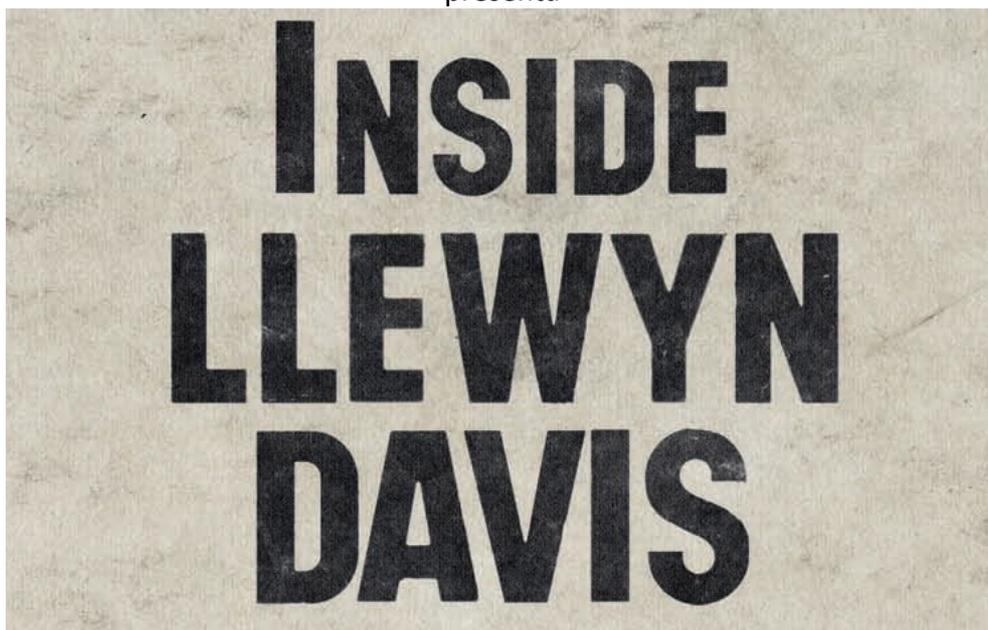




FESTIVAL DE CANNES
GRAN PREMIO DELLA GIURIA

LUCKY  RED

presenta



scritto e diretto da
JOEL & ETHAN COEN

con
**OSCAR ISAAC
CAREY MULLIGAN
JOHN GOODMAN
GARRETT HEDLUND
JUSTIN TIMBERLAKE**

durata
105 Minuti

uscita
febbraio 2014

UFFICIO STAMPA

Alessandra Tieri (+39 335.8480787 a.tieri@luckyred.it)
Georgette Ranucci (+39 335.5943393 g.ranucci@luckyred.it)
Olga Brucciani (+39 345.8670603 o.brucciani@luckyred.it)

INDICE

CAST ARTISTICO E TECNICO

3

NOTE DI PRODUZIONE

4

La produzione

5

La sceneggiatura

8

Il casting

11

La musica

16

La realizzazione

17

La fotografia, le scene e i costumi

20

CONVERSAZIONE CON T BONE BURNETT

23

“IL MONDO DI LLEWYN DAVIS”

di ELIJAH WALD

27

“UN ALTRO GIORNO UN'ALTRA VOLTA”

di JOHN JEREMIAH SULLIVAN

38

GLI ATTORI

40

I FILMMAKERS

45

LA COLONNA SONORA

49

IL LIBRO

??????

★ CAST TECNICO ★

Scritto e diretto da
JOEL COEN & ETHAN COEN

Prodotto da
SCOTT RUDIN, ETHAN COEN e JOEL COEN

Produttori esecutivi
ROBERT GRAF, OLIVIER COURSON, RON HALPERN

Direttore della fotografia
BRUNO DELBONNEL, a.f.c., a.s.c.

Montaggio
RODERICK JAYNES

Scene
JESS GONCHOR

Costumi
MARY ZOPHRES

Produttore esecutivo musicale
T BONE BURNETT

Supervisore montaggio suono
SKIP LIEVSAY

Casting
ELLEN CHENOWETH

Una presentazione
STUDIOCANAL

In associazione con
ANTON CAPITAL ENTERTAINMENT
Produttore delegato ROBERT GRAF

★CAST ARTISTICO ★

Llewyn Davis	OSCAR ISAAC
Jean	CAREY MULLIGAN
Jim	JUSTIN TIMBERLAKE
Mitch Gorfein	ETHAN PHILLIPS
Lillian Gorfein	ROBIN BARTLETT
Pappi Corsicato	MAX CASELLA
Mel Novikoff	JERRY GRAYSON
Joy	JEANINE SERRALLES
Al Cody	ADAM DRIVER
Troy Nelson	STARK SANDS
Roland Turner	JOHN GOODMAN
Johnny Five	GARRETT HEDLUND

NOTE DI PRODUZIONE

Inside Llewyn Davis, il nuovo film di Joel ed Ethan Coen, racconta una settimana nella vita di un giovane cantante folk che si trova davanti a un bivio, mentre cerca faticosamente di farsi strada nel mondo musicale del Greenwich Village del 1961.

Llewyn Davis (Oscar Isaac)—chitarra al seguito, stretto nella sua giacca nel tentativo di difendersi dallo spietato inverno newyorchese —è tormentato da ostacoli che sembrano insormontabili, alcuni dei quali creati da lui stesso. Affidandosi alla generosità di amici e sconosciuti per vivere in città, arrabattandosi con lavori qualsiasi, Llewyn parte per un viaggio che lo porterà dalle 'baskethouses' del Village (i caffè newyorchesi in cui i musicisti vengono pagati dal pubblico con soldi raccolti in un cestino) ad un club deserto di Chicago—un'assurda odissea per un'audizione con un potente impresario musicale—e poi di nuovo indietro a New York.

Interpretato da Oscar Isaac, Carey Mulligan, Justin Timberlake, John Goodman e Garrett Hedlund, *Inside Llewyn Davis* è scritto e diretto da Joel ed Ethan Coen e prodotto da Scott Rudin, Ethan Coen e Joel Coen. Produttori esecutivi sono Robert Graf, Olivier Courson e Ron Halpern.

Come sempre accade quando i Coen lavorano ad un nuovo film, lo straordinario team produttivo per *Llewyn Davis* si compone di molti dei loro abituali collaboratori: il produttore Scott Rudin (*Il Grinta* e *Non è un paese per vecchi*), il produttore esecutivo Robert Graf (*Il Grinta*; *Burn After Reading-A prova di spia*; *Non è un paese per vecchi* e *Fratello, dove sei?*, tra gli altri), lo scenografo Jess Gonchor (*Il Grinta*; *A Serious Man*; *Burn After Reading-A prova di spia* e *Non è un paese per vecchi*), la costumista Mary Zophres (*Il Grinta*; *A Serious Man*; *Non è un paese per vecchi*; *Fratello, dove sei?* e *Fargo*, tra gli altri), e il direttore della fotografia Bruno Delbonnel, che ha lavorato a 'Tuileries', il segmento dei Coen per il film *Paris, je t'aime*. Al montaggio c'è Roderick Jaynes.

Straripante di musica suonata da Oscar Isaac, Justin Timberlake e Carey Mulligan (nei panni degli amici sposati di Llewyn), oltre che di quella di Marcus Mumford e dei Punch Brothers, *Inside Llewyn Davis*—come era stato per *Fratello, dove sei?*—è caratterizzato da melodie che evocano altri tempi e altri luoghi. Epico, nonostante sia basato su una storia intima, segna la quarta collaborazione tra i fratelli Coen e il produttore musicale T Bone Burnett. Marcus Mumford, alla sua prima collaborazione con i Coen, è produttore musicale associato.

★ LA PRODUZIONE ★

“Siamo sempre stati interessati alla musica di quel periodo, il cosiddetto 'folk revival' della fine degli anni '50, alla vivace scena musicale che caratterizzava il Village prima che Bob Dylan vi facesse la sua apparizione. Una musica prodotta ed eseguita durante quella che potrebbe essere definita l'epoca beatnik degli anni '50 e dei primi anni '60” racconta Joel Coen. “Quel periodo è durato solo fino ai primissimi anni '60, e la maggior parte della gente non ne sa niente”.

I fratelli Coen, al contrario, hanno una grande familiarità con le canzoni di quell'epoca, ed entrambi sono rimasti particolarmente colpiti da un libro scritto dal musicista folk Dave Van Ronk, incentrato su quegli anni. Il libro si intitola **'The Mayor of MacDougal Street'. (edito in Italia da...)**

“E' la biografia di Van Ronk, che aveva cominciato a scrivere lui stesso ma che non era riuscito a portare a termine prima della sua morte” dice Ethan Coen. “Il suo amico, il giornalista Elijah Wald, l'ha praticamente scritta al posto suo. E' infatti più un'intervista a Dave che una sua biografia”.

La fascinazione dei Coen per il libro li ha spinti ad approfondire non solo la storia di Van Ronk e della sua musica, ma anche tutta quell'epoca, per poi arrivare a creare una storia di finzione su un cantante folk che vive in quel mondo.

Racconta Ethan: “Un giorno Joel mi ha detto: ‘Che ne pensi di questo? Sembra l'inizio di un film... Un cantante folk viene picchiato nel vicolo dietro il Gerde's Folk City’. Abbiamo immaginato la scena, e poi abbiamo pensato: ‘perché qualcuno dovrebbe picchiare un cantante folk?’ Da quel momento la questione è diventata cercare di farsi venire in mente una sceneggiatura, un film che funzionasse con quella scena e che spiegasse l'incidente”.

Mettersi a fare ricerche su quel periodo, e poi sviluppare il soggetto e scrivere la sceneggiatura, non è stato difficile per i fratelli Coen, visto che quel materiale e quell'epoca sono loro familiari.

“Conoscevamo già abbastanza bene quella musica. Se ami Bob Dylan, come me ed Ethan, non puoi fare a meno di conoscerla perché Dylan vi ha attinto a piene mani in un modo molto interessante. Ha reinterpretato quella musica a modo suo” afferma Joel.

“Se vai indietro nel tempo, ti accorgi che fa parte della cultura americana in senso stretto. Quella musica ha lo stesso tipo di sonorità, la stessa genealogia e lo stesso tipo di canzoni che abbiamo usato in *Fratello, dove sei?*”, dice Joel riferendosi al loro film di successo di qualche anno fa. “Entrambi siamo da tempo interessati alla musica folk americana. Siamo convinti che il revival del folk negli anni '50 sia stato in parte un modo per riportare in vita quelle forme musicali tradizionali americane che conosciamo bene e che abbiamo sempre amato.

“Gran parte di quella musica è meravigliosa. E, attraverso il passaggio della sua rivisitazione negli anni '50, si è poi evoluta in quello che pensiamo sia diventato successivamente il genere 'cantautorale', che è diverso dal folk tradizionale”.

I Coen sono molto interessati al modo in cui Dylan si è avvicinato alla musica folk, a come poi il fenomeno dei cantautori si sia affermato a partire da quel momento e a dove sia arrivato negli anni successivi. Ma per la storia che avevano in mente, sono dovuti tornare indietro, agli inizi di quel folk, all'epoca appena prima della comparsa di Dylan. “La gente sa molto più di Bob Dylan—della sua storia e delle sue canzoni—che del periodo precedente, perché Dylan è stato importantissimo, oltre che un grande trasformatore” dice Joel Coen. “E' spuntato sulla scena nel 1961 e ha cambiato tutto”. I Coen si sono immersi nella scena musicale della fine degli anni '50 e dei primissimi anni '60 guardando molti documentari, compreso quello che il fratello di John Sebastian ha realizzato su Vince Martin, un personaggio del Village di quegli anni, che si esibiva nel duo Martin e Neil, insieme al cantante Fred Neil.

Un aspetto di quell'epoca che ha particolarmente affascinato i fratelli Coen è quella ricerca di autenticità che per molti degli artisti folk e dei cantautori emergenti di quegli anni appariva fondamentale; tutti sembravano condividere la paura di raggiungere il successo e di cominciare a vendere dischi.

“Quando leggi qualcosa su quell'ambiente scopri subito quella fissazione per l'autenticità” dice Joel. “Ci sono personaggi straordinari come Elliot Adnopoz, figlio di un neurochirurgo del Queens, che si faceva chiamare Ramblin' Jack Elliot. Nel film c'è un personaggio a lui ispirato, che canta e suona la chitarra, porta un cappello da cowboy e si fa chiamare Al Cody, ma il cui vero nome è Arthur Milgram”.

I Coen hanno anche visto spettacoli dell'epoca e letto l'autobiografia di Dylan, nella quale il famoso cantautore si sofferma a lungo sulla descrizione di quale fosse la scena musicale al suo arrivo a New York, ovvero nel periodo in cui si svolge la storia di *Llewyn Davis*. Ma è stato il libro di Van Ronk sul panorama musicale del Village e su chi l'aveva preceduto il riferimento principale per la storia immaginata dai due registi.

“Dave Van Ronk non era un cantautore” racconta Ethan. “Ha scritto alcune canzoni, ma non era questo il suo specifico. Gran parte delle canzoni che cantava era composta da brani tradizionali folk, canzoni che potevano essere interpretate ed eseguite in modi diversi” e per i quali ciascun cantante era libero di adottare l'approccio che preferiva. (Ethan sottolinea che sebbene Llewyn Davis suoni spesso canzoni associate a Van Ronk—canzoni come ‘Hang Me’, ‘Dink’s Song’ e ‘Green Rocky Road’—l'interpretazione di Oscar Isaac nel film non mira a cercare di riprodurre lo stile di Van Ronk).

Le canzoni di *Inside Llewyn Davis* nascono dallo stesso ceppo della musica americana che aveva ispirato *Fratello, dove sei?*, e *Llewyn Davis* è intimamente collegato a quel film a dispetto delle differenze tra le due opere in termini di tono, di contenuto e di stile. “Volevamo realizzare un altro film che fosse trainato dalla musica, ed è in questo senso che i due film si somigliano” dice Joel.

Tuttavia il modo di presentare la musica nelle due pellicole è estremamente diverso.

“In questo film volevamo che venissero eseguite alcune canzoni per intero” dice Ethan “Invece in *Fratello, dove sei?* la musica era usata in modo più convenzionale. Nella colonna sonora c'erano solo pezzi di canzoni. In questo caso volevamo che le canzoni fossero presenti per intero. E in effetti il film comincia così.

Con Llewyn che canta per tre interi minuti. Ci piaceva l'idea. Non sai quale sia il contesto, non conosci ancora la storia. Stai solo guardando una performance”.

Un altro legame tra *Inside Llewyn Davis* e alcuni dei precedenti lavori dei Coen è la stretta collaborazione con il produttore musicale T Bone Burnett. “T Bone fa parte del progetto fin dall'inizio, da quando abbiamo iniziato a scrivere la sceneggiatura e non sapevamo ancora con esattezza quale musica ci sarebbe stata. Sapevamo solo che ci sarebbe stato un personaggio che avrebbe suonato qualcosa”, ricorda Joel.

“Molto di quello che abbiamo stabilito, e poi scritto nella sceneggiatura, deriva direttamente dalle nostre chiacchierate con T Bone e dallo scambio di idee avuto con lui”.

★ LA SCENEGGIATURA ★

Con la sceneggiatura dei Coen il pubblico fa la conoscenza del personaggio di Llewyn, che si trova ad un bivio sia per quanto riguarda la sua vita che la sua carriera, un po' alla deriva nella New York del folk del 1961. Quando hanno iniziato a scrivere i Coen hanno assunto come punto di partenza l'immagine di un cantante folk che viene picchiato in un vicolo sul retro di un club del Village; la domanda che si erano posti infatti era stata: "Come è arrivato lì quel personaggio? Che tipo di eventi l'hanno portato a quella situazione?"

Secondo quanto raccontano i Coen, quando si siedono per scrivere hanno solo un'idea molto vaga della direzione che prenderà la storia.

"Non ci capita mai, e non l'abbiamo fatto neanche per questo film, di tracciare una scaletta o di pensare a cosa succederà dopo, a come si svilupperà la sceneggiatura" afferma Ethan. "Cominciamo scrivendo la prima scena e vediamo dove ci porta".

"In questo caso, però, sapevamo come volevamo che finisse" aggiunge Joel.

Quando incontriamo Llewyn sta faticosamente cercando di farsi strada come solista dopo il suicidio del suo partner musicale, Mike Timlin. A rendere più complicate le cose c'è il fatto che non ha né un appartamento suo né soldi per pagarne uno, e dorme sui divani in giro per la città, arrabattandosi con qualunque lavoro gli si presenti.

Llewyn, come molti cantanti folk di quell'epoca, è ossessionato dall'autenticità, dal timore di diventare commerciale. Da una parte desidera quasi disperatamente il successo per poter guadagnare un po' di soldi; dall'altra non vuole rinunciare alla sua integrità artistica. Ironicamente nella sceneggiatura quando Llewyn vede una vera cantante country-folk proveniente da un posto rurale in mezzo al nulla—quello che i Coen definiscono 'elemento reale'—ne disturba la performance, con il risultato di essere picchiato nel vicolo sul retro del locale dal marito della cantante, altrettanto 'autentico'.

La sceneggiatura comincia e finisce con Llewyn che viene picchiato fuori dal Gaslight Café; nelle ultime pagine Llewyn è di nuovo in una situazione misteriosamente simile a quella in cui si trovava nelle pagine iniziali.

"Una cosa che avevamo deciso fin dall'inizio era che la storia avesse una struttura circolare" dice Joel. "Era un'idea sulla quale non avevamo dubbi, perfino prima che la storia fosse definita per intero: doveva terminare nel punto in cui era iniziata. E sapevamo anche che si sarebbe svolta in un lasso di tempo ristretto, più o meno una settimana".

“Un'altra cosa che avevamo sempre in mente mentre scrivevamo era decidere quando—per l'esattezza quando alla fine del film—avremmo fatto capire al pubblico che la storia stava tornando, per così dire, al presente” racconta Ethan. “Quand'è che il pubblico avrebbe dovuto capire che la storia era come un cerchio che si chiude?”

I Coen raccontano di aver costruito con grande attenzione la scena conclusiva al Gaslight: “E' solo nell'ultimissima scena, quando torniamo su Llewyn che canta 'Hang Me' al Gaslight, proprio come all'inizio, che abbiamo inserito alcuni elementi per rendere chiaro al pubblico il fatto che si tratta dello stesso momento visto all'inizio” spiega Joel.

“Llewyn avrebbe potuto cantare la stessa canzone in un numero indefinito di serate, visto che fa parte del suo repertorio. Per cui abbiamo dovuto concentrarci su come rendere chiaro che non si tratta semplicemente di Llewyn che canta la stessa canzone due volte, ma che quella della fine è esattamente la stessa performance dell'inizio del film” dice Ethan. Aggiunge Joel: “La ripresa [di Llewyn che si allontana dal palcoscenico dopo la sua esibizione] non è coperta dalla macchina da presa così come lo era stata all'inizio, ma nella scena sono presenti gli stessi dialoghi per cui ci si rende conto di trovarsi di fronte allo stesso evento, ripreso da una diversa angolazione”.

Questa ripresa inoltre dilata i tempi. Llewyn fa da coro a 'Fare The Well' ('Dink's Song') dopo 'Hang Me'. A quel punto la performance è finita e lui si allontana dal palco. La storia ha così compiuto interamente il suo ciclo.

Per quanto riguarda i personaggi che popolano la storia di Llewyn, sono il risultato di un amalgama tra le idee che si sono fatte i Coen su alcuni personaggi realmente esistiti e quelli frutto della loro fantasia. Jean e Jim Berkey, per esempio, soprattutto quando si esibiscono con il loro amico Troy Nelson al Gaslight Café, ricordano molto il trio folk Peter, Paul e Mary.

“Infatti nella sceneggiatura abbiamo dato loro da cantare una canzone di Peter, Paul e Mary: '500 Miles'”, dice Joel. Aggiunge Ethan: “Esisteva davvero un duo chiamato Jim e Jean, ma da questo duo essenzialmente abbiamo tratto ispirazione solo per i nomi. Non ho idea di che persone fossero. Jim e Jean come appaiono nel film sono una nostra invenzione. Li abbiamo immaginati come la versione un po' ripulita dei cantanti folk dell'epoca”.

“Per il personaggio di Roland Turner ci siamo ispirati a New Orleans, alla vecchia scuola, ai tipi del jazz e a Dr. John” racconta Ethan. “Roland è il risultato della combinazione di diverse figure”.

Per quanto riguarda Llewyn, si tratta di un personaggio originale, interamente inventato. Infatti, nonostante il titolo del film faccia riferimento all'album di Van Ronk del 1963, 'Inside Dave Van

Ronk', *Inside Llewyn Davis* non parla di Van Ronk.

Come Van Ronk, Llewyn proviene dalla classe operaia, ma per il resto condivide con Van Ronk solo il suo repertorio musicale—una musica che secondo i Coen deriva da quella che loro descrivono come la tradizione scozzese-anglo-irlandese, contrapposta a quella del blues, tipica degli Stati del Sud.

Nella storia Llewyn prende una o due batoste fisiche, ma ne prende anche una psicologica. Il suo rapporto conflittuale con Jean Berkey, la moglie del suo miglior amico, pesa su Llewyn per tutto il film. Jean va a letto con Llewyn solo per poterlo poi attaccare, per dirgli che non ha ambizioni, che non arriverà da nessuna parte—e che tutto quello che tocca va in pezzi. Quando ottiene una registrazione per una canzone che ritiene insulsa riguardo al neo-eletto presidente Kennedy, riesce comunque a perdere la sua grande occasione, visto che la canzone diventa un enorme successo. Il disco che Llewyn si è autoprodotta non vende, e così lui ripone le sue speranze nella possibilità di essere scritturato da Bud Grossman, un manager e produttore musicale di Chicago. Una opportunità d'oro per un'audizione con il leggendario Grossman si profila improvvisamente all'orizzante quando uno stravagante duo— il musicista jazz Roland Turner e il suo compagno Johnny Five—fa la sua apparizione; i due devono attraversare il Paese e hanno bisogno di un compagno di viaggio che contribuisca alle spese per la benzina. Llewyn accetta.

Il viaggio di Llewyn a Chicago è vagamente ispirato ad un fatto accaduto a Van Ronk: un'audizione particolarmente imbarazzante per il notissimo produttore di musica folk Al Grossman (che ha ispirato nella sceneggiatura il personaggio di Bud Grossman).

Dice Ethan: “Il viaggio a Chicago non ha una grande importanza nelle memorie di Van Ronk, ma noi abbiamo pensato che il film fosse talmente incentrato su New York che un viaggio avrebbe rappresentato un'utile digressione—lo abbiamo immaginato come un modo per mettere in rilievo New York in modo interessante”.

La perdita da parte di Llewyn della sua patente della marina mercantile è un altro dettaglio che i Coen hanno preso in prestito dalla vita di Van Ronk (sebbene Van Ronk si sia imbarcato due volte con la marina mercantile, non è mai più tornato in mare dopo aver perso i suoi documenti da marinaio), ma per il resto l'odissea di Llewyn nella città di New York, e tutte le sue disavventure, sono un'invenzione dei Coen.

★ IL CASTING ★

Una volta terminata la sceneggiatura, i Coen si sono resi subito conto che un elemento cruciale per la riuscita del film che ne sarebbe stato tratto era la scelta del protagonista.

“Era senz'altro la sfida maggiore” racconta Ethan. “Se fai un film su un musicista, vuoi vederlo esibirsi, per cui dovevamo trovare un attore non solo che fosse all'altezza della complessità drammatica del ruolo, ma che fosse anche in grado di reggere lunghe performance musicali”.

“Il personaggio di Llewyn deve essere in grado di tenere insieme il film, perché è presente in ogni scena. Ma deve anche eseguire cinque canzoni, e noi volevamo—avevamo bisogno—di qualcuno che sapesse cantare davvero. Ci siamo dati da fare cercando tra i musicisti ma, nonostante alcune eccezioni notevoli, per la maggior parte i musicisti non sono attori. Ce ne sono alcuni che avrebbero potuto benissimo fare dei ruoli da non protagonisti, ma per il protagonista assoluto—uno che deve coinvolgerti completamente per un film intero, pur trattandosi di un personaggio inventato—c'è bisogno di un diverso genere di competenze”.

I due registi stavano meditando sull'eventualità di mettere da parte il progetto quando la fortuna o il fato si sono materializzati nella persona di **Oscar Isaac**.

La direttrice casting dei Coen, Ellen Chenoweth, era stata la prima a fare il nome di Oscar quando tutti quelli coinvolti nella produzione buttavano giù ipotesi diverse. Oscar, un attore che vive a New York e ha una formazione classica acquisita alla Juilliard, aveva già lavorato molto in teatro, stava cominciando a farsi conoscere anche al cinema e, in più, è anche un ottimo cantante e musicista.

“Lo abbiamo visto sul nastro di un provino. Per noi in genere è difficile decidere su queste basi, perché ci piace incontrare la gente di persona” dice Joel. “Ma lo abbiamo trovato molto interessante. Così è venuto, ha cantato e ha provato qualche scena”.

I Coen sono rimasti tanto positivamente impressionati ed hanno mandato il nastro a T Bone Burnett, da subito entusiasta della performance. Burnett ha dimostrato ancora più entusiasmo quando ha visto Oscar esibirsi di persona.

“Ho pensato che fosse all'altezza di qualsiasi musicista con cui lavoro”, continuava a ripetere—un complimento eccezionale, visto che viene da un artista che si è esibito con Bob Dylan nel Rolling Thunder tour e ha prodotto dischi per musicisti come Roy Orbison, Elvis Costello, Elton John e Tony Bennett.

Racconta Joel Coen “Oltre alle sue chiare capacità come musicista, abbiamo trovato Oscar talmente bravo nelle scene drammatiche che gli abbiamo fatto provare quando ci siamo incontrati, che a entrambi è sembrato evidente che avessimo finalmente trovato Llewyn.”

L'altra cosa positiva per i Coen è che Oscar non somiglia per niente a Dave Van Ronk.

“Né fisicamente, né sul piano etnico, e neanche come tipo di personalità” prosegue Joel. “Oscar ha una meravigliosa voce tenorile, mentre Van Ronk aveva una voce più nasale. Oscar era molto diverso da come avevamo immaginato il personaggio durante la scrittura, eppure abbiamo capito che non vi era alcuna

ragione per non immaginarlo diversamente. Abbiamo anche pensato che Oscar potesse essere credibile nell'interpretare un figlio della classe operaia newyorchese, e la cosa ci piaceva. E' un elemento importante nel definire chi è Llewyn”.

Per Oscar ottenere la parte è stato molto emozionante—la parte del protagonista in un film così importante. Ma a renderlo ancora più gratificante per lui è stato il fatto che il film fosse dei fratelli Coen.

“Avevo letto da qualche parte che i Coen avrebbero girato un film sulla scena musicale folk degli anni '60, e immediatamente- dato che sono un loro grande fan, ho visto i loro film un milione di volte e adoro la musica folk—ho pensato ‘devo riuscire a far parte di questo progetto’. Ma in fondo in fondo non credevo che sarebbe successo davvero”.

“Sono riuscito ad ottenere un'audizione con la loro direttrice casting , ho provato quattro o cinque scene per lei, poi ho registrato ‘Hang Me’—la versione di Van Ronk di una canzone folk che facevano cantare ai provini—e ho spedito il nastro. Ci ho messo quattro ore a registrarlo, trenta versioni diverse! Ho anche imparato ‘Dink’s Song’. Poi ho incontrato i Coen, e loro mi hanno chiesto di presentarmi per un'altra audizione. Poi è passato un mese. Un mese di agonia ...”.

“Finalmente ho ricevuto una telefonata. E' stato Joel in persona a chiamarmi, un modo stupendo per ricevere la notizia, con il suo modo di fare tipico, gentile e tranquillo. Mi ha detto: ‘Vogliamo fare il film con te’. All'inizio non riuscivo a crederci”.

Con Oscar e i finanziamenti assicurati, la pianificazione del film è andata avanti. Con un budget contenuto, adatto alle caratteristiche della storia, i Coen hanno deciso di poter girare l'intera sceneggiatura in esterni a New York e in un massimo di quaranta giorni. Il produttore Scott Rudin, che per i Coen ha prodotto *Non è un paese per vecchi* e *Il Grinta*, è tornato a collaborare con loro. Molti degli altri collaboratori storici dei Coen si sono poi aggiunti, compreso lo scenografo Jess Gonchor e la costumista Mary Zophres. E i due registi hanno anche coinvolto il celebre direttore della fotografia Bruno Delbonnel (candidato ad un Oscar® per il suo lavoro in *Il favoloso mondo di Amélie* e in *Harry Potter e il principe Mezzosangue*). Delbonnel aveva girato con i Coen ‘Tuileries’, segmento del film *Paris, je t'aime*.

La pre-produzione è quindi andata avanti velocemente, così come il casting. Per i ruoli chiave di Jim e Jean Berkey, il duo folk che gioca un ruolo importante nella vita di Llewyn, i Coen hanno scelto inaspettatamente **Justin Timberlake e Carey Mulligan**.

“Justin si è presentato e noi abbiamo pensato che fosse interessante perché, oltre ad essere un bravo attore, è anche un grande cantante, estremamente versatile. “Abbiamo pensato che sarebbe stato di grande effetto vederlo nei panni di un cantante folk”.

Justin era molto emozionato all'idea di far parte del progetto. “Sono stato davvero fortunato di poter lavorare con i Coen e con Oscar Isaac e Carey Mulligan”, dice. “Ho anche lavorato con Marcus Mumford alla colonna sonora e sono diventato molto amico di tutti loro. Non conosco nessun altro ambiente in cui si

riesca a collaborare così, ed è stato molto divertente”.

“Justin è stato eccezionale, ha preso parte alla realizzazione della musica in toto, non solo quella che lo riguardava direttamente”, racconta Joel. “Durante la settimana provavamo la musica di ciascuna scena; lui è rimasto per tutto il tempo, e ha collaborato con tutti. Ci ha aiutati per la canzone ‘Please, Mr. Kennedy’ e canta off-screen nel quartetto irlandese [in una scena che si svolge al Gaslight Café]”.

Nel film Jim Berkey considera Llewyn come il suo miglior amico. Jean lo considera qualcosa di più. Lei e Llewyn hanno un instabile rapporto di amore-odio e di sesso che spesso li porta a litigare furiosamente. I due registi sono stati felici di poter avere Carey Mulligan per il ruolo di Jean.

“Carey è un'attrice con la quale desideravamo lavorare da tempo. L'avevamo vista in *An Education*, in cui lei è bravissima. Non pensavamo a lei come cantante, invece canta bene” dice Joel. “Abbiamo visto molte attrici per la parte. Ma Carey ci ha spedito un nastro molto divertente”.

“Divertente perché era arrabbiata e infastidita” racconta Ethan. “Era una lettura molto arrabbiata della scena con un forte accento americano, e ci ha un po' spaventati. E sorpresi. Ha poi fatto il film con Oscar in un modo impeccabile”.

“Nella fisicità di Carey c'era chiaramente per noi qualcosa che andava bene per l'epoca in cui si svolge il film—sembrava una delle ragazze del Village del tempo” dice Joel. “E' più facile con alcuni attori che con altri immaginarli in un'epoca particolare. In questo caso era facilissimo. E abbiamo pensato che sarebbe stato divertente vederla recitare la parte di questo personaggio che è sempre irritato—non il tipo di personaggio al quale Carey è normalmente associata”.

Da parte sua, Carey è stata felicissima quando i Coen le hanno offerto la parte.

“L'opportunità di lavorare in un film dei fratelli Coen capita una sola volta nella vita! Quando i Coen ti offrono una parte, ti ci butti di corsa” afferma la Mulligan.

Ulteriore motivo di gioia per Carey è stato l'immediato innamoramento per il suo personaggio.

“Mi piaceva il modo in cui Jean riesce ad essere scortese, persino brutale. La maggior parte delle donne che interpreto suscitano empatia, mentre Jean quasi sicuramente no. Entriamo nella relazione tra Jean e Llewyn in un momento di odio; c'è una certa esasperazione tra loro, lei è molto indignata, e questo mi piaceva molto”.

Per il ruolo di Roland Turner- il musicista cantante jazz in stile Tin Pan Alley (l'etichetta musicale newyorchese dominante in tutto il Nordamerica nel periodo a cavallo tra il XIX° e XX° secolo, con musicisti del calibro di George Gershwin) con un tocco di rock'n'roll, afflitto da problemi fisici, ciarliero e un po' stordito dalla droga - i Coen hanno scelto **John Goodman**.

Racconta Ethan: “Avevamo girato cinque o sei film con John Goodman e volevamo lavorare di nuovo con lui. Avevamo appena finito di girare *Il Grinta* quando abbiamo iniziato a scrivere questo film, e Charles Portis, che ha scritto il romanzo *Il Grinta*, mette sempre dei personaggi chiacchieroni in tutto quello che

scrive. Pensavamo a Roland come ad un personaggio uscito dalla penna di Portis”.

“Non so se avevamo in mente John o se era dentro di noi inconsciamente quando abbiamo iniziato a scrivere del personaggio, ma quando abbiamo finito ci siamo resi conto che sembrava proprio John. L'ultima volta che avevamo lavorato con lui era stata tredici anni fa [*Fratello, dove sei?*], e volevamo farlo di nuovo. Per cui, sì, la parte è stata scritta proprio per lui” dice Joel.

“John ha colto immediatamente tutto il lato da jazzista navigato, stile Dr. John/Doc Pomus/New Orleans, del personaggio. Doc Pomus era un cantautore ebreo che suonava nei club per afro-americani negli anni '40. John ha colto anche esattamente quale dovesse essere l'aspetto del personaggio, il suo stile alla Chano Pozo”, dice Ethan. “Chano Pozo era un batterista che suonava con Dizzy Gillespie, e John sapeva chi fosse”. “Ha persino ideato il suo taglio di capelli. L'abbiamo chiamato Mulligan pensando al grande musicista jazz Gerry Mulligan. Mulligan portava un taglio alla Giulio Cesare, con una frangetta corta, proprio come quella di Roland”.

“Il personaggio di Roland assolve ad una specifica funzione nella storia—è la voce nel film che sbeffeggia la musica folk” dice Joel. “Llewyn ha un rapporto ambivalente con la musica ma la prende molto sul serio. Roland è il tipo che ne fa la parodia”.

Goodman era prontissimo a svolgere il suo compito. Adora tutti i personaggi dei Coen—ama l'umanità che ne trapela—ed era ansioso di tornare a lavorare con i due registi. Dice Goodman: “Roland può sembrare un tipo strano e fuori di testa ad alcuni, come anche a Llewyn. Ma per me è un tipo normale”.

“I personaggi dei Coen sono uguali a tutti gli esseri umani che incontri, sono solo un po' calcati. Ho pensato molto al mio ruolo prima che iniziassimo a girare e me lo ero immaginato come un pianista jazz. Ma quando con Joel ed Ethan abbiamo fatto la lettura della sceneggiatura, Joel ha detto: ‘No, è un trombettista’. E Ethan invece: ‘Oh, no, è un uomo da ancia—me lo immagino che suona il sassofono’. Così alla fine è un po' tutte e tre le cose. Diciamo solo che è un musicista jazz che ha un problema con le droghe perché ne ha abusato un po'”.

Garrett Hedlund è stato scelto per il ruolo di Johnny Five, il giovane sballato e taciturno, autista e aiutante di Roland. I Coen non conoscevano il lavoro di Hedlund ma quando l'hanno incontrato durante il casting hanno capito subito che era perfetto per la parte.

“Garrett è molto naturale, dà l'idea di un tipo alla moda, riservato, un po' fuori di testa”, racconta Joel, “Sembrava essere il suo personaggio!”

“Avevo sentito parlare del film e avevo sentito che si trattava di una storia meravigliosa su Dave Van Ronk, ma non avrei mai immaginato che ne avrei fatto parte” dice Hedlund, apparso di recente in *On the Road* di Walter Salles, tratto dal romanzo di Jack Kerouac. “Sono un grande fan dei Coen, ho visto tutti i loro film. Mi piace anche il fatto che siano del Minnesota come me”.

“Garrett è del Minnesota, di un posto molto vicino a dove abbiamo girato *Fargo*” dice Ethan. “Abbiamo

pensato che avrebbe funzionato alla perfezione nei panni di John. Il suo personaggio e quello di John sono una specie di Mutt e Jeff (personaggi dei fumetti USA nei primi del '900. Due tipi molto diversi- Mutt benestante, Jeff ex galeotto – che si frequentano perché entrambi sono amanti delle corse dei cavalli). Goodman è Mutt. O vice versa. Comunque ha funzionato perfettamente”.

Joel sottolinea che il personaggio di Garrett parla pochissimo nelle sue scene.

“Non ha praticamente dialoghi. Scegliere un attore per una parte con pochissime battute può essere difficile. E' interessante che una delle cose che ci siano piaciute di più di Garrett è che ha una voce molto profonda. Quando parla lascia il segno”.

F. Murray Abraham e **Stark Sands** completano il cast principale—Abraham nel ruolo del proprietario del nightclub di Chicago e famoso manager Bud Grossman, e Sands nel ruolo del cantante folk che è stato arruolato.

“Abbiamo sempre desiderato lavorare con Murray”, dice Joel. “In effetti Ethan ha lavorato con lui. Ha recitato in molte delle cose fatte a teatro da Ethan. Sapevamo che stava recitando a New York e abbiamo pensato che avremmo potuto coinvolgerlo alla fine delle riprese. E ci siamo riusciti”.

Sands, attore e cantante affermato, e candidato ad un Tony, ha recentemente riscosso successo nel musical di Broadway della band punk rock Green Day *American Idiot*, e adesso sta lavorando nel musical *Kinky Boots*.

Racconta Sands: “Ho interpretato il soldato talmente tante volte che, fortunatamente, all'audizione ero molto rilassato. Al mio ultimo provino Joel ha detto: ‘Quello di cui abbiamo veramente bisogno è qualcuno che sappia suonare in stile folk, che sappia arpeggiare. Ti va di imparare?’ Scherziamo? Sono uscito, ho comprato un libro e ho imparato abbastanza da poter suonare sufficientemente bene per il momento in cui sarebbero iniziate le riprese!”

★ LA MUSICA ★

La musica folk è parte integrante dell'idea alla base del film. “Mentre scrivevamo la sceneggiatura, le idee sulla musica—e persino sulle specifiche canzoni che volevamo usare—sono entrate a far parte del processo” racconta Joel. “A quel punto è stato coinvolto T Bone”. I Coen lavorano sempre a stretto contatto con Burnett. “Gli diciamo a cosa stiamo pensando e lui comincia a darci dei suggerimenti” dice Joel.

Prosegue Ethan: “Una delle cose suggerite da T Bone è stata la canzone ‘500 Miles’ che ha finito coll'essere un numero nella parte di Justin e non in quella di Oscar. Abbiamo visto su YouTube una clip dei Brothers Four che la eseguivano in un club con tutto il pubblico che si univa a cantare con loro. Questo oggi non succederebbe più”.

Per T Bone Burnett il ricordo di aver suggerito ‘500 Miles’ ai Coen è un po' confuso: “A dire il vero non ricordo”, dice. “Collaboriamo in un modo tale che non riesco a ricordare chi ha suggerito cosa. Credo che Joel ed Ethan abbiano suggerito la maggior parte delle canzoni. Io cerco solo di semplificare le cose. Ma è possibile che mi sia venuta in mente ‘500 Miles’. La adoro. E' una canzone bellissima. Anche Dylan ne ha fatto una sua versione”.

Altre canzoni nel film sono ‘Dink’s Song’, che è molto legata a Van Ronk, ‘Hang Me, Oh Hang Me’, ‘Green Green Rocky Road’, le ballate folk ‘Shoals of Herring’ e ‘The Death of Queen Jane’, oltre a ‘The Last Thing on My Mind’, ‘Please, Mr. Kennedy’, ‘The Old Triangle’, ‘Cocaine’, ‘Old MacDonald’, ‘Leaving the Cat’ e ‘Storms Are on the Ocean’.

Una settimana prima dell'inizio delle riprese, sono state fatte le prove con il cast. Queste comprendevano anche l'esecuzione e la registrazione della musica—nonostante fosse stato deciso di suonare la musica live durante le riprese e di non usare il playback. “La ragione per cui abbiamo fatto le registrazioni è che alla fine avremmo potuto usarle per un album, e poi ho la sensazione che nessuno prenda sul serio le esecuzioni a meno che non vengano incise” afferma Ethan. “Inoltre T Bone voleva una versione in studio di tutto”.

“Joel ed Ethan volevano che fosse live perché il film e la musica dovevano restituire il sapore dell'epoca, la sensazione che si trattasse della pura realtà e che stesse accadendo *proprio lì in quel momento*” dice Burnett. “Un effetto che non potrai mai ottenere ricorrendo al lip-sync”.

T Bone Burnett ha suggerito di coinvolgere il musicista inglese Marcus Mumford per collaborare all'esecuzione dei brani che venivano registrati. Il gruppo di Mumford, i Mumford & Sons, un gruppo inglese con una particolare inclinazione per il country folk americano, ha al suo attivo due album di successo. Il secondo album della band, ‘Babel’, ha vinto nel 2012 il Grammy Award come Disco dell'anno.

Dice Burnett: “la musica di Mumford è decisamente interessante. Il gruppo ha un'energia incredibile, e Marcus è una brava persona. Sembra uno dei ragazzi, uno della squadra”.

Tra gli altri musicisti che hanno collaborato alle tracce musicali del film ci sono anche i Punch Brothers, i

Lost City Ramblers e John Cohen, che ha suonato il banjo.

★ LA REALIZZAZIONE ★

La produzione di *Inside Llewyn Davis* ha avuto inizio lunedì 6 febbraio 2012, a Woodside, nel Queens, per le scene che si svolgono nell'appartamento della sorella di Llewyn, dove lui va di tanto in tanto per avere un letto caldo, un po' di comfort e un prestito. Alcune sequenze sono state girate anche sotto la EL di Woodside (la metropolitana in superficie) e sulla piattaforma della metropolitana, dove Llewyn riceve una telefonata importante.

Dopo una capatina veloce a Randall's Island per una scena ambientata nella periferia di Chicago, la troupe si è spostata a Manhattan per le scene in cui Llewyn incontra il suo manager e produttore musicale che lo informa che il suo album da solista sta andando malissimo. Altre due scene sono state poi girate nella chiesa di East Harlem, che nel film appare come la sede del sindacato della Marina mercantile. Llewyn infatti, come suo padre, è qualificato per lavorare sulle navi mercantili degli Stati Uniti. Ma lì Llewyn subisce un altro colpo: scopre di non poter più essere assunto perché ha troppi arretrati da pagare al sindacato. E nonostante riesca a trovare i soldi per pagare la quota dovuta, per un altro contrattempo, non riesce ugualmente ad imbarcarsi.

La sequenza successiva è stata girata nello studio di un medico, dove Llewyn si reca per parlare dell'aborto di Jean, seguita da una scena sulla East 9th Street. La troupe si è poi installata in uno studio di registrazione a Manhattan dove Llewyn, Jim Berkey (Justin Timberlake) e un altro cantante/chitarrista, Al Cody (Adam Driver), registrano la canzone cavallo di battaglia di Jim: 'Please, Mr. Kennedy'.

E' stata poi la volta di una scena importante girata al celebre Gaslight Café, il punto di ritrovo principale del Village per il mondo del folk di quegli anni, e dove alcuni tra i brani più importanti del film vengono eseguiti da Jim e Jean e dal loro amico Troy Nelson (Stark Sands), oltre che dallo stesso Llewyn.

Carey Mulligan ha vissuto con grande trepidazione le riprese al Gaslight.

"Ero molto nervosa all'idea di cantare '500 Miles'. Cantare è la cosa che mi agita di più al mondo. E quando intorno a te ci sono veri musicisti, come Oscar, Justin e Stark, è ancora peggio. L'ultima volta che ho cantato in un film è stato in *Shame*, ma era un pezzo da solista. Ma i ragazzi sono molto alla mano e T Bone, che ha supervisionato la musica, è talmente bravo a rassicurare, che alla fine ero tranquilla".

Dopo altre scene girate nelle strade del Village è stata la volta di una serie di intensi incontri tra e Jean e Llewyn filmati al Café Reggio, a Washington Square Park e nell'appartamento dei Berkey.

"Oscar ed io dovevamo fare questa lunga sequenza in cui camminiamo e parliamo e in cui Llewyn e Jean discutono del loro rapporto, e alla fine ne ero molto soddisfatta", dice la Mulligan. "I Coen mettono tutti a loro agio sul set. Si dà per scontato che tutti siano lì perché vogliono cercare di fare un buon film. In un certo senso senti che ti guidano nel percorso, ma senza calcare troppo. Ed è stato fantastico lavorare con Oscar".

I Coen hanno apprezzato molto il modo in cui Carey lavora sul set.

“C'è questo luogo comune sugli attori inglesi rispetto a quelli americani” dice Joel. “L'attore americano si ‘tormenta’ su tutto quello che deve fare, mentre l'attore inglese fa quello che deve, agitandosi il meno possibile—semplicemente lo fa. Questo è recitare. E così è Carey. Puoi chiederle di fare *qualsiasi cosa* e lei va, e la fa. Senza nessuna angoscia”.

“E' molto divertente guardare Carey al lavoro” aggiunge Ethan. “E non è affatto vanitosa. Arriva come una furia sulla scena, insultando Oscar, trattandolo malissimo. Ti fa pensare che sia molto divertente interpretare un personaggio come il suo”.

Dopo un'altra vivace sequenza con Llewyn e Jean nell'appartamento di lei, i fratelli Coen hanno girato diverse scene che mostrano il viaggio in macchina, quasi surreale, fatto da Llewyn con Roland Turner e il suo compagno Johnny Five per andare a Chicago, dove Llewyn è diretto per fare un'audizione con il leggendario produttore musicale Bud Grossman. Ma per avere il passaggio deve pagare un prezzo: deve sopportare gli sproloqui di Roland, non sempre piacevoli per lui, ma certamente divertenti per il pubblico.

Il viaggio a Chicago è ispirato ad un episodio nella vita di Van Ronk, sebbene il personaggio di Roland Turner sia interamente frutto della fantasia dei Coen. John Goodman si è sentito completamente a suo agio nei panni del personaggio.

Il rapporto immediato nato fin dalla prima volta che avevano lavorato insieme è riemerso immediatamente sul set di *Llewyn Davis*. Goodman sembra essere sulla loro stessa lunghezza d'onda. Dice: “Per me tutto quello che scrivono i Coen è fantastico. Mi sembra di avere un'affinità con quello che scrivono. Immagino di sapere da dove nascono le loro idee, e generalmente ho ragione”. “La relazione con lui è facile e immediata” afferma Joel. “Ed è stato così fin dall'inizio. Mi ricordo che per *Arizona Junior* gli chiedemmo di fare un ciak alla ‘Spanky’. Non dovemmo spiegargli niente. Sapeva esattamente di cosa stessimo parlando, a chi ci riferissimo: Spanky, dalla serie comica ‘Our Gang’. Ed è stato lo stesso per questo film”.

Il personaggio di Roland non è proprio un disabile, ma fa molta fatica a camminare. Si aiuta con un paio di stampelle. “Quando abbiamo spiegato a John come volevamo che camminasse in una specifica scena, abbiamo usato il nome di Everett Sloane come un verbo” racconta Ethan. “Lui ha capito il riferimento al personaggio di Sloane nel film di Orson Welles *La signora di Shanghai*. Quel personaggio è zoppo. Usa delle stampelle per camminare e si muove in modo strano, come fosse un granchio. John sapeva esattamente a cosa ci riferissimo quando gli abbiamo detto: ‘In questa scena devi solo everett-sloanare attraverso la stanza’”

“Né John né Carey sono stati a lungo sul set” dice Joel. “Ma è stato come se vi fossero stati paracadutati, avessero fatto il loro lavoro alla perfezione, e poi se ne fossero andati di nuovo. E' stato fantastico”.

Dopo la sosta in un diner lungo la strada, un'altra per una scena in una desolata stazione di servizio (girata a Riverhead, New York) e quella al lato della strada in cui Llewyn alla fine abbandona Roland e Johnny, l'azione si è spostata di nuovo in un teatro di posa a New York per le sequenze che si svolgono all'interno della macchina di Roland e per una scena commovente che mostra una visita di Llewyn al suo vecchio padre

in uno squallido ospizio. Llewyn esegue per il padre, quasi fosse una serenata, 'The Shoals of Herring', una canzone che racconta la storia di un pescatore di aringhe partito per il mare da ragazzo alla fine dell'800. La troupe si è poi spostata nell'Upper West Side per girare all'esterno del Beacon Theatre, tra la Broadway e la 74th Street, e poi all'interno di un appartamento a Riverside Drive, dove vivono alcuni amici di Llewyn, i Gorfein, tipi dei quartieri alti, bohémien e un po' artisti, che conoscono Llewyn dall'epoca in cui cantava con il suo partner Mike. Llewyn approfitta spesso del loro divano. Lo vediamo una sera litigare con i Gorfein e i loro ospiti durante una cena molto animata. Llewyn passa anche gran parte della settimana a cercare il gatto dei Gorfein dopo averlo inavvertitamente lasciato uscire dall'appartamento.

★ LA FOTOGRAFIA, LE SCENE E I COSTUMI ★

Tratto caratteristico dello stile dei Coen è la raffinatezza delle immagini—nei loro film l'atmosfera è sempre avvincente e vibrante e lo stile visivo è parte integrante del modo in cui la storia viene raccontata. Ed è toccato al direttore della fotografia Bruno Delbonnel, allo scenografo Jess Gonchor e alla costumista Mary Zophres lavorare con i Coen per tradurre sullo schermo la loro visione di *Llewyn Davis*.

Racconta Delbonnel: “Tutto quello che so della New York degli anni '60 è basato su filmati e foto d'archivio. E tutto quello che ho visto in quei materiali appare molto desaturato. Era davvero così oppure no? Ho deciso che usare quei riferimenti sarebbe stato sbagliato”.

Il direttore della fotografia racconta di aver voluto invece creare un'atmosfera particolare per il film, un'atmosfera ispirata in parte agli anni '60 ma basata anche sulla storia di Llewyn Davis.

“E' l'atmosfera attorno ad una persona che non ha un cappotto per proteggersi dal freddo dell'inverno newyorchese”, dice. “Si tratta più di evocare che di riprodurre gli anni '60. Volevo che si percepissero il freddo, la tristezza, l'infelicità, la solitudine”.

Delbonnel ha discusso queste idee con i due registi.

“Subito ci siamo detti d'accordo sul fatto che ci fossero spunti interessanti nell'immagine della copertina dell'album di Bob Dylan ‘The Freewheelin’”, ricorda. “In quella foto si percepisce l'inverno newyorchese freddo e fangoso. La cosa più importante era cercare di evitare di ottenere un effetto grazioso”.

“Ho anche immaginato la storia di Llewyn come una canzone folk e ho pensato che sarebbe stato interessante ‘fare’ anche le luci come una canzone folk”.

Spiega: “Il Gaslight Café avrebbe rappresentato il ‘coro’, il ritornello del film—scuro, contrastato, quasi privo di colore. Per il resto ho scelto un'illuminazione molto semplice, simile a quella di una giornata nuvolosa, usando una gamma di colori un po' complicata, dal magenta al giallo. Cercavo qualcosa che contrastasse con un freddo mondo blu ciano”.

Una decisione importante presa dai Coen e da Delbonnel è stata quella di restare ancorati alla pellicola, rifiutando il digitale per le riprese.

“Nessuno di noi aveva mai girato qualcosa in digitale” dice Delbonnel. “E la pellicola sembrava più appropriata per l'epoca in cui si svolge la storia, per la grana che ha l'immagine. Ho anche fatto alcuni test usando una pellicola in 16mm, ma in quel caso l'immagine era troppo sgranata. Ho pensato che fosse sbagliato. Perciò ho usato la pellicola tradizionale che ha una resa magnifica negli apparecchi TV-HD e in DVD”.

Come il direttore della fotografia, il lavoro dello scenografo Gonchor si è basato sull'anno preciso, il senso e l'ambientazione della storia.

“Avevo tre elementi da cui partire. E' il 1961, è inverno e siamo a New York”, dice Gonchor. “Ed è una New York particolare—non l'elegante East Side o i sobborghi pieni di verde, bensì il caotico e sgangherato

Greenwich Village, che somiglia al protagonista, a sua volta confuso, senza un posto dove stare”.

“Nella maggior parte dei film dei Coen, di quelli ai quali ho lavorato, le scenografie sembrano quasi finte. Non arrivano mai a superare quel limite, ma sono iper-realiste. Questo film avrebbe dovuto essere diverso. I Coen avevano detto di volerci lavorare come ad un documentario, che avrebbe dovuto essere più realista possibile, mettendo in rilievo i dettagli—non volevano niente di stilizzato, e tutto completamente autentico”.

L'altro elemento con cui Gonchor ha dovuto fare i conti è stato il budget modesto.

“Con un budget ridotto devi ricorrere all'astuzia. Abbiamo fatto molto lavoro sulla ricerca delle location per trovare quello che volevamo e di cui avevamo bisogno”.

Una scena chiave del film si svolge al Gaslight Café, ma ovviamente il Gaslight originale non esiste più da tempo. “Speravamo di trovare un club underground a Manhattan che potesse funzionare, ma quelle sale erano troppo piccole e stipate per poter girare. Abbiamo trovato un edificio vuoto, più o meno un piccolo magazzino abbandonato a Crown Heights, Brooklyn, che faceva al caso nostro. Lo abbiamo trasformato nel Gaslight”, racconta Gonchor. “Abbiamo ridotto l'altezza dei soffitti, costruito archi, l'abbiamo arredato con mobili e impianti dell'epoca, e il risultato è stato quello di ritrovarsi davvero in uno squallido club del Village dell'inizio degli anni '60”.

“Siamo stati molto creativi anche per il club di Chicago, il Gate of Horn, trasformando il vecchio cinema Gramercy sulla East 23rd Street in un music club, e trasformando la vecchia cabina di proiezione in un ufficio disordinato e zeppo di roba”.

Per quello di cui avevano bisogno, qualche volta Gonchor e i Coen sono riusciti ad utilizzare location esistenti.

“Burger Heaven sulla 51st Street si trova lì dal 1963—era perfetto per la scena del diner a Chicago. Abbiamo dovuto solo nascondere alcuni elettrodomestici più moderni” racconta Gonchor.

La costumista Mary Zophres lavora con i Coen da circa vent'anni e, come Gonchor, li capisce al volo.

“Subito dopo aver letto la sceneggiatura ho stabilito con Joel ed Ethan che il momento temporale era molto preciso, il febbraio del 1961, e poi ho cominciato a fare ricerche. Avevamo tutti la sensazione che quel periodo avesse un po' la caratteristica di apparire senza tempo. Avrebbero potuto essere gli anni '50 o un periodo di tempo successivo. Comunque il look del film è molto influenzato dagli anni '50. Nel 1961 la controcultura cominciava appena a prendere forma. Quelli che definiamo anni '60 avranno poi uno stile e una moda molto precisi”.

Per la Zophres la sfida maggiore è stata quella di vestire Llewyn.

“Praticamente è vestito sempre nello stesso modo. Ricordatevi che non ha un posto dove vivere, per cui non può cambiarsi—al limite solo la camicia. E si porta dietro, oltre alla chitarra, una piccola borsa da viaggio. Non ha un cappotto—è sempre congelato—per cui la sua giacca è importantissima. Gliene abbiamo

fatte provare centinaia, in tweed, di pelle, in camoscio, ma la cosa che ci è sembrata migliore è stata una giacca sportiva beige di velluto a coste degli anni '50. Praticamente, oltre alla giacca e alle camicie, tutto quello che Llewyn ha sono un maglione e un paio di pantaloni”.

“In effetti c'è un'altra cosa importante. Le scarpe di Llewyn. Se ne va in giro tutto il tempo con un clima orrendo e le sue scarpe non lo proteggono dalla pioggia o dalla neve. Abbiamo realizzato le scarpe noi stessi, basandoci su un modello dell'epoca, realizzato e venduto da Thom McAn, che avevamo visto in un catalogo Sears. Sono scarponcini 'desert boots' modificati”.

La Zophres ha studiato attentamente anche l'abbigliamento degli altri personaggi.

“Per il look di Jean Berkey mi sono ispirata ad un mix di diverse cantanti folk di quel periodo. Carey voleva portare i pantaloni. Sentiva che quella giovane donna si sarebbe rifiutata di vestirsi come sua madre con abiti e collant o tacchi.

Il look di Jim è fondamentalmente da bravo ragazzo, cosa che ha funzionato—un po' come i ragazzi del Kingston Trio, anche se lui nel film porta la barba”. Timberlake stesso ha suggerito di farsi crescere una barba simile a quella del cantante Paul Clayton—ai Coen è sembrata un'ottima idea.

“Roland Turner è come un bianco che si veste da nero, ed è pensando a questo che ho creato il suo look. Ho fatto ricerche sui musicisti jazz, sia bianchi che neri, e ho miscelato le due cose, facendo indossare a Roland un completo marrone scuro e un Fedora. Quando il personaggio si toglie il cappello mostra un taglio alla Giulio Cesare. John Goodman ha adorato tutto questo”.

“A Roland non importa molto del suo aspetto—vuole solo imitare, copiare i grandi del jazz che ha visto” dice Goodman. “E' come molte persone chiassose che cercano il loro posto nel mondo, cercando di rimanere a galla, forse per provare a loro stessi di essere più furbi di quanto siano in realtà. Roland sembra un'enciclopedia delle banalità. Ha vissuto molte avventure ma nessuno le vuole ascoltare”.

Girato il viaggio per Chicago e concluse le scene con i Gorfein, la troupe si è spostata al Gramercy Theatre sulla East 23rd Street per quelle ambientate all'interno del Gate of Horn, il club di Chicago dove Llewyn ha una frustrante audizione con l'impresario musicale Bud Grossman. Accompagnandosi alla chitarra, Llewyn esegue la sua versione della ballata tradizionale inglese 'The Death of Queen Jane', canzone cantata e incisa da molti artisti folk, compresa Joan Baez.

Come ha scritto John Jeremiah Sullivan nelle sue note di accompagnamento alla colonna sonora del film, a questo punto Llewyn avrebbe potuto scegliere di suonare “qualcosa di più facile, più da grande pubblico, e avrebbe potuto farlo, davvero—invece decide di suonare un pezzo strambo e vecchio, 'The Death of Queen Jane', una canzone su una donna incinta la cui vita è in pericolo, e sul suo bambino, sulla possibilità che viva o che muoia.

Finite le scene al Gate of Horn, le riprese di *Inside Llewyn Davis* si sono concluse il 4 Aprile 2012, dopo sei settimane.

★ CONVERSAZIONE CON T BONE BURNETT ★

T Bone Burnett, il celebre musicista che ha suonato con Bob Dylan nel suo Rolling Thunder tour, è compositore, produttore di dischi e di colonne sonore e ha lavorato nel corso degli anni con musicisti del calibro di Roy Orbison, John Mellencamp, Elvis Costello e Diana Krall, Elton John, Tony Bennett e molti altri. Burnett è vincitore di premi Grammy per la colonna sonora del film dei fratelli Coen Fratello, dove sei? e per il suo lavoro con Alison Krauss e Robert Plant. La sua canzone 'The Scarlet Tide', parte della colonna sonora del film Ritorno a Cold Mountain, ha ricevuto una candidatura agli Oscar. Mentre l'Oscar è poi arrivato nel 2010 grazie alla sua canzone 'The Weary Kind' dal film Crazy Heart. Di recente ha lavorato come produttore delle musiche per la serie della ABC-TV "Nashville".

Parlando nelle vesti di produttore esecutivo musicale dell'ultimo film dei Coen, Inside Llewyn Davis, Burnett parte con una riflessione sul significato del film:

TB: Si tratta per me di un film molto importante...

D: *Perché credi sia importante?*

TB: Il film tratta di un'epoca che somiglia molto a quella attuale.

D: *In che senso?*

TB: Il film parla di un'epoca di passaggio. Il passato è morto ma il futuro non è ancora veramente nato. Da dieci anni noi viviamo in una specie di interregno, in cui il passato è agonizzante ma non è ancora morto, e il futuro sta nascendo ma non è ancora vivo. Nuotiamo in acque poco limpide in cui le cose si distinguono con difficoltà. La vecchia struttura in cui siamo vissuti, la società in cui ho vissuto tutta la mia vita, è stata in gran parte smantellata. Ma nessuna nuova struttura ne ha ancora preso il posto. Sarebbe però un discorso troppo lungo, che ha a che fare con Internet e con quello che accade nella musica.

D: *Capisco.*

TB: Mi sembra che viviamo in un'epoca in cui il valore della musica sia stato messo in discussione. E credo che questo film esprima molto chiaramente il valore della musica e il valore dell'arte nella cultura. Negli ultimi vent'anni abbiamo assistito ad una vera aggressione all'arte da parte della comunità tecnologica. La comunità tecnologica ha svalutato l'arte, la musica specialmente, e si è sostituita al ruolo dell'artista nella società. Oggi ci viene detto che gli artisti devono trarre ispirazione dalla massa per il loro lavoro, che gli artisti devono seguire la massa anziché guidarla. Beh, non esiste artista degno di questo nome che seguirebbe la massa.

D: *Certo.*

TB: Non sono interessato ad artisti disposti a seguire la massa. Jules Verne ha portato un uomo sulla luna cento anni prima di qualsiasi scienziato spaziale. Einstein ha detto che Picasso lo aveva anticipato di vent'anni. L'arte ha sempre fatto da guida alla scienza, ed è giusto che sia così, perché l'arte riguarda

l'uomo nel suo complesso, il processo creativo nel suo complesso, non una parte di esso. Non possiamo lasciare che siano gli ingegneri a controllare la società perché sappiamo come andrebbe a finire. Ci trasformeremmo in matrici. Ecco perché questo film è così importante per me, perché è molto chiaro su questo punto. Moltissime discussioni sono state fatte, moltissime discussioni banali e argomentazioni sparate in qualsiasi contesto che continuano a minare la nostra cultura come un virus. Questo film assume un approccio molto più profondo per parlare di ciò che siamo diventati.

D: Come collochi questo aspetto nel film, in relazione al personaggio di Llewyn Davis e alla sua storia?

TB: Beh, sai, il fatto è che lui è bravo, ma non c'è niente, nessuna struttura che lo aiuti in quello che fa. E' completamente abbandonato a se stesso. Proprio come tutti i musicisti di oggi. Tutti i musicisti del mondo. L'ironia di Internet, che avrebbe dovuto democratizzare tutto, è che ha invece ulteriormente consolidato il potere delle grandi multinazionali. E l'artista solitario, che dovrebbe trarre beneficio dalla rete, in realtà non fa altro che lanciare in quel mare il suo messaggio in bottiglia. Non esiste un sistema di sostegno per nessuno; per cui un artista—Llewyn nel film—può recarsi alla casa discografica e chiedere le sue royalties, ma purtroppo non ci sono royalties perché...loro hanno stampato una scatola di dischi e l'hanno chiusa nell'armadio. Questo è il tipo di accesso che Internet ci offre. Ed è esattamente quello che accade a Llewyn. Lui è un musicista, un artista serio, ed ha la sua integrità, che però non gli serve. Per lui il risultato sarà sempre lo stesso. Riceverà qualche applauso, si ubriacherà, e la mattina dopo si sveglierà sul divano di qualcuno. Come effettivamente gli succede. Suonerà come una cosa che potrebbe dire il suo agente, ma la dirò lo stesso. E voglio dirlo molto semplicemente. Non mi viene in mente niente nella storia della nostra civiltà in grado di eguagliare la performance che Oscar Isaac ci offre in questo film.

D: Sì, è fantastico.

TB: Credo che nessun attore prima di lui sia mai riuscito ad imparare a cantare e a suonare in modo così convincente un intero repertorio, eseguendolo poi dal vivo per le riprese, senza una traccia ritmica di appoggio, un aiuto per gli accordi, nessun sostegno tecnologico—una performance acustica del suo personaggio, la cui musica peraltro Oscar non aveva mai ascoltato fino ad un anno prima dell'inizio delle riprese. Incredibile. Oscar ha fatto suo il modo di suonare la chitarra di Dave Van Ronk e di quell'epoca—una tecnica nota come il Travis Picking—come se fosse nato per questo. Ha imparato tutte le canzoni, e come cantarle in modo naturale. Normalmente quando si è su un set, c'è sempre una traccia ritmica di appoggio, qualcosa che ti aiuti a tenere il tempo, in modo da poter effettuare i tagli tra un ciak e l'altro. Ma in questo caso i Coen avevano deciso fin dall'inizio di voler girare e di voler registrare tutta la musica dal vivo. Senza playback.

D: Stavo per chiederti proprio di questa decisione di voler registrare la musica dal vivo.

TB: Hanno voluto così perché desideravano che il film avesse qualcosa del documentario, qualcosa che ricordasse l'atmosfera di quell'epoca. Credo che volessero mostrare la cruda realtà di quello che accadeva allora, e non puoi ottenerlo con il lip-sync.

D: *I Coen ti hanno spedito il nastro con il provino di Oscar e che tu hai detto loro che ti era sembrato bravo come un vero musicista...*

TB: Sì, Oscar suona e canta bene quanto qualsiasi musicista che conosco. Quello stile...e non si tratta di uno stile facile. E' chiamato Travis Picking, come ti dicevo. E' una versione del finger picking che è stata, per quanto ne so, introdotta da un musicista nero del Kentucky chiamato Arnold Schultz, che l'ha insegnata a Ike Everly, che a sua volta l'ha insegnata a Merle Travis, e così è diventata una tecnica nota come Travis Picking, perché è stato proprio lui a renderla popolare e Nashville.

D: *Joel e Ethan, descrivendo il modo di lavorare che avete, hanno detto che loro ti dicono cosa hanno in mente e tu fai delle proposte. Puoi dirci qualcosa a proposito dei brani che hai proposto per il film e perché?*

TB: Sai una cosa? Non mi ricordo. Sul serio, una volta che abbiamo finito, mi sembra sia stata una collaborazione così stretta che non riesco a distinguere chi ha suggerito cosa, ma devo dire onestamente che credo siano stati loro a suggerire quasi tutto. Io cerco solo di essere di aiuto. E ogni tanto me ne vengo fuori con quella che sembra essere una buona idea...

D: *Hanno detto che sei stato tu a suggerire '500 Miles', la canzone di Tom Paxton, per Llewyn Davis.*

TB: E' possibile che sia stato così. La adoro, è una canzone bellissima. Anche Dylan ne ha fatto una sua versione. Ma il film comincia con 'Hang Me'. Una canzone sull'essere impiccati. Poi c'è 'If I Had Wings', e solo dopo entri nel mondo di Llewyn e scopri che il tipo con cui ha scritto 'If I Had Wings' si è buttato giù da un ponte. E tutte le altre canzoni parlano di morte, di aborto, di omicidio. Amo '500 miles' perché penso sia una canzone sulla schiavitù.

D: *E lo è?*

TB: "Non posso andare a casa, non posso andare a casa così". Sembra una bellissima e profonda canzone dell'epoca della schiavitù in questo Paese, e penso sia interessante il modo in cui è stata metabolizzata dalla nostra cultura attraverso la musica folk. Il modo, credo, in cui la cultura "di sinistra" è stata in grado di prendere questa canzone e trasformarla per farla arrivare alla gente senza che si sentisse troppo in colpa. "Se perdi il treno su cui mi trovo saprai che sono andato. Cento miglia... senza camicia addosso, senza neanche un penny, non posso andare a casa così".

E' una parte importante della nostra cultura. Un aspetto interessante del mondo del folk è il suo collegamento al Movimento dei Diritti civili. L'elemento progressista del folk emerge di nuovo in quel periodo con gente come Joan Baez, e poi appare Dylan. I Coen hanno ambientato di proposito la storia in un'epoca pre-Dylan. Volevano esplorare la scena musicale esistente prima che arrivasse Dylan a cambiare tutto.

D: *Parlando della musica di Inside Llewyn Davis i Coen hanno detto che questa ha un legame forte con la musica di Fratello, dicono che entrambi i film contengono lo stesso tipo di musica.*

TB: Certo, è musica americanak, quella che io chiamo 'musica americana tradizionale'. Non saprei davvero come altro definirla, perché è la musica della povera gente. Ed è meravigliosa. Come tutte le grandi cucine,

le grandi innovazioni nel cibo - non tutte ma molte - sono innovazioni venute dai contadini...

D: *La canzone 'Please, Mr. Kennedy', da dove è saltata fuori?*

TB: Beh, c'era una canzone folk all'epoca della guerra in Vietnam intitolata "Please, Mr. Kennedy, don't send me off to Vietnam". La mia idea è che si trattasse di qualcosa ispirato ad una canzone di Tom Lehrer. Tom Lehrer, il grande scrittore satirico. Adoro Tom Lehrer. Penso che il movimento folk avesse tratto spunto da lui per creare quel tipo di satira. E quella canzone, "Please, Mr. Kennedy", avrebbe dovuto essere una falsa canzone rock 'n' roll che parlava della guerra in Vietnam. Ma noi l'abbiamo adattata al periodo del film, trasformandola in una presa in giro della Corsa allo spazio.

D: *Per cui è una canzone esistente di cui hai riscritto le parole?*

TB: Sì. Abbiamo usato la vecchia canzone come base, e poi abbiamo composto nuove melodie e scritto nuovi testi. Justin [Timberlake] ha composto un paio di melodie, bellissime, e credo che tutti insieme abbiamo poi scritto le parole. Justin, Ethan, Joel ed io.

Q: *Justin Timberlake si è impegnato con grande passione nel suo ruolo. Sembra che vi siate divertiti tutti molto a girare la scena in cui registrano quella canzone.*

TB: Io me ne stavo seduto da una parte—appena fuori dall'inquadratura- col mio cronometro, vecchio stile, misurando il tempo per verificare che Oscar non accelerasse o rallentasse. Sia che girassimo oppure no, lo usavamo sempre. E Oscar non ha mai sbagliato—deve aver lavorato con un metronomo o non so cosa. Ce l'ha proprio dentro, nell'anima. Ma non ha mai sbagliato ritmo, neanche per una canzone, in tutti quei ciak. Potevamo tagliare in mezzo a qualsiasi sequenza. Sono davvero felice perché non c'è niente di meglio che trascorrere il tempo con loro e con questo tipo di musica.

D: *Hai coinvolto Marcus Mumford di Mumford & Sons nel film, giusto?*

TB: Sì. Perché la sua musica è molto interessante. Lui dà energia alla sua band, e l'energia di quella band è incredibile. Marcus è un paroliere intelligente e raffinato, e mi è sembrata una brava persona. Sembrava uno dei ragazzi. Sembrava facesse parte della squadra.

D: *Dave Van Ronk. Puoi parlarci un po' di lui? Ovviamente, immagino, sia tu che i Coen sapevate chi fosse.*

TB: Per la verità io non lo conoscevo.

Q: *Davvero?*

TB: Sì. La sola cosa che posso dirti di Dave Van Ronk è che era un perdente. Era un brillante artista vittima di un destino che ha colpito molti di noi. Per quanto ti sforzi il destino può accanirsi contro di te... come ne *Gli spietati* in cui il ragazzino ha appena ucciso un uomo e si sente incredibilmente colpevole, e si ubriaca, e dice: "Beh, ha avuto quello che si meritava" e Clint Eastwood risponde: "Tutti abbiamo quello che ci meritiamo, ragazzo". E' una grande battuta. Eppure Dave di sicuro non ha mai avuto quello che gli spettava. Ma, sai, ha avuto una grande influenza sugli altri. Sai che Dylan ha dormito sul suo divano? Proprio come Llewyn che dorme sui divani degli altri. E come Llewyn, non ha mai avuto quello che gli spettava. Ma quello che si meritava.

★ “IL MONDO DI LLEWYN DAVIS” ★

di ELIJAH WALD

Il Greenwich Village di Llewyn Davis non è quella vivace scena musicale folk che ha prodotto Peter, Paul e Mary e ha cambiato il mondo quando Bob Dylan è passato alla chitarra elettrica. È quello degli anni bui e difficili, prima dell'arrivo degli album di successo e dei soldi, quello di un periodo in cui una piccola cerchia di fedeli si scambiava vecchie canzoni come fossero una lingua segreta. Molti di loro erano ragazzi cresciuti nelle strade di New York, nei prefabbricati delle periferie di Long Island e del New Jersey, in cerca di una via di fuga dal conformismo e dall'apatia che caratterizzavano gli anni '50 di Eisenhower. Alcuni erano studenti universitari che vivevano a casa con i genitori, altri dividevano appartamenti in quella che era ancora la vecchia New York degli immigrati, a Little Italy e nel Lower East Side, dove un bugigattolo per due persone si poteva ancora trovare per venticinque o trenta dollari al mese.

Alcuni dettagli del personaggio di Llewyn sembrano alludere a figure familiari—il suo nome gallese ricorda Dylan, e come Phil Ochs dorme sul divano di una coppia di cantanti che si chiamano Jim e Jean. Ma il film mostra la sua vita prima che Dylan e Ochs arrivassero a New York, quando nessuno avrebbe potuto ancora immaginare che il Village sarebbe diventato il centro propulsore di un boom della musica folk in grado di lanciare superstar internazionali e cambiare il corso della musica pop. Quel momento di transizione—prima dell'arrivo degli anni '60 per come li conosciamo—è stato catturato da uno dei protagonisti di quel mondo, Dave Van Ronk, nella sua autobiografia “The Mayor of MacDougal Street”, alla quale i fratelli Coen hanno attinto per le atmosfere generali e per alcune scene del film. Llewyn non è Van Ronk, ma canta alcune delle canzoni di Van Ronk e ne condivide il background di ragazzo della classe operaia che si divide tra la musica e impieghi occasionali su navi mercantili.

Llewyn ha in comune con Van Ronk anche l'amore e il rispetto per la musica folk autentica, per le canzoni e lo stile creati dalla classe lavoratrice e trasmessi da un artista all'altro, con le modifiche e l'evoluzione dovute alle alterne fortune della tradizione orale. Per la generazione di Van Ronk, quella logora autenticità rappresentava una forte opposizione agli effimeri prodotti del mondo musicale pop di allora, e la scelta di suonare la musica folk significava quasi entrare a far parte di un ordine religioso—compreso il voto di povertà, dato che a New York non c'era praticamente lavoro per chiunque suonasse come un artista di musica folk tradizionale. Tutto questo sarebbe cambiato all'inizio degli anni '60, e già si intravedevano segnali del mondo che stava per sorgere—qualche piccolo club dove la gente andava a suonare di tanto in tanto in cambio di offerte da parte del pubblico, e piccole case discografiche, che magari non pagavano niente ma almeno si impegnavano ad incidere roba autentica. Nonostante tutte le difficoltà, Van Ronk ricorda quell'epoca con molto affetto—come Llewyn viveva alla giornata dormendo sui divani ospite di amici, ma per un po' di tempo è stato circondato da persone per le quali la musica era la cosa più importante di tutte.

La scena musicale folk del Village della fine degli anni '50 è stata in gran parte ignorata o dimenticata da appassionati e storici degli anni successivi, che tendono a saltare dall'inizio del decennio, con Pete Seeger e i suoi successi con i Weavers, all'arrivo di Dylan nel 1961. Al contrario, Van Ronk ricorda quello come un periodo chiave, durante il quale un piccolo gruppo di giovani musicisti diede il via ad un nuovo modo di cantare il folk, studiando vecchi dischi per catturare la ruvidezza e l'essenzialità originarie del blues del Delta e delle ballate degli Appalachi, riuscendo a usare quella musica per esprimere i loro sentimenti e i loro desideri. La maggior parte di quei musicisti non ha mai intrapreso una carriera musicale, e spesso non ha neanche mai inciso un disco (Le canzoni delle Kossoy Sisters sono state tra le poche ad essere state incise ma il loro album del 1957 era stato dimenticato da tutti tranne che dai più appassionati fan del folk. Fino a quando i Coen non hanno poi utilizzato la loro versione di 'I'll Fly Away' per la colonna sonora dell'odissea dei loro personaggi attraverso il Mississippi rurale di *Fratello, dove sei?*). Il Village della fine degli anni '50 era un mondo di dilettanti sinceri ed entusiasti, ignorati dal resto del mondo ma impegnati e sorretti dall'ottimismo della gioventù. Van Ronk ricorda: *“Non avevamo dubbi sul fatto di rappresentare l'avanguardia del revival del folk—ma tenete presente che eravamo poco meno o poco più che ventenni, e se non ti senti all'avanguardia a quell'età in te c'è qualcosa che non va. E' chiaro che rappresentavamo il futuro: avevamo vent'anni!”*

Guardando al passato ora che siamo nel XXI° secolo, potrebbe essere difficile immaginare quanto fossero diverse le cose prima dell'esplosione dei mass media e della instant communication, e come perfino giovani e brillanti musicisti newyorchesi potessero restare confinati nel loro piccolo mondo. Il centro della scena artistica del Village all'epoca non era in un nightclub o in una caffetteria, ma a Washington Square Park, dove cantanti e musicisti si riunivano per suonare insieme nelle domeniche pomeriggio. Van Ronk vi aveva fatto la sua comparsa alla metà degli anni '50, e si ricorda che c'erano sei o sette gruppi che suonavano allo stesso momento, ciascuno con attorno la propria cerchia di amici e di ascoltatori. Sotto l'arco alla fine della Fifth Avenue, una piccola folla di ragazzi che si erano accostati alla musica folk frequentando i campi estivi progressisti della Labor Youth League si riuniva per cantare le canzoni dei lavoratori ascoltate ai concerti di Pete Seeger o scoperte sulla rivista *Sing Out!*. Sul lato della piazza verso Sullivan Street i giovani sionisti socialisti di Hashomer Hatzair cantavano “Hava Nagila” ed eseguivano danze folkloristiche. Accanto alla fontana un virtuoso del banjo chiamato Roger Sprung era a capo della prima ondata di musicisti 'urban bluegrass', che si riunivano per ballare insieme scatenate quadriglie e cantare le loro armonie con voci nasali.

Sprung è stato uno dei pochi di quell'ambiente ad aver avuto contatti con il business della musica: all'inizio degli anni '50 aveva inciso quattro canzoni con un gruppo chiamato Folksay Trio, i cui due altri membri poco dopo si erano ribattezzati Tarriers e avevano inciso due brani entrati nelle classifiche top 10: 'Cindy, Oh Cindy' e 'The Banana Boat Song'. Una canzone incisa dai Tarriers con Sprung, 'Tom Dooley', era stata poi copiata da un gruppo più giovane, i Kingston Trio, ed era arrivata in vetta alle classifiche pop del 1958.

I Tarriers e i Kingston Trio facevano parte di una tendenza pop-folk che oggi viene ricordata come fasulla, leggera e stupidina, e certamente la gente di Washington Square ha contribuito a creare l'opinione che ne abbiamo oggi. Per la maggior parte dei musicisti del Village rappresentava infatti solo un piatto conformismo, e quel consumismo che odiavano e dal quale tentavano di fuggire. Come racconta Van Ronk, con il suo tipico piglio critico: *“Sapevamo dei Kingston Trio e di Harry Belafonte e delle orde dei loro imitatori dalla voce stridula, ma sentivamo anche che si trattava di un mondo separato che non aveva niente a che fare con noi. Gran parte di quella gente non valeva niente come musicista ed erano tutti cantanti di nessun interesse, e per quanto riguarda il materiale, grattavano il fondo del barile, cantando canzoni che noi conoscevamo già ed avevamo anche già abbandonato. Si trattava di 'Sing Along with Mitch' e di 'Fireside Book of Folk Songs', eseguite da studenti in golf di cachemire, ed erano fregature al cento per cento: usavano materiali di altri, rubando ad autori, compositori, collezionisti e fonti originali, e fregavano così anche il pubblico”*.

Gli artisti pop ridicolizzati da Van Ronk potevano andare di moda nei quartieri residenziali o nei campus universitari del Midwest, ma avevano un impatto minimo su quello che veniva ascoltato o suonato nei club di New York, e ancora meno sugli amanti del folk puro di Washington Square. Nessuno di loro ricorda Roger Sprung per il suo brano di successo che aveva sfiorato la Top 40. Lo ricordano come un vecchio musicista che ne sapeva molto più di loro sulla vera musica del Sud, e aveva voglia di insegnarla a chiunque fosse interessato a quello stile. Era nella piazza ogni domenica, accompagnato da un amico di nome Lionel Kilberg che suonava un basso ricavato da una tinozza, e avevano sempre attorno un gruppetto di giovani musicisti che, nel corso degli anni, aveva visto comparire praticamente tutti i musicisti che hanno poi proseguito come leader della scena musicale old-time e bluegrass degli anni '60. Kilberg era particolarmente importante perché era anche quello che andava tutti i mesi in municipio a ritirare il permesso per suonare nella piazza. Il permesso permetteva loro di stare lì dall'una alle cinque, e il detentore del permesso doveva essere fisicamente presente perché la musica fosse suonata legalmente, per cui Kilberg era una presenza assolutamente necessaria.

Oltre ai ballerini folk, ai ragazzi che cantavano e suonavano canzoni politiche e ai musicisti bluegrass, alcuni giovani solisti si sedevano sulle panchine o attorno alla fontana vicino all'arco, per suonare chitarre, banjo o zimbalon e per cantare ballate e pezzi blues. Se erano abbastanza bravi o avevano abbastanza amici, venivano circondati da piccoli gruppi di ascoltatori, e quando qualcuno aveva imparato una nuova canzone la portava al parco e la passava ad altri. Van Ronk era normalmente lì a cantare il blues, mentre i Kossoys, Paul Clayton o Roger Abrahams cantavano ballate delle Isole Britanniche o delle montagne del Sud. Qualche volta un interprete più anziano e più conosciuto come Oscar Brand o Theodore Bikel si faceva vedere da quelle parti, oppure qualcuno portava lì Woody Guthrie—era già invalido a causa della malattia di Huntington che lo aveva colpito e non poteva cantare, ma ogni tanto strimpellava qualche nota—o il Reverendo Gary Davis, un predicatore di Harlem e virtuoso chitarrista, punto di riferimento per un'intera

generazione di giovani amanti del fingerpicking.

Van Ronk ricorda che i cantanti delle ballate e la gente del blues tendeva a mescolarsi perché entrambi non erano gruppi molto numerosi, formando una specie di combriccola all'interno di un'altra combriccola: *“Ci univamo per sostenerci a vicenda, perché eravamo meno numerosi degli altri gruppi, e li odiavamo tutti—i sionisti, i ragazzi dei campi estivi, e i bluegrassers—dal primo all'ultimo. Chiaramente a quell'epoca odiavamo un sacco di gente”*.

Con il senno di poi quei cantanti di ballate e di blues stavano dando forma ad un nuovo stile che avrebbe prodotto gente come Dylan, Ochs, Joan Baez, Joni Mitchell, e ispirato le innovazioni folk-rock dei Lovin' Spoonful, dei Byrds, dei Mamas and Papas, e di Crosby, Stills, Nash e Young. (Nello stesso periodo uno scenario analogo veniva alimentato in Inghilterra da coloro che riscoprivano le ballate, come Ewan MacColl—Llewyn Davis canta al padre anziano la canzone di MacColl 'Shoals of Herring'—e da collezionisti accaniti di dischi di blues come i ragazzi che diventeranno poi i Rolling Stones). Ma alla fine degli anni '50 non sapevano di essere al principio di una nuova era, e se qualcuno avesse detto loro che stavano seminando quella che sarebbe stata la musica pop o rock del futuro, la maggior parte di loro avrebbe provato orrore. Come ha detto Alan Lomax accogliendo gli spettatori alla proiezione di un concerto filmato nel suo appartamento al quinto piano di un palazzo senza ascensore: *“Adesso siete nel Greenwich Village, dove la gente viene per sfuggire all'America”*. Si trattava di un piccolo gruppo di veri credenti, contrari alle tendenze dominanti, non solo della cultura commerciale americana, ma di qualsiasi cultura mainstream, ed erano orgogliosi della loro indipendenza e della loro segreta saggezza.

Van Ronk ha soprannominato ironicamente la sua gente i “neo-etnici”, e in una certa misura erano l'equivalente folk del movimento della “musica delle origini” che negli stessi anni emergeva nel mondo della musica classica—ha perfettamente senso la scena in cui Llewyn Davis va a trovare una coppia di vecchi accademici, e tra gli altri ospiti c'è un uomo che suona il clavicembalo in un gruppo che si chiama Musica Antica. Mentre nel mondo della cultura classica c'erano famosi concertisti che suonavano in posti come la Carnegie e la Town Hall, c'erano anche giovani, ferventi discepoli alla ricerca di materiali antichi rari che cercavano di suonare in modo “autentico”, nel modo in cui si sarebbe suonato nel luogo e nell'epoca in cui erano state scritte quelle cose. Molti degli habitués di Washington Square seguivano corsi di laurea in folklore e alcuni di loro facevano viaggi nel Sud alla ricerca di vecchi musicisti e dischi a 78 giri tutti graffiati. Per coloro che restavano a New York, la bibbia era un set di sei LP che erano stati riuniti da un eccentrico beatnik chiamato Harry Smith e pubblicati dall'etichetta Folkways nel 1952 con il titolo “The Anthology of American Folk Music”. Messa insieme a partire da registrazioni realizzate per gli afroamericani e per i mercati rurali degli anni '20, la “Anthology” permetteva di ascoltare artisti come Mississippi John Hurt e il suonatore di banjo Dock Boggs, e i neo-etnici imitavano pedissequamente ogni particolare e sfumatura di ciò che per loro era musica reale, contrapposta alla robaccia propinata da quelli del pop.

Van Ronk ricorda che molti avevano ascoltato quella raccolta di dischi così tante volte da conoscere a

memoria tutte le canzoni di tutti e sei gli album: *“Non è che ci piacesse tutto quello che c'era dentro, ma era molto importante per noi perché ci faceva entrare in contatto con quello che c'era realmente là fuori, dalle fonti originarie anziché da interpreti di seconda o addirittura di terza mano. Aveva cambiato tutto, perché la generazione precedente che aveva amato le canzoni folk, le aveva cantate come fanno i cantanti professionisti. Per noi quello che contava era l'autenticità, riprodurre gli stili etnici tradizionali fino in fondo .per ottenere l'effetto giusto. E non importava che fossi etnico alla Furry Lewis, o alla Jimmie Rodgers, o alla Earl Scruggs; questa era una questione di gusto personale. Ma era fondamentale che fosse tutto etnicamente autentico”*.

Come in ogni setta, alcuni erano più ortodossi di altri. Van Ronk, come Ramblin' Jack Elliott prima di lui e Bob Dylan un paio di anni dopo, avevano lavorato sodo per arrivare ad avere lo stile vocale ruvido e roco delle montagne e delle praterie, ma altri preferivano scendere a compromessi con un gusto metropolitano più moderno. La maggior parte delle donne cantava con un timbro da soprano limpido e piacevole, qualche volta adottando un accento del Sud, ma raramente fino ad arrivare a cantare come vecchie contadine. Eppure studiavano vecchi dischi e raccolte di antiche ballate pubblicate da ricercatori accademici, ed erano bravissime a suonare strumenti arcaici come lo zimbalon degli Appalachi.

Di tutti i neo-etnici della prima ora Paul Clayton era stato quello ad aver avuto maggiore successo, combinando studi e performance. (Un bell'uomo con la barba, somigliava un po' al Jim Berkey di Justin Timberlake). Clayton aveva una laurea in folklore e aveva viaggiato nel Sud intervistando e registrando vecchi musicisti, scoprendo artisti come la chitarrista nera Etta Baker e il bluesman Pink Anderson che cantava e suonava per intrattenere la folla mentre il suo partner cercava di vendere presunti medicinali. E' stato anche il performer di maggior successo della cricca dei veri credenti: mentre gli altri erano fortunati se riuscivano ad incidere una canzone o due in alcune compilation folk, lui aveva inciso 15 LP da solista in sei anni, dal 1954 al 1959. Ma non faceva parte del mondo pop-folk, composto da persone come i Weavers, i Tarriers e Harry Belafonte che adattavano canzoni tradizionali trasformandoli in successi pseudo-folk come 'Goodnight, Irene' e 'The Banana Boat Song'. I suoi album erano per lo più pubblicati dalla Folkways Records, una piccola etichetta indipendente che aveva realizzato il grosso dei profitti vendendo alle biblioteche e alle università. Come ricorda Van Ronk: *“Ogni volta che Paul aveva bisogno di soldi, andava a caccia di qualche raccolta folkloristica sconosciuta, poi andava a trovare Moe Asch alla Folkways e gli diceva ‘Sai, Moe, stavo giusto dando un'occhiata al tuo catalogo, e ho notato che non hai nemmeno un album di ballate dei boscaioli del Maine...’*

I titoli degli album di Clayton danno un'idea del risultato: oltre a *“Timber-r-r! Lumberjack Folk Songs & Ballads”*, ci sono anche *“Wanted for Murder: Songs of Outlaws and Desperados”*, *“Bay State Ballads”*, *“Cumberland Mountain Folksongs”* e *“Whaling and Sailing Songs from the Days of Moby Dick”*. Ma oltre al vero folklore, aveva anche rimodellato alcune vecchie canzoni per i suoi concerti, scrivendo nuovi versi e lavorando alle melodie, e aveva persino inciso un paio di queste sue creazioni con arrangiamenti semi-pop.

Nessuna di queste aveva catturato molto l'attenzione al di là della scena folk locale, ma la sua influenza è andata lontano: una canzone da lui registrata nel 1959 chiamata 'Who's Gonna Buy You Ribbons' è stata fonte di ispirazione per la canzone di Bob Dylan 'Don't Think Twice, It's All Right'.

I'm walking down that long, lonesome road,
You're the one that made me travel on...
So it ain't no use to sit and sigh now, darlin',
And it ain't no use to sit and cry now.
It ain't no use to sit and wonder why, darlin',
Just wonder who's gonna buy you ribbons when I'm gone.

Poche persone ricordano Clayton oggi, e questo ci dà la misura di quanto fosse cambiato completamente lo scenario in pochi anni, tra la fine degli anni '50 e l'inizio degli anni '60. I neo-etnici non si sarebbero mai aspettati di diventare delle star—se avessero nutrito sogni di un successo commerciale non si sarebbero dedicati alla musica folk. A posteriori è facile vedere il Village della fine degli anni '50 come la palestra che ha preparato il terreno ai grandi successi, e certamente è stato un focolaio di entusiasmo giovanile e di dedizione alla musica, ricordato da molti dei suoi abitanti come era ricordata da alcuni la Parigi degli anni '20. Ma uno sguardo ai programmi dei club e dei caffè pubblicati dal Village Voice rimette quel ricordo nella giusta prospettiva. C'erano, è vero, dei cantanti folk, ma raramente erano l'attrazione della serata, e dovevano competere con un sacco di altri generi musicali. Nell'ottobre del 1961, quando Dylan si fece conoscere al Folk City— in quel periodo il solo club per musica folk a New York che avesse la licenza per vendere alcolici, e che fa da modello al bar di *Llewyn Davis*—era lì per fare da spalla e aprire il concerto di una band bluegrass locale, i Greenbriar Boys. C'erano altri due soli club in città che pubblicavano i nomi dei cantanti folk che si sarebbero esibiti, ed entrambi avevano in genere in programma vecchi performer in stile cabarettistico, anziché giovani del Village. I locali principali restavano incollati al jazz: Thelonious Monk, Ornette Coleman, Zoot Sims, Horace Silver, Herbie Mann—e per renderci conto di come i tempi sarebbero presto cambiati, Silver e Mann facevano l'apertura di un concerto di Aretha Franklin. (Cosa peraltro normale: due mesi prima, Aretha era nello stesso club ad aprire il concerto del John Coltrane Quintet).

Per quanto riguarda il caffè in cui Dylan aveva fatto il suo debutto a New York, il Café Wha?, il suo programma non menzionava il nome di nessun cantante, e mostrava solo la foto di un beatnik con cappello, barba e occhiali da sole descrivendo la serata come “canzoni folk, commedia, calypso, poesia e conga” nel “Caffè più alla moda del Greenwich Village”. Il Wha? era una vera e propria trappola per turisti, gestita da un furbo traffichino, Manny Roth, il cui business sarebbe saggiamente passato nelle mani del nipote, David Lee Roth dei Van Halen. Tra gli artisti che vi si sono esibiti regolarmente ci sono Richie Havens, Fred Neil e Karen Dalton, ora ricordati come leggende del folk, ma che hanno sbarcato il lunario tirando dentro il pubblico tra i turisti di fuori città, venuti a dare un'occhiata ai beatnik e ad altri tipi strambi.

Il primo club folk a tempo pieno del Village, il Café Bizarre, aveva stabilito il suo stile già nel 1957. Van Ronk aveva suonato lì la sera dell'apertura e ricorda: *“vendeva agli sprovveduti un Greenwich Village che non esisteva. L'ambiente sembrava una versione chip della casa stregata degli Addams: oscuro e illuminato dalle candele, con ragnatele false che pendevano un po' ovunque. Le cameriere dovevano assomigliare a Morticia, con calze a rete, lunghi capelli lisci, e con così tanto mascara da somigliare a dei procioni”*. Era la visione di Hollywood della vita dei beatnik, come veniva rappresentata in film come *Una strega in paradiso* dove streghe e maghi si mescolavano con poeti beat e nessuno era in grado di distinguerli, o in programmi televisivi come *“Dobie Gillis”* e *“Peter Gunn”*. Per un periodo il Village Voice aveva persino pubblicato un annuncio settimanale per un servizio chiamato *“Affitta un beatnik”*, per cui ti mandavano a casa un tipo alternativo con barba e cappello a ravvivare le feste più noiose.

Negli anni '50 non ci voleva tanto ad essere bollati come tipi un po' strambi, come dei beatnik. La barba di Llewyn Davis sarebbe bastata a far ridacchiare la maggior parte degli americani conservatori che lo avrebbero mostrato a dito—se lo paragoniamo ai capelli tagliati a spazzola e alle camicie dai colletti abbottonati dei giovani ordinari, era l'equivalente temporale dei tatuaggi sul volto o dei piercing multipli di oggi. Per la generazione che aveva vissuto la Depressione e due guerre mondiali, e che ora cominciava a rilassarsi grazie alla sicurezza del più stabile boom economico che la classe media statunitense avesse mai conosciuto, la sola spiegazione della scelta di vivere dormendo sui pavimenti e di dedicarsi alla poesia ermetica o alla musica arcaica, era la pazzia o l'anormalità. Allo stesso modo, agli occhi dei giovani abitanti del Village, quei vecchi venuti da fuori rappresentavano il vacuo conformismo che aveva prodotto la caccia alle streghe di McCarthy e la Guerra fredda e che minacciava il mondo con la possibilità di un'apocalisse atomica. I due gruppi erano separati da un muro di reciproca paura e diffidenza, e per aggiungere il danno alla beffa, quando gli americani conservatori di una certa età facevano la loro comparsa al Village, si comportavano come se l'intera zona fosse una specie di assurdo parco dei divertimenti, e trattavano chiunque cercasse di essere un artista serio come parte di un folle spettacolo.

Il Bizarre e il Wha? erano particolarmente inclini a soddisfare le aspettative dei turisti, ma anche i club meno volgari erano locali difficili in cui lavorare. Mentre i bar dovevano chiudere all'una del mattino, i caffè restavano aperti fino a quando c'erano clienti, per cui i cantanti spesso si esibivano per sei o sette sessioni a sera, sette giorni a settimana. I clienti erano chiassosi, i soldi spesso erano solo quelli del cestino delle mance, e il ritmo era estenuante, ma alla fine il Village è stato una palestra unica al mondo. Van Ronk si lamenta del pubblico e di quanto venissero sfruttati gli artisti, ma osserva anche che quei club avevano insegnato alla sua generazione delle lezioni che non avrebbero potuto imparare in nessun altro posto, costringendoli a fare i conti con il loro ossequio per un impopolare stile etnico e facendo in modo che gente come Dylan e Ochs diventassero i migliori cantautori del Paese, dopo un anno o due dal loro arrivo. *“Avevamo così tante opportunità di far ascoltare al pubblico la nostra roba, di essere contestati, di riflettere su cosa non andasse per poi tornare e riprovarci. Era un lavoro molto faticoso, perché quel pubblico*

composto da gente di fuori ci dava dentro ai bar e, quando arrivavano ad ascoltarci, erano già completamente ubriachi. Per cui suonavamo per un pubblico composto da cinquanta o cento persone venute dai sobborghi, ubriache, alle quali non importava un bel niente della musica—erano lì per vedere i freak e per fare casino. In quel tipo di situazione, o impari a capire come gestire la situazione quando sei sul palco o cambi mestiere, e tutti quelli che hanno resistito sono diventati dei professionisti esperti”.

I musicisti che si riunivano a Washington Square erano ispirati da una devozione comune per la musica vera e genuina, con una grande tradizione radicata nella mitica America rurale, ma i club rispondevano alla più cruda logica della realtà economica. La legislazione di New York sugli spettacoli dal vivo era tra le più severe del Paese, e la sola ragione per cui molti club si assicuravano dei cantanti folk era perché si trattava di un modo di aggirare la legge: una clausola dedicata alla “musica accessoria” pensata per la musica di sottofondo dei ristoranti prevedeva eccezioni per gruppi composti da meno di quattro persone e che non contemplassero strumenti a fiato, ottoni o percussioni. Questo significava che un locale poteva ospitare poeti e cantanti folk senza incorrere nelle arcane restrizioni imposte dalle licenze, e senza dover pagare le pesanti imposte dovute nel caso di gruppi jazz, e questo era diventato particolarmente allettante quando avevano cominciato ad avere una clientela di turisti, ai quali non importava comunque un bel niente della musica.

Per certi versi la situazione è andata a vantaggio dei folksinger, ma oltre a rendere i club locali da concerto tutt'altro che perfetti, ha contribuito a ravvivare vecchi pregiudizi. I turisti tendevano a vedere i cantanti folk e i beatnik come la stessa cosa. Nel 1960 quella generazione non recitava già più nei caffè e i giovani beatnik erano piuttosto ragazzi borghesi del posto, come quelli del folk, che scimmiettavano l'abbigliamento bohémien e ascoltavano poesie ridicole. Per quanto riguarda poi l'opinione dei beatnik sugli amanti del folk, era un po' un misto tra il disprezzo che gli outsider dell'avanguardia possono provare per degli sbarbatelli che vogliono risolvere i problemi del mondo, e il disprezzo che gli affezionati al jazz provavano per coloro che cantavano ballate monotone e conoscevano solo tre accordi. Il personaggio interpretato da John Goodman in *Llewyn Davis* è vagamente ispirato al cantautore Doc Pomus, un newyorchese ebreo che si era guadagnato le stellette negli anni '40 cantando il blues nei nightclub per afroamericani, e la sua reazione a Llewyn è quella tipica della maggior parte degli amanti del jazz e dei veri alternativi di quell'epoca: “Cosa hai detto che canti? Canzoni folk? Credevo avessi detto che eri un *musicista*”.

Il celebre slogan degli anni '60, “Non fidarti di nessuno sopra i trent'anni” rifletteva una spaccatura generazionale che in un certo senso era ancora più importante di quella musicale. Per Van Ronk o Llewyn Davis, gente come Pomus e Thelonious Monk potevano essere rispettati in quanto artisti e predecessori ma facevano comunque parte di un mondo diverso—seppure quel mondo era solo poco distante. A complicare le cose, quel mondo del passato includeva molte delle persone che avrebbero potuto farli incidere o che avrebbero potuto ingaggiarli. Moe Asch della Folkways Records, che ha fatto da riferimento per il

personaggio di Mel, aveva 55 anni nel 1960 e aveva inciso dischi di Woody Guthrie, Pete Seeger e Lead Belly, oltre che di jazzisti come Sidney Bechet e Art Tatum. Amava sul serio la musica folk tradizionale, politicamente era un vecchio compagno di sinistra e un sostenitore fin dall'inizio delle nuove canzoni di protesta, ma era anche un uomo d'affari cocciuto e vecchio stampo. I suoi dischi hanno creato le basi dell'estetica neo-popolare, ma la maggior parte di quegli artisti era riuscita a raggiungere solo una piccola parte di conoscitori, e lui finanziava i suoi progetti meno remunerativi comportandosi da vero taccagno con gli artisti che vendevano di più—oltre ad essere dolorosamente sincero con i casi estremi come quello di Llewyn nel film, che non vendeva quanto entrambi avrebbero sperato.

Albert Grossman, al quale è ispirato il Bud Grossman del film, aveva solo 34 anni nel 1960, ma dalla generazione di Van Ronk era visto lo stesso come un esponente della vecchia guardia. Aveva aperto a Chicago nel 1956 il Gate of Horn come una specie di nightclub per musica folk—poteva vendere alcolici e aveva ingaggiato artisti considerati dai neo-etnici “cabaret folksingers”, gente come Josh White, Bob Gibson, Odetta e i Clancy Brothers, che cantavano repertori folk ma si presentavano come intrattenitori. Negli anni '60 Grossman si era poi trasferito a New York diventando un'icona della promozione del folk e creando attorno un grosso giro di affari, prima lanciando Peter, Paul e Mary, poi gestendo la trasformazione di Dylan da esile e trasandato poeta con la chitarra a vera rockstar. Ma già negli anni '50, quando era ancora il semplice proprietario di un nightclub, le persone del giro di Van Ronk tendevano a liquidare il genere cabaret da lui promosso come falso e leccato. I giovani neo-etnici restavano alla larga da qualsiasi cosa che potesse sembrare intrattenimento da professionisti. Cantavano con accento rozzo e campagnolo, andavano sul palco vestiti con gli abiti che portavano addosso tutti i giorni e presentavano le loro canzoni con distaccata serietà. Come dice Van Ronk: *“Se non avevi lo sguardo fisso sul tuo strumento, tutti noi pensavamo che dovessi avere almeno sufficiente decenza e rispetto per te stesso da fissarti le scarpe”*. C'era un senso di orgoglio e di dedizione in questo approccio—simile a quanto faceva nello stesso periodo Miles Davis nel jazz, girando le spalle al pubblico per costringerlo a concentrarsi sulla musica, anziché sullo spettacolo—ma questo per i proprietari dei locali alla Grossman, il cui amore per la musica era bilanciato dal senso degli affari, non aveva alcun senso. Il risultato è stato che Grossman non ha mai ingaggiato i giovani newyorchesi al Gate—e l'umiliazione di Llewyn all'audizione è analoga a quella subita da Van Ronk. Nel 1960 nessuno che conoscesse il business della musica e volesse trarne di che vivere era interessato a gente che suonava come Van Ronk o Dylan. Le star del folk erano persone con belle voci e un look come quello dei musicisti pop o classici di successo: Belafonte e Josh White con camicie di seta fatte su misura; il Kingston Trio in abiti coordinati e casual da studenti universitari; e gli artisti ancora precedenti, come i Weavers, i Rooftop Singers e i Limelighters in completo e cravatta o in abito da sera. Dylan ha descritto la mentalità dell'epoca in una delle sue prime canzoni, 'Talking New York', citando quello che gli aveva detto il proprietario di un club: “Canti come un campagnolo. Noi invece vogliamo cantanti folk”.

Il proprietario del Folk City, Mike Porco, che nel film corrisponde all'affascinante e cinico Pappi Corsicato,

era un'eccezione, ma solo perché non capiva niente di business musicale. Era solo uno del quartiere di origini italiane che gestiva il bar Gerde's in una zona di piccole e vecchie fabbriche. La maggior parte della sua clientela era formata da gente che lavorava da quelle parti, per cui non aveva molto movimento la sera tardi o di notte, così quando Izzy Young, che gestiva un piccolo negozio di dischi e libri chiamato il Folklore Center a MacDougal Street, gli aveva proposto di ospitare dei concerti, si era detto subito interessato. Young era un tradizionalista duro e puro che era entrato in quel mondo eseguendo danze folkloristiche e si diceva sicuro che il suo negozio avesse la più completa selezione di libri sconosciuti sul folklore negli Stati Uniti. Il Folklore Center era anche un punto di incontro per gli adepti neo-etnici—Dylan ha scritto in "Chronicles" di esservi capitato la prima volta che era andato al Village e vi aveva incontrato Van Ronk—per cui, quando Young aveva cominciato la sua attività di club serale al bar di Porco, l'aveva pensata come una vetrina per vecchi, "autentici" interpreti come il Reverendo Gary Davis e per giovani del posto come Van Ronk e Clayton.

Questo accadeva nel gennaio del 1960, e Young per cinque mesi aveva poi gestito il club come un'associazione no profit, prima che Porco si rendesse conto che stava cominciando ad attrarre un pubblico regolare e che quindi poteva diventare un business. Dopo aver preso in mano la gestione della biglietteria, aveva ribattezzato il locale Gerde's Folk City, che per un po' era rimasto l'unico bar ad avere regolarmente in programma cantanti folk. Da un punto di vista remunerativo questo ha rappresentato un passo avanti dalle serate nei caffè, in molti dei quali i performer venivano pagati solo con una parte di quanto i clienti mettevano nel cestino delle mance. Ma come nel caso del bar di *Llewyn Davis*, non necessariamente era un club serio e tranquillo. Van Ronk ricorda molte serate divertenti trascorse con Porco e i suoi amici, parlando a voce alta mentre poveri ragazzi e ragazze cercavano di cantare sul palco: *"Come nella maggior parte dei bar con musica, la gente seduta davanti sapeva di assistere ad una performance ma quelli al bar si comportavano come se stessero in un'altra stanza. Quando quel posto era pieno, era uno dei locali più difficili in cui suonare che abbia mai visto"*.

Se si volesse datare con precisione l'epoca di *Inside Llewyn Davis*, è scontato che i due momenti che delimitano la storia sono l'apertura del Folk City nel gennaio del 1960, e l'arrivo di Dylan a New York quasi esattamente un anno dopo. Si è trattato di una specie di momento di transizione, quando era evidente che gli scenari stessero cambiando ma nessuno aveva un'idea precisa di quale fosse la direzione che avrebbero preso. All'epoca in cui il Folk City era ormai un locale affermato, il Cafe Bizarre era già aperto da tre anni e nel frattempo erano stati aperti anche il Café Wha?, il Commons e il Gaslight Café, tutti praticamente nello stesso isolato o nelle vicinanze di MacDougal Street, e tutti avevano musica folk in programma, oltre alle performance dei poeti beat, un po' in declino. Altri locali avrebbero aperto negli anni immediatamente successivi, fino ad arrivare a tre dozzine nel giro di pochi isolati, ma anche nel 1960 c'era abbastanza lavoro da far sì che giovani musicisti cominciassero ad arrivare da ogni parte del Paese. Quando Dylan è arrivato dal Minnesota, il numero di cantanti adepti del folk era già cresciuto grazie alla presenza di Carolyn Hester

dal Texas, Len Chandler dall'Ohio e Tom Paxton, al quale è ispirato il personaggio di Troy Nelson nel film, dall'Oklahoma. Proprio come il personaggio dei Coen, Paxton aveva cominciato a suonare nel Village nei weekend durante il suo servizio militare a Fort Dix, ed era un nuovo tipo di cantante folk. Più che ad imparare vecchie canzoni, Paxton era interessato a perpetuare la tradizione scrivendone di nuove—nel film Nelson canta la canzone di Paxton 'The Last Thing on My Mind'—e in questo senso è stato una figura chiave per l'evoluzione dal cantante neo-etnico al cantautore.

Questa evoluzione ha poi conquistato storicamente l'attenzione grazie a Dylan, Paul Simon, Joni Mitchell, Leonard Cohen e altri grandi parolieri che hanno gravitato nel Village negli anni successivi, unendo l'estetica musicale dei loro colleghi del folk all'estetica letteraria dei beatnik. Non si è trattato però di un passaggio repentino: quando Izzy Young ha promosso il primo concerto di Dylan alla Carnegie Recital Hall nel novembre del 1961, Dylan aveva già ottenuto una recensione sul *New York Times* e un contratto con la Columbia Records, ma richiamava ancora pochissimo pubblico. La sua voce nasale e la sua armonica lamentosa erano troppo ruvidi e grezzi per gli appassionati della musica mainstream, e perfino dopo che, due anni dopo, Peter, Paul e Mary avevano trasformato 'Blowin' in the Wind' in un successo nazionale, nessuno avrebbe potuto immaginare che Dylan sarebbe diventato la pop star che è. Quando la sua carriera di performer alla fine ha cominciato a decollare, il suo modo di cantare era confuso quanto quello di gran parte dei suoi colleghi a MacDougal Street: *“Una volta pensavo che il massimo a cui avrei mai potuto sperare di arrivare era Van Ronk, invece adesso è qualcosa di molto più grande. Sissignore sono molto più in alto. E fa davvero paura”*.

Molti spettatori penseranno probabilmente che *Inside Llewyn Davis* sia un affresco degli inizi del regno di Dylan. Ma è più giusto considerarlo il ritratto di un mondo più piccolo e molto diverso, già in via di estinzione quando è apparso Dylan. La maggior parte dei cantanti e dei musicisti che erano al Village nel 1959 o nel 1960 non si è trasformata nel gruppo di folk star del decennio successivo. Ad eccezione di Van Ronk e dei New Lost City Ramblers, tutti gli altri sono stati spazzati via dall'ondata dei talenti arrivati da fuori città o hanno perso interesse quando gli interessi si sono spostati dal rigido circolo dei devoti del folk al circo commerciale. Quella sensazione di solidarietà, di far parte di una cerchia ristretta di veri credenti che si prestavano a vicenda il divano per dormire, scambiandosi canzoni fino all'alba, era stata sostituita dai sogni di celebrità. Moltissima musica straordinaria è stata creata nel Village dopo il 1960 ma quel luogo si era trasformato nel centro di una tendenza nazionale e internazionale. In pochi anni l'intimo Greenwich Village in cui gli artisti si conoscevano tutti, cantavano e suonavano insieme, talvolta andavano a letto insieme spezzandosi reciprocamente il cuore, in qualche modo aveva già l'aria di essere qualcosa di lontano e superato, proprio come le baracche condivise dai raccoglitori di cotone del Delta del Mississippi e i villaggi degli Appalachi erano apparsi antichi e remoti a Van Ronk e ai suoi colleghi di Washington Square.

Elijah Wald è un musicista e uno scrittore che ha trascorso gran parte della sua adolescenza dormendo sul

divano di Dave Van Ronk in un appartamento all'angolo tra Fourth Street e Seventh Avenue, ed è co-autore del libro "The Mayor of MacDougal Street".

★ “UN ALTRO GIORNO UN'ALTRA VOLTA” ★

di JOHN JEREMIAH SULLIVAN

Cosa ha significato il revival della musica folk, quel movimento a cavallo degli anni '50 e '60? Molti ne hanno parlato e scritto, compreso Dave Van Ronk, il marinaio della marina mercantile diventato jazzista, e poi cantante country-blues, la cui vita e la cui musica (ma non la personalità) hanno in qualche modo ispirato questo film. Cos'era? O, meglio, perché accadde? Si è trattato di una specie di un punto di svolta culturale, collocato tra l'epoca dei beats e quella degli hippies? O di una versione più gradevole dei movimenti politicamente impegnati degli anni '40? O era qualcosa di più profondo? La reazione di una parte del Paese—posta di fronte allo spettro della guerra atomica e della violenza politica—che fa quello che fanno di norma le società nei momenti di crisi: andare a scavare nel terreno delle origini, o quello che passa per esserlo, e poi cantare per esorcizzare l'oscurità? Forse tutte queste cose messe insieme hanno giocato un ruolo. E, dicendolo come potrebbe dirlo un altro grande personaggio dei Coen, H. I. McDunnough: “E, oltre a tutto ciò, c'è il marketing”.

Non canti la musica folk—è lei a cantare te. Una cosa bella di questo film è che puoi osservare come questo accada, osservare come le sorgenti nascoste di queste canzoni, e dei loro temi semplici e profondi, emergano nella vita stessa dei personaggi. Tutto questo è particolarmente evidente nella scena in cui Llewyn esegue un pezzo per il proprietario di un club di Chicago. Un'audizione informale. Potrebbe suonare qualcosa di più accessibile al pubblico—potrebbe farlo davvero—e invece decide di suonare una canzone vecchia e strana, 'The Death of Queen Jane', una canzone su una donna incinta la cui vita è in pericolo, e sul suo bambino, sulla possibilità che viva o che muoia. A quel punto del film sappiamo già che questi temi sono tutt'altro che astratti per Llewyn. Le forze che tolgono la vita alla regina risparmiando il bambino si agitano dentro di lui e nella vita delle persone che ama (maldestramente). Ma è intrappolato nel suo destino. Può cantare il suo destino, ma non può cantare il modo per combatterlo. Il film assume la forma di una canzone folk: c'è una prima strofa, poi una serie di strofe—in ciascuna delle quali succede qualcosa di terribile—e alla fine torna la prima strofa, solo apparentemente diversa.

Scegliere Oscar Isaac per il ruolo di Llewyn ha permesso di realizzare un film sulla musica diverso dal solito. I Coen volevano delle performance live, e che fossero eccellenti, in modo che in alcuni momenti, nelle parti musicali, il pubblico avesse l'impressione di assistere ad un concerto filmato. E' facile trovare attori in grado di suonare e di cantare, ed è facile trovare musicisti convinti di saper recitare, ma trovare qualcuno che sappia fare entrambe le cose in modo eccellente è raro. Oscar Isaac ha suonato un po' di chitarra classica in gioventù, cosa che lo ha aiutato per il fingerpicking. Ma al di là di questo, si è scoperto ad avere un ottimo, naturale senso del ritmo. Il problema di inserire delle performance live in un film con un preciso filo narrativo, la ragione per cui nessuno lo fa, è che in genere si rimonta il film in un secondo momento; se il tempo è anche un pelino diverso tra due ciak, si perde la continuità. Per questo gli attori fanno il lip-sync su

una traccia pre-registrata. Ma inevitabilmente questo crea un effetto un po' dozzinale. Per poter aggirare il problema, T Bone Burnett si è seduto appena fuori l'inquadratura con un cronometro in mano, misurando i tempi di ciascuna performance di Isaac. Se l'attore variava il ritmo anche di mezzo secondo, dovevano ricominciare da capo. Ma non c'è mai stata variazione. “So che può sembrare assurdo” racconta Burnett “ma per tutto il tempo che sono rimasto seduto lì, non ha mai cambiato ritmo”. E non stiamo parlando solo di Isaac. Il film è pieno di talenti attori/musicisti. Ascoltate attentamente 'The Auld Triangle'—canzone celebre per il suo falsetto, in cui Justin Timberlake canta da basso.

Il momento più bello è probabilmente quello di 'Fare Thee Well (Dink's Song)', per come viene eseguita da Isaac e Marcus Mumford dei Mumford & Sons. In moltissimi hanno inciso questa canzone, ma raramente il risultato è tanto altrettanto solido e bello. Se quello che si racconta è vero, si tratta di un motivo ascoltato per la prima volta nel 1908 in Texas dal collezionista di canzoni folk John Lomax (padre del più noto Alan), mentre veniva cantato da una donna che viveva al bordo di un campo. La chiamavano Dink. Non si sa niente altro di lei. “Fiume fangoso scorri, fangoso e selvaggio” cantava, “ma non posso far niente per mio figlio mai nato”. Le sue parole escono dalla bocca di Llewyn Davis con un significato diverso, ma con un significato. O questo è quello che lui spera.

John Jeremiah Sullivan è autore del saggio “Pulphhead”.

★ GLI ATTORI ★

OSCAR ISAAC (Llewyn Davis). Tra i film da lui interpretati usciti nelle sale negli ultimi anni ci sono: *The Bourne Legacy*, quarto capitolo della serie di *Bourne*, diretto da Tony Gilroy; *W.E.- Edward and Wallis*, diretto da Madonna; *Drive* di Nicolas Winding Refn (al fianco di Carey Mulligan, co-star in *Inside Llewyn Davis*); e *Robin Hood* di Ridley Scott, nel quale ha interpretato il ruolo di re Giovanni. Tra i film in uscita, invece, *Two Faces of January* del regista Hossein Amini e *Thérèse* tratto dal romanzo di Émile Zola "Thérèse Raquin".

In passato ha fatto parte del cast corale del film della Anchor Bay *10 Years*, per il quale Oscar ha anche scritto la canzone originale che esegue nel film; era poi nel cast del film di Zak Snyder *Sucker Punch*; in *Agora*, diretto da Alejandro Amenabar; in *Balibo*, per il quale ha ricevuto un premio AFI come miglior attore non protagonista; in *Nessuna verità* di Ridley Scott; in *Won't Back Down* di Daniel Barnz; in *Che* di Steven Soderbergh; in *Davanti agli occhi* di Vadim Perelman; nel film della HBO *PU-239*; e nel ruolo di San Giuseppe in *The Nativity Story*.

Per l'off-Broadway Isaac ha lavorato nella pièce di Zoe Kazan "We Live Here" per il Manhattan Theatre Club; è stato Romeo in "Romeo e Giulietta" e ha recitato ne "I due gentiluomini di Verona", entrambe produzioni realizzate nell'ambito della rassegna Shakespeare in the Park del Public Theater. Ha lavorato anche in "Beauty of the Father" per il Manhattan Theatre Club e per il Grace del MCC Theater.

Tra le altre interpretazioni di Oscar Isaac, ricordiamo anche: "Arrivals and Departures"; "When It's Cocktail Time in Cuba" e "Spinning into Butter". Mentre era uno studente alla Juilliard, Isaac è stato protagonista del "Macbeth"; ha scritto e interpretato lo spettacolo "American Occupation," e si è fatto apprezzare in "Il matrimonio di Figaro"; "Gli uccelli"; "Tre sorelle" e in molte altre produzioni.

Nel 2009 **CAREY MULLIGAN** (Jean Berkey) ha riscosso un grande successo per la sua performance nel film di Lone Scherfig *An Education*, grazie alla quale ha vinto un BAFTA e ha ottenuto candidature agli Oscar e ai Golden Globe. E' stata anche nominata Miglior attrice dell'anno dal National Board of Review, dalla Chicago Film Critics Association, dal London Film Critics Circle e dalla Toronto Film Critics Association, solo per citare alcuni tra i molti riconoscimenti ottenuti quell'anno.

Tra le sue interpretazioni più recenti, quella nel film di Nicolas Winding Refn *Drive* (al fianco di Oscar Isaac, protagonista di *Inside Llewyn Davis*); nel film di Steve McQueen *Shame*; in *Non lasciarmi* di Mark Romanek e in *Wall Street: il denaro non dorme mai* di Oliver Stone.

La Mulligan è anche in *Far from the Madding Crowd* di Thomas Vinterberg. Ricordiamo inoltre le sue interpretazioni nel film di Michael Mann *Nemico pubblico* e in quello di Jim Sheridan *Brothers*. Aveva debuttato sul grande schermo nell'adattamento di Joe Wright del 2005 di *Orgoglio e pregiudizio*.

Carey Mulligan è nata a Londra ed è cresciuta tra l'Inghilterra e la Germania. All'inizio della sua carriera è

apparsa nella serie della TV inglese "Dr. Who" e negli adattamenti per la televisione di "Casa desolata" di Charles Dickens, di "Agatha Christie's The Sittaford Mystery" e di "Northanger Abbey" di Jane Austen per la BBC.

In teatro la Mulligan ha recitato ne "Il malato immaginario" per l'Almeida Theater di Londra e ne "Il gabbiano" di Anton Chekhov, con una performance molto apprezzata, prima al Royal Court Theater di Londra poi a Broadway. Nel 2011 la Mulligan ha lavorato nella produzione della Atlantic Theater Company di un adattamento del film di Ingmar Bergman *Come in uno specchio*.

Interpreta inoltre il ruolo di Daisy Buchanan nell'adattamento per il cinema realizzato da Baz Luhrmann del romanzo di F. Scott Fitzgerald *Il grande Gatsby*.

JUSTIN TIMBERLAKE (Jim Berkey) è stato candidato dalla Screen Actors Guild, assieme ai suoi colleghi, per la categoria 'miglior cast in un lungometraggio' per il film di David Fincher *The Social Network*, nel quale Timberlake vestiva i panni di Sean Parker, il fondatore di Napster.

Tra i film nei quali è apparso più di recente *Di nuovo in gioco* di Clint Eastwood; *Amici di letto* di Will Gluck; la commedia di Jake Kasdan *Bad Teacher*; e *In Time* diretto da Andrew Niccol. In precedenza aveva fatto parte del cast del thriller *Alpha Dog* e del cast di *Black Snake Moan*, sequel del film presentato al Sundance con successo *Hustle & Flow* del regista e sceneggiatore Craig Brewer.

L'album multi-platino di Timberlake 'FutureSex/LoveSounds' ha ricevuto diversi Grammy Awards e dallo stesso album sono stati estratti quattro singoli che hanno raggiunto consecutivamente la prima posizione nelle chart dei singoli più venduti. Di grande successo anche il tour del 2007 legato al disco. L'ultimo album di Timberlake è uscito nel marzo 2013; 'The 20/20 Experience' ha raggiunto rapidamente il primo posto nelle classifiche, vendendo quasi un milione di copie nella sola prima settimana di uscita.

Il successo di Justin come musicista si accompagna a quello come attore, anche grazie ad una versatilità che gli consente di spaziare dal dramma alla commedia.

Vincitore di quattro Emmy, ha presentato cinque indimenticabili puntate del "Saturday Night Live" e molti dei suoi sketch sono diventati fenomeni Internet, come "D**k in a Box" che, non solo è stato visto oltre 100 milioni di volte su YouTube, ma ha fatto ottenere a Timberlake il suo primo Emmy. Il secondo è poi arrivato nel 2009 come miglior attore presentatore, proprio del "SNL".

JOHN GOODMAN (Roland Turner), apprezzato attore di teatro, cinema e televisione, ha collezionato moltissimi riconoscimenti nella sua lunga carriera, compreso un Golden Globe come miglior attore e sette candidature agli Emmy per il ruolo da lui interpretato in "Roseanne". Ha anche ricevuto una candidatura al Golden Globe nel 1992 per la sua performance nel film dei fratelli Coen *Barton Fink*, dopo essersi messo in luce qualche anno prima con un'altra sorprendente interpretazione in un altro film dei Coen, *Arizona*

Junior. Da allora ha lavorato ancora con i due registi ne *Il grande Lebowski* e in *Fratello, dove sei?*

Ha inoltre ricevuto candidature agli Emmy per i suoi ruoli da protagonista in “Kingfish: A Story of Huey P. Long” per la TNT e nella produzione della CBS del dramma di Tennessee Williams “Un tram che si chiama desiderio”.

Nel 2007 Goodman ha vinto un Emmy come miglior attore ospite della serie “Studio 60 on the Sunset Strip”. La sua performance nel recente biopic della HBO “You Don’t Know Jack” gli ha fatto poi meritare una candidatura agli Emmy come miglior attore non protagonista, e una candidatura ai SAG come miglior attore in un film per la televisione o in una miniserie.

Goodman è stato tra i protagonisti di quattro stagioni della serie di DIRECTV “Damages”, nel ruolo dell'amministratore delegato di una misteriosa società di forniture militari, messa sotto processo in una causa per omicidio. Inoltre Goodman ha fatto parte del cast della terza stagione della serie trasmessa da NBC “Community” nei panni del nuovo vice- responsabile del noto programma sulla climatizzazione di Greendale. Tra gli altri lavori recenti di Goodman in televisione c'è anche il dramma della HBO “Treme”.

Goodman ha vinto nel 2013 il National Board of Review Spotlight Award per le sue interpretazioni in *Argo*, il film vincitore dell'Oscar 2013 diretto da Ben Affleck, *Flight*, il thriller di Robert Zemeckis, e *Di nuovo in gioco*, diretto da Clint Eastwood.

Tra i molti film che hanno contribuito a costruire la sua straordinaria carriera di attore: *The Artist*, *Molto forte incredibilmente vicino*, *Red State*, *L'occhio del ciclone*, *I love shopping*, *Speed Racer*, *Bee Movie*, *La papessa*, *Alabama Moon*, *Gigantic*, *Ballroom Dancing*, *Beyond the Sea*, *Masked and Anonymous*, *Storytelling*, *Le ragazze del Coyote Ugly*, *Da che pianeta vieni?*, *Un corpo da reato*, *Bringing Out the Dead*, *Il tocco del male*, *I rubacchiotti*, *Blues Brothers – Il mito continua*, *The Runner*, *I Flintstones*, *Mother Night*, *Aracnophobia*, *Always*, *L'eroe nel cielo*, *Nata ieri*, *Matinee*, *The Babe-La leggenda*, *Sua maestà viene da Las Vegas*, *L'ultima battuta*, *Un amore una vita*, *Seduzione pericolosa*, *Stella*, *La fuga di Eddie*, *C.H.U.D.*, *La rivincita dei nerds*, *Maria's Lovers*, *Sweet Dreams*, *True Stories*, *The Big Easy*, *Burglar* e *Tipi sbagliati*.

Goodman ha prestato la sua voce a numerosi personaggi di film animati, tra i quali *Monsters & Co.*, *Le follie dell'imperatore* e *Il libro della giungla 2*. Ha anche doppiato uno dei protagonisti della serie animata della NBC “Father of the Pride” e ha dato la voce a Ed 'Big Daddy' Roth nel documentario *Tales of the Rat Fink*.

Goodman ha calcato i palcoscenici di Broadway in “Aspettando Godot”, ricevendo lusinghiere critiche per il suo ruolo di Pozzo. Altre interpretazioni a teatro comprendono quelle in “Enrico IV, Parti I e II”, “Antonio e Cleopatra”, “Come vi piace” e “Racconto di Natale”. Ha lavorato in due spettacoli a Broadway, “Loose Ends” nel 1979 e “Big River” nel 1985. Nel 2001 è apparso nella produzione del New York Shakespeare Festival de “Il gabbiano”, per la regia Mike Nichols. L'anno successivo ha lavorato nella produzione a cura del National Actors Theater de “La resistibile ascesa di Arturo Ui”.

Goodman si era iscritto alla Southwest Missouri per giocare a football, ma un infortunio l'aveva costretto a passare alla recitazione. Non è mai tornato al football e si è alla fine laureato in teatro. Goodman e la sua

famiglia vivono tra Los Angeles e New Orleans.

GARRETT HEDLUND (Johnny Five) ha fatto il suo debutto sul grande schermo nel film diretto da Wolfgang Petersen e con un cast ricco di star *Troy*, celebre blockbuster basato sull'"Iliade", l'opera di Omero che narra della guerra di Troia e delle battaglie sanguinose tra greci e troiani.

Hedlund ha più di recente avuto un ruolo da protagonista nel film di Walter Salles *On the Road*, tratto dall'omonimo romanzo di Jack Kerouac, in *TRON: Legacy* per Walt Disney Studios, e in *Country Strong*. Ha da poco concluso le riprese del film di Andrew Levitas *Lullaby* ed è coinvolto nei progetti in fase di pre-produzione *Violet Talent* di Matthew Carnahan e *Mohave* di William Monahan, dove tornerà a recitare al fianco di Oscar Isaac.

Hedlund ha anche fatto parte del cast del film della Twentieth Century Fox *Death Sentence*; del cast di *Georgia Rule* del regista Garry Marshall e di quello del film *Eragon*. Ha recitato in *Four Brothers* di John Singleton e in *Friday Night Lights*, diretto da Peter Berg.

F. MURRAY ABRAHAM (Bud Grossman) ha vinto un Oscar come miglior attore nel 1983 per la sua performance in *Amadeus*.

Abraham è nato a Pittsburgh, ha frequentato l'Università del Texas ad Austin e ha studiato recitazione con Uta Hagen. Tra le sue prime apparizioni sul grande schermo ci sono quelle in *The Big Fix* e in *Scarface*. Abraham ha anche fatto parte del cast di film quali *Last Action Hero*, *La dea dell'amore*, *Figli della rivoluzione*, *Mimic*, *Star Trek: l'insurrezione*, *I Muppets venuti dallo spazio*, *Scoprendo Forrester*, *Joshua* e *Il ponte di San Luis Rey*.

Oltre che nel cinema, l'impegno di Abraham si estende al teatro classico e alla televisione. Le sue interpretazioni per il teatro sono innumerevoli. Tra le altre, per l'off-Broadway ha lavorato in "Sexual Perversity in Chicago" di David Mamet e in "The Duck Variations", "Zio Vania", "Aspettando Godot"; ha recitato ne "Il guardiano" di Harold Pinter; ne "Il mercante di Venezia"; nella produzione del Public Theater's Shakespeare in the Park de "La dodicesima notte"; e in quella del Public Theater "Landscape of the Body", ne "Il maestro e Margherita" e ne "Il gabbiano".

Recentemente è apparso nella pièce di Ethan Coen "Almost an Evening and Offices", presentata all'Atlantic Theater; oltre che in "Vita di Galileo" di Bertolt Brecht per la Classic Stage Company.

A Broadway Abraham ha lavorato in "The Ritz", in "Angels in America", in "A Month in the Country", in "Triumph of Love" e, più di recente, in "Mauritius".

Le sue performance in televisione comprendono quelle in "Saving Grace", "Law & Order: Criminal Intent", "The Good Wife" e "Homeland".

STARK SANDS (Troy Nelson) è stato due volte candidato al Tony Award. E' attualmente sui palcoscenici di Broadway come protagonista di "Kinky Boots", per il quale ha ricevuto una candidatura ai Tony 2013 come miglior attore protagonista in un musical.

Da poco Sands ha lasciato il suo ruolo di Tunny nella produzione per Broadway del musical dei Green Day "American Idiot". Nel 2007 Sands aveva ottenuto la sua prima candidatura ai Tony per la sua interpretazione nel dramma pacifista di R. C. Sherriff "Journey's End". Tra gli altri ruoli interpretati a teatro quello da protagonista in "Bonnie and Clyde" messo in scena alla La Jolla Playhouse, quello nella produzione della Classic Stage Company de "La tempesta", e quella nella produzione del Public Theater de "La dodicesima notte".

Sands ha debuttato al cinema con *Die, Mommie, Die!* ed è apparso anche in *Flags of Our Fathers*, *Shall We Dance*, *Pretty Persuasion* e *Tre ragazzi per un bottino*.

Tra le molte cose fatte in televisione ci sono "Generation Kill" per la HBO e "Six Feet Under". E' apparso anche nella serie della CBS "The 2-2".

Sands è cresciuto a Dallas, in Texas, e si è diplomato in recitazione alla University of Southern California.

ADAM DRIVER (Al Cody) è un volto noto per i telespettatori per il suo ruolo nella serie della HBO di grande successo "Girls", nella quale interpreta l'anti-eroe amato da Lena Dunham, creatrice e protagonista della serie. Driver è apparso anche nel film di Noah Baumbach *Frances Ha*, con Greta Gerwig.

Tra gli altri film da lui interpretati, ricordiamo *Lincoln* di Steven Spielberg; *J. Edgar* di Clint Eastwood; *Bluebird* di Lance Edmands; e diversi cortometraggi. In televisione Driver è apparso anche in "Law and Order SVU", "You Don't Know Jack" per la HBO e, sempre per la HBO, nell'episodio pilota "The Wonderful Maladays".

Driver ha lavorato a Broadway nello spettacolo di Terrence Rattigan "Man and Boy" con Frank Langella, e nella commedia di George Bernard Shaw "La professione della signora Warren", entrambi messi in scena al Roundabout. Per l'off- Broadway, al Roundabout's Laura Pels Theatre, ha recitato nel dramma di John Osborne "Ricorda con rabbia", ricevendo un Lucille Lortel Award come miglior attore.

Driver ha studiato recitazione alla Juilliard. Ha da poco finito di girare per il regista John Curran il film *Tracks* con Mia Wasikowska, e *This Is Where I Leave You* di Shawn Levy con Jason Bateman, Tiny Fey e Jane Fonda.

Driver è il co-fondatore dell'associazione no profit ARTS in the ARMED FORCES Inc.

★ I FILMMAKERS ★

JOEL COEN (Regista/Sceneggiatore/Produttore) ha ricevuto la Palma d'oro per la regia al festival di Cannes 2001 per il film *L'uomo che non c'era*, e aveva ricevuto lo stesso premio anche nel 1991 per *Barton Fink*. Per il suo film del 1996 *Fargo* è stato candidato al premio per la miglior regia dal New York Film Critics Circle, dal National Board of Review e ai BAFTA Awards; e con *Fargo* ha anche vinto l'Oscar per la miglior sceneggiatura originale, da lui scritta assieme al fratello Ethan. La sceneggiatura di *Fratello, dove sei?*, anch'essa scritta con Ethan, ha ricevuto candidature ai BAFTA e agli Oscar nella categoria della miglior sceneggiatura miglior adattamento. Gli altri film da lui diretti e co-sceneggiati sono *Prima ti sposo poi ti rovino*, *Il grande Lebowski*, *Mister Hula Hoop*, *Crocevia della morte*, *Arizona Junior* e *Blood Simple*. Joel ha co-diretto e co-sceneggiato, sempre con Ethan, la commedia del 2004 *Ladykillers*.

L'adattamento realizzato nel 2007 da Joel & Ethan Coen del romanzo di Cormac McCarthy *Non è un paese per vecchi* ha fatto vincere loro premi assegnati dalla Directors Guild of America, ai BAFTA e agli Oscar; Golden Globe per la miglior sceneggiatura; i premi del New York Film Critics Circle per miglior film, miglior regia e miglior sceneggiatura; e premi Oscar e del National Board of Review come miglior film e miglior sceneggiatura non originale. Il cast del film ha ricevuto il premio della Screen Actors Guild per la miglior performance di un cast nel suo insieme in un lungometraggio, mentre Javier Bardem ha vinto, tra gli altri, un Oscar e il premio della Screen Actors Guild come miglior attore non protagonista.

Il film dei fratelli Coen *Burn After Reading- A prova di spia* ha ottenuto candidature ai BAFTA e ai WGA Awards per la miglior sceneggiatura originale, mentre il successivo *A Serious Man* ha ottenuto candidature agli Oscar come miglior film e miglior sceneggiatura originale; per quest'ultima categoria, anche ai BAFTA e ai WGA Awards.

Il penultimo film di Joel & Ethan Coen, *Il Grinta*, ha ricevuto dieci candidature agli Oscar, comprese quelle per il miglior film, la miglior regia, la miglior sceneggiatura originale, miglior attore protagonista (Jeff Bridges) e miglior attrice non protagonista (Hallie Steinfeld).

ETHAN COEN (Regista/Sceneggiatore/Produttore) ha prodotto e co-sceneggiato film amati dalla critica come *Crocevia della morte*; *Barton Fink*, vincitore della Palma d'oro come miglior film, miglior regia e miglior attore (John Turturro) al festival di Cannes del 1991; e *Fratello, dove sei?*, candidato a due Oscar, cinque BAFTA e due Golden Globe (vincendone uno).

Tra i film più apprezzati e premiati del 1996, *Fargo*, prodotto e co-sceneggiato da Ethan, ha ricevuto sette candidature agli Oscar vincendone due—compresa quella per la miglior sceneggiatura. Tra gli altri film co-sceneggiati e prodotti da Ethan ci sono anche *Blood Simple*, *Arizona Junior*, *Mister Hula Hoop*, *Il grande Lebowski*, *L'uomo che non c'era* e *Prima ti sposo, poi ti rovino*. Nel 2004 ha co-diretto e co-sceneggiato con Joel la commedia *Ladykillers*.

L'adattamento realizzato nel 2007 da Joel & Ethan Coen del romanzo di Cormac McCarthy *Non è un paese per vecchi* ha fatto vincere loro premi assegnati dalla Directors Guild of America, ai BAFTA e agli Oscar; Golden Globe per la miglior sceneggiatura; i premi del New York Film Critics Circle per miglior film, miglior regia e miglior sceneggiatura; e premi Oscar e del National Board of Review come miglior film e miglior sceneggiatura non originale. Il cast del film ha ricevuto il premio della Screen Actors Guild per la miglior performance di un cast nel suo insieme in un lungometraggio, mentre Javier Bardem ha vinto, tra gli altri, un Oscar e il premio della Screen Actors Guild come miglior attore non protagonista.

Il film dei fratelli Coen del 2008 *Burn After Reading- A prova di spia* ha ottenuto candidature ai BAFTA e ai WGA Awards per la miglior sceneggiatura originale, mentre il successivo *A Serious Man* ha ottenuto candidature agli Oscar come miglior film e miglior sceneggiatura originale; per quest'ultima categoria, anche ai BAFTA e ai WGA Awards.

Il film dei Coen uscito nel 2010, *Il Grinta*, ha ricevuto dieci candidature agli Oscar, comprese quelle per il miglior film, la miglior regia, la miglior sceneggiatura originale, miglior attore protagonista (Jeff Bridges) e miglior attrice non protagonista (Hallie Steinfeld).

Nel 2008, per il teatro off-Broadway, "Almost an Evening", composto da tre pièce brevi di Ethan, è stato portato sulle scene da Neil Pepe allo Stage 2 della Atlantic Theater Company e successivamente al Bleeker Street Theater. Nel 2009 lo stesso regista e la stessa compagnia hanno messo in scena altre tre brevi storie scritte da Ethan con uno spettacolo dal titolo "Offices".

Nel 2011 la commedia in un atto scritta da Ethan "Talking Cure", insieme agli atti unici di Elaine May e Woody Allen, sono stati portati a Broadway da John Turturro, con lo spettacolo "Relatively Speaking".

SCOTT RUDIN (Produttore). I film da lui prodotti comprendono, tra gli altri, *Frances Ha*, *Moonrise Kingdom*, *Millennium-Uomini che odiano le donne*, *Molto forte incredibilmente vicino*, *L'arte di vincere*, *Margaret*, *The Social Network*, *Il Grinta*, *Lo stravagante mondo di Greenberg*, *E' complicato*, *Fantastic Mr. Fox*, *Julie & Julia*, *Il dubbio*, *Non è un Paese per vecchi*, *Il petroliere*, *Reprise*, *The Queen- La regina*, *Il matrimonio di mia sorella*, *Diario di uno scandalo*, *Venus*, *Closer*, *Team America: World Police*, *I Y Huckabees*, *School of Rock*, *The Hours*, *Iris-Un amore vero*, *I Tenenbaum*, *Zoolander*, *Il mistero di Sleepy Hollow*, *Wonder Boys*, *Al di là della vita*, *South Park- Il film: più grosso, più lungo & tutto intero*, *The Truman Show*, *In & Out*, *Ransom- Il riscatto*, *Il club delle prime mogli*, *Ragazze a Beverly Hills*, *La vita a modo mio*, *Il socio*, *In cerca di Bobby Fischer*, *Sister Act* e *La famiglia Addams*.

Tra gli spettacoli teatrali prodotti: "Passion", "Amleto", "Seven Guitars", "A Funny Thing Happened on the Way to the Forum", "Skylight", "Le sedie", "The Blue Room", "Closer", "Amy's View", "Copenhagen", "The Designated Mourner", "The Goat, or Who Is Sylvia?", "Caroline, or Change", "The Normal Heart", "Chi ha paura di Virginia Woolf?", "Il dubbio", "Faith Healer", "The History Boys", "Shining City", "Stuff Happens", "The Vertical Hour", "The Year of Magical Thinking"; "Gypsy", "God of Carnage", "Fences", "The House of

Blue Leaves”, “Jerusalem”, “The Motherf**ker With the Hat”, “The Book of Mormon”, “One Man, Two Guvnors”, “Morte di un commesso viaggiatore”, “The Testament of Mary”.

Tra le molte produzioni per la televisione, anche la serie “The Newsroom”.

BRUNO DELBONNEL (Direttore della fotografia) è nato a Nancy, in Francia, e si è diplomato all'École Supérieure d'Études Cinématographiques di Parigi. Tra i più importanti direttori della fotografia francesi, Delbonnel è stato candidato negli Stati Uniti al premio Oscar per tre volte: per due film diretti da Jean-Pierre Jeunet, *Il favoloso mondo di Amélie* e *Una lunga domenica di passioni*, e per *Harry Potter e il principe mezzosangue*. *Amélie* ha ricevuto anche un premio BAFTA, e *Una lunga domenica di passioni* ha vinto un Cesar per la miglior fotografia.

Tra gli altri titoli francesi la cui fotografia è stata curata da Delbonnel figurano *Non tutti hanno la fortuna di aver avuto i genitori comunisti*, *C'est jamais loin*, *Maria, Nonna, la vierge et moi*, *Hollywood confidential*, *Autoreverse*, e il segmento diretto dai Coen, ‘Tuileries’, del film *Paris, je t'aime*.

T BONE BURNETT (Produttore esecutivo musicale) è musicista, cantautore, produttore di dischi e di colonne sonore. E' stato produttore, tra gli altri, di Roy Orbison, Lisa Marie Presley, John Mellencamp, Los Lobos, Counting Crows, Elton John e Leon Russell, Elvis Costello e Diana Krall, Tony Bennett e k. d. lang.

Burnett ha vinto un Grammy per aver prodotto la colonna sonora del film dei Coen *Fratello, dove sei?* oltre a quelli vinti come produttore dei lavori di Alison Krauss e Robert Plant. Burnett ha prodotto anche la musica di un altro film dei fratelli Coen, *Ladykillers* e quella per il film su Johnny Cash *Quando l'amore brucia l'anima*. Candidato all'Oscar per la musica del film di Anthony Minghella *Ritorno a Cold Mountain*, Burnett ne ha poi vinto uno per la sua canzone ‘The Weary Kind’ nel film *Crazy Heart*.

Ha prodotto anche la musica della prima stagione della serie televisiva della ABC “Nashville”.

MARCUS MUMFORD (Produttore musicale associato) è il cantante della band inglese vincitrice di Grammy Mumford & Sons. Suona la chitarra, la batteria e il mandolino.

Mumford è nato il 31 gennaio 1987 ad Anaheim, in California. La sua famiglia è poi tornata a vivere in Inghilterra quando Mumford aveva appena sei mesi. Ha frequentato la King's College School di Wimbledon, dove ha incontrato un altro membro della band, Ben Lovett, prima di proseguire gli studi classici all'Università di Edimburgo. Dopo un anno di studi, Mumford ha poi fatto ritorno a Londra per concentrarsi sulla sua carriera musicale. E' stato ad Edimburgo che ha lavorato alla gran parte dei pezzi dell'album di esordio di Mumford & Sons, ‘Sigh No More’.

Il secondo album della band, ‘Babel’, uscito nel settembre 2012, è immediatamente arrivato al primo posto delle classifiche, sia in Inghilterra che nella US Billboard 200. All'epoca è stato l'album che ha fatto

registrare un record di vendite alla sua uscita sia negli USA che in Gran Bretagna, e ha vinto il Grammy Award 2012 come Album dell'anno.

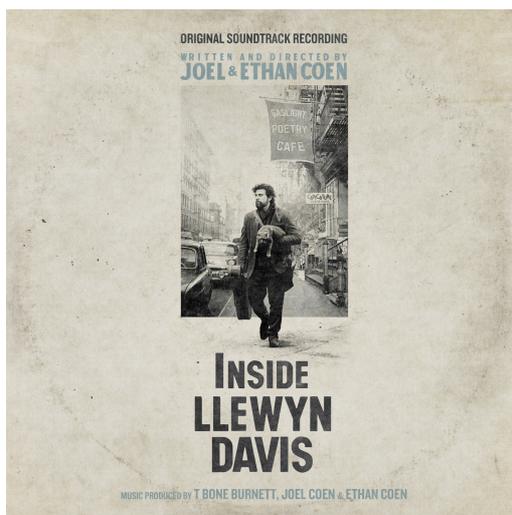
Mumford ha iniziato la sua carriera musicale suonando la batteria nei concerti di Laura Marling, in cui c'erano anche gli altri membri di Mumford & Sons. E' stato proprio durante le tournée con Laura che i musicisti hanno deciso di formare un proprio gruppo nel 2007.

Inside Llewyn Davis

la colonna sonora del nuovo film dei fratelli Coen viene pubblicata il 12 novembre

L'album è prodotto da T Bone Burnett, Joel Coen & Ethan Coen e riunisce il team di successo dietro alla colonna sonora di *O Brother, Where Art Thou?* che ha venduto ad oggi 8 milioni di copie

Nel disco sono presenti esibizioni di Oscar Isaac, Justin Timberlake, Marcus Mumford, Carey Mulligan e Punch Brothers



‘Il nuovo, meraviglioso film di Joel e Ethan Coen è il genere di opera che spicca immediatamente in mezzo a tutto il resto’ **New York Times**

‘Un grande film da due maestri americani, i fratelli Coen hanno preso un luogo e un tempo reali e li hanno fatti liberamente loro, prendendo spunto da fatti e persone reali, ma avendo come unico legame quello con la loro fervida immaginazione. Il risultato è giocoso ed evocativo. C’è poi la gioia per la musica stessa, squisitamente arrangiata da T Bone Burnett e cantata dal vivo dagli stessi attori. La colonna sonora è meravigliosa.’ - **Variety**

T Bone Burnett e i fratelli Coen hanno prodotto la colonna sonora con Marcus Mumford in qualità di associate producer. L'album è composto da 12 brani creati apposta per la colonna sonora del film. **E' inoltre presente una versione di 'Farewell' di Bob Dylan mai pubblicata in precedenza, che era stata registrata durante le sessioni di *The Times They Are A-Changin'* ed è disponibile unicamente in questa colonna sonora.**

Inside Llewyn Davis segna la quarta collaborazione tra i fratelli Coen e Burnett, già premiato ai Grammy e agli Oscar, la colonna sonora di *O Brother, Where Art Thou?* dei Coen firmata sempre da Burnett era stata premiata con 5 Grammy Awards, inclusi Album of the Year e Producer of the Year. *Inside Llewyn Davis* ha partecipato al Festival di Cannes dove è stato premiato con il Grand Prix della Giuria.

Tracklist - *Inside Llewyn Davis* soundtrack

1. Hang Me, Oh Hang Me (Traditional; Arranged by Oscar Isaac and T Bone Burnett)
Oscar Isaac
2. Fare Thee Well (Dink's Song) (Traditional; Arranged by Marcus Mumford, Oscar Isaac, and T Bone Burnett)
Oscar Isaac and Marcus Mumford
3. The Last Thing on My Mind (Tom Paxton)
Stark Sands with Punch Brothers
4. Five Hundred Miles(Hedy West)
Justin Timberlake, Carey Mulligan, and Stark Sands
5. Please Mr. Kennedy(Ed Rush, George Cromarty, T Bone Burnett, Justin Timberlake, Joel Coen, and Ethan Coen)
Justin Timberlake, Oscar Isaac, and Adam Driver
6. Green, Green Rocky Road(Len Chandler and Robert Kaufman)
Oscar Isaac
7. The Death of Queen Jane (Music by Dáithí Sproule; Lyrics: Traditional)
Oscar Isaac
8. The Roving Gambler(Traditional)
John Cohen with The Down Hill Strugglers
9. The Shoals of Herring (Ewan MacColl)
Oscar Isaac with Punch Brothers
10. The Auld Triangle(Brendan Behan)
Chris Thile, Chris Eldridge, Marcus Mumford, Justin Timberlake, and Gabe Witcher
11. The Storms Are on the Ocean(A.P. Carter)
Nancy Blake
12. Fare Thee Well (Dink's Song)(Traditional; Arranged by Oscar Isaac)
Oscar Isaac
13. Farewell *(Bob Dylan)
Bob Dylan
14. Green, Green Rocky Road(Len Chandler & Robert Kaufman)
Dave Van Ronk

**Previously unreleased recording*

Ufficio Promozione Warner Music

Tutti gli aggiornamenti in tempo reale sulla pagina Facebook e twitter di WARNER MUSIC ITALY

www.facebook.com/WARNERMUSICITALY - www.twitter.com/WARNERMUSICIT)