

THE ARTIST

ALTRI CONTENUTI

(Scheda a cura di Lucia Carpini)

La musica di *The Artist*: intervista esclusiva a Ludovic Bource (Maurizio Caschetto, *ColonneSonore.net*, 8 marzo 2012)

The Artist, film evento della stagione che ha conquistato Hollywood con ben 5 premi Oscar, deve una buona parte del suo successo all'apporto della partitura musicale composta dal francese Ludovic Bource. Così come la pellicola di Michel Hazanavicius omaggia con affetto e nostalgia l'epoca d'oro del cinema hollywoodiano, il commento musicale di Bource è una vera e propria "lettera d'amore" alla grande tradizione cine-musicale della Mecca del Cinema coniata da grandi autori come Max Steiner, Erich Wolfgang Korngold e Bernard Herrmann. La peculiarità del film – completamente muto – ha fatto sì che la musica assumesse un inedito ruolo di primo piano e Bource, qui alla sua sola quinta esperienza cinematografica, ha dimostrato una rara sensibilità e una notevole bravura nell'affrontare un così difficile incarico: il risultato è una colonna sonora lieve e nostalgica, ricca di citazioni e riferimenti colti ed affettuosi alla gloriosa "golden age" della cinemusica hollywoodiana. E così non stupisce che una delle 5 statuette sia stata assegnata proprio al compositore per la sua partitura. Abbiamo intervistato Ludovic Bource alla vigilia della cerimonia degli Academy Awards e ci siamo fatti raccontare la sua esperienza per questo film che ha conquistato i cinéphiles di tutto il mondo.

ColonneSonore: Cominciamo a parlare del suo background e della sua formazione musicale. Come è arrivato nel mondo della musica? Quale è stato il percorso che l'ha portata a diventare un compositore di musica per film?

Ludovic Bource: Il primo strumento che ho suonato è la fisarmonica. Cominciai all'età di 9 anni. Sei mesi dopo, cominciai a suonare per i cosiddetti "Bal Populaire" francesi. Tre o quattro anni dopo, il mio insegnante di musica, Jean Raffray, mi suggerì di imparare il pianoforte. Feci l'audizione presso la Scuola Nazionale di Musica della Bretagna, a St. Briec, e fui inserito nella classe dell'insegnante Anna Magula. Successivamente, studiai pianoforte per un altro anno in una scuola nel sud della Bretagna, a Le Morbilland. All'età di 17 anni mi trasferii a Parigi, dove frequentai il CIM, un'altra scuola di musica. Lì mi ritrovai in mezzo a molti musicisti francesi e da ogni parte del mondo, e ad insegnanti di prestigio. Fu un'esperienza meravigliosa. Per ironia della sorte fu mio fratello – che nella vita fa il cuoco – a introdurmi ai musicisti coi quali avrei poi iniziato a collaborare. Erano musicisti africani del Congo e dello Zaire. E dunque in età adolescenziale feci la conoscenza del ballerino Ken Motema Balle e della sua "famiglia" dello Zaire: Papa Wemba, So Kalmery, Boffie Badengola, Viva la musica, etc.

Successivamente lavorai presso molti studi di registrazione come tastierista e programmatore. Suonavo con gruppi differenti in ogni genere e stile musicale, dal jazz alla musica africana passando per la musica tradizionale francese, fusion, metal, hip-hop, musica elettronica, etc. Lavorai anche come produttore discografico e viaggiai molto in giro per il mondo alla ricerca della mia personalità musicale. Cercai di guadagnarmi da vivere incontrando molte persone. Ho dovuto lottare per diventare un compositore. Infine, nel 1995, incontrai Michel Hazanavicius, il quale all'epoca era un regista di spot pubblicitari.

CS: Quali sono i suoi modelli e i suoi "eroi" musicali?

LB: Nel caso di *The Artist*, le mie fonti di ispirazione sono stati soprattutto i giganti del Romanticismo e del primo Novecento: Brahms, Čajkovskij, Richard Strauss, Mahler, Prokofiev,

Stravinsky, Debussy, Ravel... ma anche la successiva generazione di compositori che emigrarono dall'Europa verso gli Stati Uniti e i pionieri delle colonne sonore del cinema hollywoodiano: Erich Wolfgang Korngold, Max Steiner, Hugo Friedhofer, Franz Waxman, Miklos Rozsa, Alfred Newman, Bernard Herrmann. Per quanto riguarda gli autori odierni, invece, il mio eroe è senza dubbio John Adams.

CS: *The Artist* è un film molto particolare ed originale. La musica gioca un ruolo fondamentale e lo ha aiutato sicuramente ad essere quel successo estetico che è diventato. In quale modo Lei e il regista Hazanavicius avete collaborato durante le fasi iniziali del progetto?

LB: La musica è musica. Quel che intendo dire è che la musica è un elemento a sé stante, sganciata dal film, non svolge soltanto un ruolo puramente funzionale. La musica è un'arte in sé ed è capace di bastare a se stessa. Non è soltanto un elemento o la parte di qualcosa, ha la sua indipendenza e il suo linguaggio specifico. La si può trovare dappertutto, anche nella natura: il vento, gli uccelli... è tutta musica che basta a sé stessa. La musica è musica dunque, al di fuori di quella meravigliosa e bellissima arte che è il Cinema.

CS: La partitura è una vera e propria dichiarazione d'amore alla grande tradizione musicale di Hollywood, così come il film stesso è un omaggio alla "golden age" del cinema americano. Ha dovuto studiare ed analizzare le grandi partiture dell'epoca per assorbirne il linguaggio e lo stile? Oppure si è trattato di qualcosa con cui era già familiare?

LB: Indubbiamente il film è una dichiarazione d'affetto al grande cinema americano ed internazionale del passato. Per prepararmi adeguatamente mi impegnai a non vedere ed ascoltare nulla che non fosse relativo a quel periodo per un anno intero. Non ho nemmeno mai guardato la televisione o navigato su internet. Ho voluto immergermi completamente in quel periodo. Mi sono fermato soltanto temporaneamente per lavorare con il grande sassofonista jazz Pierrick Piedron, con cui ho lavorato all'album "Cheerleaders". Quando ripresi a lavorare su *The Artist* mi accorsi di aver inconsciamente assorbito molto più di quanto immaginassi durante quei 12 mesi di black-out.

CS: Quanto è stato difficile doversi inserire in quel genere di impostazione stilistica in termini di scrittura e di composizione? Glielo chiediamo perché la Sua partitura appare davvero molto "scritta", piena di note, con orchestrazioni molto dense e curate, dunque immaginiamo che non sia stato un lavoro semplice e veloce.

LB: Non c'è niente di facile. A dir la verità, tutto è difficile! È la passione a motivare davvero quello che facciamo. Quando comincio a lavorare ad un film non penso mai a quanto difficile sarà il compito, sebbene sia consapevole che ci saranno sfide e rischi da correre, ma è proprio questo che mi entusiasma. Pensare alle difficoltà è troppo negativo per il mio spirito. Mi preparai per affrontare al meglio l'incarico e per finire il lavoro nei tempi previsti insieme al mio team.

CS: Ha composto la musica sul montaggio finale del film? Oppure ci sono stati casi in cui il regista Le ha chiesto di scrivere qualcosa prima di vedere le immagini?

LB: Composi 6 versioni del tema principale del film sulla base della sceneggiatura e degli storyboard disegnati da Michel. Non essendoci dialogo fui libero di esprimermi molto liberamente. Prima di partire per Los Angeles per le riprese del film, Michel ricevette il mio demo con i 6 temi suonati al pianoforte e lui scelse quello che poi divenne il tema portante, "Comme une rosée de larmes".

CS: La partitura è composta da molti interventi con specifici ingressi ed uscite. Considerato che il film è accompagnato pressoché dall'inizio alla fine, in quale modo Lei e il regista Hazanavicius avete deciso il posizionamento delle musiche?

LB: Abbiamo lavorato su blocchi narrativi piuttosto che sulle sequenze. Michel mi fornì il montaggio del film e io cominciai a scrivere la musica, dopodiché era lui a dirmi se l'atmosfera di quel determinato blocco era efficace oppure no. Non volevamo in alcun modo forzare le immagini. Fui io a

decidere se la musica dovesse continuare o meno all'interno di un blocco narrativo. Non so se Michel lo riconoscerà mai, ma fui io a suggerirgli di fermare la musica subito dopo la scena del tentato suicidio. Inizialmente non ne era convinto, ma io insistetti anche se gli sottoposi alcune proposte musicali. Alla fine mi diede ascolto e decise di fermare la musica immediatamente dopo quella sequenza. Il risultato finale funziona.

CS: Fu utilizzata una temp-track durante il montaggio del film?

LB: Sì, erano presenti i brani di repertorio di Duke Ellington e tutti gli altri che si sentono nel film, incluso l'omaggio alla "Scene d'amour" di Bernard Herrmann dalla colonna sonora di *Vertigo*. Herrmann è uno dei miei idoli, lo ammiro da sempre ed è una delle mie prime ispirazioni. Insieme a Ennio Morricone, è il più grande di tutti i tempi.

CS: Come dicevamo prima, la musica accompagna il film dalla prima all'ultima scena. In termini di pura quantità è un lavoro molto impegnativo per chiunque. Quanto tempo ha impiegato per comporre e registrare l'intera partitura? In quale modo ha lavorato con i suoi orchestratori ed arrangiatori?

LB: Sì, è stato un lavoro molto lungo ed impegnativo. In film di questo genere ci sono dalle 80 alle 100 persone con cui il compositore deve collaborare, escludendo i musicisti e i tecnici del suono. Ho composto buona parte della partitura mentre Michel continuava a montare il film. Il montaggio fu chiuso il 17 Marzo 2011 e dieci giorni dopo eravamo già in sala di registrazione con l'orchestra. Abbiamo inciso 80 minuti di musica. In genere, un orchestratore o un copista ha bisogno di un giorno intero per trascrivere 1 minuto di musica. Ho arrangiato ed orchestrato quasi totalmente la mia musica, ma il lavoro da fare era moltissimo, soprattutto perché dovevamo avere il film pronto in tempo per il Festival di Cannes.

CS: La partitura di *The Artist* ha ricevuto numerosissimi premi e riconoscimenti. È il favorito anche per l'imminente premio Oscar. Che effetto le ha fatto vedere il suo lavoro riconosciuto insieme a quello di alcuni dei più celebri autori contemporanei di musica per film come John Williams? Ha mai immaginato che un giorno sarebbe arrivato sin lì?

LB: Non avrei mai potuto immaginarlo! L'unico sogno che avevo era quello di salire sul palco dei premi Cesar, poiché sono francese. Gli Oscar erano davvero un altro mondo per me. Sapere che John Williams è candidato nella stessa categoria mi onora tantissimo. Non è soltanto un grande compositore, è una vera e propria leggenda, uno degli ultimi grandi geni della musica per film di Hollywood. Io sono soltanto un tizio sconosciuto che arriva dalla Francia con nient'altro che umiltà. Non penso di essere il favorito. Mi sto godendo tutto quello che accade, ma tra pochi giorni sarà tutto finito e io tornerò a casa e la gente si dimenticherà di me nel giro di poche settimane...

CS: Noi invece siamo certi che sentiremo parlare molto di lei in futuro... Grazie per il suo tempo e in bocca al lupo, monsieur Bource!

ColonneSonore.net ringrazia Luciano Rebergiani (SonyMusic Italia) e Saskia Thiessen (Sony Music France) per la collaborazione alla realizzazione dell'intervista.

Michel Hazanavicius presenta *The Artist* (Marco Minniti, *Movieplayer.it*, 5 dicembre 2011)

Il regista francese ha presentato in conferenza stampa il suo nuovo film, già in concorso all'ultimo Festival di Cannes, che omaggia esplicitamente il cinema muto riproponendone filologicamente lo stile. Ha riscosso consensi anche nella sua proiezione stampa romana, *The Artist*.

Dopo la presentazione in concorso all'ultimo Festival di Cannes, i lusinghieri giudizi della critica internazionale e l'acquisto oltreoceano da parte di Harvey Weinstein per una probabile corsa agli Academy Awards, il film muto del regista Michel Hazanavicius, che si rifà esplicitamente agli anni '20 citando inoltre *Cantando sotto la pioggia*, si prepara a sbarcare anche nel nostro paese. Operazione

cinefila e raffinata, filologicamente fedele al cinema che vuole omaggiare ma anche sottilmente ironica, e soprattutto classica storia d'amore sullo sfondo della storia del cinema, l'opera del regista francese è stata presentata ai giornalisti romani (con qualche disagio a causa di due rulli invertiti, che hanno inserito nella storia una specie di flashback non voluto), prima di un incontro in cui lo stesso regista ha spiegato la genesi del suo singolare progetto, e i motivi che lo hanno portato a realizzarlo.

- Com'è nata l'idea di un film di questo tipo?

Michel Hazanavicius: L'idea è nata dalla mia grande voglia di girare un film muto, voglia che avevo già da 7-8 anni. È stato difficile reperire i fondi, molti mi dicevano che non era una cosa fattibile, ma a progetti del genere bisogna crederci. A me piace molto il format del muto, perché è lo spettatore a inserire mentalmente il suono e a ricreare il film: in questo caso, meno il regista fa, più lo spettatore ci mette di suo. È un cinema di narrazione pura, in cui si racconta una storia attraverso le immagini.

- Qual è stata la reazione dei produttori, quando ha proposto loro questo progetto?

Credo che la persona più folle sia stata proprio il produttore Thomas Langmann ad accettare, credendo nel film e mettendoci anche del denaro personale, dando fiducia a un'idea che non era la sua.

- Come ha lavorato con gli attori?

Loro sapevano che non volevo mimi, pantomime, clown, ecc.: ho chiesto loro di lavorare in modo del tutto naturale, mettendosi nei panni di personaggi degli anni '20. Ci sono fondamentalmente due tipologie di film muti: quelli con dei "clown", basati soprattutto sulla gestualità, come i film di Charlie Chaplin e Buster Keaton, e quelli basati su una recitazione più tradizionale, come quelli di Erich von Stroheim e del primo Alfred Hitchcock. Io volevo proprio un effetto di questo secondo tipo; inoltre, gli attori hanno lavorato avendo sempre per sottofondo la musica, e questo li ha senz'altro aiutati; sono attori strepitosi, comunque, ed è facile fare un film con interpreti di questa portata. Per questo film, ho usato una frequenza a 22 fotogrammi al secondo anziché 24, velocizzando leggermente le scene; nei film moderni si dice spesso "bello, ma dura un quarto d'ora di troppo", in questo modo ho evitato questo rischio.

- Il film è stato un grande successo internazionale, e potrebbe concorrere addirittura agli Oscar. Si aspettava questo risultato?

Non mi aspettavo davvero che fosse in corsa per gli Oscar, ma devo dire che, quando giro un film, il mio scopo è quello di sedurre il pubblico: a ciò che accade fuori dalla sala ci pensano produttori e distributori. Quella di questo film, comunque, è stata una bella storia che nasce dal basso; tanti presagivano che sarebbe stata una pellicola confinata ai circuiti d'essai, invece il suo successo è cresciuto sempre più.

- Recentemente, John Lasseter della Pixar ha detto che ciò che era vecchio può essere riscoperto e diventare nuovo. Questo può valere anche per il muto?

Lasseter ha ragione, e la prova è che oggi il pubblico sta riscoprendo il valore del muto, la sua purezza narrativa. Devo dire di aver adorato questo film, ma non so se ne rifarei un altro simile: per ora non è in programma, ma in presenza di una bella storia, chissà.

- Tutti i grandi registi moderni hanno girato in bianco e nero. Lei, per questo film, che tipo di bianco e nero ha usato?

Orson Welles disse che il bianco e nero è il miglior amico degli attori, e aveva ragione: come per il muto, il bianco e nero lascia allo spettatore più possibilità creative, è lui che deve aggiungere il colore. Il bianco e nero, inoltre, elimina le imperfezioni della pelle, e il formato 1.33:1 esalta i primi piani: insieme concorrono a un processo di divinizzazione dell'attore.

In questo film ho usato molto i grigi, specie nelle situazioni più negative per il protagonista; in quelle positive, invece, la fotografia è più contrastata.

- Quanto ha tenuto conto di classici come *Cantando sotto la pioggia* e *Il silenzio è d'oro* nel girare il film?

Cantando sotto la pioggia l'ho visto varie volte e qualche richiamo nel mio film c'è, compreso il tip tap, ma il tipo di storia in sé è diverso. Il silenzio è d'oro, invece, ammetto di non averlo mai visto.

- Chaplin per anni si è rifiutato di fare film sonori, sostenendo che il cinema, col sonoro, avrebbe guadagnato meno di quanto avrebbe perso. A 90 anni di distanza, pensa che quella fosse una posizione esagerata?

Chaplin era talmente perfetto nel gestire i suoi personaggi che era impensabile che Charlot potesse parlare: era come se Picasso, a un certo punto, si fosse messo a fare fotografia. Non a caso, con l'avvento del sonoro, il cinema di Chaplin ha continuato a vivere, ma il personaggio di Charlot no. Io penso che con il sonoro abbiamo guadagnato, complessivamente, ma contemporaneamente si è persa l'utopia di un linguaggio cinematografico puro, universale. È un peccato che sia arrivato così presto: se il sonoro avesse impiegato altri 10 anni ad arrivare, per un decennio avremmo visto tante opere interessanti.

- Come mai la scelta di inserire un attore a quattro zampe in un ruolo così importante?

Il cane non è un attore, ma aveva la caratteristica che gli piacevano le salsicce... è bastato quello per farlo recitare! Mi piaceva perché lo trovavo un elemento simpatico ma, col tempo, è diventato una vera e propria star; inoltre, lui ha il potere di cambiare il protagonista, che in fondo è un egocentrico, un egoista che alla lunga avrebbe potuto stancare lo spettatore. La fiducia che il cane ripone nel suo padrone ci fa pensare che, forse, un po' di fiducia quest'uomo la merita, nonostante tutto. Inoltre, è importante il particolare che il cane non parla, ma abbaia, comunica al di là del linguaggio e delle parole e per questo diventa un elemento fondamentale del film: è stato un elemento non voluto, questo, ma è stata una fortuna che ci sia capitato.

- Cosa può dirci sul suo prossimo progetto?

*Sarà un film a episodi intitolato *Les infidèles*, concepito come un omaggio al cinema italiano degli anni '60 e a titoli come *I mostri* e *I nuovi mostri*. Degli episodi di cui si comporrà, io ne dirigerò uno.*

Intervista con Michel Hazanavicius - Regista (The Artist Pressbook, BiM Distribuzione)

Qual era il suo desiderio inizialmente? Fare un film muto, fare un film in bianco e nero o tutti e due?

All'inizio, sette-otto anni fa, coltivavo la fantasia di realizzare un film muto. Probabilmente perché i grandi cineasti leggendari che ammiro di più vengono tutti dal cinema muto: Hitchcock, Lang, Ford, Lubitsch, Murnau, il Billy Wilder sceneggiatore... Ma soprattutto perché una scelta di questo genere impone a un regista di affrontare le proprie responsabilità e di adottare un modo molto particolare di raccontare una storia. Non è più compito dello sceneggiatore o degli attori raccontare la storia: spetta solo al regista farlo. È un tipo di cinema dove tutto passa attraverso le immagini, attraverso l'organizzazione dei segni che un regista trasmette agli spettatori. E poi è un cinema molto emozionale e sensoriale: il fatto di non passare per un testo ti riporta a una modalità di racconto estremamente essenziale che funziona solo sulle sensazioni che sei in grado di creare. È un lavoro appassionante. Mi sembrava una sfida magnifica e sentivo che se fossi riuscito a portarla a termine, sarebbe stato molto gratificante. Dico che era una fantasia più che un desiderio perché ogni volta che ne parlavo suscitavo solo reazioni divertite e non venivo mai preso davvero sul serio. In seguito, il successo dei due film OSS 117 ha fatto sì che la medesima frase «vorrei fare un film muto» non fosse più recepita allo stesso modo. E poi, soprattutto, Thomas Langmann è un produttore con orecchie

diverse dagli altri e ha non solo ascoltato con interesse la mia idea, ma l'ha anche presa sul serio. Ho osservato i suoi occhi mentre gli parlavo e ho capito che ci credeva. È merito suo se il film è diventato possibile, se ha cessato di essere una fantasia ed è diventato un progetto. Ho potuto mettermi al lavoro. Gli ho detto che mi sarei messo a cercare una storia e che appena ne avessi trovata una che mi sembrava funzionare, sarei tornato a trovarlo...

In che momento è passato dalla voglia di fare un film muto alla voglia di fare un film muto in bianco e nero che parla del cinema?

Quando ho iniziato a riflettere su come sarebbe stato questo film muto, ho capito di avere due possibilità. O fare un film di puro divertimento, interamente ludico, quasi gratuito, un film di spionaggio nello stile di L'inafferrabile di Fritz Lang, che secondo me è il film che ha suggerito a Hergé l'idea di Tintin. O fare un film su temi meno leggeri, probabilmente più difficile da realizzare, ma questa alternativa mi attirava quasi di più perché mi permetteva di allontanarmi completamente dai due OSS 117, un passo necessario visto che per questo film muto avevo voglia di lavorare di nuovo con Jean ma non volevo fargli rifare le stesse cose.

Non volevo che il progetto venisse percepito come un capriccio o una trovata e ho quindi cercato di immaginare una storia che giustificasse in qualche modo il formato. Jean-Claude Grumberg, sceneggiatore e drammaturgo, amico dei miei genitori, mi aveva raccontato che un giorno aveva proposto a un produttore la storia di un attore del cinema muto spazzato via dall'avvento del parlato e il produttore gli aveva risposto: «Fantastico! Ma gli anni '20 costano troppo, non potresti ambientare la storia negli anni '50?!» Mi sono ricordato di quell'episodio e ho iniziato a lavorare in quella direzione e a ragionare sull'arrivo del cinema parlato. Non faccio film per riprodurre la realtà, non sono un cineasta naturalista. Mi piace creare uno spettacolo e che la gente provi piacere nel goderselo, consapevole che si tratta proprio di intrattenimento. Mi interessa la stilizzazione della realtà, la possibilità di giocare con i codici. È così che ha preso forma, a poco a poco, questa piccola idea di un film ambientato nella Hollywood di fine anni '20 e inizio anni '30 e che quindi sarebbe stato muto e in bianco e nero. In realtà, l'ho scritto molto velocemente, in quattro mesi. Non credo di aver mai scritto una sceneggiatura tanto in fretta. Il mio punto di partenza, legato al mio desiderio di lavorare di nuovo con Jean (Dujardin) e Bérénice (Béjo), è stato un attore del muto che non vuole sentire parlare... del parlato. Ho lavorato molto attorno a questo personaggio, ma appena mi è venuta in mente l'idea della giovane stellina e dei destini incrociati tutti gli elementi hanno iniziato ad incastrarsi e ad avere un senso, compresi i temi, l'orgoglio, la celebrità, la vanità. Una visione dell'amore molto all'antica, molto pura, anche sotto l'aspetto del formato. In effetti, i film muti che a mio giudizio sono invecchiati meglio, che hanno retto meglio alla prova del tempo, e non lo dico perché voglio confrontarli con il mio film, sono i melodrammi. È un genere che aderisce perfettamente al formato: storie d'amore molto semplici che sono grandi film, addirittura capolavori. Del resto, è proprio questo che spinge la gente a rivedere quei film. In ogni caso, a me hanno fatto venire la voglia di partire in quella direzione, dove il tono è più leggero, più ottimista, più gioioso, nonostante tutto...

Un film muto lo si scrive come un film parlato?

Sì e no. Sì, perché non ho modificato il mio modo di lavorare. La sola differenza è che, arrivato a un certo punto, contrariamente a quanto faccio di solito, non ho aggiunto i dialoghi. No, perché durante la scrittura non ho smesso di pormi delle domande squisitamente registiche: come faccio a raccontare questa storia sapendo che non posso mettere cartelli ogni venti secondi? Se ci sono troppi sviluppi, se la trama si amplia troppo, se ci sono troppi personaggi, se l'intreccio è troppo complesso, sul piano visivo non ne vieni fuori. È stato questo l'aspetto più complicato. Ho quindi visto e rivisto numerosi film muti per cercare di assimilare le regole del formato e comprendere la sfida che dovevo affrontare. Ben presto mi sono reso conto che non appena una storia diventa poco chiara, il ritmo si perde. È davvero un formato che non perdona, soprattutto oggi. All'epoca gli spettatori non avevano molti riferimenti, accoglievano i film che venivano loro proposti, ma oggi le abitudini sono diverse, i

codici sono cambiati. L'aspetto più complicato è stato dunque definire il perimetro di gioco, dopo di che il resto è stato abbastanza semplice. L'altro punto non proprio facile è stato continuare a ripeterci che il progetto valeva la pena, che poteva essere portato a termine. È un film davvero contro corrente, perfino anacronistico. Abbiamo lavorato nel periodo della follia per Avatar, in piena esplosione 3D. Avevo la sensazione di essere alla guida di una 2CV circondato da auto di Formula 1 che mi sfrecciavano accanto a tutta velocità!

Questo non ha reso il progetto ancora più eccitante?

Sì, ma su un arco di tempo lungo, su un anno e mezzo, è impossibile sfuggire ai momenti di dubbio e non mettersi mai in discussione. Fortunatamente, la maggior parte delle volte è prevalsa l'eccitazione di fare qualcosa di speciale, di andare contro corrente e di vedere piano piano che il film è diventato un'ipotesi, poi una possibilità, poi una realtà, e gli sguardi da divertiti si sono trasformati in curiosi.

Quali sono i film che hanno maggiormente nutrito il suo immaginario e il suo lavoro durante la scrittura di *The Artist*?

Ce ne sono stati molti... I film di Murnau e soprattutto Aurora, che non a caso è stato a lungo considerato il più bel film della storia del cinema, e Il nostro pane quotidiano che, personalmente, tendo a prediligere. I film di Frank Borzage che sono un po' nello stesso solco, anche se sono invecchiati di più. Murnau è atemporale, persino moderno. Peraltro, sia Borzage sia John Ford erano stati incoraggiati dal loro produttore William Fox, il fondatore della Fox, ad andare a vedere lavorare Murnau che aveva fatto venire in America perché era considerato «il miglior regista del mondo». Dopo quell'esperienza, Ford realizzò un film magnifico, L'ultima gioia, che assomiglia davvero a un film di Murnau, come se fosse realmente la risposta di un regista a un altro regista. È molto toccante.

All'inizio, ho guardato un po' di tutto, i tedeschi, i russi, gli americani, gli inglesi, i francesi, ma in fin dei conti è stato soprattutto il cinema muto americano a nutrirmi di più, perché l'ho sentito più affine e perché è stato quello che ha imposto subito una certa realtà, una certa prossimità, nei personaggi e nella storia. La folla di King Vidor ne è un esempio molto commovente, come lo sono i film di Chaplin. Ma Chaplin è talmente al di sopra di tutti che non mi sono fidato, perché credo che tutto quello che è vero per lui è vero soltanto per lui. La sua opera è totalmente unica. E poi ci sono anche il film di Von Stroheim. Uno dei miei film preferiti è di Tod Browning, Lo sconosciuto, con Lon Chaney. Ci sono anche dei Fritz Lang assolutamente incredibili. Anche se non hanno nulla a che vedere con il film che ho fatto io, mi hanno arricchito moltissimo. Del resto sono proprio questi film, i Murnau, i Borzage, La folla, ecc. che ho mostrato agli attori, alla troupe, più come riferimenti che come modelli ovviamente.

Si è anche documentato sulla Hollywood degli anni '20 e '30?

Enormemente. Ho letto molti libri, molte biografie di attori e registi, ma non solo. La documentazione è molto importante, non per essere irreprensibili sotto il profilo storico o per essere realisti, visto che non è affatto questo il mio intento, ma perché costituisce un trampolino verso l'immaginario, le fondamenta necessarie per costruire una casa.

*Avevo bisogno di documentarmi per alimentare la storia, il contesto e i personaggi. In *The Artist* ci sono quindi echi di Douglas Fairbanks, Gloria Swanson, Joan Crawford e anche echi lontani della storia di Greta Garbo con John Gilbert. Ne avevo bisogno anche per sapere di cosa parlavo, per riuscire a rispondere a tutte le domande che di sicuro mi avrebbero rivolto durante la preparazione e le riprese. Quando sei solo davanti al tuo computer è quasi semplice, ma quando ti trovi davanti a 300 persone che ti fanno una serie di domande, devi sapere di cosa stai parlando. Anche gli scenografi, i costumisti, gli accessoristi, ecc. si documentano e ti interrogano. Più ti documenti, più sei in grado di giocare con il materiale.*

I film *OSS 117* sono chiaramente dei pastiche, mentre *The Artist*, malgrado ci siano degli ammiccamenti, in particolare riguardo a tutto quello che ruota attorno alla parola e al silenzio, è essenzialmente un'autentica storia d'amore, bella e commovente... È stato facile trovare il registro del film?

In effetti non si tratta di un pastiche, tranne quando vediamo i film muti di George Valentin, che tuttavia ho deciso di limitare. Non volevo assolutamente fare un film ironico, una parodia, come gli OSS 117, se non altro perché pensavo che avremmo esaurito il fiato piuttosto in fretta. Eppure faccio fatica a non considerare questo film nel segno della continuità del mio lavoro. Certo, è diverso per il tipo di storia che racconta, tanto più che non ho intenzione di fare dei pastiche per tutta la vita, né di essere sempre quello che fa ridere a tavola. Ma si tratta comunque di un modo di esplorare il linguaggio cinematografico e di giocare con esso. È giusto assecondare i propri desideri quando si manifestano. Ancora una volta, dipende anche dal formato. Dei film di Chaplin si tende a ricordare solo i momenti comici, ma in realtà si tratta di puri melodrammi, dove le giovani ragazze sono orfane e per giunta cieche! Gli aspetti esilaranti fanno sempre da contrappunto a storie molte commoventi. Mi è sembrata la vena più consona al tipo di film che volevo realizzare. Peraltro, al di là del mio desiderio di fare un film muto, era da un pezzo che avevo voglia di un vero mélo, non fosse altro perché è un genere che adoro da spettatore. Ho scritto la sceneggiatura tenendo presente tutto questo, ma all'inizio ho avuto un certo timore a fare mio quell'universo. Fino al giorno in cui non mi sono nemmeno più posto la questione. Quanto agli ammiccamenti a cui accennava, mi piaceva molto l'idea di indugiare nei problemi di quest'uomo prigioniero tra il silenzioso e il sonoro e di giocare con la sua situazione che ho esasperato al massimo nella scena dell'incubo. In ogni caso, è impossibile rifare oggi i film che si facevano 90 anni fa. Con tutto quello che hanno visto, gli spettatori sono molto più vivaci, molto più svelti e più scaltri. È eccitante stimolarli. E poi i film che preferisco sono spesso film che si iscrivono in un genere, ma i cui registi, all'interno di quel genere, scorrazzano e osano fare quello che vogliono quando vogliono, pur rispettando sempre i canoni e senza mai tradire la promessa.

È facile dosare gli ingredienti?

No, non è facile, perché non riesci a sapere se hai indovinato la ricetta finché non hai una visione globale del film. In realtà, l'equilibrio lo ottieni veramente solo in fase di montaggio. Quindi io ho seguito l'idea che avevo, ho iniziato dalla scrittura, non ho assolutamente chiuso la porta davanti a tutto quello che poteva succedere durante le riprese e poi ho compiuto le scelte definitive durante il montaggio. Ma per poter scegliere al montaggio dovevo avere diverse opzioni.

Ha scritto la sceneggiatura pensando a Jean Dujardin e Bérénice Béjo?

Sì, ma tenendo presente che avrebbero potuto rifiutare, soprattutto un progetto del genere. Ad ogni modo, quando ho dato la sceneggiatura a Jean, non ero affatto sicuro di nulla. Gli ho detto: «Vorrei che lo interpretassi tu, ma non sentirti in alcun modo obbligato! Se non ti dice niente, se non lo senti, se non ne hai voglia, non c'è problema». L'ha letta molto velocemente su un treno che lo portava nel sud della Francia e all'arrivo mi ha telefonato per dirmi che gli piaceva moltissimo e che voleva fare il film!

È la prima volta che lo fa recitare sul registro dell'emozione...

Sì. Mi piace molto quando recita alla Gassman, molto proiettato, brillante, estroverso, solare. La mia idea era partire da lì e condurlo verso qualcosa di più interiore, di più raccolto...

Cosa l'ha indotta a pensare che fossero gli attori ideali per interpretare i personaggi di questa storia?

Innanzitutto, Jean è un attore che funziona sia in primo piano, grazie all'espressività del suo volto, sia in campo lungo, grazie al suo linguaggio corporeo. Sono pochi gli attori che rendono in entrambi i tipi di inquadratura e Jean è uno di questi. Inoltre ha un viso senza tempo, che può facilmente essere "vintage". Anche Bérénice ha un viso di questo genere: la guardi e non fatichi a immaginare che

Hollywood la scelga e la trasformi in una grande star... Emanava una grande freschezza, una grande positività, una grande bontà, quasi eccessiva! In un certo senso, i personaggi che interpretano sono abbastanza vicini a loro, o quanto meno, alla visione che ho io di loro. Per certi aspetti, Georges Valentin e Peppy Miller sono la mia versione fantastica di Jean e Bérénice.

Girare a Hollywood era un'altra delle sue fantasie?

Ovviamente! Anche in questo caso devo ringraziare Thomas Langmann. Se mi avesse detto: «Ok per il film, ma lo giriamo in Ucraina», io sarei andato a girarlo in Ucraina. È stato lui a farsi in quattro per consentirci di filmare dove era giusto filmare, nel luogo dove si svolge l'azione del film...

E non si trattava solo di «girare a Hollywood», ma di girare nel cuore stesso di Hollywood, nelle strade di Warner e Paramount, un film che racconta la Hollywood degli anni '20 e '30...

Esatto e per una persona che ama il cinema, i sopralluoghi di questo film assomigliavano a un fantastico pacchetto vacanze! Abbiamo visitato gli Studios, siamo andati negli uffici di Chaplin, nei teatri di posa dove ha girato La febbre dell'oro, Luci della città, ecc., abbiamo visitato l'ufficio di Harry Cohn e quello di Mack Sennett, gli studi di Douglas Fairbanks... È stato incredibile! Nel film, la casa dove abita Peppy è la casa di Mary Pickford, il letto in cui si sveglia George Valentin, è il letto di Mary Pickford. Ci siamo trovati in luoghi assolutamente mitici. Una volta che inizi a girare, ti immergi nel lavoro e l'aspetto fantastico inevitabilmente un po' si affievolisce. Tuttavia, abbiamo avuto frequenti lampi di lucidità e momenti in cui ci siamo detti: «Comunque siamo a Hollywood!». E per giunta con Dujardin. Jeannot a Hollywood! E per un film francese!

Qual è stata la reazione della comunità hollywoodiana?

La sensazione era che fossero curiosi e al tempo stesso commossi. Innanzitutto perché con il cinema francese hanno un rapporto un po' schizofrenico e nel famoso dibattito tra cinema-arte e cinema-industria, la Francia occupa un posto a parte. E poi per via della particolarità di questo progetto: un film muto, in bianco e nero, sulla storia di Hollywood. Abbiamo ricevuto moltissime visite e un sacco di telefonate e ci hanno raccontato tantissimi aneddoti che in alcuni casi non risalivano all'epoca del muto. Il padre di James Cromwell (che interpreta il maggiordomo di Valentin) si trasferì a Hollywood nel 1926 e prima di diventare regista iniziò a lavorare nel cinema scrivendo intertitoli per i film muti. Il fatto che parlassimo della loro memoria, della memoria dell'essenza della loro vita, li toccava profondamente. E poi, per persone che fanno cinema, realizzare oggi delle immagini in bianco e nero non è cosa da poco. Molto rapidamente, si sono tutti resi conto che era una straordinaria occasione di lavoro per ognuno dei reparti di lavorazione: scenografie, costumi, trucco, elettricisti...

Nella sua troupe c'era qualche attore americano – James Cromwell, John Goodman, Malcolm McDowell – e anche molti collaboratori americani – lo scenografo, il costumista, il primo aiuto regista, ecc. Come li ha scelti?

Ho fatto dei casting, ho scelto alcune persone, ma ci sono anche state persone che hanno scelto il film. Per quanto riguarda le scenografie, negli Stati Uniti l'organizzazione è un po' diversa. C'è uno scenografo che cura la parte visiva e poi sceglie l'architetto di scena. Ho innanzitutto scritturato Larry Bennett, ma avevo già un'idea molto precisa di quello che volevo e siamo stati molto aiutati dai luoghi stessi in cui abbiamo scelto di girare. Mark Bridges è il creatore dei costumi di Paul Thomas Anderson. Un grande riferimento! È bravissimo e fa davvero impressione vederlo all'opera. Abbiamo iniziato la preparazione con una troupe piccolissima, fatta di tre o quattro persone, che è cresciuta man mano che ci avvicinavamo alle riprese. In fondo, Hollywood è molto piccola e oggi vi si girano soprattutto serie televisive. La voce si è sparsa in fretta e si sono entusiasmati tutti. Ben presto si sono presentate persone che avevano voglia di lavorare con noi, come il caposquadra elettricisti, Jim Planette, un ruolo importante nell'ingranaggio, perché è davvero il braccio destro del direttore della fotografia. Alcune persone del reparto macchine da presa si sono offerte di costruire degli speciali obiettivi e hanno tirato fuori dagli armadi dei vecchi proiettori. Il direttore del casting mi ha detto che

Malcolm McDowell voleva incontrarmi. Avevo da proporgli solo un piccolissimo ruolo, quasi una comparsata, ma lui era felicissimo! Con John Goodman ogni cosa si è definita molto rapidamente: gli ho mandato la sceneggiatura, lui l'ha letta e pochi giorni dopo abbiamo concordato tutto in tre minuti nell'ufficio del suo agente! Con James Cromwell, sono stato più che altro io a fare il provino. Gli è piaciuta la sceneggiatura e il progetto e ha chiesto di incontrarmi. Ci siamo visti, mi ha interrogato per un'ora e mezza, facendomi delle domande precise in un ordine preciso e poi pian piano abbiamo iniziato a capirci e ad apprezzarci, finché alla fine mi ha detto: «Ok, I'll be your lady!».

Jean Dujardin e Bérénice Béjo dicevano le battute anche se non le sentiamo?

A volte sì e a volte no. Me le hanno chieste durante tutta la preparazione, ma io non volevo dargliele. Pensavo «Sono attori, quindi lavoreranno sul testo» e, per questo progetto, non volevo assolutamente che lo facessero. Alla fine hanno lavorato su altre cose, di sicuro sul tip tap! Non abbiamo fatto la classica lettura, ma ovviamente abbiamo parlato molto dei personaggi, delle situazioni, delle sequenze, dello stile di recitazione, ecc... Ho cercato di rassicurarli sul fatto che non avrebbero dovuto recitare alla «film muto» e che, se io non avevo cannato la sceneggiatura, non avrebbero dovuto recitare in modi particolari. Bérénice, che ha seguito il progetto fin dall'inizio, aveva sicuramente un numero maggiore di riferimenti, ma penso che per entrambi girare questo film sia stato un esercizio molto speciale. È come se si fossero trovati privi di punti di riferimento.

Conosco bene Jean e so che riesce a calarsi subito in un personaggio quando ne imposta la voce. Qui non poteva ricorrere a questo espediente. Per molti attori, la voce è uno straordinario asso nella manica e loro si sono trovati a doverne fare improvvisamente a meno. Non avevano bisogno di preoccuparsi del fatto di essere intonati o stonati. E al tempo stesso dovevano astrarsi dal testo, che di solito è un supporto essenziale per esprimere emozioni e sentimenti. Qui, tutto doveva essere reso sul piano visivo, senza l'ausilio delle parole, dei sospiri, delle pause, delle intonazioni, di tutte quelle variazioni che abitualmente usano gli attori.

Penso che il loro compito sia stato difficilissimo, poiché, più che mai, la loro recitazione ha realmente assunto significato nell'inquadratura, nel contesto di una scena che è stata montata solo in seguito. Fortunatamente, tra Jean, Bérénice e me, la fiducia è totale.

Lavorare a un film muto e quindi soprattutto sull'emozione, ha modificato il vostro modo di concepire il vostro mestiere?

È stato inevitabilmente un lavoro un po' diverso per tutti. Penso che l'aver lavorato con Nicole Garcia e Bertrand Blier avesse già un po' cambiato Jean, rendendolo più incline ad avventurarsi in territori più intimi, più profondi, più vulnerabili. Probabilmente ora si butta più facilmente senza una rete di protezione... Forse anche a causa della natura del film, Bérénice ha voluto prepararsi molto. Ha ingaggiato un coach, si è enormemente documentata, è andata alla Cinémathèque a vedere i film muti, ha letto molte biografie d'attrici. Poi non ha dovuto fare altro che dimenticare tutto quel lavoro e calarsi nel personaggio dall'interno. I primi giorni sul set, mentre giravamo alcune scene, è stato bello notare uno scatto e vedere all'improvviso comparire concretamente i personaggi. Per Bérénice è stata la scena al ristorante in cui Peppy Miller rilascia un'intervista e diventa consapevole del suo nuovo status di star. Si è lasciata completamente andare e ha provato un grande piacere nel farlo e a un tratto noi tutti abbiamo visto apparire il suo personaggio.

Per Jean è stata la scena in cui George Valentin toglie le lenzuola che nascondono i suoi mobili che Peppy ha comprato all'asta. Durante quella scena era talmente trasfigurato che tutti i membri della troupe sul set hanno provato un vero brivido.

Dopo, l'unica difficoltà per loro, come del resto per tutti noi, per me, per Guillaume (Schiffmann, il direttore della fotografia), è stata restare a quel livello così alto, mantenere quell'ambizione a lungo termine, durante le sette settimane di riprese. In sostanza, mantenere la promessa.

Visto che le riprese erano mute, dava molte indicazioni tra un ciak e l'altro?

Più che altro sul set ho potuto mettere la musica che ha avuto letteralmente l'effetto di trasportarli, al punto che alla fine non ne potevano più fare a meno! Mettevo principalmente musica hollywoodiana degli anni '40 - '50: Bernard Hermann, Max Steiner, Franz Waxman, ma anche Gershwin, Cole Porter... Ho quindi usato molto Viale del tramonto, ma sentivamo anche Come eravamo e persino le musiche composte da Philippe Sarde per L'amante. È una melodia magnifica e sapevo che Jean ha un rapporto particolare con quel tema. La prima volta che l'ho messa sul set, non l'ho avvertirlo sapendo che avrei suscitato una sua reazione durante la ripresa. E infatti così è stato. Ho fatto la stessa cosa con Bérénice per la scena in cui arriva in ospedale: le ho messo il tema di Laura, una melodia che adora. Credo che sia stato molto gratificante per entrambi. In altri momenti, ho messo uno dei primi temi composti da Ludovic Bource per il film. Recitare una scena a suon di musica è magnifico per trovare rapidamente il tono giusto. Per gli attori ha significato riuscire a relazionarsi con la recitazione in modo diverso, più sensibile, più intimo, più immediato. Per me è stato molto piacevole vederli sbocciare grazie alla musica. A volte, quando trovi il tema giusto per una determinata sequenza, le note sono molto più eloquenti di tutte le parole. Di fatto, con questo film mi sono reso conto che il discorso è indubbiamente un atto straordinario, ma è anche fondamentalmente riduttivo.

Come ha detto lei, in un film muto tutto si basa, molto più del solito, sulla regia e sulla luce. Come definirebbe le sue scelte estetiche?

In questo caso, la regia, le inquadrature, il montaggio non potevano che essere il proseguimento della sceneggiatura. Naturalmente, mi sono lasciato alcune porte aperte e mi sono preso tutte le libertà che ho voluto, ma prima avevo comunque fatto uno storyboard completo. Volevo essere sicuro che tutto potesse essere raccontato e fosse comprensibile. Non potevo compensare con i dialoghi. Mi piace comporre le inquadrature, mi piace definire ogni ripresa, mi piace che ogni inquadratura abbia un senso. Adoro giocare sui contrasti, sui grigi, sulle composizioni, sulle ombre, collocarli all'interno del quadro, trovare una scrittura visiva, dei codici, dei significanti. Racconto a me stesso un sacco di storie per metterle in scena e cercare di ricavarne una il più possibile coerente e rotonda e che dia l'impressione di essere semplicissima. Per quanto riguarda le luci, tra me e Guillaume (Schifmann) c'è più di una semplice collaborazione. The Artist è il terzo film che faccio con lui e abbiamo realizzato insieme anche degli spot pubblicitari, ci conosciamo molto bene. Appena ho avuto l'idea del film, l'ho informato e anche lui si è documentato moltissimo. Gli ho indicato molti film da guardare, è venuto alla Cinémathèque per vederli sul grande schermo, si è informato sulle tecniche, le macchine da presa, gli obiettivi dell'epoca. Ha quindi svolto un ruolo particolare nel processo, è stato una specie di sparring-partner, con in più la responsabilità tecnica della macchina da presa e della luce. Adoro il nostro modo di lavorare. Ad ogni modo, l'idea era la stessa per tutti: documentarsi, nutrirsi, comprendere a fondo le regole per poterle poi dimenticare meglio. Alla fine, quello che doveva prevalere era la chiarezza del racconto, la giustezza della situazione, l'impatto della scena.

Secondo lei, quale era il pericolo più grande di questo film?

Quello che cerco sempre di evitare è di lasciarmi trasportare dall'umore del set, perché l'umore del set non ha nulla a che vedere con l'umore di un film. In questo caso, il pericolo era che la promessa del film era grande e noi non dovevamo essere da meno. Ci sono molti modi per non raggiungere un obiettivo che ci si prefigge.

Un altro pericolo era, per non fare aspettare la troupe tre ore, per non perdere tempo, abdicare alle nostre esigenze e, per esempio, non ricostruire una scenografia che non funzionava o non dedicare abbastanza tempo a cercare un'altra idea quando ci rendevamo conto che quello che avevamo ipotizzato non funzionava fino in fondo, visto che in questo film l'immagine aveva un'importanza capitale dal momento che ogni dettaglio racconta qualcosa. Quindi i due pericoli più grandi erano il compiacimento e la svogliatezza.

In un film muto, anche la musica ha un'importanza capitale. Come avete proceduto?

Come al solito, mi sono rivolto a Ludovic Bource. Del resto era da tempo che gli parlavo della mia fantasia di realizzare un film muto! Abbiamo parlato molto. Appena ho iniziato a scrivere, gli ho dato i dischi che ascoltavo scrivendo, i brani degli autori che le ho citato prima: Waxman, Steiner, ecc. Lui è risalito anche ai musicisti a cui si erano ispirati (Prokofiev, Debussy, Ravel) e poi, dopo essersi documentato, ha fatto come gli altri: ha elaborato tutte le informazioni raccolte e si è messo al servizio della storia che dovevamo raccontare. Malgrado abbia composto alcuni temi prima dell'inizio delle riprese, ha avuto ancora più bisogno del solito di vedere le scene montate per riuscire a iniziare realmente a comporre. La nostra collaborazione è stata un po' più complessa che di consueto. In un film del genere, la musica è quasi onnipresente. Si tratta quindi di una musica piuttosto particolare, che deve soprattutto tener conto di tutti gli umori, ma anche di tutte le variazioni e le rotture, di tutti i conflitti e i cambi di direzione di ciascuna sequenza, sia per allontanarsi da essi, sia per accompagnarli. In ogni istante si impone una scelta, che è una scelta di sceneggiatura e come tale non può essere lasciata solo nelle mani del compositore! Ho quindi strutturato il film in blocchi narrativi indicando a Ludovic e ai suoi arrangiatori il tipo di umore che volevo e definendo i punti di corrispondenza tra la musica e le immagini che mi sembravano fondamentali e i momenti in cui al contrario mi sembrava che la musica dovesse allontanarsi dalla narrazione per non rischiare di diventare stancante o fastidiosa. Tutto questo ha necessariamente richiesto un confronto intenso e frequente tra loro e me. Non ho reso più facile il loro compito, ma hanno fatto un lavoro notevole.

Di cosa è più orgoglioso?

Innanzitutto del fatto che questo film esista! E che assomigli all'idea che avevo di esso. Trovo che sia un bell'oggetto, che mantenga la sua promessa.

Secondo lei qual è il più grande pregio del produttore Thomas Langmann?

Il fatto che non ha limiti: è pazzo e si dota dei mezzi per vivere la sua follia. È pieno di brio e lo semina ovunque. È sfrontato, tenace, rispettoso del lavoro e soprattutto ha una voglia di vedere un tipo di cinema che va al di là di qualsiasi cosa. Più che a un produttore, mi fa pensare a un principe fiorentino, a un mecenate. Lo adoro.

Se dovesse conservare un solo momento di tutta questa avventura, quale sceglierebbe?

Ce ne sono troppi. Il primo che mi viene in mente, è la festa di fine riprese. Abbiamo girato il film in 35 giorni, alla fine eravamo sfiniti, ma eravamo là, a Hollywood, un manipolo di francesi in mezzo agli americani, ma eravamo una squadra. E avevamo fatto il film che speravo. Mi piaceva il modo in cui ci guardavamo tutti quella sera, lo trovavo toccante. Ma ho vissuto molti momenti forti, moltissimi. E spero che non siano finiti!

Hanno detto del film:

«Era dai tempi de *L'ultima follia* di Mel Brooks, se non andiamo errati, che il cinema muto non arrivava sul grande schermo. Ma se quel film – godibilissimo – si iscriveva di diritto nel registro parodistico e farsesco tipico dell'autore, *The Artist* sembra nascere da una vera e propria necessità.

Quello che colpisce immediatamente, vedendolo, sono la straordinaria passione, la cultura cinematografica e la cura per il dettaglio che lo animano e gli hanno dato vita contro tutto e tutti.

Basterebbe questo a farcelo amare: non c'è alcuna presunzione in quest'impresa, ma la volontà di rendere omaggio a un cinema venerato, che ha formato generazione di registi e spettatori, fatto da autori europei con capitali del nuovo mondo in quella che diventerà la culla e la mecca della settima arte, Hollywoodland (come ancora recitava il celebre cartello sulle colline di Los Angeles). Un luogo che diventa fin da subito fabbrica di sogni, emozioni, vite alternative, che crea stelle e mostri, capace di accogliere a braccia aperte gli artisti in fuga dall'Europa in fiamme, ma al tempo stesso di trattare i suoi divi a contratto come polli di allevamento. Un luogo pieno di luci e ombre, reso alla perfezione dalla formula – muto + bianco e nero – scelta da Hazanavicius.

L'idea vincente del film dunque non è quella di prendere una forma antiquata per far recitare gli attori in modo esagerato e giocare a fare il cinema muto, ma quella di mandare volti, corpi e paesaggi in un viaggio a ritroso nella macchina del tempo, di trasformarli col trucco, le scene e i costumi per poi inserirli nelle vere location della storia (Peppy vive nella casa che fu di Mary Pickford!) con i veri oggetti di scena e la musica sul set. Poi basta chiedere agli interpreti una recitazione il più naturale possibile, e il gioco è (quasi) fatto.

Dalla geniale idea di velocizzare leggermente le riprese a quella di sfumare il bianco e nero in una gamma infinita di grigi, a seconda dello stato d'animo del protagonista, *The Artist* è un film talmente pieno di brillanti intuizioni da essere forse, in certi momenti, anche “troppo” perfetto. Può essere questo l'unico difetto di una pellicola che riprende anche i generi del cinema classico hollywoodiano – non solo di quello muto – nella sua struttura narrativa: ecco il mélo, la love-story, la caduta dopo l'irresistibile ascesa, il dramma, lo scintillante luccichio del musical. C'è davvero di tutto dentro *The Artist*: *Quarto potere* di Orson Wells (la scena della colazione, il magazzino coi mobili di George), *Viale del tramonto* di Billy Wilder (la parabola della star che non si rassegna, accompagnato dal fedele autista che firma anche gli autografi per lui e gli resta accanto nella disgrazia) e – anche se è il richiamo più ovvio e forse meno voluto – *È nata una stella* di William Wellman e *Cantando sotto la pioggia* di Stanley Donen. Ma ci sono anche Lubitsch, Murnau, i film di King Vidor, i numeri di tip tap di una grande coppia danzante come Fred Astaire e Eleanor Powell.

E il protagonista, col fedele cagnolino che lo accompagna sempre, è un incrocio tra William Powell, il John Gilbert messo in crisi dal sonoro, Douglas Fairbanks ed Errol Flynn: bello di una bellezza in apparenza inscalfibile dalla vita, il volto trasfigurato da un eterno, sfavillante sorriso, sempre pronto a giocare coi fan. Una star talmente convinta della propria invincibilità da rifiutarsi di cambiare, un uomo che preferisce assaporare fino in fondo la propria caduta in disgrazia invece di rimboccarsi le maniche, o di accettare l'amore disinteressato di una ragazza più giovane. A dargli corpo, fascino, sguardo, è un incredibile attore chiamato Jean Dujardin, che ha iniziato la propria carriera facendo il buffone nei vari Zelig d'oltralpe, e che dimostra qui un'espressività e un carisma assolutamente all'altezza dei suoi modelli. Lo affianca la moglie del regista, Bérénice Béjo, bellissima e vivace “maschietta”, che sembra uscita da uno dei racconti più scintillanti di Francis Scott Fitzgerald. E sono perfetti anche gli attori “secondari”, da John Goodman a James Cromwell.

A tutto questo, Hazanavicius aggiunge le belle musiche di Ludovic Bource e un concetto di regia davvero moderno: senza spoilerare niente, diremo che il film non è interamente muto, e l'uso che il regista fa del sonoro è – ancora una volta – di un'intelligenza non comune. Come i grandi film che Hollywood non sa più darci, con il loro carico di emozione pura e glamour assoluto, *The Artist* compie

il suo miracolo lasciando lo spettatore contento e stupito, con la voglia, probabilmente, di rivederlo ancora una volta. In mancanza della voce lo sguardo torna protagonista e il cinema, “che è diventato piccolo” come diceva Gloria Swanson, riacquista le sue giuste dimensioni.

(Daniela Catelli, *Comingsoon.it*, 9 dicembre 2011)

«Enjoy the Silence. *The Artist* è un grande omaggio al cinema di un tempo assai lontano ma in realtà mai dimenticato, ma soprattutto una commedia vivace e divertente, ricca di trovate davvero fantastiche, che va oltre la semplice operazione "nostalgia".

George Valentin è una versatile star hollywoodiana molto amata dal pubblico e soprattutto dalle donne, lavora sempre in coppia con il suo fedele ed espressivo cagnolino e ogni suo film è un grandissimo successo. C'è solo un problema però, siamo nel 1927 e George è una star di quel cinema muto che è in procinto di scomparire con l'avvento del sonoro. Troppo orgoglioso e superbo per poter pensare di essere presto rimpiazzato e dimenticato, finisce addirittura con elargire preziosi consigli all'incantevole Peppy, un'extra conosciuta su un set di un film e destinata a diventare la prima grande star della nuova era cinematografica.

A metà strada tra *Cantando sotto la pioggia* ed *È nata una stella*, *The Artist* è un grande omaggio al cinema di un tempo assai lontano ma in realtà mai dimenticato, ma a differenza del film di Stanley Donen, in cui il passaggio al sonoro era semplicemente un'occasione per alcune esilaranti gag e straordinari numeri musicali, con questo film, il regista Michel Hazanavicius si spinge oltre, realizzando di fatto un vero e proprio film d'epoca: in gran parte completamente muto o accompagnato solo da una colonna sonora sinfonica, in bianco e nero, titoli di testa in stile, cartelli che riportano i dialoghi e un protagonista che in tutta la pellicola recita una sola battuta.

Ma non per questo bisogna lasciarsi spaventare, perché *The Artist* è innanzitutto una commedia vivace e divertente, ricca di trovate davvero fantastiche, che va oltre la semplice operazione "nostalgia" ma ci parla in un certo senso anche dei nostri giorni, un momento "storico" non troppo dissimile da quello mostrato nel film in cui effetti speciali e 3D cercano di prendere il sopravvento sui sentimenti, sui contenuti e sugli artisti.

Il protagonista Jean Dujardin è bravissimo nel rifare in parte il verso a Douglas Fairbanks o anche all'indimenticato Gene Kelly di *Singin' in the Rain*, ma al tempo stesso a rendere tridimensionale un personaggio di altri tempi – affascinante, elegante, carismatico – eppure molto attuale nel suo disagio, nella sua sensazione di sentirsi superato e dimenticato da un'industria, come quella cinematografica, che corre e non si guarda mai indietro. Ad aiutarlo un cast internazionale formato dalla bella franco-argentina Bérénice Bejo (moglie del regista e che con Dujardin ricomponne la fortunata coppia del primo film di Hazanavicius, la parodia *OSS 117: Le Caire nid d'espions*) e da John Goodman, Penelope Ann-Miller e James Cromwell, più un cameo di Malcolm McDowell.

Molto acclamato al termine della proiezione, qui a Cannes, dove è stato presentato in concorso dopo una prima (temporanea) collocazione nella sezione non competitiva, *The Artist* è un film che certamente catturerà l'attenzione dei cinefili e degli esperti ma che potrebbe perfino riuscire nel rivolgersi a un pubblico ben più ampio, quello composto da coloro che, ancora oggi, subiscono il fascino del grande schermo e di un'epoca in cui un sorriso o uno sguardo di un divo valeva più di mille parole.

(Luca Liguori, *Movieplayer.it*, 15 maggio 2011)