



laboratorio dell'immaginario

issn 1826-6118

rivista elettronica

http://cav.unibg.it/elephant_castle

**MODELLI ABITATIVI E
PARADIGMI IDENTITARI NELLA
CONTEMPORANEITÀ**

a cura di Nunzia Palmieri

aprile 2015

GIUSEPPE PREVITALI

Pratiche dell'identità e dello spazio nel cinema di Gus van Sant

Nel panorama del cinema americano contemporaneo, Gus van Sant occupa senza dubbio un posto di primo piano. Abilissimo comunicatore emozionale e artista esperto nell'orchestrazione dell'immagine, il cineasta di Portland ha saputo produrre una filmografia che, pur avendo una propria coerenza interna, si presenta ancora oggi come un indirizzo di ricerca sull'immagine, piuttosto che come una solida conformazione di *topoi* e di procedimenti stilistici. A partire da un esordio cinematografico underground, van Sant ha saputo alternare lavori commerciali di grande successo (*Will Hunting*, *Milk*) a pellicole dai tratti quasi sperimentali, di straordinario impatto visivo, che hanno saputo mettere a dura prova le coordinate estetiche e spesso anche etiche, dello spettatore (*Gerry*, *Elephant*). Entro una produzione tanto variegata, ma comunque accomunata da una sensibilità sempre coerente con se stessa, è possibile operare molte scelte analitiche diverse, con il rischio – sempre possibile – di andare incontro a forzature interpretative non indifferenti. Tuttavia, per come è impostato il discorso vansantiano nei confronti dei suoi protagonisti, una strada interessante è quella di analizzare come il regista proponga il rapporto fra l'identità del personaggio e lo spazio circostante. Questo contributo ha lo scopo di dimostrare, attraverso un campione dei film realizzati da van Sant in momenti diversi della sua carriera, come il contesto ambientale concorra in maniera fondamentale a definire, quando non addirittura a costruire, i tratti dell'identità dei

protagonisti.

È significativo notare che, in quasi tutti i film di van Sant (sono davvero poche le eccezioni a riguardo), i protagonisti sono degli adolescenti, spesso di sesso maschile. La ripetizione quasi ossessiva di questo modello trova riscontro nella scelta estetica di ragionare su temi fondamentali quali la morte e, in generale, la transizione esistenziale. Quella degli adolescenti è una categoria liminale, di confine: essi sono “*entre deux*, [...] si ritrovano sempre sospesi fra la vita e la morte, essendo la morte l'equivalente della fine della giovinezza” (Grespi 2011: 32). Si tratta di organismi mobili, che non appartengono ancora a un mondo definito e devono necessariamente inserirsi in una cornice esperienziale ancora in divenire: proprio per questo lo spazio gioca, nella loro economia emozionale e drammatica, un ruolo assolutamente insostituibile. Esiste quindi una contaminazione reciproca tra lo spazio, il modo in cui è rappresentato e la definizione del personaggio nelle sue caratteristiche e – soprattutto – possibilità.

Esistono infatti nel cinema di van Sant anche individui menomati, mutilati da un punto di vista sociale e, di conseguenza, castrati a livello esistenziale, che non sono in grado di rapportarsi in maniera diretta e prolifica con lo spazio. Emblematico è, da questo punto di vista, il caso di Michelle, la ragazza di *Elephant* che van Sant ci mostra come brutta, insicura e schernita dalle altre adolescenti [Fig. 1]. Nella emblematica sequenza del corridoio, ripetuta per ben tre volte con minime variazioni nel corso del film, la ripresa dal punto di vista di Michelle ci mostra come lo spazio sia per lei impraticabile: costretta a tenersi sul bordo della scena, ai margini dell'inquadratura, come per non correre il rischio di essere schiacciata dal peso dell'immagine, Michelle attraversa uno spazio inospitale e ostile, che al tempo stesso la attrae e la respinge, riproponendo in chiave figurativa il dilemma della sua esistenza.

Dunque in van Sant, l'esempio di Michelle ce lo conferma, ci aspetteremmo di trovare uno spazio risonante, malleabile, metamorfico proprio come il cinema così come è inteso dal regista dell'Oregon. Come sostiene Turri (1988), lo spazio non si riduce



Fig. 1
Lo spazio opprimente di Michelle.

solamente all'insieme dei suoi dati sensibili. Per l'importanza che riveste per noi e per la costruzione delle nostre identità è bene intenderlo allora come *paesaggio*, come la traduzione estetica dell'ambiente attraverso la nostra percezione: una sorta di palcoscenico narrativo dove gli abitanti diventano i protagonisti di narrazioni complesse. Nell'esempio di Michelle abbiamo precisato che la scena analizzata viene ripetuta per tre volte optando per una variazione del punto di vista, che segue in ciascuno dei tre casi un differente protagonista. Dunque in questo caso avremo, per uno stesso ambiente (insieme dei dati sensibili dello spazio, in questo caso rappresentanti una scuola), tre paesaggi diversi che configureranno altrettanti paesaggi emozionali.

Sconfinamenti

Dopo aver lavorato a lungo per la televisione e quindi conoscendo bene l'immagine e le sue potenzialità, van Sant esordisce nel 1985 con *Mala Noche*, senza dubbio la più poetica e suggestiva fra le sue prime lavorazioni. Il film propone in nuce molti dei temi che saranno approfonditi e variamente declinati nella successiva pro-

duzione del regista: il nomadismo, il concetto di confine, la componente queer, la riscrittura di alcuni tratti fondamentali del cinema americano. *Mala noche* è la storia di un amore tragico, non corrisposto, impossibile, fra due uomini; il film non dice molto più di questo, ma è permeato da un fascino nostalgico, derivante da un uso calcolatissimo delle immagini nelle loro forme più diverse (emblematica, in questo senso, la sequenza a colori ripresa in super8).

Ambientato a Portland, *Mala Noche* è un film di opposizioni che progressivamente collimano, di passaggi continui e ripetuti sulla frontiera dell'identità. Dunque, la figura fondamentale per descrivere lo spazio e il suo rapportarsi con i personaggi in *Mala Noche* è senza dubbio la linea, intesa nel suo duplice significato di strada e di confine. Effettivamente il film inizia con un passaggio, un attraversamento clandestino da parte di Johnny e Roberto, provenienti dal Messico. Apprenderemo solo in seguito la loro vicenda, ma l'inquadratura iniziale, che ci mostra la campagna americana ripresa da un treno in movimento, ci parla evidentemente, anche se in modo ancora ellittico, del concetto di spostamento che domina tutto il resto della pellicola. Dopo i titoli di testa ritroviamo Johnny nell'atto di varcare – significativamente – una soglia, un ingresso che, per quanto riguarda l'economia del film, è il suo ingresso in America e nello spazio della narrazione. È la porta del negozio di Walt, omosessuale bianco che, senza giri di parole, in voce over, ci racconta il suo desiderio di fare sesso con lui.

Lo spazio in cui si svolge la scena è emblematico: il negozio di Walt è immerso quasi completamente nell'oscurità e la maggior parte dell'illuminazione proviene da un lume penzolante dal soffitto. Mentre ci vengono proposte le fantasie erotiche del gestore, una serie di inquadrature ci mostra lo scambio che avviene fra i due: una compravendita, un regalo atto a corrompere Johnny e a farsi concedere i propri favori. Nell'ordine vediamo: birra, un biglietto da un dollaro, sigarette, la bandiera statunitense in forma di magnete e la pubblicità di una bevanda gassata. Dunque, l'ingresso di Johnny nel film e nello spazio americano, il suo attraversamento



Fig. 2
La strada come simbolo.

di un confine giuridico, si traduce subito nell'immersione in una semiosfera allettante e segnata in maniera forte dall'idea di consumo, in cui anche il desiderio di Walt, peraltro, si iscrive.

Nel corso della pellicola l'iscrizione di segni dalla forte connotazione occidentale aumenterà, segnando il tentativo dei personaggi di appropriarsi di uno spazio nuovo, appunto, quello americano. Valenza iconica ha in questo senso la sequenza in cui Walt fa guidare la sua auto a Johnny [Fig. 2]: la sua incapacità effettiva di condurre il mezzo si traduce in una instabilità sulla strada, che lo conduce più volte a scavalcare la linea che separa le corsie della carreggiata. Un altro sconfinamento, che porta in sé il concetto di legalità/illegalità. Walt dirà a un certo punto che "Guidare non è un gioco"; la frase ovviamente non è casuale se si considera che più avanti sarà proprio in una sala giochi, intento a destreggiarsi con

un simulatore di guida, che ritroveremo Johnny.

Dal suo ingresso nel *grocery store* di Walt sino alla fine del film, quello a cui assistiamo è un tentativo di assorbimento, anche se implicito, di semantiche occidentali nell'identità dei due immigrati. Ma bisogna anche chiedersi se questo tentativo è destinato ad avere successo e quali sono, nei fatti, le caratteristiche identitarie di questi individui del cui passato il film ci dice poco o nulla. La loro esistenza comincia sul treno in cui li vediamo all'inizio del film, nel tentativo di passare il confine. Apprendiamo in seguito, e soprattutto verso il finale, che i due hanno avuto un passato burrascoso, anche per quanto riguarda il loro trasferimento in America. Il ferimento e la successiva morte di Roberto, terrorizzato dalla polizia, ci parlano chiaramente di un retroterra di violenza e di paura che, anche se non viene chiaramente espresso da *Mala Noche* (ben lungi dall'essere un film di rivendicazione di qualunque genere), è comunque ben percepibile fra le immagini. *De facto*, Johnny e Roberto sono degli immigrati, soggetti borderline che non si addicono alle classificazioni e che, per la struttura gerarchica della società, sono costantemente risospinti ai margini.

Bauman (2005: 10) sostiene che uno dei tratti qualificanti dell'odierna condizione urbanistica e spaziale sia la xenofobia e, in generale, la distinzione ontologica e spaziale fra classi di persone aventi attributi differenti. Il concetto di modernità liquida, elaborato dallo stesso Bauman e utile a comprendere molte delle dinamiche urbane e sociali della contemporaneità ha il pregio di evidenziare in maniera forte come il concetto di inadeguatezza rivesta oggi un ruolo fondamentale. L'elezione di certe categorie di individui a classi pericolose genera da una parte un pericoloso senso di non appartenenza e dall'altra un morboso desiderio di sicurezza che sfocia spesso in forme paranoide di organizzazione dello spazio come quelle delle *gated communities*. La conseguenza è, da un punto di vista relazionale, un insterilimento dei rapporti che diventano occasionali, fragili, transitori, sempre in discussione (Bauman 2006: XIII, 10).

Anche la relazione fra Walt e Johnny sarà, nei fatti, impossibile. Van



Fig. 3
Il manifestarsi della distanza.

Sant, come precisato, non ha alcun intento di sensibilizzazione rispetto alle tematiche sociali o di genere, ma non si può negare che in primo luogo la spinta propulsiva del rapporto fra i due fosse, nei fatti, un elemento materiale, e che al procedere del film Walt si ritrovi sempre più ai margini del rapporto fra i due immigrati. Anche questa relazione, quella fra Johnny e Roberto, si configura poi come transitoria e instabile, tanto che quando Walt comunicherà al ragazzo la morte dell'amico non riceverà nessuna risposta all'infuori di un perentorio "frocio". Anche da un punto di vista figurativo [Fig. 3], la distanza fra i due continuerà ad aumentare e le scene che li vedranno collegati saranno sempre più limitate, mentre la figura di campo-controcampo non stabilirà più relazioni solide fra di essi, come si legge nella dettagliata analisi di Fierro (2011: 47-50).

In generale possiamo leggere la teoria di Bauman come un corol-

lario sinergico a quanto sostenuto da Butler. La filosofa americana ha lungamente studiato da un punto di vista etico il diritto degli individui a compiere determinate azioni: nel caso de *La rivendicazione di Antigone* la sua indagine si rivolgeva principalmente alla possibilità di piangere i propri morti, da cui poteva essere fatta discendere una nuova linea di condotta etica per un presente tanto drammatico quale il nostro. In altri scritti di fondamentale importanza per lo sviluppo di una *queer theory* più consapevole, Butler mostra di interessarsi al problema dei corpi e della definizione delle loro identità sessuali e di genere. È interessante notare come per Butler “i corpi appaiono, sopportano e vivono soltanto entro le coercizioni produttive di certi schemi regolativi” (Butler 1996: IX).

Se applichiamo la teoria di Butler, ammettendo che i corpi, anche quando assumono una funzione resistente rispetto alla *police* nel senso datole da Ranciere, diventano i convettori di un meccanismo di potere, possiamo identificare delle *classi di corpi*. In ciascuna di esse potremo identificare quei corpi che, per dirla con Butler, *contano* oppure no, in relazione a determinate problematiche (la sessualità, la sanità mentale, la cittadinanza etc.). Quanto detto ci suggerisce che i corpi che non contano sono espunti dai modelli dello spazio e dell'abitare, relegati ai margini dei “liquidi” processi relazionali tipici del contemporaneo. Il caso della relazione fra Walt e Johnny non fa che confermarcelo, essendo entrambi qualificati (seppure per motivi parzialmente diversi), come corpi che non contano e quindi, parzialmente, che *non sono* rispetto allo spazio.

Alienazioni

In *Mala Noche* abbiamo osservato come la strada/frontiera si configuri come un confine da attraversare, passato il quale il corpo del personaggio vansantiano, sempre giovane e quindi ontologicamente in divenire, si ritrova irretito in una semiotica abbacinante che, a seconda delle sue qualifiche, lo definisce rispetto alle sue possibi-

Fig. 4
Lo schermo come casa.



lità effettive. Un altro film a cui si può attingere per definire le dimensioni identitarie dello spazio vansantiano è il successivo *Da Morire* (1995), più classico dal punto di vista formale ma comunque denso di suggestioni in merito al nostro campo d'interesse. Suzanne Stone è una donna in carriera molto affascinante, con il sogno di sfondare nel mondo della televisione. Completamente votata a questo obiettivo, Suzanne decide di eliminare il marito, rappresentazione di un vincolo sentimentale forte che potrebbe impedirle di realizzarsi. Dunque, prima di qualunque altra osservazione, notiamo come anche in *Da Morire* l'attenuarsi dei legami forti giochi un ruolo fondamentale nell'economia emotiva del film. È vero che Suzanne è ben lungi dall'essere un'adolescente, ma nello sviluppo della vicenda sarà proprio lei a far leva sulle insicurezze e sul carattere metamorfico dei giovani coprotagonisti.

Figura centrale all'interno di questo lavoro è quella della casa, spazio vincolare in cui si gioca a tutti gli effetti lo sviluppo di Suzanne e della sua ossessione per la notorietà. Il tema era già stato affrontato da van Sant anche nel precedente *Drugstore Cowboy* (1989), in cui la banda di protagonisti mimava in modo decostruttivo le dinamiche interne dell'istituzione familiare, con il covo a fungere da casa e i personaggi a rivestire ruoli definiti, da quello genitoriale a quello filiale. Chiara Borroni (2011: 61-63) nota saggiamente come per Suzanne e, in realtà, per molti personaggi del film, lo spazio qualificabile come casa sia in realtà la televisione. L'atto di abitare porta a poter qualificare come casa anche spazi abitualmente non pensati per questo ruolo: nel caso di *Drugstore Cowboy* si trattava del covo della banda, per Johnny e Roberto in *Mala Noche* era la strada, e per Suzanne è lo schermo televisivo [Fig. 4]. Lo

schermo è per Suzanne l'unico luogo accogliente, l'unico spazio che ha le sue misure e in cui lei non si sente fuori luogo: è proprio per il suo irrefrenabile desiderio di conquistarlo che non esiterà a "liquidare" (in senso fisico ma anche baumaniano) il marito e i vincoli che la legavano a lui. Allo stesso modo, il tessuto di relazioni che intesserà con i giovani studenti sarà assolutamente provvisorio e finalizzato ad unico scopo.

Consideriamo allora i personaggi di Lidya, Jimmy e Russel. Si tratta di tre studenti che Suzanne adescia con il suo fascino e la sua capacità affabulatoria: Lidya, ad esempio, è una ragazza brutta e insicura, simile a Michelle in *Elephant*, che finisce col provare per Suzanne una forma di ammirazione molto prossima all'amore. Jimmy, in modo molto più concreto, diventerà il braccio armato della donna e ne ucciderà il marito per assecondarne i desideri: il potere di suggestione della protagonista è tanto forte che neanche nel finale Jimmy, ormai in carcere, riuscirà a svincolarsene. In generale, dunque, si tratta di identità instabili, costantemente in cerca di una forza legittimante che ne giustifichi le esistenze. Quest'azione, normalmente, viene o dovrebbe venire svolta dall'istituto genitoriale che ha la sua sede deputata nell'ambiente domestico. Ma *Da Morire* decostruisce e svuota di senso questa istituzione, rilocando i suoi spazi in senso nuovo e impreveduto: dunque gli adolescenti, privati della loro fonte di legittimità, sono costretti a cercarne una alternativa. L'azione di smantellamento della casa come luogo costituente un'identità stabile proseguirà in modo ancora più marcato in *Psycho* (1998), in cui sarà chiara la connessione fra le condizioni dell'abitare domestico contemporaneo e la costruzione dell'identità in senso patologico.

Dunque, il mezzo privilegiato di costruzione dell'identità per gli individui che ne cercano uno è, in *Da Morire*, la televisione o, più in generale, la ripresa della propria immagine. In questo senso è emblematica l'osservazione di Augé secondo cui "viviamo in un'attualità filtrata dalle immagini [...]. Esse sono così presenti da indurci a credere che esiste soltanto ciò che è filtrato dall'immagine" (Augé 2007: 15). La costruzione dello spazio e dell'identità passa dunque

non solo attraverso la passiva assimilazione di segnali e di immagini nel proprio corpo e nel proprio io, ma anche attraverso una forma di appropriazione attiva dell'immagine e del suo utilizzo per costruire un sé performativo e stabile. A fronte di un dibattito ormai ampio sul ruolo delle immagini e della tecnologia nella modellazione dello spazio urbano (Bitti 2010: 205-226), ciò che *Da Morire* mostra in toni da commedia nera è il pericolo di alienazione/allucinazione che deriva da una resa assoluta del proprio io all'immagine. Suzanne è folle perché non esiste al di fuori dello schermo e Jimmy non è stato in grado di opporre a Suzanne la propria individualità perché ancora non ne possedeva una stabile.

Smarrimenti

Dal confine allo schermo, abbiamo cercato di raccontare la topologia di due luoghi del cinema vansantiano in cui il rapporto fra costruzione identitaria e dinamiche spaziali è particolarmente palese. Vi è però almeno un altro luogo in cui questa dinamica merita di essere analizzata: in questo caso non si tratta tanto di un sito specifico, come poteva essere la casa, ma di una classe di luoghi che potremmo definire entropici. Il riferimento è ai due massimi capolavori di van Sant, *Gerry* (2002) e *Elephant* (2003), in cui le spazialità preminenti sono rispettivamente il deserto e la scuola. Si tratta in entrambi i casi di situazioni dominate dal disordine, in cui l'unica azione possibile, sembra, è quella di perdere il proprio percorso, smarrendosi; i meccanismi di strutturazione dell'identità sembrano saltare in aria o, per meglio dire, paiono in grado di formare solo degli io traumatizzati. La scelta è forte, ma piuttosto realistica: entrambi i film, come d'altronde il successivo *Last days* (2005), prendono spunto da fatti di cronaca reale per impostare un discorso che, anche mantenendo un riferimento alla matrice originale, risulta molto più legato alle persone e alle immagini piuttosto che alla realtà.

In entrambe le pellicole, che qui abbiamo scelto di accostare per alcune profonde affinità strutturali, va in scena il fallimento di ogni



Fig. 5
Il deserto roccioso.

progettualità razionale: anche a livello narrativo l'imprevisto e il casuale sono i due valori fondamentali. In *Gerry* assistiamo alla futile marcia di due giovani che, partiti per una escursione, si smarriscono nella Death Valley. *Elephant* rielabora il trauma del massacro alla Columbine High School, abbandonando però qualunque presupposto etico e non occupandosi, quindi, delle cause (moralì e/o sociali) del gesto: la strage è presentata come un fatto ineluttabile e senza giustificazioni, che stronca una serie di vite ancora parzialmente non definite.

Il riferimento obbligato per analizzare il senso dell'identità in relazione a uno spazio entropico pare essere ancora una volta quello elaborato da Benjamin. Scandurra definisce il *flâneur* e le figure ad esso assimilate dei "nuovi tipi umani, quasi nuove antropologie viventi, attraverso i quali si esprimeva e rappresentava la sensazione mista di stupore, curiosità, disorientamento e disincanto dell'individuo solitario [...] che si immerge nel mare della moltitudine" (Scandurra 2007: 23-24). Dunque, per la loro mobilità costante, per il loro sguardo continuo e ininterrotto sul mondo, gli adolescenti di van Sant potrebbero essere dei *flâneur*. La grande, fondamentale differenza sta nel fatto che mentre l'uomo benjaminiano è un soggetto di sguardo, cioè guarda continuamente ciò che lo circonda con "stupore e curiosità", l'adolescente vansantiano è, piuttosto, un oggetto del nostro sguardo. Una delle caratteristiche fondamentali dei due film analizzati è che molto spesso, soprattutto



Fig. 6
Il deserto sabbioso.

to in *Elephant*, lo sguardo della macchina da presa, con cui lo spettatore si identifica, segue da vicino i protagonisti, li scruta, li osserva con un occhio quasi entomologico. Il posizionarsi della macchina da presa dietro le spalle dei personaggi è una chiara manifestazione di un desiderio di osservare e capire che van Sant ha sempre manifestato. L'uomo giovane è un organismo indefinito una potenzialità inespressa che non si è ancora attualizzata in maniera chiara e ha dunque il fascino dell'indistinto.

Oggetti di sguardo dalle potenzialità latenti, i protagonisti di *Gerry* e *Elephant* si muovono dunque in spazi che rispettano a pieno questa idea. Si tratta, per l'appunto, di spazi indefiniti e labirintici dove è possibile – anzi quasi inevitabile – smarrirsi. Il deserto di *Gerry* [Fig. 5] è un luogo annichilente, che schiaccia del tutto qualunque possibilità di apprensione e orientamento che i protagonisti tentano di mettere in atto. Tuttavia non è un luogo sterile e anzi si presenta in continuo divenire: a partire da un paesaggio roccioso e pittoricamente caratterizzato da toni bruni, assistiamo a una progressiva evoluzione che porta al deserto bianco e illimitato del finale tragico [Fig. 6]. È proprio quest'ultima variazione a legittimare le molte interpretazioni che vedono nel deserto del film uno spazio primariamente mentale e che leggono la narrazione in termini psicanalitici, come confronto fra forze pulsionali. Un'analisi approfondita di queste letture esulerebbe dagli scopi della presente trattazione; per quanto ci riguarda è sufficiente segnalare come

lo spazio di costruzione di una identità (o di una coppia di identità) abbia le stesse caratteristiche vaghe e indeterminate dei personaggi che lo abitano. Lo spazio, dunque, partecipa in questo caso agli attributi del personaggio e al tempo stesso contribuisce a definirli.

Quanto detto è valido, almeno in parte, anche per *Elephant*. Rimangono applicabili le osservazioni generali sul rapporto fra il *flâneur* e l'adolescente di van Sant. Resta da vedere come si configuri in termini più dettagliati lo spazio della scuola. È, lo abbiamo già precisato, uno spazio memoriale e perfettamente riconoscibile per tutti gli spettatori americani: non si tratta, questo è ovvio, della Columbine High School, ma il ricordo di quella strage è tanto presente nella memoria collettiva che, mentre il film procede attraverso la sua sintassi franta e disarticolata, diventa sempre più chiaro quale sarà la conclusione della vicenda. Il dramma si svolge quasi per intero nella scuola, che ne emerge come l'ambiente principale. Nell'immaginario collettivo l'istituzione scolastica è un luogo dove gli individui, in un certo periodo della loro vita, passano tanto tempo da sentirsi quasi abitanti di essa. In particolare per scuole di impronta americana questo è ancora più vero: oltre alla finalità primaria della didattica esse offrono tutta una serie di attività ancillari che completano e formano l'individuo (lo vediamo bene nel film, quando i personaggi esprimono al meglio il loro io solo all'interno della scuola).

La definizione di non-luogo data da Augé è ormai notissima e centrale per molti dibattiti sulla spazialità: in essi "l'utilizzatore [...], ridotto alla sua funzione di passeggero, di consumatore o di utente, vi prova una forma particolare di solitudine [...]. L'utente dei non-luoghi sfiora milioni di altri individui ma è solo" (Augé 2007: 56-57). Riportando al nostro contesto la definizione di Augé possiamo facilmente renderci conto di come effettivamente la scuola di *Elephant* non sia altro che un labirinto, una giungla impraticabile e in cui è difficile per lo spettatore orientarsi, uno spazio tutto sommato anonimo che peraltro induce o rafforza l'isolamento di alcuni individui (i due ragazzi responsabili della strage sono, di fat-



Fig. 7
La scuola.

to, degli emarginati). In uno spazio indefinito, ordinato ma al tempo stesso labirintico, i personaggi si muovono senza soluzione di continuità benché la narrazione proceda ellitticamente a singhiozzi. Ne risulta una definizione dettagliata ma discontinua dei personaggi, che si costruiscono attraverso la somma di tratti distinti e presentati volontariamente in una maniera sconnessa. Questo contribuisce a bilanciare l'individualità e la generalità della loro caratterizzazione, riuscendo nel non facile compito di renderli adolescenti univocamente definiti e – contestualmente – adolescenti come gli altri [Fig. 7].

Conclusioni

Come si è cercato di mostrare, il cinema di van Sant ha sempre posto un'attenzione particolare al rapporto fra spazio e individuo, proponendo una serie di modelli o figure che tematizzano le implicazioni proposte nelle sue opere. La strada di *Mala Noche* è un confine da attraversare, che stabilisce le caratteristiche degli individui sancendo la loro appartenenza a gruppi umani diversificati e dotati di attributi differenti. La casa di *Da Morire* è un contenitore svuotato di senso, che si riloca sullo schermo come superficie che riesce ad attribuire significato ad esistenze in fase

di costruzione o dotate di una instabilità radicale. Gli spazi entropici di *Gerry* e *Elephant* si presentano come superfici avvolgenti che non permettono una mappatura efficace e ci parlano di un pulviscolo di possibilità consegnate al caso e sempre minacciate dall'irruenza del contingente. Si tratta di paradigmi utili a comprendere il nostro rapporto con lo spazio e a leggere in maniera più consapevole alcuni concetti fondamentali del dibattito teorico contemporaneo per promuovere identità consapevoli e adeguate ai nostri tempi; si tratta di una capacità rara per il cinema, che ha trovato in Gus van Sant un lucido e pionieristico interprete.

BIBLIOGRAFIA

- AUGÉ M. (2007), *Tra i confini. Città, luoghi, interazioni*, Mondadori, Milano.
- BAUMAN Z. (2005), *Fiducia e paura nella città*, Mondadori, Milano.
- BAUMAN Z. (2006), *Amore liquido*, Laterza, Roma-Bari.
- BITTI V. (2010), "La città non si dissolve nell'aria: metafore urbane e nuovi media" in BARBERI P., *È successo qualcosa alla città. Manuale di antropologia urbana*, Donzelli, Roma.
- BORRONI C. (2011), "Da morire", in GRESPI B. (a cura di), *Gus van Sant*, Marsilio, Venezia.
- BUTLER J. (1996), *Corpi che contano. I limiti discorsivi del "sesso"*, Feltrinelli, Milano.
- BUTLER J. (2003), *La rivendicazione di Antigone. La parentela fra la vita e la morte*, Bollati Boringhieri, Torino.
- FIERRO M. (2011), "Mala Noche", in GRESPI B. (a cura di), *Gus van Sant*, Marsilio, Venezia.
- GRESPI B. (2011), "Il cinema metamorfico di Gus van Sant", in GRESPI B. (a cura di), *Gus van Sant*, Marsilio, Venezia.
- RANCIERE J. (2009), *Il disagio dell'estetica*, ETS, Pisa.
- RANCIERE J. (2011), *Ai bordi del politico*, Cronopio, Napoli.
- SCANDURRA E. (2007), *Un paese ci vuole. Ripartire dai luoghi*, Città Aperta, Troina.
- TURRI E. (1989), *Il paesaggio come teatro. Dal territorio al territorio rappresentato*, Marsilio, Venezia.
- VIDLER A. (2006), *Il perturbante dell'architettura. Saggi sul disagio nell'età contemporanea*, Einaudi, Torino.