')

L'ispettore ferroviario viene informato che Claude è stato trovato morto. Adesso, chi si occupa degli orologi?

49. Hugo e Tabard (1.27'.10'')

Dettaglio dell'orologio di Hugo: sono le sette. Dettaglio del volto di una statua: il ragazzino è vicino alla casa di Méliès. Un'inquadratura dall'alto mostra l'arrivo di Tabard.

50. Casa Méliès (1.27'.25'')

Inizia il terzo atto. Nel salotto di casa Méliès, Isabelle legge con mamma Jeanne quando suona il campanello; la ragazzina va ad aprire. Nell'ingresso entrano Tabard e Hugo, sopraggiunge Jeanne che subito si arrabbia alla vista di Hugo. Il ragazzino confessa di aver scoperto chi è papa Georges. La signora è turbata ma quando Tabard le ricorda che suo marito è un grande artista, Jeanne lo ringrazia commossa. La donna sta per rientrare in salotto e si scusa per il suo comportamento ma lo fa per difendere il marito che è un uomo fragile e lo addolora rievocare il passato. Tabard, con parole felpate, lusinga Jeanne: «Siete bella come allora», facendo cambiare idea alla donna e suscitando l'entusiasmo dei due ragazzi quando scoprono che da giovane ha fatto l'attrice. Jeanne resta stupefatta quando apprende che Tabard ha un film di Méliès, lei credeva che fossero tutti distrutti. Il colloquio avviene nell'angusto spazio del corridoio ed è ripreso in campo controcampo.

51. La proiezione (1.30'.28'')

Il gruppo si dirige in salotto e su un piccolo schermo, con il proiettore a manovella azionato dallo stesso Tabard, viene proiettato "Il viaggio nella luna". Nella prima parte della scena la colonna sonora è data dal rumore della manovella che fa funzionare il proiettore (suono diegetico), la musica extradiegetica entra sul primo piano di Hugo, quando, sorridente, scopre l'astronave che entra nell'occhio della luna. Il campo controcampo tra la proiezione del film e i primi piani dei presenti trasforma la proiezione in una tenera e commovente rievocazione del passato.

Una parte del film è a colori, e Jeanne ricorda che «Lo dipingemmo» a mano, fotogramma per fotogramma. Per ottenere questo risultato venivano usati colori all'anilina diluiti in acqua e alcool, che producevano tonalità luminose e trasparenti.

Finisce la proiezione: i presenti sono estasiati e commossi. Un attimo di silenzio, Isabelle dice a Jeanne «Eravate bellissima», «Lo è ancora» così irrompe nella scena la voce di papa Georges. Tutti si voltano, controcampo di 3/4 dall'alto, in campo medio si vede Méliès di spalle e, sullo sfondo, il gruppo spaventato e sorpreso dalla sua presenza. L'anziano entra nella stanza, Isabelle e Jeanne si avvicinano a lui, Georges guarda uno stupefatto Tabard, il silenzio è interrotto da una frase: «Riconoscerei il rumore di un proiettore cinematografico ovunque». Georges, Jeanne e Isabelle si siedono sul divano, Méliès è sconvolto ma le parole della moglie «È il momento di ricordare» lo convincono a parlare. Inaspettatamente si rivolge ad Hugo: «Tu vuoi sapere?». Mezzo primo piano del ragazzino che risponde positivamente. Controcampo di Méliès seduto sul divano che afferma: «Da bambino sono stato come te, amavo aggiustare le cose». Mezzo primo piano di Hugo che annuisce. L'uomo sta per raccontare e sembra che questo venga fatto solo per Hugo. Mezzo primo piano di Méliès. Dissolvenza incrociata.

52. Il teatro (1.34'.32'')

Stesso mezzo primo piano su un giovane Georges, allora prestigiatore, che fa levitare Jeanne. La scena è stata girata presso l'Athénée Théâtre Louis-Jouvet di Parigi (la composizione è ispirata a un poster d'epoca che pubblicizza la magia, e Sandy Powell – la costumista – ha persino dipinto a mano l'interno della gonna di Jeanne, che si vede quando la damigella viene fatta fluttuare in aria). In questa scena si racconta un fatto realmente accaduto. Méliès, quando il padre lascia l'attività di famiglia, una fabbrica di calzature, cede la propria quota ai fratelli e acquista, nel 1888, il Teatro Robert-Houdin. Inizia così la sua attività di illusionista, con un grande successo di pubblico.

53. L'automa (1.35'.18'')

Entra in scena il *deus ex machina* della vicenda: l'automa. Vediamo Méliès mentre lo costruisce e, in voice over, racconta che in quel lavoro aveva messo il cuore e l'anima.

54. Il Cinematografo (1.35'.35'')

Méliès scopre il Cinematografo al circo. Di nuovo, si vede l'arrivo del treno con il pubblico che si spaventa. Nella realtà, Méliès era presente la sera della prima proiezione pubblica dei Lumière [6]. Probabilmente, Scorsese ha inserito questa scena per rendere omaggio agli anni in cui il "cinematografo", come veniva chiamato il cinema allora, era solo un fenomeno da baraccone. Infatti, nei primi anni nessuno ci crede, gli stessi Lumière lo considerano un'invenzione senza futuro e non vendono la loro macchina da presa a Méliès. Al contrario, il futuro cineasta ne scorge subito le potenzialità e vuole usare «Questa nuova magia».

55. La cinepresa (1.36'.31'')

Ancor voice over sulle immagini di Méliès che, con i pezzi avanzati dell'automa, si costruisce una cinepresa. Inserisce dentro il proiettore la croce di Malta, elemento indispensabile alla proiezione. Non a caso il regista segue in panoramica il dettaglio della mano di Méliès che estrae la croce dall'automa e la inserisce nel proiettore. Come è già stato sottolineato, alla creazione del cinema hanno concorso molti inventori ma, in questa scena, Scorsese rende omaggio alla tecnica e ad una delle scoperte più importanti: la croce di Malta. Quando, nel 1839, viene messa a punto la macchina

fotografica, la scoperta del cinema sembra proprio vicina: basta far muovere queste fotografie e il gioco è fatto. In realtà, il cammino non è così semplice. Occorre inventare una macchina che faccia le riprese e un'altra che proietti le immagini in movimento. Poiché l'occhio trattiene per qualche frazione di secondo un'immagine, in realtà già scomparsa, basta far scorrere questi fotogrammi alla velocità giusta (1/16 al secondo nel muto e 1/24 di secondo nel sonoro) che le divisioni, tra le immagini progressive, risultano impercettibili all'occhio umano. In questo senso, la croce di Malta è un ingranaggio che consente lo scorrimento a scatti della pellicola, sia nella macchina da presa sia nel proiettore, in modo che la pellicola resti immobile nel momento in cui l'otturatore si apre per lasciar passare la luce, e che il cambio di immagine si effettui puntualmente, con precisione, nell'istante in cui i raggi luminosi non penetrano nell'apparecchio. La croce di Malta è importante anche per il funzionamento della molla degli orologi. [7]

56. Il teatro di posa a Montreuil (1.36'.53'')

Campo medio di Méliès e Jeanne in posa. Controcampo del fotografo, interpretato da Martin Scorsese, che scatta una foto ai due protagonisti. Campo lungo del fotografo e, sullo sfondo dell'immagine, il teatro con le pareti di vetro. Ancora in voice over, Méliès racconta di aver venduto il Teatro Robert-Houdin e di aver costruito nel 1897 un teatro di posa a Montreuil-sous-Bois, vicino a Parigi. Un esempio mirabile di preveggenza del regista francese, che ha costruito il modello di studio di produzione poi utilizzato dalle compagnie cinematografiche del suo tempo e del futuro. In questa scena, Scorsese cita *The Magic Box* ("Stupenda conquista", 1951) di John Boulting. Un film sulla vita tribolata, le invenzioni, i brevetti e la morte in povertà di William Friese-Greene (1855-1921), pioniere del cinema britannico.

57. La realizzazione dei film (1.37'.02'')

Come nel flashback di Tabard bambino, ora siamo all'interno del teatro di posa. Una panoramica a scendere mostra una giovane mamma Jeanne e, in voice over, Méliès ricorda di aver "scritto, diretto, preparato le scenografie e recitato in centinaia di film". Iniziamo a scoprire i primi trucchi (così si chiamavano allora gli effetti speciali) messi a punto dal cineasta francese. Il film-maker appare nel ruolo di Satana in molti progetti e Kingsley lo imita perfettamente, indossando lo stesso costume ed effettuando la nota sparizione attraverso una botola nel pavimento.

È questa la grande meraviglia di cui si è parlato per gran parte del film: Méliès ha trasformato il cinema in un formidabile racconto fantastico. Da questo, si crea una biforcazione ancestrale che ha distinto la storia del cinema: da una parte Méliès, con i suoi trucchi, e, dall'altra, i Lumière che hanno usato il cinematografo per riprendere scene di vita quotidiana o avvenimenti reali. Jean-Luc Godard ha così schematizzato la divisione che, di solito, viene applicata ai due filoni del cinema delle origini: uno dipendente dal cinema dei Lumière, che avevano scoperto «lo straordinario nell'ordinario», e uno derivato da Méliès, che aveva trovato «l'ordinario nello straordinario».

Per rendere l'atmosfera dell'epoca, le scene sono state girate a luce naturale, infatti il teatro di posa è costruito in vetro perché in quegli anni le lampade utilizzate per la realizzazione dei film non erano ancora state inventate.

Scorsese – come già in "The Aviator" [8] – ricostruisce la realizzazione dei film di Méliès e porta lo spettatore sul set di "Il palazzo delle mille e una notte" (*Le palais des mille et une nuits*, 1905).

Méliès dirige degli attori in abiti orientali che, dentro una caverna, cercano di sconfiggere un terribile drago. Poi, in un'altra scena, gli stessi attori devono uccidere degli scheletri. Il regista francese ordina lo stop, gli attori in abiti orientali devono rimanere fermi, gli scheletri vengono fatti andar via. Méliès ordina gli effetti pirotecnici e... arriva il fumo.

58. Il montaggio (1.39'.27'')

Méliès in voice over aggiunge: «Trucchi, magia e illusioni diventarono la mia specialità». La pellicola è inquadrata in dettaglio, il cineasta la guarda in controluce, la taglia con le forbici e la sfiora con le mani.

59. La scena montata (1.39'.35")

In bianco e nero si vede la scena montata. Quello che ha fatto Méliès durante la ripresa (l'arresto e la scomparsa dei soggetti inquadrati) è ora unito dal montaggio e offre allo spettatore la scena nella sua continuità, con gli scheletri magicamente scomparsi. La leggenda narra che Méliès abbia scoperto casualmente il trucco della sostituzione mentre riprendeva il traffico in una piazza di Parigi. Ad un certo punto, la pellicola si è bloccata nella macchina da presa, poi è ripartita. Una volta sviluppato il girato, con grande meraviglia, si è accorto che una carrozza veniva sostituita da un altro veicolo, da qui il trucco della sostituzione che il cineasta ha utilizzato, per la prima volta, in "Escamotage d'une dame chez Robert Houdin" (1896). Con lavoro ulteriore, il regista francese ha messo a punto nel tempo altri effetti: come le dissolvenze in apertura e chiusura, o incrociate, le sovrimpressioni, il mascherino. Come già abbiamo sottolineato, Méliès è il padre del cinema narrativo e lo stesso Griffith ha sempre affermato che «Gli doveva tutto». [9]

60. Il teatro di posa (1.39'.42")

Méliès realizza "L'éclipse du soleil en pleine lune" (1907) e mamma Jeanne è la "sua musa". La donna sembra sospesa in aria, quando viene detto "azione" su di lei cadono scintille.

61. La guerra (1.40'.49")

Le scintille della scena precedente cadono anche sul mezzo primo piano di Méliès, poi, sempre su di lui, irrompono le immagini e il rumore dei cannoni: è iniziata la Prima Guerra Mondiale.

62. Méliès distrugge le sue opere (1.40'.12")

In montaggio alternato appaiono le immagini colorizzate di soldati in guerra e di Georges che brucia i costumi e le scenografie. Méliès commette il grave errore commerciale di "vendere" le proprie pellicole agli esercenti, invece di noleggiarle, come già facevano la Pathé e altre società, per cui non percepiva nessun diritto d'autore. Come dice lui stesso, quando la sua formula comincia a non essere più competitiva, si ritrova ben presto sul lastrico.

63. Il teatro di posa si dissolve (1.40'.56")

Scorsese fa decomporre il teatro di posa utilizzando un effetto visivo simile a quello usato da George Pal nel wellsiiano "L'uomo che visse nel futuro" (*The Time Machine*, 1960), quando la macchina del tempo del protagonista, Rod Taylor, si lancia nel futuro, mentre dintorno il paesaggio si modifica velocemente e la struttura in ferro e vetro del suo laboratorio svanisce rapidamente. In questa scena di "Hugo Cabret", l'ultimo oggetto che brucia è una grande luna. Indubbiamente, una delle tematiche principali del film è quella legata al trascorrere del tempo, espresso visivamente dalle miriadi di orologi e ingranaggi che attraversano tutta l'opera. Quelli della Gare Montparnasse, del negozio del padre di Hugo, gli orologi da panciotto che molti personaggi possiedono, l'orologio che zio Claude ruba dalla casa del padre di Hugo, il metronomo da pianoforte sul set di Méliès. Un trascorrere del tempo legato al cinema: ai vecchi film scomparsi, a quelli bruciati da Méliès, ai gusti del pubblico che, cambiando, determinano la fine della carriera del cineasta francese.

64. La vendita dei film (1.41'.22")

Méliès vende i film a una ditta che li trasforma in sostanze chimiche, utili nella fabbricazione di tacchi per le scarpe.

65. Il chiosco (1.41'.32")

Dettaglio di un tacco, una donna cammina, panoramica verso l'alto a scoprire Georges Méliès seduto dietro al chiosco di giocattoli. Mezzo primo piano del protagonista. Dissolvenza incrociata.

66. Casa Méliès (1.41'.51")

Stesso mezzo primo piano di Méliès. Controcampo su Hugo. Georges racconta di non aver avuto il coraggio di bruciare il suo adorato automa, lo ha regalato ad un museo ma un incendio ha distrutto

la struttura. Poi conclude amaramente che «Il lieto fine esiste solo nei film». Ancora il controcampo su Hugo che guarda sorridente Georges e poi fugge via.

67. Hugo corre alla stazione (1.42'.40")

68. La proprietaria del bar (1.42'.59")

La proprietaria del bar è seduta ad un tavolo e ha in braccio la sua cagnolina. Un carrello in avvicinamento verso la donna. È la soggettiva del sig. Frick, l'edicolante: Emilie lo guarda incuriosita. Di nuovo il controcampo: l'uomo ha un cestino e dall'interno esce un cagnolino. Così si conclude una delle sotto-storie del film.

69. Hugo e l'ispettore ferroviario (1.43'.52")

Hugo passa davanti al tavolo dei due anziani e li guarda. Si accorge della presenza dell'ispettore ed è costretto a nascondersi. Dal rifugio, in soggettiva, ascolta l'ispettore che racconta della morte di zio Claude. A questo punto del film possiamo dire che la soggettiva è l'inquadratura più utilizzata per riprendere Hugo, perché lui è il protagonista e, attraverso le sue scoperte, tutti i tasselli, i meccanismi della storia, dopo essere stati riparati, vengono messi al loro posto. Nel frattempo, si avvicina anche la fioraia che appare molto dispiaciuta dalla notizia. I cagnolini vanno verso Hugo e "denunciano" la sua presenza. Il ragazzino viene afferrato dall'ispettore e portato via sotto lo sguardo dei presenti.

70. Hugo in prigione (1.45'.34")

Hugo viene rinchiuso nella cella. Gustave racconta che anche lui, da ragazzo, è stato in orfanotrofio e questo lo ha fortificato: ora riesce a vivere senza una famiglia. Mentre l'ispettore telefona alla polizia, Hugo con uno dei suoi attrezzi apre la porta e fugge via. L'ispettore se ne accorge e gli corre dietro.

71. La fuga di Hugo (1.46'.44")

Hugo fugge nella stazione seguito dall'ispettore e dal dobermann. Entra nella griglia del condotto dell'aria ma la lascia aperta.

72. Hugo corre nel rifugio (1.47'.15")

Hugo corre nel rifugio e sente il suono amplificato del cane che abbaia. Inquadrature dal basso e dall'alto mostrano la lunga scala che il protagonista deve salire mentre il montaggio alternato mostra i suoi inseguitori. L'ispettore libera il dobermann e urla: «Non mi sfuggirai», quello che, fino ad ora, per Hugo è stato un luogo sicuro, ora diventa un antro infernale. Il ragazzino è arrivato al quadrante del grande orologio da cui si vede la Tour Eiffel. Non ha scampo e deve uscire all'esterno ma la passione per il cinema lo salverà. Come il protagonista di "Preferisco l'ascensore!", il film che ha visto con Isabelle, Hugo si aggrappa alla lancetta dell'orologio. Novello Harold Lloyd, con un brusco movimento fa muovere la lancetta ma riesce a nascondersi sulla soglia della grande finestra. Cautamente si abbassa sulla quella superficie, resa scivolosa dalla neve. L'ispettore non riesce a trovarlo e se ne va.

73. L'automa (1.50'.15")

Hugo va a prendere l'automa. Lo copre con uno straccio e corre via.

74. L'ispettore (1.50'.18")

Campo lungo dall'alto di Hugo che cammina nella stazione con in braccio l'automa. La macchina si abbassa e segue Hugo che cammina fra la gente ma, alle sue spalle, arriva l'ispettore e con l'aiuto del cane riesce a fermarlo. L'automa vola in alto. L'ascesa, e la successiva caduta, è ripresa con il *ralenti* (o *slow-motion*); dopo tanta concitazione è questo un momento di pausa. Il ragazzo cerca di prenderlo allargando le braccia, viene infatti ripreso dal basso, ma l'automa cade sui binari.

Simbolicamente è la stessa situazione che sta vivendo Hugo: dopo essersi nascosto a lungo, e aver lottato per scoprire la verità, ora sembra arrivato il momento della disfatta.

Si ripete la scena del sogno: Hugo scende sui binari per recuperare l'automa ma arriva un treno. I macchinisti si accorgono della sua presenza. La luce del treno lo abbaglia, ma questa volta viene sollevato da terra. Lo salva l'ispettore e lo trascina via. Hugo è disperato vuole capire i tanti perché della sua vita e non vuole finire all'orfanotrofio. Gustave non lo ascolta e lo trascina via, circondato da una folla ostile. Dal brusio emerge la voce di Méliès: «Io ti credo», poi, rivolto a Gustave, continua e racconta che Hugo fa parte della sua famiglia. La scena è ripresa in campo controcampo, con i personaggi immobili nelle loro posizioni, mentre l'ispettore, dopo le parole di Méliès, tiene fermo Hugo. Raccordo sullo sguardo tra Gustave e la fioraia e, alla fine, il ragazzino viene lasciato libero. Georges lo abbraccia e lo porta via insieme alla nipote. L'ispettore, rimasto colpito dalle parole di Méliès, viene raggiunto da Lisette e se ne va insieme alla donna. Anche la storia tra i due ha una conclusione positiva.

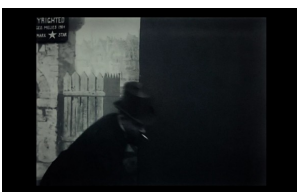
75. Serata di gala (1.53'.46")

Sul campo lungo dall'alto della stazione entra il voice over di René Tabard. Lo schermo diventa nero ma subito si apre con un **iride**. L'iride si ottiene con l'aprirsi o il chiudersi di un mascherino rotondo che rivela o esclude il resto dell'inquadratura. È questa una forma di montaggio molto utilizzata nel muto, ma che oggi è raramente impiegata dai registi. In questo caso, Scorsese lo inserisce per rendere omaggio a quel tipo di cinema.

L'iride si apre su un sipario dove è disegnata la luna con il missile nell'occhio: il *leitmotiv* della vicenda. Mentre Tabard introduce la serata, in controcampo tra il pubblico notiamo, inquadrati per mezzo primo piano: Hugo, Lisette e l'ispettore, il sig Frick e Emilie, il sig. Labisse, mamma Jeanne e Isabelle. Le parole di Tabard ricordano ai presenti che per anni i film di Méliès sono stati considerati perduti ma ora, grazie a innumerevoli ricerche, ne sono stati ritrovati oltre ottanta.

Campo medio, si abbassano le luci, l'occhio di bue inquadra una parte del sipario, si intravede una scala: a scenderla è Georges Méliès. Quando arriva sul palco tutti si alzano in piedi e applaudono. Georges è commosso, il dolly si avvicina lentamente al cineasta fino al mezzo primo piano, le sue prime parole sono per Hugo – un ragazzino coraggioso che ha trovato una macchina rotta ed è riuscito a ripararla – controcampo su Hugo, anche il ragazzo appare commosso. I due si guardano.

Il cineasta invita il pubblico a sognare con lui, si avvicina allo schermo, mette un cilindro in testa, si allunga come a prendere qualcosa (attacco di montaggio sul movimento) e sullo schermo compare il vero Méliès. A seguire una serie di spezzoni di alcuni suoi celebri film.



“Il re del trucco” (*Le roi du maquillage*, 1904)



“Alla conquista del Polo” (*A la conquête du Pôle!*, 1912)



“Il melomane” (*Le mélomane*, 1903)

Méliès, ripreso in mezzo primo piano, guarda soddisfatto i propri film; in platea, Hugo guarda verso di lui.



“Il regno delle fate”
(*Le Royaume des fées*, 1903)



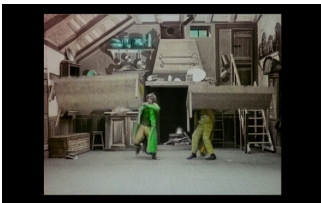
“La crisalide e il fiocco”
(*La Chrysalide et le papillon*, 1901)



“La fata Carabosse o il pugnale fatato”
(*La fée Carabosse ou le poignard fatal*, 1906)



“Le illusioni fantasiose”
(*Les illusions fantaisistes*, 1910)



Le quattrocento farse del diavolo
(*Les quatre cents farces du diable*, 1906)

“Il regno delle fate” (*Le Royaume des fées*, 1903)



“Le quattrocento farse del diavolo” (*Les quatre cents farces du diable*, 1906)





“Viaggio nella Luna”
(*Le Voyage dans la Lune*, 1902)

La scena che abbiamo appena visto riassume due avvenimenti realmente accaduti: la serata del 10 dicembre 1929, quando viene organizzato una serata di gala in onore di Méliès e quella del 1931 quando riceve dalle mani di Louis Lumière la Croce della Legione d'Onore.

Il teatro parigino in cui Georges viene festeggiato è un'aula della Sorbona, la storica università situata nel Quartiere latino, nel quinto arrondissement di Parigi, che in precedenza ospitava l'antico teatro della città.

76. Casa Méliès (1.58'.11")

Dall'esterno con il luma in avvicinamento vengono inquadrare le finestre illuminate di un palazzo. Ora siamo all'interno di casa Méliès e in lungo piano sequenza vengono ripresi tutti i protagonisti della vicenda. Georges, dopo i riconoscimenti ricevuti, sorride, cammina velocemente e parla di cinema: è davvero un altro uomo. Tabard è sempre al suo fianco. Anche la casa sembra diversa e non somiglia più a quella che abbiamo visto in altre scene: gli ospiti, l'orchestra del bistrot hanno portato quel “soffio” di vita che prima mancava. Seduti in poltrona si notano il sig. Labisse, il sig. Frick, la signora Emilie, Gustave con Lisette. Indubbiamente l'amore della donna lo ha reso l'ispettore un uomo diverso. In un angolo Hugo fa i giochi di prestigio con le carte. Isabelle si siede e in voice over racconta che sta scrivendo un libro sulla vicenda di Hugo. La steadycam continua a vagare per la casa ed entra in una stanza dove c'è l'automa, si avvicina a lui attraversando tutta la scala dei campi fino al suo primo piano. Come ha scritto Paolo Mereghetti: “Alla fine della storia (e della proiezione) non hai dubbi: cinema e vita non possono che andare a braccetto, perché uno senza l'altra non hanno ragione di esistere. La vita senza sogni (e il cinema è la forma che prendono i sogni, nel film lo dicono più di una volta) rischia di essere una triste e frustrante esperienza, schiacciata dal grigiore quotidiano. Ma il cinema senza la vita (e la gioia) di chi l'ha fatto e di chi lo guarda, finisce per essere un reperto da museo, una scatola chiusa conservata dentro un cassetto. Un «messaggio» che però ha bisogno almeno di un'altra condizione per realizzarsi, quella di mettere in rapporto generazioni diverse, vecchie e giovani”. [10]

Note

[1] Nel 1970, la piazza viene rinominata Charles de Gaulle in onore del generale e presidente francese.

[2] Roberto Pugliese, colonnesonore.it.

[3] Ibidem.

[4] Christina Rossetti (1830-1894) è una poetessa inglese, sorella del famoso pittore Dante Gabriel Rossetti. «Il mio cuore è come un uccello che canta/il cui cuore è in un germoglio annaffiato./Il mio cuore è come un albero di mele con i ramoscelli piegati da ricchi frutti./Il mio cuore è come una conchiglia arcobaleno che naviga in un mare sereno./Il mio cuore è più felice di tutti questi, perché il mio amore sta venendo da me./Costruisce per me un palco di seta e piuma, lo sospende in colori araldici e porpora, vi scolpisce colombe e melograni, e pavoni con centinaia di occhi./Lo lavora in grappoli d'oro e d'argento, in foglie e argentei fiordalisi».

[5] Come scrive Brian Selznick nel libro da cui è tratto il film, Hugo guarda Prometeo che ruba «il fuoco agli dei per creare il cinema», pag. 381.

[6] “Storia del cinema mondiale” a cura di G. Brunetta, Einaudi, 1999; A. Costa: «I padri fondatori: Lumière e Méliès: Méliès è tra gli invitati alla prima proiezione pubblica del Cinematografo dei Lumière», il 28 dicembre 1895 (pag. 92).

[7] La croce di Malta veniva utilizzata anche negli orologi meccanici, non per il funzionamento, ma per limitare la tensione della molla, per utilizzarla solamente nella zona dove la forza elastica è quasi lineare. Se una delle fessure della ruota condotta è chiusa, il numero di rotazioni che la ruota motrice può fare è limitato. Negli orologi, la ruota motrice è quella che avvolge la molla, e la croce di Malta le permette quattro o cinque giri prima di incontrare una fessura chiusa che impedisce di caricare (o scaricare) troppo la molla. Questo meccanismo è stato inventato dagli orologiai svizzeri nel XVII - XVIII secolo.

[8] In “The Aviator” ha ricostruito la celebre sequenza aerea di “Gli angeli dell’inferno” (*Hell’s Angels* di Howard Hughes, 1931).

[9] Quello che non molti sanno è che anche Georges Méliès, per passione civile e politica, è stato tentato dal reale. Nel 1899, da paladino del capitano Alfred Dreyfus, ha girato infatti quello che può essere considerata la prima docu-fiction della storia del cinema. “L’Affaire Dreyfus” è composto da undici episodi di un minuto ciascuno.

[10] Paolo Mereghetti, “Il Corriere della Sera”, 31 gennaio 2012.