

***Popular music* al cinema: la rappresentazione dell'artista rock sul grande schermo**

Alessandro Bratus

Università degli Studi di Pavia
alessandro.bratus@gmail.com

La questione riguardante le modalità del racconto del rock nel cinema pone interrogativi di grande interesse nel quadro del dibattito scientifico in corso sulla comunicazione audiovisiva e sulle sue metodologie di analisi. Capire quali configurazioni assuma il rapporto tra forma e sostanza, tra contenuto e contenitore, può aprire utili prospettive nell'analisi di un insieme di materiali che non è ancora stato sottoposto a un'indagine specifica sull'organizzazione strutturale del suono e dell'immagine. Nonostante l'eterogeneità dal punto di vista dei generi e delle tecniche di regia, tali pellicole sembrano rappresentare un insieme provvisto di caratteri unitari; i valori espressi, come anche procedimenti narrativi e formali simili, sembrano porre le basi per un linguaggio condiviso, basato sulla presenza di situazioni e strategie ricorrenti.

1. La riflessione sul *direct cinema* come base teorica per l'analisi del film rock

Come riconosce Keith Beattie nella sua panoramica storico-critica sul genere del documentario, la forma di *direct cinema* più popolare e efficace dal

punto di vista commerciale è stata quella del cosiddetto ‘rockumentary’ (Beatrice 2004, pp. 97-102). Questo genere di film ha dato l’avvio a un’importante evoluzione all’interno di questa tendenza cinematografica, specialmente nello sviluppo di una «decisa revisione rispetto alla tendenza originaria verso la pura osservazione» (ivi, p. 102) e nell’elaborazione di alcuni elementi stilistici che, da questo momento in poi, diventeranno parte integrante del linguaggio della maggior parte dei film collegati al mondo del rock. Secondo Dave Saunders la vicinanza tra tale tendenza e il mondo della *popular music* sarebbe non solo una scelta estetica, ma segnalerebbe un passaggio fondamentale nell’evoluzione storica di tale tecnica, durante il quale questa acquisì autonomia artistica distaccandosi dalla concezione di mero reportage (Saunders 2007, pp. 52-53). Nel contesto degli anni Sessanta, momento cruciale per la ridefinizione di nuovi significati all’interno delle forme artistiche per effetto dei media elettronici, l’unione della musica rock con un’impostazione registica innovativa può essere interpretata come un tentativo di affrontare un soggetto che, per le sue caratteristiche, non può più essere narrato attraverso dispositivi consueti. Prendendo in esame tale legame, David Baker (2005) sostiene che il canale di comunicazione privilegiato sia espresso dalla condivisione di alcune idee di fondo (mobilità autenticità, libertà), che si possono sintetizzare nel comune riferimento al concetto di transività, come illustrato nella Tabella 1.

TRANSITIVITÀ	DIRECT CINEMA	ROCK
Mobilità	telecamera a spalla, accesso al backstage (spontaneità, ricerca del “vero” performer)	idea di velocità e trasformazione (personale e sociale)
Libertà	libertà d accesso per la telecamera	edonismo, ricerca dei grandi spazi, stili di vita alternativi
Autenticità	relazione non mediata nella presentazione della “verità” catturata dalla telecamera	relazione non mediata con il proprio pubblico, coerenza con il proprio personaggio

Tabella 1. La transività e i suoi valori nel contesto del *direct cinema* e del mondo del rock.

A partire da tali coordinate, si può proporre un insieme di parametri come chiave analitica a più ampio raggio per inscrivere all’interno di un unico campo concettuale i film che hanno come oggetto la *popular music* e i suoi protagonisti. Mettendo in relazione queste idee con le caratteristiche tecniche, formali e fattuali delle pellicole analizzate (Tabella 2), a ognuna delle tre dimensioni ideali proposte da Baker è stato fatto corrispondere un *continuum*

di possibilità. Si viene a modellare così uno spazio unitario – definito dalla transività – all'interno del quale possono trovare posto le più diverse modalità di narrazione del rock sullo schermo.

Tabella 2. Il campo della transività tra valori ideali e scelte registiche.

Dal punto di vista dell'analisi audiovisiva tale schema teorico opera a livello di quelle che Nicholas Cook chiama «sinestesie culturali» (1998, p. 49), in cui suono e immagine sono «connessi l'una all'altro non direttamente, ma attraverso la loro comune associazioni con valori concettuali o emozionali» (*ivi*, p. 55). In altre parole, la musica è trattata solamente come un collettore di valori e idee, ma lascia ancora scoperto il livello analitico riguardante le strategie di organizzazione del suono in rapporto all'immagine, e viceversa. Quest'ultima caratteristica rappresenta la logica controparte della costruzione concettuale presentata nella tabella precedente: in tale contesto i valori citati denotano quella che Richard Middleton chiama 'significazione secondaria'. Il livello strutturale del testo è invece legato a processi di significazione primaria, in cui tali costrutti ideali interagiscono dialetticamente con le modalità di presentazione dell'audio e del video (Middleton 1994, pp. 300-326). In un campo in cui i rapporti tra le dimensioni medialità non hanno una gerarchia fissa, ma sono mutevoli a seconda dell'oggetto analizzato (Borio 2007), interpretarli alla luce di una simile concezione, in-

dagando la relazione tra valori e dispositivi formali, può essere la chiave per comprendere all'interno di un unico impianto teorico la pluralità esiti riscontrabili nel film rock.

2. Un caso paradigmatico: le performance di Bob Dylan in *Don't Look Back*, *Eat the Document*, *Masked and Anonymous* e *I'm not There*

Per avvicinarsi con alcuni esempi pratici al problema, si è scelto di prendere in esame alcuni prodotti audiovisivi centrati attorno alla figura di Bob Dylan. Si tratta di casi molto diversi tra loro a livello di contesti culturali e di posizionamento all'interno dello schema proposto nella Tabella 2; proprio per questo si ritiene siano utili per verificare le ipotesi delineate nel paragrafo precedente. Nei primi due casi si tratta di film dall'impianto fondamentalmente documentaristico: il primo proviene dalla scuola del *direct cinema*, il secondo è realizzato con una tecnica di ripresa simile, ma è stato montato dallo stesso Dylan sulla base di materiale preesistente. Gli altri due sono prodotti di carattere narrativo, in cui il cantante viene coinvolto in prima persona, come attore, *performer* e autore della colonna sonora (*Masked and Anonymous*), o in cui la sua assenza è compensata da una trama ispirata a diversi episodi della sua vita e dall'onnipresenza delle sue canzoni (*I'm not There*, distribuito in Italia come *Io non sono qui*). Il momento dell'esibizione dal vivo è centrale in tutte le pellicole ed è un banco di prova privilegiato per comprendere alcuni aspetti cruciali dei rapporti tra dimensioni visiva e sonora. In primo luogo perché è quello in cui la figura di Dylan, a dispetto dei diversi ruoli interpretati, si trova sul palco nella sua veste più consueta, quella di cantante. In tale prospettiva, il *live* è anche il luogo nel quale si manifesta in maniera più visibile l'autenticità del personaggio Dylan *in toto*, in cui avviene la rivelazione della sua 'vera' essenza tramite la costruzione filmica. In secondo luogo perché permette di esaminare alcuni casi particolari in cui è il contrasto tra colonna video e audio a dare origine a importanti effetti di senso.

Sotto tale profilo il film che più si distacca dagli altri è *Don't Look Back*, principalmente per la sua natura documentaristica che esclude un uso narrativo della *performance*, prevalente negli esempi seguenti. In questo caso la maggioranza delle esibizioni sui palchi inglesi sono riprese da dietro le quinte o dal punto di vista della platea, concentrandosi su Dylan con frequenti primi piani e mantenendo in generale uno stretto parallelismo tra dimensione sonora e visiva. Proprio per questo assume una rilevanza ancora maggiore la scelta di iniziare la pellicola con il 'proto-videoclip' di *Subterranean Homesick Blues*, collocato prima dei titoli di testa. Distingendosi dall'atteggiamento realistico del resto del

film, i primi 2' 14" propongono una contraddizione evidente tra immagine e suono: mentre la canzone viene imposta come suono off, lo schermo mostra Dylan con una serie di cartelli scritti a mano che riportano le parole chiave della canzone. I fogli vengono fatti scorrere a mano dal cantante davanti alla telecamera, cercando, senza troppa fortuna, di sincronizzarli con il fluire della colonna audio. Nel finale, sull'ultimo cartello che recita «What??» (parola non appartenente al testo verbale della canzone, probabilmente un messaggio diretto al pubblico, perplesso di fronte al suo recente avvicinamento alla musica elettrificata), tutti escono di scena. In sovrapposizione compare il titolo del film e il nome del regista, mentre iniziano le immagini dietro le quinte, con Dylan intento a provare chitarra e armonica nei camerini, e poi inseguito dalla telecamera fin sul palco. A 3' 26" sullo schermo nero scorrono i titoli di testa, mentre fuori campo viene fatta sentire la *performance* di *All I Really Wanna Do*, ma senza accompagnarla alle immagini del concerto di cui si sono appena visti i preparativi. Tutti questi dettagli, concentrati nei primi minuti del film, rivelano come vi sia un tentativo di 'mascherare' dal punto di vista audiovisivo la componente performativa, creando un contrasto tra visione e suono in apparente contraddizione con il carattere documentario della pellicola. A tale modo di procedere è però coerente il conflitto, al centro di *Don't Look Back*, tra 'vecchia' e 'nuova' produzione di Dylan a metà degli anni Sessanta, in quanto pone a confronto diretto un brano della sua prima produzione con il primo singolo tratto da *Bringin' It All Back Home*.

Negli altri tre esempi la *performance* viene invece utilizzata in un modo diverso, enfatizzando il contrasto tra le due componenti mediali dell'oggetto come mezzo per creare ellissi narrative, per sintetizzare parti della trama nello spazio della canzone. Nella sequenza immediatamente precedente al finale di *Masked and Anonymous*, in corrispondenza dell'esecuzione di *Cold Iron Bounds* (da 1h 24' 50"), l'immagine sullo schermo passa continuamente dal luogo del concerto alla sala in cui viene annunciata la morte del presidente (che è anche il padre dell'alter ego di Bob Dylan, Jack Fate) e al mondo esterno. In questo caso l'uso del suono che 'salta' continuamente tra i piani in, out e off, oltre che tra livelli narrativi diversi, ha la funzione di presentare più avvenimenti in contemporanea. Attraverso la cornice unitaria, rappresentata dal concerto, il regista percorre diversi fili narrativi e ne sottolinea la coesistenza in uno stesso *continuum* temporale. Con la sovrapposizione di frammenti degli avvenimenti circostanti sulla *performance* si viene pertanto a creare un contrasto tra suono e visione: tale discrepanza tra le dimensioni visiva e sonora è un artificio che permette al regista di illustrare in un'unica soluzione tutti gli eventi necessari alla risoluzione della trama nei minuti immediatamente successivi.

In *Eat the Document* e *I'm not There* un esempio particolarmente interessante di *performance* sullo schermo è rappresentato da *Ballad of a Thin Man*, che condivide alcune caratteristiche di fondo con l'esempio appena analizzato. La canzone viene utilizzata per drammatizzare, raccontando la *tournee* in Europa di Dylan & The Band del 1966, il conflitto in corso tra il cantante, da un lato, e il pubblico e i giornalisti, dall'altro lato. La scelta di questo brano, con il ritornello che recita «Because something is happening here / But you don't know what it is / Do you Mr. Jones?», suona come un vero e proprio grido di guerra contro tutti i detrattori della sua musica più recente, accusati di non essere *hip*, di non essere al centro di 'quello che sta succedendo', di non poter comprendere la sua rutilante creatività di questo periodo. Nella Tabella 3 viene presentata schematicamente l'analisi di questa *performance* in *Eat the Document*.

TEMPO	INQUADRATURA	DESCRIZIONE	SUONO IN SCENA (in e out)	SUONO FUORI CAMPO (off)
30' 04"	1	Dylan sul palco insieme a The Band. Concentrazione della camera su Dylan	<i>Ballad of a Thin Man</i> (introduzione, I strofa)	
31' 09"	2-4	Conferenza stampa, domandano a Dylan se è mai infastidito sul palco	Voci dei giornalisti, rumori d'ambiente	
31' 40"	5	Dylan sul palco insieme a The Band	<i>Ballad of a Thin Man</i> (II strofa)	
32' 32"	6-12	Interviste al pubblico alla fine del concerto, critiche a Dylan per il suo passaggio alla musica elettrica	Voci dei membri del pubblico, rumori d'ambiente (foyer, strada)	
33' 17"	13	Dylan sul palco insieme a The Band	<i>Ballad of a Thin Man</i> (bridge)	
33' 51"	14-15	Immagini di Dylan e The Band all'aeroporto		<i>Ballad of a Thin Man</i> (III strofa)
33' 56"	16	Interviste al pubblico alla fine del concerto	Voce dell'intervistata	<i>Ballad of a Thin Man</i> (fino a 34' 00", poi si ferma per lasciare spazio alla voce)
34' 02"	17-22	Dylan sul palco insieme a The Band. La canzone finisce, lui si alza dal piano ed esce di scena. Dissolvenza su schermo nero	<i>Ballad of a Thin Man</i> (III strofa, continua) □ finale	

Tabella 3. Analisi audiovisiva della sequenza di *Ballad of a Thin Man* in *Eat the Document*.

Interrompere il flusso sonoro della canzone, per presentare prima la conferenza stampa e dopo i pareri del pubblico sulla svolta dylaniana, contrappone nettamente due tipi di immagini, quelle provenienti dal palco e quelle appartenenti al mondo esterno. Il contrasto tra i due livelli viene enfatizzato avvicinando non solo sul piano visivo, ma soprattutto su quello sonoro (musica / assenza di musica) i due mondi a cui si fa riferimento. Sembra che qui il regista usi il mezzo audiovisivo per ribadire un punto cruciale cioè la centralità della musica stessa nel suo nuovo modo di scrivere e registrare le canzoni: in questo modo si ribadisce anche che la risposta alle critiche che lo bersagliarono in quegli anni va cercata proprio nel devastante impatto delle *performance* del gruppo, nel momento catartico del concerto, non nelle teorie di appassionati e critici specializzati.

Una strategia audiovisiva simile, probabilmente un cosciente omaggio di Todd Haynes a questa sequenza di *Eat the Document*, si trova in *I'm not There*. Girata in un bianco e nero che ricorda molto da vicino la grana della pellicola di *Don't Look Back* (un altro chiaro riferimento a uno dei film che ha portato sullo schermo questa fase della carriera del cantante), la canzone inizia sul finale dell'intervista tra Jude Quinn (Cate Blanchett) e il giornalista interpretato da Bruce Greenwood. Dapprima il cantante, indignato dalle domande supponenti del suo interlocutore, esce dall'automobile nella quale stavano parlando e si incammina, solo, per le vie di Londra (1h 04' 13"). A questa sequenza seguono una serie di scene surreali, oniriche, ispirate al senso di spaesamento del Mr. Jones protagonista del pezzo, identificato proprio con l'intervistatore del cantante. La prima strofa accompagna una sequenza durante la quale l'uomo è solo in un bagno pubblico, quando all'improvviso altri personaggi identici a lui gli si fanno vicini osservandolo con insistenza, fino a che un ascensore si materializza nella *toilette*, portando il giornalista lontano da quell'ambiente carico di minaccia e inquietanti cloni (1h 05' 10"). Sul *refrain* della canzone la *Ballad of a Thin Man* che si è sentita finora si rivela il frutto di una *performance* sul palco, con Jude Quinn al piano accompagnato dal suo gruppo (1h 05' 58"). Con la seconda strofa il giornalista si ritrova in un teatrino, simile a quelli dei *freak show* diffusi tra XIX e XX secolo negli Stati Uniti; sul palco vi è una gabbia con dentro un uomo deforme, dileggiato da tutta la platea (1h 06' 20"). Dopo essersi risentito per questo comportamento crudele è lui stesso a ritrovarsi improvvisamente dentro la gabbia al posto dell'uomo deforme, con Jude Quinn che, da fuori, gli porge ironicamente un microfono. Il passaggio al *bridge* vede l'inquadratura ritornare sul palco (1h 07' 03"), per poi, sincronizzato con la terza strofa, seguire il giornalista nel suo tentativo di sbugiardare in ogni modo la credibilità del cantante procurandosi, per vie non propriamente legali, informazioni sulle sue origini. A 1h 08' 44" il brusco stacco su un registratore a nastro che si arresta interrompe il

flusso sonoro di *Ballad of a Thin Man*, e la scena si sposta in una sede delle Black Panthers mentre Bruce Greenwood, comodamente seduto sul suo taxi, passa per le strade di un ghetto nero, guardandosi intorno visibilmente spaventato. Il nastro viene mandato indietro e fatto ripartire a 1h 09' 15", sull'ultimo *refrain* della canzone, con l'immagine che ritorna ancora all'esibizione di Jude Quinn, conclusa tra le contestazioni del pubblico in sala, mentre il giornalista osserva la scena dalla platea. La strategia impiegata da Haynes mette in luce il ruolo determinante della canzone per la costruzione formale dell'immagine, con la sintassi di audio e video che procedono parallele a livello temporale; al contrasto tra l'unitarietà della colonna audio e la qualità cangiante delle immagini viene affidato il compito di tratteggiare una vicenda complessa, all'interno della quale convivono diversi avvenimenti.

3. Conclusioni

Considerando ciò che è emerso dalle analisi, e cercando di coniugarlo con la riflessione teorica iniziale, si può affermare che, a livello generale, nelle pellicole ispirate al mondo del rock si possono riscontrare alcune caratteristiche comuni, concentrate in particolare attorno al momento della *performance*. In questo contesto l'ipotesi di una possibile articolazione tra significazione secondaria, tra i valori associati a determinate caratteristiche del cinema rock, e primaria, inerente l'organizzazione di immagini e suoni, diventa fondamentale per l'interpretazione di tutti gli esempi presi in esame. A un primo livello, più generico, le pellicole si trovano in posizioni diverse all'interno dello schema concettuale presentato nel Paragrafo 1, ma tutte possono essere incluse all'interno del campo di valori definito dalla transitività. A un secondo livello, centrato sull'analisi formale delle due componenti, il complesso ideale delineato da quel concetto trova espressione in una simile strategia audiovisiva a diversi livelli, macro- e microformali.

Nello specifico, la *performance* ha permesso di concentrarsi su un elemento comune a tutti gli esempi analizzati, confrontandone l'approccio e le conseguenze nel modellare il significato complessivo della pellicola. L'esame di questo *topos* audiovisivo del film rock ha rivelato la presenza di due atteggiamenti opposti dal punto di vista audiovisivo, sebbene entrambi siano perfettamente in linea con le articolazioni di valori pertinenti a ciascun esempio. Nel primo caso, rappresentato da *Don't Look Back*, il realismo delle esibizioni sul palco è messa in questione all'inizio del film, attraverso un ripetuto 'mascheramento' sonoro che ha lo scopo di etichettare come problematiche tutte le successive *performance* presentate sullo schermo, costringendo lo spettatore a un confronto diretto tra la sua produzione precedente e attuale. Nel secondo approccio, co-

mune agli altri tre esempi, la canzone dal vivo diventa uno spunto per ellissi narrative anche molto ampie, che percorrono diversi fili dell'intreccio simultaneamente grazie al contesto unitario fornito dalla continuità temporale del pezzo. La differenza tra queste due modalità di rappresentazione della *performance* sottintende un uso diverso di questo dispositivo narrativo: la canzone è prima riprodotta in senso documentaristico, in quanto parte di un ambiente e un contesto ben precisi, mentre nelle altre pellicole tende a inglobare al suo interno la storia alla base della pellicola. La musica, in questo caso, si trasforma da semplice spunto per il racconto a suo contenitore, quasi nel tentativo di includere al suo interno l'intero mondo rappresentato dal film. Per quello che è emerso dal caso paradigmatico legato alla figura di Bob Dylan, la musica rock pare influenzare i film di cui è il soggetto tanto dal punto di vista valoriale e tecnico, quanto da quello organizzativo e sintattico. Il suono ha in questi frangenti un'importanza cruciale, tanto come principale ispirazione della trama, quanto come forza in grado di influire a diversi livelli sulla sintassi audiovisiva, articolando all'interno di un sistema concettuale unitario i valori, le scelte tecniche e le particolarità micro- e macro-formali degli oggetti indagati.

Bibliografia

- Baker, David (2005), *"I'm Glad I'm not Me!". Marking Transitivity in "Don't Look Back"*, «Screening the Past», 18, http://www.latrobe.edu.au/screeningthepast/firstrelease/fr_18/DBfr18b.html
- Beattie, Keith (2004), *Documentary Screens. Non-Fiction Film and Television*, Basingstoke, Palgrave Macmillan.
- Borio, Gianmario (2007), *Riflessioni sul rapporto tra struttura e significato nei testi audiovisivi*, «Philomusica on-line», VI/3, http://philomusica.unipv.it/annate/2007/comunicazione_audiovisiva/borio/index.html
- Cook, Nicholas (1998), *Analysing Musical Multimedia*, Oxford, Clarendon.
- Curi, Giandomenico (2002), *I frenetici. Cinquant'anni di cinema e rock*, Roma, Arcana.
- Denisoff, Serge R. – Romanowski, William D. (1991), *Risky Business. Rock in Film*, New Brunswick, Transaction.
- Donnelly, Kevin (2001), *Pop Music in British Cinema. A Chronicle*, London, British Film Institute.
- Howell, Amanda – Messenger, Cory (2005) [eds.], *Popular Music & Film*, «Screening the past», 18, http://www.latrobe.edu.au/screeningthepast/current/cc_18.html
- Inglis, Ian (2003) [ed.], *Popular Music and Film*, London, Wallflower.
- Kassabian, Anahid (2001), *Hearing Film. Tracking Identification in Contemporary Hollywood Film Music*, New York, Routledge.

- Mamber, Stephen (1974), *Cinema Verité in America. Studies in Uncontrolled Documentary*, Cambridge, MIT Press.
- Michelone, Guido (2003), *Imagine. Il rock-film tra nuovo cinema e musica giovanile*, Cantalupa, Effatà.
- Middleton, Richard (1994), *Studiare la popular music*, Milano, Feltrinelli (ed. or. *Studying Popular Music*, Buckingham, Open University Press, 1990).
- Mundy, John (1999), *Popular Music on Screen. From Hollywood Musical to Music Video*, Manchester, Manchester University Press.
- Robertson Wojcik, Pamela – Knight, Arthur (2001) [eds.], *Soundtrack Available. Essays on Film and Popular Music*, Durham, Duke University Press.
- Romney, Jonathan – Wootton, Adrian (1995) [eds.], *Celluloid Jukebox. Popular Music and the Movies since the Fifties*, London, British Film Institute.
- Saunders, Dave (2007), *Direct Cinema. Observational Documentary and the Politics of the Sixties*, London, Wallflower.

Schede dei film

Pennbaker Don A., *Don't Look Back* (USA 1967, 96')

SCENEGGIATURA, MONTAGGIO: D. A. Pennbaker – FOTOGRAFIA: H. Alk, J. Alk, E. Emshwiller, D. A. Pennbaker – PRODUTTORI: J. Court, A. Grossman – CAST: B. Dylan, A. Grossman, B. Neuwirth, J. Baez, A. Price, T. Burns, Donovan, D. Adams, H. Alk, J. Alk, C. Ellis, T. Ellis, M. Faithfull, A. Ginsberg, J. Mayall, B. Pendleton.

Dylan Bob, *Eat the Document* (USA 1971, 54')

MONTAGGIO: H. Alk, B. Dylan – FOTOGRAFIA: H. Alk, J. Alk – RIPRESE: D. A. Pennbaker – PRODUZIONE: Rangoon Corporation - CAST: B. Dylan, R. Manuel, R. Robertson, R Danko, G. Hudson, M. Jones, J. Lennon, J. Cash.

Charles Larry, *Masked and Anonymous* (USA-GB 2003, 106')

SCENEGGIATURA: R. Fontain, S. Petrov (L. Charles, B. Dylan) – MONTAGGIO: P. Scalia, L. Alvarez y Alvarez - FOTOGRAFIA: R. Stoffers – MUSICA: B. Dylan – PRODUTTORI: J. Rosen, N. Sinclair – PRODUTTORI ESECUTIVI: M. Cantin, J. Cohen, V. Dostal, G. East, A. Fradis, P. Scalia, D. M. Thompson – CAST: B. Dylan, J. Bridges, P. Cruz, J. Goodman, J. Lange, L. Wilson, A. Bassett, S. Bauer, M. P. Chan, B. Dern, E. Harris, V. Kilmer, C. Marin, C. Penn, M. Rourke, R. Sarafian, C. Slater, F. Ward, R. Wisdom – MUSICISTI (Simple Twist Of Fate): T. Garnier, L. Campbell, C. Sexton, J. Receli.

Haynes Todd, *I'm not There* (Io non sono qui) (USA-GER 2007, 135')

SOGGETTO: T. Haynes – SCENEGGIATURA: T. Haynes, O. Moverman – MONTAGGIO: J. Rabinowitz - FOTOGRAFIA: E. Lachman – SUPERVISIONE MUSICALE: R. Poster, J.

Dunbar – PRODUZIONE: Endgame Entertainment, Killer Films, Vipmedienfonds 4 in associazione con Rising Star, Grey Water Park Production - PRODUTTORI: J. Goldwyn, J. Sloss, J. D. Stern, C. Vachon – CO-PRODUTTORE: C. Pugliese – PRODUTTORI ESECUTIVI: H. Panahi, P. Elway, A. Grosch, D. E. Hansen, W. Japhet, A. J. Kaufman, S. Soderbergh, J. Wells – CAST: C. Blanchett, B. Whishaw, C. Bale, R. Gere, M. C. Franklin, H. Ledger, K. Kristofferson, D. Francks, R. LaFortune, L. Day, P. Cagelet, B. RC Wilmes, P. Fortin, R. Havens.