A proposito di Davis

New York, 1961. Una settimana nella vita di Llewyn Davis, cantante folk squattrinato e in crisi di identità dopo il suicidio dell'amico e collega con cui formava il duo Timlin & Davis. Per uscire dall'impasse Llewyn si reca a Chicago per un'audizione che potrebbe imprimere una svolta alla sua carriera, ma l'esito è fallimentare. Tornato a New York, Llewyn prova a entrare nella marina mercantile seguendo le orme paterne, ma anche questo tentativo di dare una direzione alla propria vita va a vuoto.

Apparentemente *A proposito di Davis* si apre con un flash-forward che sarà ripreso e portato a compimento dalla sequenza finale. Dopo essersi esibito nel Greenwich Village, al Gaslight Cafè, Llewyn esce in strada e viene aggredito da un misterioso personaggio. Qui una dissolvenza sovrappone l'immagine dell'aggressore che si allontana nella notte – visto in soggettiva da Llewyn steso a terra – con l'immagine di un gatto rosso che cammina in una bella luce diurna andando a risvegliare Llewyn nella casa dei Gorfein, una coppia di intellettuali dell'Upper West Side. Abbiamo così un primo circolo (Llewyn – aggressore – gatto – Llewyn) che anticipa la costruzione circolare dell'intero film.

In tal senso *A proposito di Davis* si può leggere come una lunga soggettiva, condensata negli instanti in cui Llewyn giace a terra, prima di rialzarsi e cercare di seguire il suo aggressore. La fotografia pittorica e fiabesca di Bruno Delbonnel (nel solco dell'*Amélie* di Jeunet e del *Faust* di Sokurov) avvalora l'ipotesi di un racconto in prima persona in cui il lavoro della memoria si combina con quello dell'immaginazione. D'altra parte *Inside Llewyn Davis*, oltre a rimandare al disco di Dave Van Ronk da cui il film prende spunto, è davvero *inside* il suo protagonista, proprio come il film di Scorsese è *inside* il lupo di Wall Street e il film di Ben Stiller è *inside* Walter Mitty. La focalizzazione sul protagonista è totale, non c'è scena nel film in cui lo spettatore non si trovi al suo fianco, se non proprio al suo posto.

Questo è il modo in cui tendevo a interpretare il film dopo averlo visto un paio di volte (la prima in originale al Torino Film Festival, la seconda nella versione doppiata in italiano). Nelle recensioni che mi è capitato di leggere prevale invece una lettura "realistica" per cui il flash-forward iniziale sarebbe una mera scelta narrativa che non ha legami diretti con il punto di vista del protagonista. Tuttavia, considerando alcuni indizi disseminati nel film, né l'una né l'altra interpretazione mi sembrano del tutto soddisfacenti. L'analisi di questi indizi mi porta piuttosto a propendere per una terza chiave di lettura, la cui intuizione originaria devo a una conversazione con Luca Bandirali.

Gli indizi decisivi sono le due scene simmetriche in cui Llewyn viene risvegliato dal

gatto nella casa dei Gorfein. In teoria queste due scene dovrebbero stare una al giorno iniziale e l'altra al giorno finale (il settimo) della storia, ma se si guarda bene le due scene *sono identiche*. La spiegazione più convincente di questa identità consiste nel riconoscere che il primo risveglio è invero un falso risveglio. Llewyn continua a dormire e sognare, e sogna una settimana immaginaria della sua vita in cui inserisce una quantità di ricordi reali, compreso quello della serata precedente in cui, al Gaslight Cafè, aveva insultato un'anziana cantante folk. La cronologia circolare non appartiene dunque alla storia ma al sogno, che inizia con il pestaggio (l'effetto) e si conclude con la serata in cui Llewyn insulta la cantante (la causa). Il sogno di Llewyn è anche un sogno premonitore, in cui si prefigurano due possibili eventi della giornata che sta per iniziare: la fuga del gatto e la vendetta della cantante. Al risveglio, Llewyn impara dal sogno e non si lascia sfuggire il gatto, ma nulla potrà fare quando, la sera stessa, la vendetta della cantante si realizza proprio come Llewyn se l'era immaginata. In una logica da Antico Testamento, i peccati commessi si devono comunque scontare, non basta prevedere gli eventi futuri per scongiurarne il realizzarsi.

Dunque, secondo questa ipotesi, l'arco reale della storia si riduce a una giornata, mentre il sogno si svolge lungo un'intera settimana. Inoltre la vicenda sognata ha luogo in un immaginario 1961, mentre la vicenda reale si svolge nel 1963, l'anno in cui la Disney distribuisce *The Incredible Journey*, di cui Llewyn scruta pensosamente la locandina quando esce *per davvero* dalla casa dei Gorfein, nonché l'anno in cui Dylan canta *per davvero* "Farewell" al Gaslight (peraltro la canzone di Dylan è udibile *per davvero* soltanto nella sequenza finale del pestaggio, non nel suo "clone" iniziale).

Un altro aspetto del film che fa propendere per l'ipotesi onirica è la logica del raddoppiamento. Il segmento del viaggio a Chicago funziona come un asse di simmetria per i due blocchi newyorchesi. Ci sono *due* sofferte discussioni con la sorella, *due* tesissimi faccia a faccia a casa di Jean, *due* serate culturaliste con ospiti a casa dei Gorfein.

Poi ci sono *due* gatti rossi, uno maschio e uno femmina; e ci sono *due* figli di Llewyn: uno che lui credeva abortito ma invece è vivo, e l'altro che è ancora vivo ma sta per essere abortito. Il lavoro onirico di raddoppiamento, spostamento e condensazione del senso di colpa raggiunge il suo vertice nel viaggio di ritorno da Chicago. Sull'autostrada, Llewyn (che di fronte al produttore aveva eseguito una canzone su una regina morta di parto) prima vede un'auto che svolta all'uscita per Akron, il paese in cui vive il figlio che egli aveva abbandonato e che credeva morto, e subito dopo investe con la sua auto, quasi uccidendolo, il gatto che durante il viaggio di andata egli stesso aveva abbandonato sull'autostrada.

Con questa chiave di lettura si potrebbe andare avanti ancora a lungo, ma servirebbe lo spazio di un saggio, non quello di una recensione. Dato che invece di recensione si tratta, voglio

almeno rimarcare, in conclusione, quello che per me resta il pregio principale del film, al di là del modo in cui lo si interpreta. Voglio dire, l'uso delle canzoni non come semplice elemento biografico o decorativo, ma come autentica forma di comunicazione, capace di arrivare fin dove il linguaggio da solo non riesce a spingersi. I rari momenti in cui Llewyn sembra uscire dal suo isolamento ed entrare davvero i contatto con le altre persone passano sempre attraverso l'incrociarsi delle canzoni e degli sguardi. I vertici del film in tal senso sono lo scambio di sguardi fra Llewyn e Jean mentre lei canta *Five Hundred Miles*, e lo scambio di sguardi fra Llewyn che canta *The Storms Are on the Ocean* e suo padre. Sono momenti in cui sembra veramente di percepire che qualcosa di profondo sta accadendo. Anche se poi, in fondo, i Coen restano dei cinici spietati, incapaci di resistere alla tentazione di ribaltare nel giro di due inquadrature la sublime riconciliazione del figlio col padre nell'infima realtà di un anziano immemore e infermo che se l'è fatta addosso.

(Enrico Terrone)