



presenta

JEAN DUJARDIN BÉRÉNICE BÉJO

The Artist

Un film di
MICHEL HAZANAVICIUS

JOHN GOODMAN JAMES CROMWELL
PENELOPE ANN MILLER MISSI PYLE

Prodotto da Thomas Langmann
Sceneggiatura Michel Hazanavicius
Adattamento e Dialoghi Michel Hazanavicius
Direttore della fotografia Guillaume Schiffman, AFC
Musiche Ludovic Bource
Casting Heidi Levitt, C.S.A
Scenografia Laurence Bennett
Costumi Mark Bridges
Montaggio Anne-Sophie Bion / Michel Hazanavicius
Produttore associato Emmanuel Montamat
Produttori esecutivi Daniel Delume - Antoine De Cazotte - Richard Middleton

USCITA 9 DICEMBRE

durata 100 minuti

BIM DISTRIBUZIONE

Via Marianna Dionigi 57, 00193 ROMA
Tel. 06-3231057 Fax 06-3211984

Hollywood 1927.

George Valentin è un divo del cinema muto all'apice del successo.

L'avvento dei film parlanti lo fa scivolare nell'oblio.

Intanto Peppy Miller, una giovane comparsa, viene proiettata nel firmamento delle stelle del cinema.

Intervista con **MICHEL HAZANAVICIUS** Regista

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 casa 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 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 che 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 silenzio 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, scorazzano 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 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 CITTA'*, 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 Mac Dowell 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 avvertito 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, qual'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!

Intervista con JEAN DUJARDIN

George Valentin

Ricorda la primissima volta in cui Michel Hazanavicius le ha parlato della sua voglia di fare un film muto?

Credo sia stata tra due ciak durante le riprese del primo *OSS 117*, ma non gli ho creduto! Non si capisce mai quando Michel è serio. È diventata una cosa più concreta dopo l'uscita dei due *OSS 117*, quando ci siamo chiesti cosa avremmo fatto in seguito. Michel non è un grande chiacchierone e quando dice di avere un desiderio e che sta pensando a una storia, non resta molto da fare se non aspettare senza sapere per quanto tempo. Michel è un gran lavoratore, una persona riflessiva, che si nutre di tantissime cose. Sapevo che leggeva molti libri sul cinema muto, che andava regolarmente alla Cinémathèque a vedere film muti, che voleva fare un film non solo muto, ma anche in banco e nero ambientato nella Hollywood degli anni '30. Per me era ancora un progetto un po' astratto. Finché un giorno mi ha proposto questa storia di *THE ARTIST* quasi scusandosi: fino ad allora avevamo realizzato insieme delle commedie dove ci eravamo divertiti a giocare con i personaggi e le situazioni, mentre lì dovevamo cimentarci con una storia d'amore, quasi un vero melodramma. Mi ha porto la sceneggiatura, in modo un po' febbrile: «Leggila, ma non prendermi in giro. Dimmi se secondo te può funzionare, che cosa ne pensi e se saresti disposto a farlo.»

Quale è stata la sua reazione?

L'ho letta tutta d'un fiato e ho subito pensato che aveva avuto un bel fegato a inseguire la sua fantasia. Poi gli ho detto, come tutti quelli a cui parlava del progetto: «È un'idea fantastica, ma pensi che troveremo i finanziamenti?». Comunque, l'idea era talmente geniale, che bisognava assolutamente farlo! Per nostra fortuna, il nostro percorso ha incrociato la follia e l'ambizione di Thomas Langmann. Come per gli altri film, ho trovato la sceneggiatura molto ben scritta, molto ben costruita, con ogni tassello già perfettamente a posto. Tuttavia sono rimasto molto sorpreso: Michel e io lavoriamo volentieri nell'ironia, nel pastiche, mentre qui si trattava di una storia sicuramente piena di colpi di scena e di azione, ma soprattutto piena di emozione ed era una novità per Michel.

Sono rimasto toccato dalla promessa del progetto, dal gioco dei destini incrociati, dall'incontro tra George Valentin e Peppy Miller e da tutto quello che il film racconta anche sul cinema, sulla storia del cinema, sugli attori. Volevo che mi raccontasse di più, che mi parlasse delle sue convinzioni profonde, che mi dicesse che non era solo un bell'oggetto da esibire, ma che era innanzitutto una storia che voleva raccontare e come l'avrebbe raccontata. Anche se sotto questo aspetto non avevo alcun motivo di preoccuparmi perché se c'è una cosa che Michel sa fare bene è raccontare una storia per immagini e ha sempre voglia di esaltare la recitazione degli attori. Poi sono arrivate tutte le domande che è normale che uno si ponga, soprattutto davanti a un progetto simile e soprattutto da parte mia che sono un perfetto neofita in materia, ad eccezione di quei due geni di riferimento che sono Keaton e Chaplin. Cos'è il cinema muto? Cos'erano gli attori prima del parlato?

Volevo che mi insegnasse. L'ho seguito alla Cinémathèque: mi ha fatto vedere *AURORA* e *IL NOSTRO PANE QUOTIDIANO* di Murnau, *LA FOLLA* di King Vidor e molti altri. Ho scoperto un cinema muto diverso dalla pantomima e dalle commedie slapstick. Probabilmente è servito anche a rassicurarmi, a mostrarmi che era possibile seguire una storia raccontata senza parole per un'ora e mezza, che era possibile sorprendersi e commuoversi. Quei film mi hanno toccato moltissimo. Senza i dialoghi in fondo resta l'essenziale: la recitazione e l'emozione pura. Mi hanno toccato soprattutto perché amo molto recitare con tutto il corpo e in quei film ho visto un'espressività molto personale e sensuale.

Come ha inciso sul vostro rapporto il fatto di dover lavorare, per una buona parte del film, su toni più seri, su emozioni autentiche?

Abbiamo avuto tutti e tre, Guillaume Schiffman, Michel e io, una certa fifa, credo. Tra noi spesso ci lanciamo frecciate, ci guardiamo in modo un po' beffardo, scambiamo battute scherzose. In questo caso, sapevamo che dovevamo muoverci in fretta, che dovevamo sorprenderci per lasciarci condurre dall'emozione. Durante le riprese ho visto sui loro volti espressioni che non avevo mai visto prima. È stato molto interessante scoprirsi e conoscersi sotto questa veste. Vedere Guillaume Schiffman con gli occhi un po' velati, vedere anche Michel, che è una persona molto riservata, profondamente commosso, avere una partner come Bérénice che non si risparmia mai, è stato incoraggiante e mi ha permesso di farmi carico di tutto. Quindi non ho avuto l'impressione di essere nella retorica emozionale, ma solo di raccontare questa storia come doveva essere raccontata. È stato molto piacevole. E poi non c'è solo l'emozione, ci sono anche scene comiche... mute! Sapevo fin dall'inizio che avrei dovuto lavorare con alcuni vincoli, ma è molto eccitante avere un progetto che incute un po' di paura.

Ha avuto paura?

Un po', ma ero più che altro eccitato. Quello che mi spaventava era che di solito mi piace preparare bene i miei ruoli, quasi in modo scolastico, e sapere dove sto andando, mentre qui non potevo preparare nulla perché non avevo quasi niente su cui appoggiarmi. Sapevo che sarei stato privato del testo e della voce e non è una bazzecola! Mi domandavo come avrei fatto a dar vita al personaggio senza le parole a salvarmi, senza il suono a trascinare lo spettatore nella storia. Ma al tempo stesso avevo la sensazione che il progetto capitasse al momento giusto e che fosse tagliato su di me, su questa faccia che quando ho esordito mi dicevano che era troppo mobile, troppo espressiva e considerando il piacere che provo a recitare con tutto il corpo e la voglia che ho oggi di spingermi oltre nella recitazione, di lasciare un po' da parte il pudore. Non potendomi preparare molto, mi sono detto che le prove con le luci e i costumi sarebbero state determinanti. Aspettavo di arrivare a Los Angeles e di vedere l'effetto che mi avrebbero fatto l'acconciatura, il trucco, i costumi. E poi c'era anche il fattore velocità: quando filmi a 22 fotogrammi al secondo, non puoi recitare esattamente allo stesso modo, allo stesso ritmo che applichi di solito. A volte ti chiedi se non sia opportuno rallentare un po' il movimento. Tutto questo è stato determinante, ma ho dovuto aspettare quasi l'ultimo momento per capire in che direzione sarei andato e questo mi faceva paura. Comunque, non esageriamo: esistono paure peggiori, esistono rischi peggiori dell'essere spedito tre mesi a Los Angeles a girare un film francese negli studi Warner o Paramount! Non mi posso proprio lamentare!

E ha potuto imparare a ballare il tip tap...

È uno degli aspetti del mio lavoro che adoro. Peraltro è stata una delle prime domande che Michel mi ha fatto mentre scriveva: «Ti andrebbe di ballare il tip tap?». Naturalmente, ho risposto di sì tutto eccitato senza rendermi conto di cosa avrebbe comportato: ho dovuto imparare le basi del tip tap per diversi mesi, iniziando da *shuffle, step, shuffle, step*, sono stato assalito dai dubbi, ho avuto l'impressione di non fare progressi e poi sono ripartito sul più bello, ho lavorato su alcune parti della coreografia con Bérénice e mi sono lasciato sopraffare dal piacere della scoperta, consapevole che non diventerò mai Gene Kelly! Del resto non è questo che ci si aspettava da me. Ciò nonostante, il numero finale era una delle scene che mi spaventava di più. Quattro mesi di esercizi di tip tap non corrispondono a sei anni e tuttavia bisognava dare l'illusione. È una scena che dura solo due minuti, ma è una bella promessa e bisognava mantenerla. Sapevamo che Michel avrebbe ricordato il meno possibile e questo fatto rendeva tutto ancora più eccitante. A ogni ripresa, davamo il massimo e al quindicesimo ciak non eravamo nemmeno stanchi! Dovevamo ricordarci i passi e anche ballare, e non è affatto la stessa cosa: bisogna avere una certa espressione, una grazia, esprimere un'emozione. E poi, ovviamente, è una scena che dovevamo interpretare in due: bisognava non solo avere un minimo di conoscenza, ma soprattutto trovare una complicità. Fortunatamente, con Bérénice è facile. Alla fine di ogni ripresa eravamo i primi a dire: «Forza, rifacciamola!». Eravamo là, piccoli francesi, con trecento persone sul set, avevamo provato nello studio di Debbie Reynolds e Gene Kelly: sentivamo la pressione! La sola cosa che ci dicevamo, forse per rassicurarci, era che se anche la tecnica forse non era perfetta, compensavamo con la buona volontà e la generosità. E la generosità viene colta dalla macchina da presa, soprattutto da quella di Michel.

All'inizio del film, il suo personaggio, George Valentin, è una grande star del muto. Si è ispirato ad attori celebri per interpretarlo?

A Douglas Fairbanks ovviamente! Sfavillante, piroettante, pieno di brio, non esitava ad ammiccare di continuo agli spettatori. È stato molto divertente imitarlo e soprattutto nelle sequenze dei film nel film ho attinto a lui a piene mani. Ho guardato tutti i film che ha interpretato: non sono sempre dei capolavori, ma la sua recitazione è sempre ricchissima. È come la vita in meglio, più sfavillante e mi piace molto. Mi sono nutrito di quei film, ma poi, come sempre, ho dovuto liberarmi dei riferimenti e calarmi nel personaggio. Per interpretare una serie di scene, quando è al volante della sua Bugatti, quando è intrappolato nelle sabbie mobili, quando lotta contro i selvaggi o persino la scena della grande prima, ho dato tutto me stesso, lasciandomi completamente andare. Abbiamo iniziato da lì ed è stato divertente. Ero perfettamente a mio agio. Del resto in quelle scene eravamo molto vicini agli *OSS 117*, ma sapevo che poi avremmo dovuto inventare interamente la vita di George Valentin. L'aspetto più eccitante è stato partire da questo personaggio sopra le righe, che recita continuamente, davanti alla macchina da presa, con sua moglie, con i suoi fan, e scivolare pian piano nelle acque più torbide, nei territori più oscuri, più dolorosi. Partire dal piacere, quasi infantile, della pura recitazione per addentrarsi sempre di più nell'incarnazione. All'inizio avevo un certo timore per quelle scene più gravi, più cupe, per le quali non avevo un testo a cui agganciarci. E ho finito con lo scoprire che il muto era quasi un vantaggio: è sufficiente pensare all'emozione perché si

manifesti. Nessun dialogo la inquina. Basta un niente, uno sguardo, un battito di ciglia, a farla diventare palpabile. Inoltre c'era un clima di tale fiducia reciproca tra noi, con Michel, Bérénice e Guillaume, che potevamo lanciarci senza alcun timore. Per quelle scene, la musica è stata uno strumento magnifico. Girare un film muto è un grande lusso: durante le riprese puoi mettere tutti i brani che vuoi. A me basta ascoltare "Les choses de la vie" di Philippe Sarde che mi metto a piangere immediatamente!

Cosa la colpisce di più di George Valentin?

La sua caduta e il fatto che non la veda arrivare. All'inizio non si pone molte domande. È un po' sbruffone, ma non è arrogante: è sicuro del suo fascino che esercita senza problemi, è luminoso e recita costantemente. È come se fosse solo un'immagine, un volto su un cartellone. Poi, pian piano, passo dopo passo, quella sicurezza, quella leggerezza si sgretolano e lui comincia a precipitare fino a toccare il fondo. Fortunatamente un angelo buono veglia su di lui. E alla fine, non è più una fotografia, ma un uomo, soltanto un uomo. Mi piace questo percorso.

Il fatto che sia un attore la tocca ancora di più?

Sì, naturalmente. Spero che non sia una premonizione! Ma effettivamente sappiamo bene che si tratta di un mestiere che è sempre un po' precario. Mi ha sorpreso il fatto che interpretare per venti giorni la discesa di George Valentin alla fine mi ha lasciato il segno. Anche se ho fatto il possibile per proteggermi, a un certo punto mi ha toccato. Torni a casa la sera un po' turbato e l'indomani devi ricominciare con gli stessi stati d'animo. La tua casa brucia, il cane abbaia, chiedi di ascoltare Léo Ferré sul set... Ti fai del male in modo bizzarro e a un bel momento ti dici: «Attento, anche tu puoi passare dall'altra parte.». È un'inezia pericolosa perché finisci... con l'essere abbastanza felice di essere infelice!

Girare proprio nel cuore di Hollywood un film su Hollywood è indubbiamente un'esperienza unica, ma dopo un paio di giorni non diventa un film come un altro?

Oh no! Innanzitutto perché non è un film come un altro! E poi, anche dopo due settimane, posso assicurarle che continui a mangiare in fretta per avere ancora un po' di tempo da solo sul set per guardare le scenografie, per toccare la patina dei muri, per camminare nelle strade dei teatri di posa, per registrare ogni dettaglio e dire a te stesso: «Sono davvero a Hollywood!». Ne ero assolutamente consapevole. Il copricapo di una comparsa, la divisa di un poliziotto, un angolo di strada, tutto richiama il cinema. Adoro quegli istanti in cui la vita si unisce al cinema o viceversa. È affascinante. Mi sono preso il tempo per approfittare di tutto questo. Non potevo restare impassibile, anche perché era la prima volta che andavo a Los Angeles. Scoprivo ogni cosa contemporaneamente. Sono arrivato abbastanza presto, prima dell'inizio delle riprese, sia per lavorare, sia per conoscere la gente e familiarizzare con la città. E poi non bisogna dimenticare che vesto i panni di un attore degli anni '30 a Hollywood! A proposito, alloggiavo in una villa degli anni '30 sulle colline di Hollywood e credo che Michel mi abbia isolato in quella grande casa di proposito, in modo che alla fine di una giornata di lavoro, restassi ancora nello spirito di George Valentin! E credo che abbia funzionato, anche piuttosto bene! Si è sempre un po' schizofrenici quando si fa questo mestiere. Il gioco di specchi era rafforzato dal fatto che il film è anche un capitolo della storia di Hollywood. Come se il parlato fosse arrivato quasi troppo in fretta, quando restavano ancora delle cose da fare, e non soltanto per quel tipo di

attori. La prova è che Michel rifà un film muto 90 anni dopo! È piuttosto sconvolgente. Senza voler essere pretenzioso, ho l'impressione che abbia trovato un piccolo anello mancante. Forse è per questo che in tutti gli americani, a partire dagli attori, da John Goodman al sofisticatissimo James Cromwell, ma anche nei tecnici, sentivamo una sincera curiosità, una grande eccitazione e un autentico affetto per il nostro progetto. Come se ritrovassero un piacere infantile nel partecipare a questo film completamente folle e fuori da ogni regola.

Secondo lei qual è la carta vincente di Bérénice Béjo?

La sua freschezza, la sua assenza di cinismo, la sua volontà, la fiducia che è pronta a darti, il lavoro che svolge. La sua bontà. Il suo coinvolgimento totale in questo progetto. Anche per lei era fondamentale avvicinarsi alle attrici degli anni '20 e dimenticarle rapidamente per poter essere se stessa. Io e Bérénice ci conosciamo bene, dopo il primo OSS 117 non ci siamo mai persi di vista, ci vogliamo molto bene. Tra noi non c'è alcun imbarazzo, direi quasi che non c'è pudore. Possiamo tuffarci e abbandonarci negli occhi uno dell'altra senza problemi. Per un progetto come questo era un grande vantaggio. Ci ha permesso di guadagnare del tempo. Ci siamo entrambi sorpresi per le emozioni molto intense che abbiamo provato, fino a singhiozzare, fino a piangere...

A parte Bérénice Béjo e James Cromwell, l'altro suo partner principale è un cane...

Jack... Uggy è il suo vero nome! È una star, ha già interpretato molti film. Avevamo previsto tre cani e abbiamo girato tutto il film con lui. È furbissimo Jack! È un grande attore, perfettamente capace di rubarti la scena senza farsi scrupoli! Sinceramente è stato piuttosto semplice, dovevo solo ascoltare gli addestratori che erano bravissimi nel loro mestiere. La sola cosa complicata era tenersi tutto il giorno in tasca dei pezzi di salsiccia per farlo obbedire. Certi giorni arrivavo ad avere la sensazione di essere io stesso un'enorme salsiccia!

In cosa lei e Michel Hazanavicius siete complementari?

Credo di essere una sorta di proiezione della sua fantasia di attore. Penso che se lui fosse un attore, io sarei quell'attore. È bravissimo nel disegnarti, nel vero senso della parola e in senso figurato, è bravissimo nell'illuminarti e so che mi guarda come se io fossi una donna, come un oggetto di desiderio. Non lo ammetterò mai, ovviamente, ma è così! È il terzo film che facciamo insieme, ci siamo frequentati molto in questi anni, siamo amici, ma abbiamo sempre bisogno di corteggiarci. Accettando di partecipare a questo film, mi sono chiesto se gli sarei piaciuto anche in questo nuovo registro emotivo. Avendolo già sperimentato con Nicole Garcia e Bertrand Blier, sapevo come affrontarlo. Lui non mi conosceva in questa veste, mi aveva sempre visto interpretare una sorta di Sean Connery dei poveri, con i pettorali in fuori. Tuttavia, conoscendomi bene nella vita privata, ovviamente sapeva come condurmi. Con una grande eleganza e senza alcuna perversità mi ha indicato la strada di queste emozioni più oscure, più dolorose e ha lasciato che andassi a cercarle io stesso, senza tuttavia esitare a chiedermi molto di più. In effetti l'aspetto più piacevole nel lavorare con lui è il fatto che ti lascia fare il tuo lavoro di attore, in fin dei conti tocca a te trovare la chiave giusta. Inoltre è piuttosto pratico avere sul set sia l'attore, sia il regista, sia il montatore. Il suo film è molto intelligente. Michel è un pudico come me. Ci sono molte cose di cui non parliamo, che capiamo senza avere necessariamente bisogno di esprimerle. Ci

divertiamo a dire che c'è un Bluetooth tra di noi. Lui pensa a una cosa e io gliela faccio senza che lui debba chiederla. È veramente un lavoro a due. Prima delle riprese parliamo molto e sul set ci facciamo delle proposte, lavoriamo di fino, ci concentriamo sulle sfumature più che sui grandi sconvolgimenti. È proprio questo tipo di lavoro che è interessante sul set: cercare sempre il modo di ottimizzare una scena. Mi conosce talmente bene che appena mi vede inarcare un sopracciglio pensa: «Deve avere qualche preoccupazione, aiutiamolo a rilassarsi» e un attimo dopo mi lancia una frecciata che mi fa schiantare dalle risate. È come se volesse dirmi: «Non è una cosa così grave, stiamo raccontando una storia e va tutto bene». Ridimensiona sempre tutto. Non ci sono tensioni gratuite e al tempo stesso non c'è mai condiscendenza tra noi. Mai. C'è un'autentica esigenza, condivisa, rilassata, complice. Prova un voluttuoso piacere da regista nel fare, non dei film, ma il cinema, nel fabbricare immagini. Peraltro credo che questo film abbia ulteriormente rinsaldato il suo sodalizio con Guillaume Schiffman. Il suo piacere passa per il piacere degli altri e tutti provano piacere a lavorare con lui, gli attori, Guillaume e gli altri collaboratori. E' una cosa che mi piace molto e crea un clima di positiva serenità sul set e io ho bisogno di questo sostegno, di sentirmi incoraggiato, di sentire che questo oggetto che stiamo creando lo stiamo creando tutti insieme. È molto rassicurante avere davanti qualcuno che sembra non avere mai dubbi. Io lo chiamo «l'Impavido». Non ha mai paura. Avrebbe potuto sentire la pressione: una piccola troupe di sei francesi che sbarca a Los Angeles dove collabora con una troupe americana per realizzare un film in bianco e nero non è un'impresa da poco! Avrebbe potuto essere un progetto molto o per nulla arrogante. Non l'ho mai visto preoccupato perché è sempre stato sincero e onesto sulle sue intenzioni. Non ha mai fatto scene, non ha mai fatto capricci, non è mai stato di cattivo umore: è sempre rimasto concentrato sulla sua storia e si è continuamente posto le domande giuste: Dove sto andando? Che cosa voglio fare? Cosa sto raccontando?

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

L'ultima scena di tip tap con Bérénice e tutto quello che abbiamo entrambi vissuto in quegli istanti. E poi, da bravo egoista, direi l'uscita dal cinema, dall'Orphee Theater, dopo la prima, all'inizio del film. Era la sera alla Warner. L'ambiente, la folla, i flash, i volti delle comparse, la musica in sottofondo, le automobili anni '20, i poliziotti... ero in un vecchio film, ero dentro quell'immagine!

Intervista con **BÉRÉNICE BÉJO** Peppy Miller

Ricorda la primissima volta in cui Michel Hazanavicius le ha parlato della sua voglia di fare un film muto?

È stato a festa durante le riprese del primo *OSS 117*. Disse a Jean e a me che erano dieci anni che sognava di realizzare un film muto. Jean e io trovammo l'idea completamente folle, ma non immaginavamo che un progetto simile potesse essere realizzato. Dopo il successo dei due *OSS 117*, Michel ha pensato che fosse il momento giusto per tentare di avviarlo. Quando riscuote successo un regista è in un certo senso preso più sul serio, ritenuto più credibile.. Ma il compimento di questo progetto è stato un percorso lento e fino all'ultimo, fino a poche settimane prima dell'inizio delle riprese, Michel e io ne parlavamo sempre al condizionale: «Se andremo a Los Angeles...», «Se cominceremo il film...» Solo un pazzo follemente innamorato del cinema come Thomas Langmann poteva accettare di lanciarsi, nell'era del 3D e degli effetti speciali, nel progetto di un film muto in bianco e nero! Prima di trovare lui, Michel ha incontrato un bel numero di persone e alcune erano interessate, ma nessuno ha veramente osato buttarsi.

In quale momento le ha parlato del personaggio che le aveva destinato, Peppy Miller, la giovane attrice che diventa una star?

Per molto tempo ha esitato tra due storie finché un giorno mi ha annunciato di aver trovato quella giusta e che avrebbe raccontato il destino di un divo del cinema muto che quando arriva il parlato non ci crede e anziché stare al passo con i tempi e saltare a bordo del nuovo treno, rimane fermo sul binario e vede all'improvviso sgretolarsi la sua vita. Ha aggiunto: «Ci sarà una giovane figurante che ogni tanto entra nella storia. È un ruolo piccolo, ma ci terrei molto che lo facessi tu». Sapevo che nella storia ci sarebbe stato anche un cane e spesso dicevo scherzando «Persino il cane ha un ruolo più importante del mio!». Poi, più avanti, mi ha detto: «È strano: quando scrivi, crei una storia e dei personaggi che a un certo punto diventano più forti della mano che li tratteggia. È così che la storia del divo del muto è diventata una storia d'amore tra lui e la giovane figurante». Ed è così che, stesura dopo stesura, Peppy Miller è diventata sempre più importante! È stato molto commovente, perché Peppy è un personaggio davvero incredibile.

In che senso?

Quando improvvisi, ti insegnano che non devi mai dire "no" e che tutto quello che ti propongono lo devi prendere, accettare ed elaborare. Peppy applica questo principio. Si serve di tutti i mezzi a sua disposizione. Quando si ritrova per caso sul tappeto rosso accanto a George Valentin e cominciano a fotografarla, trova la situazione divertente e comincia a giocare. Non è affatto calcolatrice. Si diverte con tutto. Spesso le star hanno questa dote. Non sono arrivate dove sono arrivate per caso, hanno un'enorme fiducia in loro stesse, prendono tutto quello che c'è da prendere ed è così che riescono a percorrere tutte le tappe e a diventare famose. Peppy aveva questa straordinaria qualità: prendeva

tutto quello che la vita le offriva, aveva fiducia in se stessa, nel suo destino.

È sorprendente: ne parla come di una persona realmente esistita!

Sì, lo so! È un personaggio che ho visto nascere e crescere. Non mi sono persa neanche una tappa della genesi del progetto. L'ho talmente nutrita che l'ho resa mia. Peppy mi ha fatto enormemente bene. Michel la vede, credo, come un angelo custode che veglia su George Valentin. Per me, è come una meteorite: passa, non si ferma mai, cresce e si consuma, ma è sempre in una dimensione straordinaria. Mi è subito piaciuta, mi ha subito stimolata. Mi ha fatto venire voglia di credere in lei e di darmi a lei. Le voglio veramente bene. Quello che mi tocca di più in lei, è il suo comportamento. È molto raro dare amore in questo modo, senza riserve, senza falsi pudori, con grande costanza. All'inizio, quando pensavo a lei, avevo un po' di difficoltà. Mi dicevo: «Avrò questo ruolo perché sono la moglie del regista, ma come faccio ad averlo perché sono l'attrice giusta?». E così ho lavorato, lavorato, lavorato. Insieme a Michel ho visto tutti i film che guardava lui, ho letto tutti i libri che lasciava in giro, biografie di produttori, registi, attrici, attori. Ho letto Frank Capra, ho letto e guardato Joan Crawford e Marlene Dietrich. Vedevo Peppy in ogni attrice che mi affascinava, la vedevo in ciascuna scena. «Lì è Marlene. Lì, quando esordisce nel ballo, è Joan Crawford e poi lì è Gloria Swanson». Ho persino iniziato a chiamarle per nome, Marlene, Joan e Gloria! Conoscevo tutto così bene a memoria che a un certo punto Michel mi ha detto: «Adesso devi divertirti a scoprire come Bérénice diventa Peppy». Allora mi sono rivolta a un coach con cui ho lavorato tutti i giorni per due settimane e mi ha fatto molto bene. All'inizio degli esercizi, dicevo «Lei fa questo, fa quest'altro», ne parlavo sempre come di una donna straordinaria. Alla fine delle due settimane di lavoro, parlavo in prima persona «lo incontro George... lo guardo per la prima volta...». Ero diventata Peppy! Ero consapevole di non essere lì per caso, sapevo che quel personaggio era fatto per me, e non per i motivi sbagliati, e che tutto quello che avevo imparato nel corso di un anno era servito a costruirla, fabbricarla, crearla. Ma quando Michel mi ha detto: «Non lavorare più, non andare più su Internet, non guardare più film. Sei in vacanza, dimentica tutto!», mi sono chiesta cosa mi sarebbe rimasto e sono arrivata sul set completamente pietrificata! Mi ero sottoposta a una tensione enorme, non volevo sbagliare l'interpretazione, volevo a tutti i costi fare piacere a Michel: sapevo bene tutto quello che aveva sopportato per arrivare fin lì, sapevo talmente bene che cosa voleva da Peppy che avevo paura di non riuscire a darglielo. Il primo giorno è stato atroce. Poi ho girato la scena della sua prima intervista, quella in cui si accorge di avere una possibilità ed è così felice che inizia a strafare. Era una scena difficile: è l'unico momento in cui vediamo questa giovane attrice che si prende sul serio, che crede di avere il mondo ai suoi piedi e diventa arrogante. Mi domandavo come avrei dovuto muovermi e come avrei potuto essere espressiva senza recitare con la voce. E devo dire che tutto mi hai aiutata: i costumi, il trucco, la scenografia, la situazione. Ho fatto diverse riprese, mi sono divertita, ho provato un grande piacere e alla fine della scena, mi sono detta: «Ci siamo, ce l'ho in pugno!». Non sono in grado di spiegarlo, è stata un'emozione fisica.

Ha vissuto il fatto di dover interpretare il personaggio senza l'ausilio della voce e dei dialoghi come un ostacolo, come un'ulteriore sfida o al contrario come un'opportunità di avere maggiore libertà?

È un sentimento strano. Lo spettatore non ci sente, ma nel film spesso parliamo lo stesso,

scambiamo qualche battuta. E già questo, è singolare. Ma più che altro, durante il lungo periodo della genesi del film, avevo visto così tanti film muti magnifici – i Murnau, i Frank Borzage, ecc. – che sapevo che l'assenza dei dialoghi non costituiva un ostacolo. Sapevo quasi istintivamente che l'assenza di parole avrebbe reso i personaggi e le immagini ancora più forti. Sapevo che avrebbe amplificato i personaggi e dunque non avevo paura di non essere ascoltata. Però adesso ho paura dei microfoni! Eserciti una grande pressione con le parole. La parola non mi è mancata e se oggi un regista volesse farmi interpretare il ruolo di una muta, accetterei subito!

È facile trovare l'equilibrio giusto nella recitazione, sapere fino a dove si può arrivare, fino a dove si può esagerare?

È in questo che entra in gioco il regista, che il suo sguardo diventa essenziale. Michel aveva in mente il suo film così bene da riuscire ad avere un magnifico distacco. Aveva fatto lo storyboard di tutta la sceneggiatura. La sua capacità di valutazione è molto acuta e il suo gusto molto definito. Quindi, in una situazione del genere, ti lasci guidare ancora più del solito e pretendi di più da te stesso. Ma in fin dei conti l'approccio è stato quasi identico a quello per un film parlato, tranne forse il fatto che abbiamo dovuto lavorare di più sulla parte fisica della recitazione, che non è molto enfatizzato in Francia. Avevamo già approfondito molto questo aspetto nei film *OSS 117*. Trovo molto piacevole la recitazione che non passa attraverso le parole ma attraverso il corpo, la camminata, l'atteggiamento, la precisione dei gesti. Michel mi ha fatto lavorare su piccoli dettagli, come camminare a testa alta senza sollevare il mento, o, per la scena dell'intervista, dondolare le spalle camminando. Queste indicazioni mi hanno permesso di trovare il personaggio in modo fisico, sono state un aiuto prezioso. E poi, visto che potevamo parlare tra i ciak, Michel non esitava a darci indicazioni senza interrompere le riprese per farci passare da un'emozione all'altra. È un metodo interessante perché ti spinge a trovare a caldo altre soluzioni. E poi quello che ci ha aiutati davvero moltissimo è stato l'utilizzo che Michel ha fatto della musica sul set. Ne metteva sempre molta e già questo ci facilitava il compito permettendoci di caricare la recitazione con la voce senza provare imbarazzo davanti agli altri e dandoci un ritmo magnifico. Se li ascolti un attimo prima di girare una scena intensa, certi brani musicali ti trasportano immediatamente. Michel ha sempre saputo trovare quelli giusti. Per la scena in cui scendo dall'autobus e arrivo allo studio per un'audizione, mi ha messo la musica di *EFFETTO NOTTE*, credo. È talmente allegra che mi ha subito trasportata, dandomi letteralmente le ali! Ha aiutato moltissimo sia Jean che me. Ben presto siamo stati felicissimi di non avere microfoni e di avere la musica. Al punto che oggi mi domando come potrò recitare su un set senza musica! È un'esperienza talmente liberatoria!

Come definirebbe Jean Dujardin come partner?

Jean è un attore che si diverte, che adora infinitamente recitare. È un partner che nella recitazione ricerca innanzitutto il piacere e quando non riesce a provarlo si sente frustrato e ha l'impressione di non aver fatto bene. Quindi è un godimento recitare con lui perché è profondamente generoso: non è affatto concentrato su di sé, ma sul piacere che scaturlisce da una scena che vuole sentire sempre di più. È anche molto tenero e molto attento nel suo modo di guardare gli altri. Adoro lavorare con lui e sono stata felicissima di ritrovarlo un'altra volta dopo i due *OSS 117*, anche perché siamo rimasti molto amici, ci siamo visti spesso e quindi tra noi non ci sono falsi pudori. Non è sempre facile fare un film come

questo, un melodramma, una storia d'amore. Ma davanti a lui non avevo problemi a piangere, a cadere tra le sue braccia, a fare un gesto melodrammatico: non provavo alcuna vergogna, né alcun timore. Sapevo di avere di fronte una persona che mi guardava senza giudicarmi, ma anzi con benevolenza e persino con amore.

È la prima volta che lei, Michel e Jean lavorate sul registro dell'emozione pura...

È vero. È stato insolito e divertente confrontarci tutti e tre su questo registro. È stato divertente vedere Jean indifeso nel suo vestito consunto. Era molto bello e molto triste. C'era in lui qualcosa di profondamente infantile, di molto simile a come è realmente nella vita in effetti ed è stato bellissimo vederlo così. Si è lasciato molto andare. Si è unito al progetto dopo di me: Michel aveva scritto la parte per lui, ma è salito a bordo più avanti, nella fase della preparazione, non ha seguito come me passo a passo la genesi del film. Penso che questo abbia fatto sì che avesse più paura di me e avesse per certi aspetti più bisogno di me di Michel. Mi sono resa subito conto che dovevo lasciargli più spazio nel suo rapporto con Michel, che dovevo lasciare più tempo a loro due. Del resto è diventata una battuta tra noi. Jean mi diceva: «Lasciamelo un po', tu ce l'hai tutte le sere, non lamentarti!». Andiamo molto d'accordo tutti e tre.

Come vede i rapporti tra loro due?

Non arrivo a dire che Michel e Jean sono innamorati, ma... si vogliono un bene dell'anima! Del resto Jean dice che Michel lo guarda come nessuno l'ha mai guardato. Nel loro rapporto ci sono una tenerezza e una fiducia infinite. E poi sono entrambi alla ricerca del piacere. Ridono molto insieme, cercano insieme, vanno molto lontano e poi ritornano, sono magnificamente complementari. Michel è incapace di recitare davanti alla macchina da presa, ma recita benissimo quando non c'è una macchina da presa e Jean prende tutto quello che può prendere da Michel. È come una spugna e Michel gli dà tutto quello che può ed è una cosa che gli procura un piacere enorme. Non è esattamente lo stesso tipo di rapporto che Michel può avere con un'attrice, nemmeno con me!

Insieme a Jean Dujardin ha un numero di tip tap magnifico. Immagino che imparare il tip tap sia stata una tappa importante nella sua preparazione al ruolo...

Certo, molto importante. Prendere lezioni di danza fin dall'inizio mi ha effettivamente aiutata a calarmi nel personaggio di Peppy. Mi dicevo: «Deve ballare così, muoversi così». Ho lavorato su tantissimi dettagli, come per esempio la strizzata d'occhio che dovevo fare a Malcolm McDowell. Credo di aver guardato 150 strizzate d'occhio di Marlene su Internet! Mi sono preparata lavorando molto sui gesti, gli atteggiamenti, le espressioni perché sapevo che non avremmo avuto molto tempo per cercarli sul set. Avevo bisogno di trovare fisicamente il suo modo di sedersi, di stare in piedi, di muovere la testa. Anche i costumi e il trucco sono stati molto importanti, direi vitali. Avevo bisogno di indossare le pellicce, di sentire dei materiali che oggi non esistono più, i tagli dei tessuti che accompagnano il movimento, i capelli che ondeggiavano al passo, avevo bisogno di mettere molto rossetto, io che non lo porto mai! Sono espedienti femminili, ma permettono anche di calarsi in un'epoca. Tornando al tip tap, è stato per me una vera sfida perché non avevo mai ballato, tranne nei film *OSS 117!* Quindi in novembre, un anno prima dell'inizio delle riprese, ho cominciato a prendere lezioni con Fabien Ruiz, un ballerino di tip tap piuttosto famoso, inizialmente una volta alla settimana per familiarizzare. Sapevo che Jean è molto dotato

quando si cimenta in qualcosa di nuovo, mentre io ho bisogno di tempo per imparare, capire, digerire... A partire dal febbraio seguente, per tre mesi, ho preso lezione di tip tap tutti i giorni e anche lezione di danza due volte la settimana per sciogliermi e acquisire fiducia. Abbiamo provato insieme la coreografia solo due o tre settimane prima di partire per Los Angeles. In cambio, girare quella scena è stato un piacere infinito! Ovviamente la tensione era enorme. Tutto il resto ci faceva meno paura. Per un attore ballare è una vera e propria sfida. Io e Jean avevamo i nervi tesissimi ed eravamo carichi di energia. Ci piaceva l'idea che Michel volesse girare la scena praticamente in piano sequenza, anzi ci tenevamo addirittura, perché era la prova che eravamo davvero noi a ballare. Anche se i nostri personaggi non sono dei ballerini, ma degli attori che hanno una scena di ballo nel loro film. Ma era un divertente gioco di ruoli.

Ci sono state altre scene che hanno suscitato in lei particolare apprensione?

Al di là del duetto di tip tap e della scena dell'intervista, no. In cambio, quella che ho trovato più difficile da fare è stata quella in cui George e Peppy si incrociano sulle scale. È stata durissima, non so perché. Si incontrano per caso, lei sta salendo e lui sta scendendo. Lei ha appena firmato un contratto, lui ha appena saputo che la sua carriera è finita e non sono affatto sulla stessa lunghezza d'onda. È stato complicato interpretarla, ma non saprei spiegare perché. Dovevo metterci leggerezza, allegria, spensieratezza quasi. Michel mi aveva chiesto di parlare incessantemente, di improvvisare in inglese, cosa che non è tra le mie preferite. Avevo la sensazione di essere in un dedalo, di aver perduto il mio personaggio, di calcare troppo la mano. Poi, sul monitor ho visto che funzionava benissimo. Sono i miracoli del cinema... muto!

E la scena in cui si infila nel vestito di George Valentin?

La temevo un po', ma è stata divertente da girare. Amo molto quella scena, la trovo alquanto commovente. Immaginarci con indosso gli abiti della persona che amiamo ha anche un qualcosa di sconvolgente, di sensuale. Era davvero importante trovare il giusto equilibrio. L'avevo provata il giorno prima, ma è stato sul set che ho intuito che Peppy poteva far finta che George le mettesse la mano sulle natiche. L'idea è piaciuta a Michel che ha deciso di tenerla.

Che sensazioni ha provato quando si è trovata a Hollywood, lei, giovane attrice francese, per girare un film sulla storia di Hollywood?

Innanzitutto è raro che il cinema francese parli del cinema americano. E naturalmente c'era qualcosa di magico nell'interpretare una giovane americana, nel ritrovarsi nei teatri di posa della Warner, nel passeggiare per le strade degli studi di produzione, nel vivere a Hollywood, nell'abitare – quanto meno nel film! – nella casa di Mary Pickford. Detto questo, sono aneddoti e ricordi che fa piacere rievocare e raccontare a posteriori, ma sul momento si è talmente assorbiti dal film e dal lavoro che si fa fatica ad assaporarli fino in fondo. La cosa strana ed eccitante è stata l'entusiasmo degli americani che hanno collaborato al film. Dicevano: «Negli Stati Uniti non potremmo mai fare un film del genere!». Rispondevamo che anche in Francia avevamo avuto parecchie difficoltà e loro insistevano: «Ma no, noi non ce la faremmo mai!». Erano letteralmente affascinati dal progetto. Forse anche perché questo film riporta tutti, sia loro che noi, alle origini del nostro mestiere e perché c'è qualcosa di molto commovente nel fare un film sugli esordi del cinema esattamente nel

luogo dove sono avvenuti. Non è necessario conoscere bene il cinema muto, abbiamo tutti visto qualche film di Charlot e di Buster Keaton. Amiamo il nostro lavoro anche per quel genere di film.

A questo proposito, tra tutti i film che ha visto in fase di preparazione, quali sono quelli che l'hanno toccata di più?

Il primo che ho visto alla Cinémathèque: *IL NOSTRO PANE QUOTIDIANO* di Murnau. Incredibile! Sono rimasta sconvolta dalla modernità di quel film. E poi *AURORA*, sempre di Murnau, *SETTIMO CIELO* di Frank Borzage. Guardando questi film mi sono detta: «Non ci sono dialoghi, ma le immagini sono sufficienti. E in realtà non sono affatto vecchi. Le storie e gli attori sono bellissimi, le emozioni sono molto intense.». Ho adorato quel periodo in cui passavo di scoperta in scoperta, andando ben oltre la preparazione al film. Ho amato le biografie di Gloria Swanson e di Joan Crawford, due attrici letteralmente agli antipodi. Mi sono persino innamorata di Joan Crawford, della sua bellezza, della sua classe, del suo percorso, del suo modo di porsi, di fumare, di guardare gli altri. Anche lei ha iniziato facendo la ballerina e si muoveva in tutte le direzioni. Mi sono detta: «Ecco! Quando Peppy balla, deve muoversi in tutti le direzioni!». L'impressione è che fosse un'epoca gloriosa: era la nascita del cinema, c'era qualcosa di innocente, di libero, di gioioso. La gente aveva l'aria felice. C'era la novità, le star diventavano star dall'oggi al domani e in tutto il mondo. Ovviamente mi è molto piaciuta anche Eleanor Powell. È stata la più grande ballerina di tap della sua epoca. Non ha fatto molti film perché si è sposata e ha interrotto la sua carriera, ma quando danzava, che leggiadria, che eleganza, che naturalezza, che sorriso! Guardandola, mi dicevo che le nostre scene di ballo dovevano avere l'aria altrettanto semplice. E poi ho riscoperto molto Marlene. Che donna straordinaria! Era di una bellezza e di un sensualità e aveva una tale sicurezza di sé! Poteva essere una casalinga e una madre e avere fascino da vendere! Oggi le dive sono diventate più banali.

Parlava del ritorno alle origini. Questo film potrebbe intitolarsi anche “L'attrice più promettente”.

È vero! Mentre giravamo il film non mi rendevo conto del regalo che Michel ci stava facendo e credo che neanche lui ne avesse la percezione. Quando ho visto il film, non ci potevo credere! Naturalmente ero fiera del mio contributo, visto che ho lavorato molto, ma mi sono soprattutto sentita onorata di far parte del progetto, di esserci, di vedere quello che Michel aveva fatto di me e quello che avevamo fatto insieme. È una splendida prova d'amore. Quando capitano queste cose, il nostro è un mestiere meraviglioso!

Secondo lei qual è la carta vincente di Michel come regista?

Il suo senso dell'umorismo e la sua intelligenza. È un uomo brillante, ama la sua troupe, ama il lavoro degli altri, ha una grande capacità di ascolto e sa esattamente quello che vuole e come ottenerlo. Ha la capacità di valorizzare le persone e le persone sono contente di lavorare con lui. Sa prendere quello che gli viene dato. Ma parlo da innamorata, quindi...

Se dovesse conservare un solo momento di tutta l'avventura?

Credo che sarebbe il primo giorno di riprese. Io non giravo, ma sono andata lo stesso sul set. Era una piccola scena breve, solo Jean che saliva sulla Bugatti. Ho registrato ogni

cosa con la mia videocamera. Ho filmato tutto il primo giorno di riprese, il primo “Azione!”, il primo sguardo, gli applausi alla fine del primo ciak. Conserverei quel momento perché era assolutamente incredibile essere là e che il film si stesse facendo. Conserverei quello perché se c'è quello significa che c'è tutto il resto...

Intervista con **GUILLAUME SCHIFFMAN** Direttore della fotografia

Ricorda la primissima volta in cui Michel Hazanavicius le ha parlato della sua voglia di fare un film in bianco e nero?

Mi ha innanzitutto parlato della sua voglia di fare un film muto. Credo stessimo preparando il secondo *OSS 117* o forse eravamo già in fase di riprese. Lavoriamo molto insieme, ci vediamo spesso e quindi me ne ha riparlato qualche tempo dopo. E pian piano è diventata sempre meno una fantasia e sempre più una realtà. Mi parlava delle diverse idee che aveva e delle varie storie su cui stava lavorando. All'inizio, pensava di fare un film di spionaggio e quindi ci eravamo messi a guardare i film di spionaggio in bianco e nero. Poi, a un certo punto, mi ha parlato di un mélo, fino al giorno in cui mi ha detto: «Ho deciso di togliermi tutte le voglie: sarà un film muto, ambientato a Hollywood negli anni '20 e '30, in bianco e nero, nel formato 1,33:1 dell'epoca e sarà un melodramma».

Qual è stata la sua prima reazione come direttore della fotografia?

Per un direttore della fotografia, un film in bianco e nero, in 1,33:1, stile anni '30 è un sogno! Negli ultimi tre film, Michel mi ha fatto lavorare ogni volta su un'elaborazione di immagine cinematografica diversa: gli anni '50, poi gli anni '60 e ora gli anni '30. Naturalmente quest'esperienza mi ha arricchito enormemente, considerando che vorrei tanto diventare un grande operatore «futurista». È stato un grande piacere rivisitare in tre film una parte della storia del cinema, soprattutto oggi che siamo alla fine dell'era della pellicola e stiamo entrando in quella del digitale assoluto. Dunque, quando Michel mi ha detto che avremmo girato a Los Angeles, a Hollywood, è stato come un sogno da bambino.

Quali sono le prime domande che vengono in mente quando qualcuno ti propone un progetto del genere?

La particolarità di quello che cerca Michel – e quello in cui, a mio modesto parere, siamo riusciti piuttosto bene nei due film *OSS 117* – consiste nel ritrovare l'immagine di un'epoca per poi liberarsene completamente per giocarci meglio, per raccontare meglio la storia che intende raccontare. La differenza rispetto ai due *OSS 117* è che qui non eravamo assolutamente più nel pastiche o nella derisione, ma nei sentimenti veri e persino nell'emozione per la maggior parte del film. Quello che rendeva le cose ancora più complicate era la necessità di ritrovare l'immagine dell'epoca, ma anche il ricordo che ne

abbiamo conservato, che non è esattamente la stessa cosa. Abbiamo quindi lavorato in queste direzioni.

Come le ha parlato Michel Hazanavicius dell'immagine che voleva per *THE ARTIST*?

Michel ha un metodo di lavoro singolare, un po' concentrico: parte da un cerchio molto ampio e piano piano si avvicina al centro. Inizia fornendo una grande quantità di informazioni generali e diventa via via più preciso. Si documenta moltissimo a monte e ti mette a disposizione tutto il suo lavoro di preparazione. Per *THE ARTIST*, ha guardato moltissimi film, tra i 300 e i 350 credo, mentre io ne avrò visti una quarantina, che è già un numero di tutto rispetto! Alcuni li abbiamo visti insieme alla Cinémathèque, ma anche a Los Angeles, dove ci hanno mostrato uno dei primi John Ford che è stato ritrovato. Abbiamo anche visto *AURORA* di Murnau al cinema, un evento piuttosto raro, in una sala magnifica, la New Art, specializzata in film vecchi. Abbiamo guardato molti DVD. A poco a poco, insieme, abbiamo fatto una selezione sempre più stringata fino a quando abbiamo individuato cinque o sei film di riferimento. Così abbiamo navigato tra *AURORA* e *IL NOSTRO PANE QUOTIDIANO* di Murnau, *LA FOLLA* di King Vidor, qualche Chaplin e qualche Von Sternberg. Michel mi ha spiegato come visualizzava la storia, come pensava di giocare con i bianchi e i neri, le luci e le ombre e anche molto con i grigi. L'aspetto appassionante di Michel è che non perde mai di vista la storia che vuole raccontare. È giusto provare soddisfazione, ma non bisogna assolutamente realizzare delle belle immagini per il solo gusto di farle e perdere spettatori lungo la strada. Lo scopo non è spingerli a dire «wow!» a ogni inquadratura, ma suscitare il loro interesse e, soprattutto in questo caso specifico, commuoverli. Il pericolo di un film con una bella fotografia in bianco e nero, una storia ambientata a Hollywood negli anni '30, delle belle scenografie, dei bei costumi, Jean e Bérénice che interpretano personaggi di classe, era che diventasse rapidamente un piccolo oggetto d'arte di fronte al quale il pubblico non riesce a seguire la storia e a commuoversi ascoltando la musica. Bisognava restare umili di fronte al soggetto e bisognava quasi non fare notare l'immagine. A me stava benissimo: sono stato educato all'idea che un operatore serve a raccontare delle storie e deve sempre chiedersi come la sua tecnica, la sua originalità e il suo talento possano raccontarle meglio. Raccontare storie, è questo che mi interessa.

Come definirebbe la luce che ha creato? In che modo è diverso illuminare un film muto?

Fin dalla preparazione, che costituisce una fase essenziale in cui ci si pone tutte le domande, sapevamo già che l'inizio del film doveva essere un po' vistoso, se non addirittura un po' pacchiano, perché la narrazione lo esigeva. Poiché il film è la storia di una caduta, di un declino, era necessario addentrarsi pian piano nei grigi, prima di riportare luminosità, quando il destino torna a sorridere a George Valentin. In un film muto la grande differenza sta nel fatto che l'essenziale è raccontato sicuramente dall'interpretazione degli attori, ma soprattutto dalle immagini. Poiché non ci sono dialoghi, la luce racconta qualcosa, le ombre raccontano qualcosa, a maggior ragione in un film dove l'eroe passa dalla luce all'ombra e l'eroina dall'ombra alla luce.

Ha girato in bianco e nero?

No, a colori. La pellicola in bianco e nero esiste ancora e siamo andati nel miglior

laboratorio di bianco e nero di Los Angeles, ma non funzionava. Oggi il bianco e nero è troppo definito, troppo nitido. Quindi, per avere più granulosità, abbiamo girato tutto il film con una pellicola a colori da 500 ASA. L'ho illuminata con dei filtri che di solito non uso in modo che i bianchi fossero soffusi e i neri un po' smorzati. E poi, con le luci, ho lavorato sulle ombre e sui volti...

In cosa è stata diversa la sua collaborazione con la scenografa e il costumista?

Inizialmente il compito prioritario è stato scoprire come ottenere il bianco e nero che volevamo. La mia fortuna è stata che Thomas (Langmann) ha capito subito che avevo bisogno di una grande preparazione e visto che Michel stava preparando il film a Los Angeles non ha esitato a mandarmi lì molto presto. Questo mi ha consentito di documentarmi e di procedere al fianco di Michel. Oltre ad essere uno sceneggiatore e un regista di grande talento, Michel è un vero direttore artistico. Sa benissimo dove vuole arrivare e ti chiede di aiutarlo ad arrivarci. È stimolante ed eccitante, anche perché c'è sempre un momento in cui mi passa il testimone perché deve occuparsi di mille cose su altri fronti.

Ho fatto delle prove con il costumista, Mark Bridges, e con la scenografa, Laurence Bennett, per trovare una tabella di colori che avessero una buona resa in bianco e nero. Ho anche avuto la fortuna di incontrare lo specialista che fabbrica le ottiche per la Panavision a Los Angeles che è un appassionato di fotografia cinematografica degli anni '30. Ha ricreato per noi degli obiettivi con delle lenti un po' particolari a cui sono stati tolti gli strati antiriflesso. Abbiamo fatto tre serie di prove in studio aggiungendo ogni volta più elementi scenografici e costumi apportando via via alcune correzioni, il tutto sotto la direzione di Michel. Piano piano ci siamo avvicinati a quello che volevamo talmente bene che alcune di quelle prove appaiono nella versione finale del film! Tutto questo lavoro di preparazione è stato essenziale. Non potevamo sbagliare perché l'immagine racconta molte cose e impone di essere assolutamente precisi. Se un elemento della scenografia strideva, se la luce non andava, se Michel pensava che fossimo in contrasto con la storia, dovevamo cambiare tutto. Non si poteva fare la minima concessione, come invece a volte capita in un film parlato sapendo che gli attori sono perfetti nei dialoghi e nella recitazione.

Il formato 1,33:1 ha imposto delle limitazioni particolari?

Non parlerei di limitazioni, ma di pura felicità! Tornare all'1,33:1 significa tornare alle origini. Non è un caso che il cinema sia stato inventato in questo formato, è il formato cinematografico per eccellenza. Consente meravigliosi primi piani, consente primi piani dei corpi, consente di comporre l'immagine in modo diverso, consente di fare delle diagonali, di creare delle prospettive. Poiché io mi occupavo sia del quadro che della fotografia, è stata una gioia immensa. Detto questo, è un po' più difficile calibrare le luci perché bisogna posizionare i proiettori molto più in alto. Ho capito perché i teatri di posa dell'epoca avevano i soffitti alti 8 metri! Sono stato quindi costretto a imparare a illuminare delle scene sviluppate in altezza con delle sorgenti molto più potenti. Ho usato molti vecchi proiettori che risalivano non agli anni '30, ma agli anni '50 e '60.

Avete lavorato con macchine da presa speciali?

Erano macchine da presa moderne, ma Michel voleva assolutamente che facessero rumore per ricordare sempre agli attori che stavamo girando un film muto! In effetti

esistono ancora macchine da presa così per girare spot pubblicitari, apparecchi estremamente veloci che fanno rumore e con i quali è impossibile registrare il suono. E sono quelle che abbiamo utilizzato. Ci teneva che gli attori sentissero sempre il rumore della macchina da presa e aveva ragione, perché questo fatto cambiava molto la nostra percezione sul set. Al punto che quando, al mio rientro, ho girato un cortometraggio in 35 mm, con una Panavision, era talmente silenziosa che non capivo più che cosa stesse succedendo! Comunque non siamo arrivati al punto di usare una vecchia macchina da presa a manovella, sarebbe stato troppo! Michel ha l'intelligenza di sapere quando fermarsi. Non dimentica mai che siamo nel 2011. Così il pubblico avrà l'impressione di vedere un vecchio film moderno.

Ci sono alcuni film nel film. È stato necessario un lavoro particolare?

Innanzitutto, abbiamo utilizzato alcune sequenze di film d'epoca su cui abbiamo sovrappreso Jean. Era necessario ritrovare la stessa luce con precisione. Ho dovuto rifare esattamente come nei film di John Gilbert e Douglas Fairbanks, è stato divertentissimo, anche se alla fine, nella versione definitiva del film, restano pochi fotogrammi. E poi, per i film nel film che abbiamo girato noi, c'era effettivamente la voglia di creare una luce diversa. Sono stato costretto a trafficare con vecchi proiettori per rimetterli in funzione e fare in modo che illuminassero le sequenze dei film nel film e fossero al tempo stesso elementi scenografici del film quando uscivamo dal film nel film! Io che sono piuttosto istintivo, questa volta avevo delle schede per sapere sempre a che punto della storia ero. Un aspetto eccitante nel lavoro con Michel è che se da un lato si nutre di mille riferimenti, dall'altro è sempre pronto a liberarsene non appena, a suo parere, la sua storia lo impone. Aveva delle immagini di riferimento più degli anni '40 che degli anni '30, ad esempio *QUARTO POTERE* per la scena in cui George Valentin scopre il sonoro. Bisognava quindi reinterpretarle. È stato complicato, ma molto divertente.

Qual è, secondo lei, la sua carta vincente?

Il suo talento, senza ombra di dubbio! Michel è uno che "dirige" molto, ma è proprio questo che è esaltante. Ti chiede di accompagnarlo nelle sue ricerche, nelle sue ambizioni, nelle sue esigenze. È molto preciso sull'inquadratura, sulla fotografia che vuole, sa descrivere quello che non gli piace. Tra di noi non ci sono mai problemi, probabilmente perché prima di iniziare a girare esaminiamo ogni cosa in dettaglio. Parliamo molto, moltissimo, di tutto. Il fatto che disegni lui stesso i suoi storyboard è un aiuto enorme. Peraltro, lascia anche sempre molta libertà ai suoi collaboratori, come pure agli attori, e ascolta proposte e suggerimenti altrui. Avere un regista così preciso e inquadrato paradossalmente permette di avere molta più creatività e libertà. Spesso la creatività scaturisce dalla costrizione.

È il terzo film che realizza con Michel Hazanavicius e Jean Dujardin ed è anche la sua terza collaborazione con Bérénice Béjo. Ma è la prima volta che lavorate tutti e tre insieme sul registro dell'emozione.

Ho sempre pensato che Bérénice avesse il fascino e l'energia tipici degli anni '30. E Jean è uno dei rari attori francesi contemporanei ad avere una certa classe, una sorta di seduzione naturale che a volte sembra appartenere ad un'altra epoca. Sono la coppia perfetta per questo film. Un altro grande punto di forza di Michel è di sapersi circondare delle persone ideali. Per noi quattro, che siamo diventati amici, è stato ovviamente

entusiasmante ritrovarci insieme su questo progetto. E vedere Michel e Jean avventurarsi sul terreno dell'emozione è stato al tempo stesso sorprendente e toccante. Sono entrambi piuttosto riservati e hanno l'abitudine di contenere le loro emozioni. Qui si sono lasciati andare, ciascuno al suo livello. E la presenza di Bérénice ha appianato ogni difficoltà. È sempre sconvolgente filmare l'emozione. In questo caso, con loro, lo è stato ancora di più.

Come definirebbe il piacere che ha provato sul set di *THE ARTIST*?

È stato molto particolare per me che ho la doppia nazionalità: sono americano da parte di padre e francese da parte di madre. Contrariamente a mia madre, mio padre non ha mai lavorato nel cinema, ma è cresciuto guardando questo tipo di film. Mi ha fatto uno stranissimo effetto ricongiungere all'improvviso le mie radici paterne e materne. Credo sia stata la prima volta che mi sono emozionato così tanto nel realizzare delle immagini. Inoltre era la prima volta che tornavo negli Stati Uniti! E per fare un film francese, con un amico francese, anzi degli amici francesi, visto che c'era questa specie di banda che abbiamo costituito Michel, Jean, Bérénice e io! È stato ancora più commovente perché mi ricordavo che anni prima Michel mi aveva detto scherzando: «Un giorno andremo a Hollywood!». Infine, ciliegina sulla torta, eravamo là per fare un film sulla memoria del cinema. Mentre il digitale rappresenta il futuro, se non il presente, mi viene offerto di fare un film muto, in pellicola, in bianco e nero, a Hollywood, ambientato negli anni '30! Il regalo più grande, l'occasione unica della vita! Ogni giorno, malgrado fosse una lavorazione complessa, malgrado lavorassimo tra le dodici e le quindici ore, l'entusiasmo ci caricava di energia e ci spingeva a fare il possibile per tentare di riuscire in tutto e per tutto.

Come ha percepito la reazione della gente di Hollywood?

È stata una sensazione straordinaria. Essendo arrivati con grande anticipo per la preparazione, la notizia aveva avuto il tempo di serpeggiare. Un film muto in bianco e nero che parla di Hollywood per le persone che vivono a Los Angeles e lavorano nel cinema rappresenta la loro memoria, la loro storia. Molte di loro hanno voluto partecipare al film e grazie a questo abbiamo avuto collaboratori davvero eccezionali, persone che hanno accantonato i loro progetti per realizzare questo film muto di una specie di pazzo francese in un formato che non esiste più! Erano tutti molto eccitati, curiosi ed entusiasti, quasi riconoscenti oserei dire!

Se dovesse conservare un solo momento di questa avventura?

Il primo giorno che sono arrivato negli studi con Michel per girare. Quando abbiamo varcato insieme i cancelli della Paramount e ci siamo ritrovati in strada con la nostra macchina da presa e la nostra troupe, ci siamo detti: «Ce l'abbiamo fatta! Ci siamo!»

Intervista con
LUDOVIC BOURCE
Compositore

Quando e come ha conosciuto Michel Hazanavicius?

L'ho conosciuto nel 1996 tramite un amico, il mio primo editore, Fabrice Benoît, che all'epoca lavorava alla EMI. Michel era aiuto regista del programma televisivo "Les Nuls" su Canal +. Peraltro, il nostro primo incontro non è stato felicissimo! Forse perché io mi ero presentato all'appuntamento avendo deciso di metterlo un po' alla prova. Ma qualche settimana dopo, non volendo restare su questa prima impressione, ci siamo rivisti e siamo andati più d'accordo! In quegli anni io venivo da un gruppo di *metal fusion* e stavo iniziando a guadagnarmi da vivere con diversi progetti di musica. Lavoravo anche con Kamel Ech-Cheik che è un amico d'infanzia di Michel. E così abbiamo lavorato ai suoi filmati pubblicitari e quando, nel 1998, ha realizzato il suo primo lungometraggio, *MES AMIS*, prodotto da Dominique Farrugia, si è naturalmente rivolto a noi. Era la prima volta che scrivevo musiche per il cinema.

Visto che l'ha accompagnato in ciascuno dei suoi film, in cosa è più cambiato da *MES AMIS* a oggi?

A dire il vero non è cambiato, ha solo acquisito molta più esperienza, ha ampliato i suoi orizzonti. È una persona che sa esattamente quello che vuole, che sa riconoscere i collaboratori in grado di lavorare nella sua direzione, che è consapevole delle potenzialità altrui e che ti porta a dare il massimo. Ora è al suo quarto film e inizia ad avere se non uno stile, difficile da definire perché i suoi film sono sempre delle specie di omaggi, quanto meno una gamma piuttosto ampia.

In cosa siete complementari? Qual è il segreto della vostra collaborazione?

Non so se siamo complementari. Non credo ci sia un segreto nella nostra collaborazione. Diciamo che non parliamo molto e che funziona bene così! Durante la scrittura della sceneggiatura, parliamo un po' e quando iniziano le riprese io chiedo di vedere i giornalieri per capire le emozioni, la luce, ecc. Mi concentro molto su questi dettagli, sono importanti per me. Guardando il girato, rileggendo alcuni passaggi della sceneggiatura, cominciano a nascere in me delle melodie e dei temi che corrispondono a determinati personaggi o al film nel suo insieme. Funziona un po' così, quanto meno per *THE ARTIST* è andata così.

Si ricorda in quale momento le ha parlato di questo progetto atipico di un film muto in bianco e nero e come le ha descritto le musiche che voleva per questo film?

Qualche settimana fa mi ha lui stesso ricordato che mi aveva parlato di questo progetto otto o dieci anni fa. Non mi aspettavo che arrivasse a elaborare una storia così forte, così romantica, così commovente, che prende così tanto le distanze dai suoi primi film. È un film che gli sta a cuore e che rende omaggio ai grandi cineasti del muto, alle tecniche di ripresa del passato, alla recitazione degli attori. Ovviamente siamo partiti dai grandi autori di riferimento del cinema hollywoodiano e anche se il film si svolge all'inizio degli anni '30 abbiamo spalmato le nostre scelte su un periodo molto più esteso. Abbiamo ascoltato molte cose - da Chaplin, Max Steiner e Franz Waxman fino a Bernard Hermann solo per citarne alcuni. Abbiamo ascoltato e analizzato tutti quei tesori e siamo anche risaliti alle fonti, ai compositori romantici del XIX secolo. Quindi abbiamo essenzialmente musica sinfonica, una musica estremamente potente, orchestrata, eseguita da 80 musicisti. Essendo autodidatta e non uno specialista di musica sinfonica, ho avuto bisogno di tempo

per digerire tutto questo prima di riuscire a comporre il primo tema. All'inizio Michel si è affezionato ai temi forti dei grandi compositori di grandi film per poi aggirarli meglio e arrivare a dimenticarli. Siamo partiti da una fantasia per riportare il tutto alle immagini del suo film. Ma contemporaneamente resta un omaggio, una dichiarazione d'amore ai grandi compositori del grande cinema hollywoodiano.

Concretamente come ha lavorato a *THE ARTIST* ?

In un film muto, la musica è essenziale per raccontare la storia e accompagnare le emozioni e di fatto è pressoché sempre presente. In *THE ARTIST*, per esempio, ce n'è quasi il doppio che in *OSS 117*. Ma ho proceduto più o meno come di consueto. Innanzitutto ho assorbito il più possibile il lavoro di Michel, tornando regolarmente alla sceneggiatura e immergendomi nello storyboard realizzato da Michel che è un disegnatore straordinario. Per definire le linee principali del lavoro, per percepire il clima, ho bisogno di andare in tutti gli angoli e i meandri che lui ha esplorato, di aderire a quello che lui stesso ha accumulato in termini di influenze e a quello che ha immaginato. In quella fase scrivo dei motivi che metto da parte o che registro. Poi, man mano che arrivavano, mi immergevo nei giornalieri e facevo il più possibile mia la recitazione di Jean e Bérénice. È stato di grande ispirazione vedere arrivare quelle immagini magnifiche! L'aspetto più complesso non è stato accompagnare le emozioni: la musica è il vettore ideale per questo. No, è stato più che altro difficile prestare attenzione alla fusione di comicità ed emozione in particolare nel personaggio di George Valentin interpretato da Jean. Con il George scintillante dell'inizio, non dovevamo avere una musica che uccidesse il suo declino annunciando il caos. Quindi, più che sul pastiche o sulla derisione, abbiamo giocato, un po' come Chaplin, sulla leggerezza sofisticata. È stato fantastico poter lavorare su blocchi di sequenze di 7, 8 o 9 minuti, poter riflettere su quale atmosfera corrispondesse meglio alla trama della storia o sulla risonanza più adatta a essere l'eco interiore del personaggio, anche se c'erano sequenze diverse all'interno di ciascun blocco. Il grosso del lavoro è stato fatto al momento del montaggio, quasi come se tutto quello che avevo scritto precedentemente non fosse stato altro che una ricerca, una sorta di prova. Poiché in questo film la musica è più che mai un elemento della storia, è stato necessario fare molti aggiustamenti. È stata la grande differenza rispetto ad altri progetti e indubbiamente la principale difficoltà. Non dovevano esserci controsensi, né direzioni contraddittorie. Man mano che il montaggio procedeva, è stato quindi necessario ridurre alcuni pezzi, eliminarne molti e riscriverli diversi, adattarli, seguire passo a passo il film nel suo divenire. Con Michael non smettevamo mai di affinare e rifinire...

È stato divertente comporre la musica del numero di tip tap?

Sì, è stato meno complicato del resto. È un brano da big band, una musica jazz danzante. È stato quasi un esercizio di stile. Sul piano tecnico, l'insidia era costituita dal fatto che avevano registrato le parti di tip tap su un brano di Cole Porter ed era quindi necessario ritrovare esattamente la stessa ritmica che corrispondesse alla coreografia di George e Peppy al quarantesimo di secondo. Abbiamo proceduto un po' all'incontrario, ma la difficoltà aguzza l'ingegno!

C'è un tema che preferisce nel film?

È difficile... Ad ogni modo, quello che emergeva sugli altri quando Michel ha iniziato a

girare è un brano che ho composto al pianoforte e che ho intitolato “Comme une rosée de larmes” (Come una rugiada di lacrime) ispirato all’Ode saffica di Brahms. È un brano che emana una sorta di timidezza, di innocenza, di emozione che aderisce bene all'intento del film, alla caduta, al declino, alla solitudine di George Valentin. So che Michel lo faceva ascoltare regolarmente sul set per suscitare la carica emotiva che voleva ottenere in alcune scene e che Jean reagiva molto ascoltandolo. Sono aspetti che sfuggono a un compositore e quando si manifestano sono ovviamente gratificanti. È uno dei temi ricorrenti del film, ma ce ne sono tanti altri che amo molto, come anche il tema di Peppy.

Se dovesse conservare un solo ricordo di questa avventura?

La settimana di registrazione delle musiche con l'Orchestra Filarmonica delle Fiandre a Bruxelles: 80 musicisti, tra cui una cinquantina di suonatori di strumenti a corde, quattro cori francesi, quattro tromboni, cinque percussionisti che correvano in tutte le direzioni, un'arpista, dieci tecnici, cinque orchestratori, tre arrangiatori... È stato sublime! Ho avuto la fortuna di trovare delle persone meravigliose che mi hanno detto che era da tempo che non provavano un'emozione così profonda registrando le musiche di un film. Ci siamo innamorati reciprocamente. Per me è stato un momento molto intenso, come una sorta di compimento. Ho avuto la sensazione di ricevere, e lo dico con estrema modestia, il riconoscimento dei miei colleghi musicisti. È stato commovente e gratificante.

Attori principali

George Valentin.....Jean Dujardin
Peppy Miller.....Bérénice Béjo
Al Zimmer..... John Goodman
Clifton.....James Cromwell
Doris.....Penelope Ann Miller
ConstanceMissi Pyle

Prodotto da Thomas Langmann

Una coproduzione La Petite Reine – Studio 37 – La Classe Américaine – JD Prod –

France 3 Cinéma – Jouror Productions - uFilm

Sceneggiatura Michel Hazanavicius

Adattamento e dialoghi Michel Hazanavicius

Direttore della fotografia Guillaume Schiffman, AFC

Musica Ludovic Bource

Casting Heidi Levitt, C.S.A

Scenografia Laurence Bennett

Costumi Mark Bridges

Montaggio Anne-Sophie Bion / Michel Hazanavicius

Produttore associato Emmanuel Montamat

Produttori Esecutivi Daniel Delume – Antoine De Cazotte – Richard Middleton

Fotografo Peter Iovino

© La Petite Reine – Studio 37 – La Classe Américaine – JD Prod – France 3 Cinéma –

Jouror Productions – uFilm