

Io non sono qui: l'identità e altri enigmi

Inviato da Enrico Maria Artale

La sperimentazione cinematografica può riconquistare una dignità pubblica se riconosce la costitutiva relatività delle proprie innovazioni, riuscendo così a svincolarsi da una coercitiva pretesa di originalità che potrebbe soltanto banalizzarne gli esiti. Una sperimentazione per così dire disillusa è auspicabile come istanza in grado di liberare la tecnica dal tecnicismo, che affligge gravemente gran parte dei registi aspiranti innovatori giustificando parzialmente gli affondi della critica conservatrice, ed emancipare il formalismo improntando la tecnica stessa ad un rigore estremo, o ad un'estrema libertà. Potremmo ascrivere a questo secondo desiderio formale, introducendolo così attraverso un chiaro elogio, il regista Todd Haynes: americano, quarantasette anni, una filmografia di tutto rispetto. Ed è proprio il suo ultimo film, *Io non sono qui*, a confermare a pieno titolo il valore della sua figura di sperimentatore acuto e talentuoso. Di fronte all'impossibilità di sfuggire al cliché, o anche soltanto di poter dire qualcosa di nuovo, la pratica sperimentale non deve arrestarsi, trovando invece la giustificazione determinante del suo operare. È quanto accade giustamente nel film su Bob Dylan, per la cui visione andrebbe raccomandata la definizione di Rick Moody, uno dei tanti scrittori americani che citeremo in questo articolo: «idea modernista che tutto è possibile, idea post-moderna che tutto è stato già detto, idea post-post-moderna chedato che tutto è stato già detto, tutto è possibile» (1). Quest'ultima idea costituisce a nostro avviso una sorta di premessa concettuale del film. La biografia cinematografica, il cosiddetto biopic, ha conosciuto negli ultimi quindici anni una notevole proliferazione di soggetti, più o meno dettati dall'industria, tale da rendere inadeguata la denominazione di sottogenere, con cui spesso lo si indicava. Certo, dentro questo orizzonte di crescente produzione la maggior parte dei lavori si segnala, a dir la verità, più per la volgarità e la superficialità dei ritratti che disegna, per la propensione per il falso e per il romanzato a discapito di un interesse conoscitivo, per assoluta e deprimente aderenza ai luoghi comuni cari al pubblico per identificare il personaggio in questione. Quando invece ci si trova di fronte a pellicole di maggior spessore, che tendono spesso ad utilizzare il personaggio anche come pretesto per un discorso più ampio, è bene riconoscere una encomiabile sobrietà stilistica, quasi a voler mantenere le potenzialità del film entro i canoni dell'obiettività per restare il più possibile fedeli al soggetto. Non è questo il caso di Haynes, che nel suo film dedicato a Dylan riprende, sviluppa e modifica le peculiarità di *Velvet Goldmine* (1998) per tornare a comporre un grande ritratto attraverso vie poco convenzionali. Un ritratto. In effetti, quando la critica cinematografica (ma anche letteraria) adopera espressioni rubate alla pittura è solita riferire il ritratto ad un film incentrato su un individuo e «affresco» ad un'opera dal respiro corale (quale locuzione più abusata e svilita de «affresco di un'epoca»?). Scrollandosi di dosso il timore reverenziale nei confronti del cantautore più famoso al mondo, e fidandosi ben poco di qualunque pretesa di obiettività rispetto all'esistenza soggettiva, il regista ha per così dire tentato, passando necessariamente attraverso una spericolata frammentazione, di dipingere «affresco di una vita», cogliendo la corallità e il pluralismo all'interno del singolo. Ciò ha portato, ed è sotto gli occhi di tutti, ad un virtuosismo manifesto, provocatorio. Ma questo rifiuto dell'estetica minimalista non mette capo ad una sterile dimostrazione di stile, ad un massimalismo compiaciuto ed autoreferenziale, ad una mancanza di rispetto nei confronti di Dylan. Anzi, è proprio in nome di un diverso rispetto per il soggetto che si configura il virtuosismo filmico, che possiamo definire, parafrasando John Barth, uno dei maggiori esponenti della letteratura massimalista del dopoguerra, un «virtuosismo appassionato». Vediamo di capire come si articola concretamente. L'elemento più immediatamente riconoscibile all'interno dello sperimentalismo complessivo è senza dubbio quello che possiamo indicare come «il sistema dei personaggi», ossia la scelta da parte di Haynes di far interpretare lo stesso Dylan a sei attori diversi (il numero ha un sapore chiaramente pirandelliano, difficile stabilire se ciò sia voluto). Sei attori interpretano la biografia del cantautore. Prendiamo al momento per buona questa affermazione, vedremo in seguito cosa le sfugge. Mantenendoci su questo livello interpretativo possiamo sostenere che le differenti figure che compongono il Dylan di Haynes corrispondono ad altrettanti momenti della sua vita. Certo dobbiamo subito riconoscere una estrema libertà al procedimento, se in certi casi può trattarsi di un ragazzino di colore o di un anziano cowboy di fine Ottocento. Dunque non si può parlare facilmente di rappresentazione, a meno che non si voglia intendere una struttura simbolica sostitutiva, qualcosa che rendendosi visibile indica o ricorda qualcos'altro. Non è però indagando questo nesso che possiamo chiarificare l'intera operazione. È chiaro a chiunque, e fin da subito, che il richiamo è indiretto: ognuno dei personaggi è abbastanza diverso dagli altri da escludere l'ipotesi che uno sia, ad esempio, l'invecchiamento cinematografico dell'altro: ognuno porta un proprio nome, e, ovviamente, nessuno porta il nome di Dylan. Ma Bob Dylan è un pseudonimo, lo pseudonimo di Robert Allen Zimmermann. Non solo: lo stesso Robert Allen Zimmermann ha usato nella sua vita almeno una dozzina di pseudonimi diversi. Ecco che comincia a delinearsi una prima ragione di questa scelta virtuosistica: il «mostruoso» e assolutamente reale trasformismo dello stesso Dylan. Certo, i nomi dei personaggi del film non fanno parte della lista degli pseudonimi usati dall'artista: se la struttura rappresentativa è indiretta lo è per tutti, non siamo di fronte ad un film destinato ai fan incalliti, come molti giornali hanno stupidamente scritto tralasciando anche alcune semplici dichiarazioni del regista a proposito. Va da sé che gli esperti in materia coglieranno più facilmente qualche riferimento seminascolato: ciò, tuttavia, non gli gioverà alla comprensione. Il trasformismo dunque, la singolare dote dylaniana di rivoluzionarsi intimamente: da ragazzino povero, fanatico ammiratore dei cantanti folk, al giovane autore di testi politicamente impegnati, da poeta bohémienne a rockstar internazionale osannata e discussa, da profeta neoconvertito al cristianesimo a uomo solitario e disilluso. La scelta di narrare la vita del cantautore attraverso non solo sei attori, ma sei differenti personaggi, con tutte le difficoltà di comprensione che ciò implica, appare pienamente giustificata dalla storia stessa, dal soggetto, dall'uomo. Dylan ha saputo evitare qualunque ipostatizzazione della sua figura, riluttante ad ogni atteggiamento feticista proveniente dai suoi fan, ma forse al tempo stesso consapevole di quell'ineludibile carattere di feticcio che avvolge ad oggi qualsiasi manifestazione del mondo culturale, egli è per

così dire trasmutato di feticcio in feticcio senza offrire al pubblico alcunché di stabile, né valori fissi, contenuti, punti di riferimento, né forme immutabili, look, sonorità, atteggiamenti. Così nel film, ogniqualvolta un personaggio arriva ad un punto morto, ad una situazione senza uscita o senza sviluppi interessanti, la narrazione si sposta su di un altro personaggio. Si potrebbe dire, forti della visione del film, che egli ha diversi volti, o meglio che egli non ha alcun volto, ma soltanto maschere: la sua identità si è costruita percorrendo la falsità delle sue manifestazioni, nel passaggio da una finzione all'altra risiede, per così dire, la sua verità. In questo senso egli può sembrare una concretizzazione dell'uomo profetizzato e auspicato da Nietzsche, dotato di infinite maschere e privo di un volto da nascondere. E allora quale migliore soluzione formale escogitare per mettere in scena un individuo del genere se non quella di negarne l'individualità, lo statuto di singolo? Il discorso filmico sull'identità elaborato da Haynes in lo non sono qui non si limita tuttavia a tradurre il trasformismo del cantautore. O meglio, questo, per quanto di per sé potesse rappresentare una ragione sufficiente alla scelta del regista, l'idea formale, non costituisce l'unica ragione. Come sempre, in un'opera acuta e complessa come questa, i livelli di lettura e le possibilità interpretative sono molteplici. Sarà quindi il caso di ritornare sul problema in seguito, quando il nostro discorso si sarà ampliato ed arricchito. In questo momento è bene soffermarsi sul legame, meravigliosamente intrinseco, che unisce il film alla figura di Dylan. Si tratta di un legame duplice: se fino ad ora abbiamo insistito sul nesso tra la mutevole personalità dell'artista e la scelta dei sei personaggi, è bene ora spostare l'attenzione sulla libertà immaginifica del film, che trova il suo adeguato corrispondente nel linguaggio poetico adottato da Dylan. Nei testi delle canzoni, infatti, escludendo forse la prima fase della sua produzione, quella più esplicitamente impegnata, osserviamo come le immagini evocate dalle parole si susseguono in associazioni libere e imprevedute, suggerendo le più svariate interpretazioni, rendendo la comprensione completa assai ardua e instabile, se non addirittura impossibile. Il che ovviamente non va a detrimento di Dylan, ponendolo invece in una sfera linguistica più vicina alla poesia, per quanto una totale equiparazione ad essa significherebbe una confusionaria perdita della distinzione tra letteratura e canzone (in questo senso appare perfettamente sensata la scelta, peraltro avallata anche da ammiratori storici di Dylan come De Gregori, di non assegnare il premio Nobel al cantautore americano, almeno fino alla data odierna). I testi dylaniani, dunque, al pari di quelli firmati da un altro straordinario cantautore nordamericano, Leonard Cohen, possono risultare assai enigmatici, pur essendo al tempo stesso fortemente comunicativi, o ancor meglio decisamente evocativi. Può sfuggire il senso, ma restano sensazioni ed emozioni, visioni ed immagini il cui potere è alimentato dalla musicalità dei suoni e dalla voce. Nel tentativo di mantenersi il più possibile fedele nello spirito, il film di Haynes si assume la libertà di inserire immagini la cui presenza non è direttamente giustificata dalla storia, di lasciarsi andare a lunghe divagazioni, sviluppando all'interno e attraverso le storie dei personaggi/o una sorta di interminabile poema visivo, in cui trovano posto le suggestioni più diverse, spesso rubate alle canzoni stesse ma senza alcun didascalismo. È la caratteristica del film più affine alla letteratura beat, che ispirava direttamente lo stesso Dylan (l'incontro con Allen Ginsberg è uno dei momenti più divertenti del film). Mentre per il resto la struttura del film risulta maggiormente legata alla scrittura postmoderna, ad un filone esplicitamente decostruttivo. Certo, non sempre gli inserti o le parentesi immaginarie si rivelano del tutto efficaci, né tantomeno originali, mantenendosi in ogni caso al di sotto dell'andamento figurativo così ispirato che caratterizza le canzoni; tuttavia la sensazione complessiva è quella di un procedere effettivamente dylaniano, narrativo ma al tempo stesso svincolato dalle leggi della narrazione, descrittivo, ma al di fuori dei canoni della descrizione. In questa direzione contribuisce la notevole libertà stilistica, capace di operare commistioni, con chiara padronanza, tra scelte fotografiche o di montaggio molto eterogenee tra loro, emancipandosi leggermente dal gusto raffinato per la citazione tecnica che Haynes possedeva già in Velvet Goldmine (con le zoomate rapide tipiche degli anni '70, prima che venissero riesumate da Tarantino) e in Lontani dal Paradiso (2002, qui un po' ovunque cita Douglas Sirk e gli anni '50, ma vanno ricordate le riprese con dolly, che vanno dalla strada alle foglie degli alberi, e viceversa). Il bianco e nero e i diversi usi del colore si combinano in un flusso ininterrotto di cambiamenti, al punto da non farci più caso; il montaggio si adegua e determina il taglio delle sequenze, generando interazioni tra il reportage, il western, il film sperimentale e il film realista. Tutto ciò, non solo trova conferma nello stile linguistico di Dylan, ma registra una più profonda affinità con il sogno cui il cantautore aveva dato voce profetizzando le aspirazioni di un'intera generazione. È il sogno di libertà, una libertà vera, rinnovata e arricchita rispetto a quella illusoria proposta dagli stati democratici del dopoguerra, che certo poteva sembrare molto rispetto alla situazione dei totalitarismi, ma che invece si era rivelata del tutto insufficiente. Un sogno, ci fa capire Haynes, nato anche di fronte alle profonde ingiustizie che affliggevano l'America, ma destinato a diventare sempre più estremo e incondizionato: avrebbe fatto i conti con le proprie contraddizioni successivamente e forse solo alcuni personaggi, artisti e rockstar, si sono potuti permettere di realizzarlo fino in fondo, non senza le inevitabili conseguenze o ambiguità. Come recitano le ultime battute di Velvet Goldmine: «è una libertà che ci si può concedere, oppure no». Anche questo film, evidentemente, trattava questioni affini; eppure è altrettanto lampante che tra i due lavori emergono differenze sostanziali sul piano del contenuto, tutte adeguatamente rispecchiate dalle scelte del regista. Innanzitutto il confronto mette in risalto la distanza tra due mondi: l'America degli anni Sessanta e Settanta da una lato, l'Inghilterra degli anni Settanta dall'altro. L'indagine è per così dire svolta sui miti giovanili di questi due mondi, il cui differente carattere di novità fa comprendere l'abisso esistente tra la realtà americana e quella inglese, o anche, a fronte delle date d'esordio degli artisti in questione, tra l'innovazione del decennio dei Sessanta e quella non meno radicale del successivo. È certamente anche il confronto tra due star, Bob Dylan e David Bowie (il riferimento è meno esplicito che in lo non sono qui a causa dell'assenza delle musiche originali di Bowie, negate da questi al regista, ma è ad ogni modo innegabile), ma più per quello che la vita di queste star ha significato nella società dell'epoca, che per un semplice motivo biografico, o di interesse psicologico. Così se una certa androginia può costituire un emblematico punto in comune tra i due artisti, per altri aspetti rasentano gli antipodi: dove Dylan è un eterosessuale non del tutto privo di sfumature maschiliste, la bisessualità provocatoriamente ostentata da Bowie segna uno scarto fondamentale; tale scarto è

arricchito visivamente dal look tendenzialmente semplice, easy e in seguito moderatamente modaiolo dell'americano, contrapposto al fasto e al perfezionismo estetico del glam. Ma il tutto è ricompreso nella contrapposizione ideologica tra la rivoluzione politica auspicata da Dylan e la rivoluzione di costume promossa da Bowie: da una parte una rivoluzione dei contenuti, dell'etica della società, con la volontà di mandare messaggi alle nuove generazioni; dall'altra una rivoluzione delle forme, dell'estetica della società, che coglie, con una intuizione geniale dal sapore dichiaratamente warholiano, come in queste forme esteriori consista ciò che vi è di più essenziale nella modernità. Lo annuncia chiaramente il protagonista di Velvet Goldmine, spiegando ad un giornalista che la musica è un mezzo, un mezzo per comunicare o per trasmettere un messaggio, ma il messaggio è il vestito sgargiante che si porta addosso. E in questo senso prende forma la differenza stilistica tra i due film, più violento e provocatorio quello ispirato a Bowie, tendenzialmente barocco, con uno spiccato gusto per gli eccessi ed una costruzione configurata come una continua citazione di Quarto potere (dalla struttura alle inquadrature stesse); maggiormente libertario e straripante lo non sono qui, con più forti richiami sociali, nonché un procedere da vagabondo fatto di commistioni e divagazioni, pur entro un nucleo visivo più realista e meno estetizzato. La forza di entrambi i film risiede, tuttavia, nell'acume del paradigma conoscitivo che li sostiene: Haynes compie un'indagine sugli anni Sessanta e Settanta a partire dai suoi miti, un'intelligente convinzione che si può capire la vita dell'epoca e degli individui, diciamo così, comuni, osservando proprio questi miti, e non gli individui stessi. È una prospettiva di livello senza dubbio superiore rispetto alla tendenza, così cara anche al cinema italiano, di guardare a quegli anni cercandone nostalgicamente la verità nella vita di tutti i giorni. Proprio perché ci si riferisce ad anni in cui si è affermato oltremodo il meccanismo di proiezione dell'individuo sulla base dei contenuti fornitigli dall'industria culturale, proprio perché i simulacri e gli idoli hanno raggiunto allora il potere che ancora oggi possiedono, un'indagine su questi stessi idoli con cui le generazioni cercavano disperatamente di identificarsi rappresenta la chiave più acuta per leggere quelle situazioni storiche. Senza che il regista abbia bisogno di allargare granché il proprio orizzonte oltre quello biografico, il film raccoglie tuttavia intrinsecamente tutte le tensioni, le frustrazioni e le implicazioni sociali del momento. Tutto ciò avviene non operando una semplice demitizzazione, che impedirebbe di fatto di cogliere la verità stessa e il potere del mito, ma, nel caso di Dylan, procedendo ad una scomposizione in fattori, suddividendo il mito nei suoi elementi costitutivi. I diversi personaggi rappresentano istanze compresenti nel cantautore, non soltanto i diversi periodi della sua vita. Ma nel modus operandi di Haynes non bisogna tralasciare una questione fondamentale. Ossia la scelta esplicita di non utilizzare i nomi reali: le star e chi sta loro intorno sono perfettamente riconoscibili ma portano nomi originali e vagamente simbolici (come Kurt Wild in Velvet Goldmine, che pur richiamando Iggy Pop, porta nel nome il riferimento anacronistico a Kurt Cobain, cui ruba anche lo stile del vestiario, nonché un'adeguato attributo wild, selvaggio). Si delinea una sorta di parallelismo finzionale, come se il regista volesse creare un mondo che rispecchia fedelmente la realtà, ma che al tempo stesso se ne distingue esplicitamente. Lo spettatore è maggiormente incentivato a riposizionare il proprio punto di vista, a riconsiderare il soggetto, dal momento che gli viene negato il riferimento stabile costituito dal nome. In fondo, potrebbe voler dirci l'autore, il nome del cantautore andrebbe scritto in corsivo, Bob Dylan, un titolo, qualcosa che ormai è fissato nel tempo, e per voler ritornare produttivamente su quella figura la si deve scardinare, modificare, sezionare, conferendole al tempo stesso un altro nome, o meglio, tanti altri nomi. Ciò non intacca minimamente il realismo, anzi, ne eleva le possibilità critiche. Pur sostenendosi su un dedalo inestricabile di riferimenti alla società e alle persone dell'epoca, l'alterazione dei nomi apre lo spazio per una narrazione più libera di mettere in discussione la realtà stessa, anche mediante elementi di fantasia. Può ricordare in piccolo il metodo di Balzac e il suo famoso obiettivo: elaborare un sistema di personaggi e di realtà così ampio da far concorrenza allo stato civile. Il ruolo dell'attore, da parte sua, si modifica dal momento che si viene ad instaurare un rapporto triplice, oltre il dualismo tipico tra interprete e personaggio, sia questo reale o meno. Qui l'attore compone un triangolo assieme al personaggio reale e al suo doppio filmico, che non possono essere considerati coincidenti. L'attore è dunque una terza figura necessaria che equilibra e concretizza il legame tra l'individuo della finzione e quello della realtà, in una struttura di rimandi che guadagnando un passaggio ulteriore aggira il problema della mancata verosimiglianza, sempre dietro l'angolo quando si ha a che fare con le star, ed emancipa la recitazione dal confronto con il reale, rendendola più indipendente, valevole di per sé: l'interprete vale in quanto interprete, liberato dagli oneri della rappresentazione (il che non esclude che nel caso in cui sembrerebbe del tutto impossibile, e cioè Cate Blanchett, si vada a ricercare il più possibile un'adeguazione all'originale). Lo si osserva chiaramente in Julianne Moore/Alice/Joan Baez, o in Michelle Williams/Coco/Edie Sedgwick: tra interprete, personaggio della finzione e figura reale c'è una comunione che non porta all'identificazione, mantenendo per così dire scoperto agli occhi dello spettatore il meccanismo della recitazione e della personificazione. Questa sorta di parallelismo che si viene a creare tra il film e la realtà è sottolineato dalla scelta registica di seguire, nei casi in cui ciò è stato possibile, i documenti filmati dell'epoca. Alcune situazioni famose, come concerti o interviste, sono ripercorse dall'autore con assoluta fedeltà, anche nella scelta delle luci o delle inquadrature. Viene da chiedersi perché a quel punto non usare i video originali, ma ciò fa logicamente parte del gioco di Haynes, mantenendo aperta la possibilità di una reinterpretazione visiva del materiale, relazionando il più possibile la propria prospettiva con la realtà documentata. Un accorgimento che aveva seguito anche Michael Mann quando in Ali si era dovuto confrontare con le immagini di Quando eravamo re. Lo spazio per il documento tuttavia c'è: si trova alla fine del film, ed è un'immagine sporca di Dylan impegnato in un assolo di armonica, quasi a riconsegnare, dopo più di due ore di una messa in scena labirintica, il testimone alla realtà stessa, che resta pur sempre unica e imperscrutabile, ben più enigmatica di quell'enigma cui il film ha giustamente dato vita. Ma al di là di questa consegna del finale, un utilizzo più ampio del materiale documentario durante il film sarebbe stato controproducente, in questo caso. Haynes infatti vuole mostrare, attraverso un'opera di ricostruzione, il decisivo margine di costruzione della realtà mediatica, che non è più in grado di sfuggire ad una configurazione impostata dall'alto. D'altra parte questa realtà, essendo

l'"unica cui ci si può rapportare, non può essere condannata, ma deve essere fino in fondo vissuta e immaginata, nel senso che le sue immagini devono essere riprodotte. In questo il cinema di Haynes è molto vicino alla Pop Art e a Andy Warhol, in cui la riproducibilità tecnica di discendenza benjaminiana assurge ad unica ragione d'essere dell'opera e dell'artista. La notevole sensazione di disorientamento che si può provare nella visione del film è dovuta innanzitutto alla volontà di mettere a nudo il meccanismo culturale in tutta la sua complessità intrinseca. Il labirinto è formato dalle molteplici interazioni dei differenti piani di realtà, dei differenti livelli: c'è un livello mediatico da reportage ed uno pubblicitario, un livello metacinemaografico e uno da evento live, e poi c'è un livello pubblico, un livello privato, un punto di fuga dal pubblico ed un punto di fuga dal privato, c'è un livello propriamente culturale ed uno storico, un livello della leggenda e un livello del quotidiano, e nessuno di questi piani o livelli è del tutto indipendente dagli altri, e soprattutto, nessuno è immaginario, bensì sono tutti immaginifici, cioè, letteralmente, produttori di immagini, di immagini assolutamente reali. Per questo li definiamo piani di realtà e non, ad esempio, di fantasia. Non solo: tutti questi piani di realtà, messi in relazione con la vita di Dylan, e quindi considerati in una prospettiva soggettiva e temporale, costituiscono, per l'appunto, altrettanti piani temporali. Anche qui possiamo infatti parlare di un tempo proprio dell'esistenza privata, un tempo emozionale, o di un tempo dell'esistenza pubblica, un tempo della maschera, e poi vi è un tempo dell'infanzia e un tempo della vecchiaia, un tempo dell'io ed un tempo dell'altro. L'errore sarebbe considerare questi piani temporali come periodi disposti consecutivamente lungo la medesima linea. Si tratta invece di una co-presenza continua di passato e futuro, in cui elementi appartenenti a diverse fasi della vita di Dylan, o anche a diverse epoche lontane nel tempo, vengono a costituire un circuito per cui si richiamano a vicenda e in base alle proprie affinità o contraddizioni si chiarificano, anche se questa chiarificazione può voler dire rendersi assolutamente enigmatiche, e cioè, mostrare il proprio enigma. È un procedimento che in letteratura trova il proprio equivalente, ad esempio, nei romanzi di Thomas Pynchon, e che più in generale è caro a tanta letteratura postmoderna americana, per il suo andamento digressivo e non lineare. Difficile poter parlare di una struttura tanto complessa senza essere contorti. Ma non ci sono spiegazioni o interpretazioni possibili: il film parla per sé. È quel che è e racconta quel che racconta. Tuttavia resta possibile un ulteriore ordine di considerazioni, un livello di lettura o di interpretazione che permette di sviluppare meglio un discorso a partire dalla visione filmica. Per accedervi è necessario ritornare un po' alle prime domande che ci eravamo posti di fronte ad lo non sono qui, e cioè quali fossero le ragioni per scomporre Dylan in sei personaggi, facendolo interpretare ad altrettanti attori. Il trasformismo dello stesso cantautore sembrava la giustificazione più plausibile e immediata, ma, avevamo avvertito, non era l'"unica. Avendo indicato la complessità del metodo adottato da Haynes già in Velvet Goldmine e poi sviluppato nell'ultimo film, avendo per lo meno intravisto la molteplicità di implicazioni sociali e culturali in gioco l'ipotesi che il tutto si risolva ad un motivo puramente biografico appare eccessivamente riduttiva. Proprio in relazione all'ultima parte dell'argomentazione, quando facevamo riferimento all'interazione di differenti piani di realtà e soprattutto di piani temporali co-presenti, è possibile allargare gli orizzonti della questione dall'identità di Dylan alla concezione dell'identità dell'artista o dell'uomo in generale. Ne viene fuori un'importante riflessione: in prima istanza potremmo dire che l'identità si presenta come un nucleo assolutamente pluralistico ed eterogeneo. In questo senso pensare che i sei personaggi rappresentino soltanto sei periodi della vita di Dylan è fuorviante. Forse più che di personaggi è il caso di parlare di figure, che come tali sono i fattori, gli elementi che compongono la sua identità. Adesso, una volta compreso che realtà e tempi distanti scorrono parallelamente all'interno del film, possiamo indicare concretamente in cosa consistano questi elementi. Innanzitutto vi sono delle influenze, delle soggettività che hanno inciso con la propria arte e con la propria vita nel percorso di Dylan: è il giovane Arthur Rimbaud, interrogato dalla polizia nel suo abbigliamento ottocentesco. In questo caso non è tanto l'influenza specifica dello stile poetico quanto quella della vita bohémienne da artista maledetto, in cui Haynes vede abbastanza giustamente un'anticipazione delle rockstar (in Velvet Goldmine il legame univa Slade/Bowie ad Oscar Wilde, forse con maggiore pertinenza). Ma questa connessione è assolutamente azzeccata se vi si inserisce un termine medio, che il regista ha evidentemente voluto evitare perché troppo esplicito: sarebbe la figura del poeta gallese Dylan Thomas a fare da anello di congiunzione. Oltre ad essere indubbiamente debitore a Rimbaud da un punto di vista artistico egli è forse l'ultimo vero poeta maledetto, la cui esistenza violentemente autodistruttiva sembra ispirare direttamente molte delle rockstar degli anni Settanta. Da parte sua, Bob Dylan ne trarrà soprattutto ispirazione per le sue canzoni, nonché ovviamente, per il suo stesso nome. Oltre alle influenze vi sono i miti, le leggende o forse gli archetipi della cultura americana. È il caso di Billy the Kid, personaggio vivo nella memoria storica degli Stati Uniti e ancor di più in quella del cantautore, che al giovane pistolero aveva dedicato tanto lavoro in occasione della colonna sonora del film di Sam Peckinpah, Pat Garrett e Billy the Kid (nel film recita lo stesso Dylan, che interpreta un personaggio il cui nome suona come una bizzarra conferma di tutto quello che abbiamo potuto scrivere: Alias). Fa parte dello statuto della leggenda il superamento della storia documentata, che insegna che Billy è stato ucciso da Garrett ancora molto giovane. Vi sono anche delle situazioni in funzione di analogie: ad esempio il ragazzino di colore, talento precoce e ammiratore di Woody Guthrie, ripercorre l'infanzia di Dylan, ma è anche una delle tante storie di ragazzi americani, dal destino assolutamente incerto. Altri elementi costituiscono delle possibilità inesprese, come il personaggio interpretato da Heath Ledger, che non fa il cantante ma l'attore, mestiere che lo stesso Dylan ha intrapreso con scarso successo; d'altra parte lo stesso personaggio dispone un differente legame, interpretando in un film una delle altre incarnazioni dylaniane: è un buon esempio di come vengano a crearsi dei circuiti pressoché inestricabili tra le varie determinazioni. Inoltre è sempre questa figura ad aprire lo spazio per la biografia privata, nella relazione con la moglie interpretata da Charlotte Gainsbourg, laddove però Haynes agisce nel modo contrario, ossia condensando nella stessa donna due figure femminili centrali nella vita di Dylan (Suze Rotolo e Sarah Lownds). Tra altri due personaggi, e tra altri due attori, si sviluppa un'opposizione così netta da oltrepassare l'ipotesi di una trasformazione: è il caso di Jack Rollins/Christian Bale e Jude Quinn/Cate Blanchett (entrambe le performance, non solo quella dell'attrice, sono

straordinarie) tra i quali la contraddizione è così estrema da dover pensare ad una forma schizofrenica, o meglio, a rispettivi alter ego. Non è da sottovalutare, infine, il fatto che il personaggio della Blanchett non è tanto quello che somiglia di più a Dylan, quanto, ed è una scelta, l'unico che gli somiglia (e neanche poco). Certo il cantautore era una strana creatura in quegli anni, non esente da una caratteristica androgina, ma che la massima aderenza si riscontri nell'interpretazione di una donna, non è un elemento accidentale: l'identità si situa e si riconosce nell'assolutamente altro da sé, nell'idea poco ortodossa (anche se certo non originale) che lo è tutto fuorchè una coincidenza con sé stesso. Possiamo dunque concludere. Nel film il passaggio da una figura all'altra non avviene soltanto quando una di queste si trova di fronte ad un punto morto inaggrabile o quando sta maturando l'identificazione tra un attore e Dylan, ma anche e soprattutto quando lo spettatore sta iniziando a comprendere quella stessa figura. Non appena questa si rende afferrabile, concretamente individuabile e psicologicamente comprensibile lascia il posto ad una nuova figura, nuovamente da decifrare. Non è solo Dylan e non è solo il ruolo dell'attore che sfugge, che resta al di là di ogni tentativo di comprensione, ma è, in un orizzonte concettuale più ampio, lo stesso, un ente imperscrutabile e incomprensibile, che non fa che ingannarci ogniqualvolta crediamo di averlo in pugno, un ente talmente misterioso da lasciare aperti molti dubbi circa la sua effettiva esistenza. Io non sono qui è anche, come dichiara esplicitamente il titolo, un film che a partire dal caso Dylan mette in scena quell'inesauribile inganno cui porta l'idea stessa di un io come nucleo dell'identità personale, soprattutto nella presente epoca storica. È ciò che ne fa un film estremamente ambizioso, non privo del coraggio che si confà ad un cinema difficile. Criticare unilateralmente questa difficoltà significa disconoscere la complessità costitutiva tanto del problema filosofico dell'identità quanto dei meccanismi della realtà mediatica. Criticare mediocrementemente questa ambizione significa privare il cinema degli obiettivi cui deve aspirare per natura e per anagrafe.

Note:

- (1) Rick Moody, Col pianoforte ero un disastro. Intervista sull'arte della scrittura, minimum fax, Roma, 2003.