

Non è colpa tua! Gus Van Sant e i suoi dannati

Inviato da Enrico Maria Artale

Ci vorrebbe Gus Van Sant, anche qui. Sì, anche l'Italia dovrebbe avere un regista del genere, qualcuno capace di osservare con occhi diversi e rivelatori quei giovani che nel nostro paese ormai non sono altro che materiale buono per le campagne elettorali, per la demagogia, per le truffe e per la camorra, per la chiesa, per gli interessi di un potere qualunque, e per la propria alienazione. Ai giovani americani, ai giovani dell'Oregon, dove vive pressoché da vent'anni, Gus ha dedicato la sua filmografia; forse nessuno come lui ha scelto di concentrare la sua attenzione sui ragazzi, in modo così costante, così radicale, lungo l'intero arco della propria (ormai non tanto breve) carriera. Certo questa attenzione non si è rivolta sempre verso gli stessi identici soggetti, per quanto vi siano delle costanti; variano notevolmente le età dei ragazzi (e delle ragazze, che occupano però sensibilmente, e non a caso, una posizione di minore importanza all'interno dell'opera di Van Sant); da una piena adolescenza liceale, fino alle soglie di una maturità anagrafica ipoteticamente situabile verso i trent'anni, comprese tutte le (innumerevoli?) fasi intermedie. Da Drugstore Cowboy a Paranoid Park, l'interesse del regista per i giovani non si è mai affievolito, sulla base evidentemente indispensabile di un'affinità profonda che fa di Gus (ormai non più ragazzino, classe 1952) una sorta di Peter Pan del cinema americano, sempre più simile ai ragazzi che la sua cinepresa ha immortalato negli anni, e di conseguenza, possiamo immaginare, sempre più in sintonia con sé stesso (sul set di Last Days porta i capelli lunghi e il cappellino da baseball, confondendosi in modo straordinario con gli attori, con gli amici del cantante Blake/Kurt Cobain). Ma questa gioventù interiore non appare dettata, almeno per quel che si vede nei suoi film, da una forma di nostalgia privata, né forse da un'idealizzazione sconsiderata dell'adolescenza: se è vero infatti che Van Sant ha girato alcuni film ambientati negli anni Settanta, il periodo della sua giovinezza - anni di cui però viene fornito un quadro tutt'altro che mitologico, come accade molto spesso nel cinema occidentale -, non è tuttavia possibile dimenticare la dirimpiente attualità di film come Elephant, o, con toni apparentemente meno drammatici, Da morire, in cui è indubbia la capacità dell'autore di cogliere l'assoluta specificità dei ragazzi che vivono quel momento storico e quella situazione senza schiacciarli minimamente su modelli precostituiti presi dalla propria pregressa esperienza di vita. Se dunque Gus Van Sant rappresenta il regista che ha scelto di restare ragazzo, ciò non vuol dire che egli abbia scelto di vivere su un'isola che non c'è, lontano dalla realtà e dalle persone; vuol dire che ha capito come il suo modo per restare drammaticamente a contatto con la realtà, persino con una realtà inesorabilmente indirizzata sulla via dell'indecifrabilità, non poteva prescindere dall'assunzione di una lente a lui congeniale e al tempo stesso rivelatrice, è quella di cui si suppone siano dotate le fasce più giovani della popolazione. Indagare dall'interno, per quanto possibile, il mondo giovanile, ha rappresentato un atto più politico di qualunque presa di posizione, un atto di critica intrinseca alla società e all'individuo; ma critico nel senso più alto, cioè nel senso di un'osservazione soggettiva, analitica e sintetica contemporaneamente, e non nel senso di una condanna di qualsivoglia comportamento. Al fondo del suo cinema profondamente americano c'è un atteggiamento rispettoso, raro tra gli autori americani, verso le persone e le cose. Ecco dunque il perché riteniamo Van Sant un autore imprescindibilmente politico; politico, ma non politicizzato, molto lontano da autori europei che pure si sono dedicati alla realtà giovanile, come ad esempio Ken Loach. È noto come la produzione del regista abbia conosciuto fasi estremamente differenti, soprattutto per quel che concerne la collocazione rispetto agli studios hollywoodiani, con conseguenze dirette sullo stile adottato. D'altra parte, essendo al giorno d'oggi uno dei registi occidentali che più utilizza mezzi strettamente cinematografici per esprimersi, queste decise mutazioni stilistiche si ripercuotono pesantemente sui personaggi, rendendo di fatto assai diversi i giovani protagonisti degli ultimi film rispetto ai loro predecessori. È certamente vero che negli ultimi venti anni, e anche meno, ci sono stati dei cambiamenti radicali nel vissuto giovanile, forse perlopiù incompresi; ed è indubbio che il cinema di Van Sant abbia registrato questi cambiamenti guardando con attenzione all'attualità. Eppure c'è stato anche uno spostamento volontario dell'attenzione da un certo tipo di giovani, che seppur in forme diverse continua ad esistere anche al giorno d'oggi. In definitiva non si può dire se il passaggio da una fase all'altra della sua produzione registica sia stato dettato in primis dal cambiamento dei tempi, dallo spostamento dell'interesse, o dalla ricerca stilistica (un aspetto che l'autore, provenendo da una scuola di avanguardia artistica, ritiene assolutamente determinante e non necessariamente sottomesso alla narrazione). Probabilmente i tre fattori si sono incrociati al punto da rendere di volta in volta improrogabile una svolta nel proprio lavoro, in certi casi assolutamente estrema. Cercheremo di capire perché, ponendo particolare attenzione sulla straordinaria fenomenologia della vita giovanile che Gus Van Sant ha saputo costruire in anni di lavoro. Nei primi film i protagonisti sono gli outsiders, gli emarginati, individui messi al bando della società per ragioni sociali e morali; rimarranno in ogni caso una costante nella filmografia del regista, ma in modo sempre meno esclusivo e drammatico. Questi reietti sono tali sulla base di una discriminazione, per cui pur non trattandosi di film di denuncia, in senso tradizionale, perché orientate in una sfera emotiva estremamente intima, opere come Mala Noche o Drugstore Cowboy posseggono intrinsecamente un valore di denuncia che proviene dalla scelta del tema, sia esso l'immigrazione o la droga. Ciò pone in evidente contatto questa parte della produzione vansantiana con la cultura americana degli anni Sessanta e Settanta; lo si vede bene dal ruolo repressivo che assume il sistema, mediante le forze dell'ordine, di fronte ad una espressione di libertà leggibile come forma di ribellione solo in quanto minoritaria e alternativa rispetto alla comunità. Tuttavia, a differenza di quanto avveniva nella cultura di quegli anni, i personaggi non hanno pressoché nulla di eroico e la loro ribellione appare ormai immotivata, priva di qualunque significato politico ed esclusivamente dettata da uno stanco individualismo, a tratti quasi cinico e spesso profittatore. È così per il primo protagonista, un commesso omosessuale innamorato di un immigrato clandestino messicano, che non esita a sfruttare la propria posizione relativamente integrata nella società per ottenere favori sessuali dal ragazzo, finendo però per avere una relazione con il suo amico. Tanto il giovane americano quanto i due ragazzi messicani sono degli

emarginati: il primo a causa dell'orientamento sessuale, e in parte anche per scelta, per anticonformismo, gli altri per lo stato di povertà e illegalità in cui si trovano. Nella loro emarginazione è una protesta per lo stato di cose, e lo sguardo partecipe di Van Sant appare teneramente divertito dalle gesta dei tre, ma mai si ha la sensazione che questa storia possa avere un futuro, né che la sua fine possa essere gloriosa al punto da scardinare i meccanismi di una società. Piuttosto i tre personaggi sono al pari degli altri figli e vittime della stessa società: né martiri, né eroi, ma comparse in un mondo che continuerà a procedere nella stessa direzione. Anche Bob, il protagonista di *Drugstore Cowboy*, condivide questo tratto di isolamento, pur essendo a capo di una gang e quindi in qualche modo immerso in un progetto collettivo. Ciò che lo emargina dalla società, rendendolo parte di una comunità alternativa, è la dipendenza dalle droghe. In modo ancor più marcato rispetto a *Mala Noche* nel personaggio è assente ogni tratto di eroismo; certo risulta immediatamente simpatico: il suo essere accanitamente perseguitato dalla polizia, la sua bizzarra scaramanzia gli conferiscono qualcosa di nobile, che in un certo senso anticipa alcune caratterizzazioni presenti in *Belli e dannati*. Tuttavia, Bob non si fa illusioni sulle proprie possibilità di salvezza né tantomeno su un suo ipotetico ruolo sociale; certo la droga rimane un'esperienza unica, la cui demonizzazione ad opera del sistema non è che una deriva strumentale, ma ad essa non viene più affidato alcun potere liberatorio: soltanto il personaggio interpretato da William Burroughs sembra ancora riporre fiducia, anche solo parzialmente, in una funzione sociale positiva della droga, nella società occidentale. Ma Bob preferirà tentare il ritorno alla normalità, giungendo ad uno stato di quieta disillusione che è forse la cifra più affascinante del film intero. Un abisso separa un'opera del genere, meravigliosamente tenuta a distanza dagli eccessi visivi ed emotivi che rappresentano il cliché dei film sulla droga, da film più recenti come *Requiem for a Dream* di Aronofsky; Van Sant affronta con estrema timidezza ed umiltà le peculiarità dell'esperienza del tossicodipendente, senza cedere in modo facile e ruffiano al sensazionalismo e all'accumulo forzato di situazioni tragiche. Questo gli permette di evitare, anche indirettamente, una posizione moralistica e superficiale (a cui arriva inesorabilmente Aronofsky), sapendo conferire la giusta atmosfera ad una vicenda senza uscita, estremamente dolorosa in determinate situazioni, eppure inaspettatamente pervasa da un soffio di speranza in altre. Due sequenze chiave a proposito: la morte per overdose di Christine, una scena che sfiora visivamente atmosfere metafisiche, e la corsa dell'autoambulanza verso l'ospedale, che apre e conclude il film. In questo lavoro Van Sant si eleva notevolmente rispetto alla visione presente in *Mala Noche*, inaugurando una delle caratteristiche essenziali del suo cinema: la sospensione del giudizio, e la conseguente collocazione del suo cinema al di là dell'alternativa tra ottimismo e pessimismo. Una cifra peculiare dei personaggi ritratti dall'autore in questi due primi film è la loro dannazione esistenziale. Pur essendo le loro colpe difficilmente identificabili, quei giovani vivono la propria situazione come la condanna, magari non sempre insopportabile, espressa da una società profondamente ingiusta. Anche nella consapevolezza di essere solamente in parte responsabili del proprio destino, il vissuto personale è quello dei colpevoli; pertanto ognuno intraprende un timido tentativo di redenzione, non certo perché si condividano i ridicoli giudizi morali sull'omosessualità o sulla droga pronunciati dalla comunità, quanto perché si possa conoscere un'emancipazione dal contesto di dannazione e colpevolezza in cui quei giudizi gettano l'individuo. È come se, dopo un periodo in cui l'isolamento e l'emarginazione cui si è costretti vengono salutati positivamente, come espressioni di una vita intrepida e anticonformista, nei ragazzi riemerge il desiderio di avere una normale vita relazionale, magari in un contesto di legalità come nel caso di Bob, senza per questo pensare che la vita condotta fino ad allora fosse per qualche motivo biasimevole. Questo particolare vissuto della dannazione è uno dei nuclei concettuali di un film come *Belli e dannati*. Qui la dinamica si presenta in entrambi i protagonisti, ma sotto due vesti assai diverse. In Mike è un elemento istintivo e sincero: egli è veramente il dannato, colui che proviene da un contesto di indigenza economica e affettiva, colui che è stato verosimilmente costretto dagli eventi a diventare un ragazzo di vita, che sperimenta sulla propria pelle una condizione alterata come la narcolessia. Intraprendere un viaggio alla ricerca della madre, senza che questa madre rappresenti necessariamente qualcosa di fondamentale, è un tentativo di redimersi; non tanto per abbandonare il suo modo di vivere, quanto per uscire dalla condizione di straniamento emotivo e mancanza di affetto che lo affligge. In Scott invece accade il contrario: egli ha scelto consapevolmente la strada, preferendola alla vita agiata riservatagli dal potente padre. Ha scelto la dannazione. Ma il suo piano prevede un improvviso ritorno alle origini, una redenzione fulminea e disarmante; la sua colpevolezza non è radicata nella sua esistenza ed egli può controllarla a suo piacimento, con grande disinvoltura. Sarebbe erroneo ritenerlo un personaggio negativo, poiché è la logica della realtà a spingere la storia di Scott in quella determinata direzione, verso un ritorno al potere, come aveva ovviamente compreso Shakespeare quando scrisse *Enrico IV*, cui il film è ispirato (tramite l'adattamento cinematografico di Welles). In un certo senso, infatti, il duplice tradimento di Scott (che prima abbandona la sua famiglia per vivere in strada, e poi abbandona gli amici della strada per occupare il posto lasciato vuoto dalla morte del padre) costituisce la sua dannazione più intima. Nella straordinaria scena del doppio funerale Van Sant mostra meticolosamente, mediante la giustapposizione completa di due stili diversissimi, tutta la tristezza e la nostalgia di Scott per il mondo della strada (anche grazie ad una grandissima interpretazione di Keanu Reeves, in parte oscurata dalla genialità di River Phoenix). Forse solo allora egli percepisce come una condanna inevitabile ritorno alla vita borghese, la vera dannazione cui non può sfuggire. *Belli e dannati* è il più grande film che Van Sant gira nella prima fase della sua carriera, non tanto perché sia in sé un film migliore di *Drugstore Cowboy*, quanto perché risponde ad un'ambizione decisamente superiore, quella di poter tenere uniti un linguaggio realista ed uno astratto e concettuale, un'ambientazione moderna e una storia antica, un contesto popolare ed elementi particolarmente colti, un'estrema serietà e un tono demenziale. È un'opera postmoderna, ma ciò non è dovuto ad un gusto per il pastiche, tipico ad esempio di Tarantino; il tutto si legittima invece sulla base dell'unione di contrasti che caratterizza l'amicizia di Mike e Scott, quale tema centrale del film. È il frutto di uno strano equilibrio la possibilità che convivano le visioni del protagonista con le strade di Portland, Shakespeare e le marchette, scene come quella del falò con il numero canoro del tedesco divertito. Ne esce un film complesso, sul quale si potrebbe parlare e scrivere moltissimo senza smettere di coglierne

nuove implicazioni e nuovi spunti. In esso si condensano e si sviluppano tutti i nodi concettuali che ruotano attorno al tema della giovinezza, già presente nei film precedenti. Tra questi la difficoltà di elaborare la propria dannazione, la propria colpa esistenziale, emerge in una ricca varietà di sfumature: è una riflessione che non abbandonerà mai il cinema di Van Sant e i giovani personaggi che vi abitano. È noto come da *Cowgirl* in poi il cinema di Van Sant subisca una decisa svolta in chiave hollywoodiana, attratto sempre più dall'idea di poter lavorare con grandi produzioni avendo in qualche modo conquistato l'interesse della sistema industriale con il suo particolare modo di lavorare. In realtà, restando focalizzati sui personaggi dei film, già lo stesso *Cowgirl* rappresentava un deciso cambiamento, e non soltanto per il fatto che si tratta dell'unico film del regista esplicitamente dedicato a figure femminili. Le cause di questo cambiamento vanno certamente ricercate nel romanzo leggendario di Tom Robbins che è alla base del film stesso, e che ne ha condizionato giustamente diverse scelte stilistiche e narrative. In particolar modo, il discorso sulla dannazione e sulla colpa appare alquanto marginale (l'unico elemento che può esservi riferito sono i pollici deformi della protagonista, ma non viene drammatizzato in questo senso). La stessa discriminazione sessista si mantiene su un livello prettamente ironico, e, in sintonia con il momento storico in cui il film è stato realizzato (siamo negli anni novanta, mentre il libro era stato scritto più di vent'anni prima), l'emarginazione femminile non viene affatto posta come il problema centrale. Certo le "cowgirls" rappresentano la ribellione, e questo le rende affini ad altri personaggi vansantiani, ma al tempo stesso, proprio perché qui la ribellione è figlia di una evoluta coscienza politica, sono diverse. Questa differenza illumina ancor più chiaramente un tratto essenziale dei giovani protagonisti maschili: in sintonia con alcuni elementi fondamentali della cultura americana questi sono, come dice il film culto del genere, *Rebel Without A Cause*, ribelli senza una causa (Gioventù bruciata in Italia). Anche quando si tratta di emarginati, di vittime di una discriminazione, omosessuali, immigrati, drogati, marchettari, i personaggi non lottano mai in nome del proprio riscatto sociale, né tantomeno in nome di un mondo migliore. A volte non lottano affatto, e non ne sono intenzionati. Il loro status di ribelli deriva direttamente dalle condizioni di vita, dal rifiuto istintivo di certi atteggiamenti, ma non riesce a sfociare spontaneamente in una lotta. Ciò è evidente, ad esempio, nel personaggio interpretato da Joaquin Phoenix in *Da morire*; egli è assolutamente un passivo, ha subito una serie di soprusi nella vita, e parimenti subisce l'influsso di Ms. Maretti, il personaggio della Kidman, influsso che costituirà alla fine il più grave dei soprusi. Questa commedia nera, estremamente intelligente, risente per molti versi di un grande sistema produttivo, ma resta in tutto e per tutto un film di Van Sant: lo si vede chiaramente dalle parti dedicate ai tre adolescenti, che pur non essendo i protagonisti costituiscono senza ombra di dubbio il fulcro dell'interesse del film intero. Tra loro Jimmy è il classico personaggio vansantiano, un ribelle dannato, bello ed inquieto; alcuni tratti però sembrano innovativi, innanzitutto la passività: Jimmy non è un ragazzo molto sveglio, e non è uno che prende iniziative. Questo lo diversifica non poco da Bob, che in *Drugstore Cowboy* era a capo di una banda di malviventi, o da Mike di Belli e dannati, che era dotato di una certa genialità e di una grande memoria visiva. Nella sua passività rispetto agli eventi, nel suo subire le circostanze la figura di Jimmy anticipa significativamente alcuni personaggi dei film più recenti. Il processo di mutazione del cinema di Van Sant, e dei giovani ragazzi che esso ritrae, si compie nel successivo *Will Hunting* — Genio ribelle. Come sottolinea didascalicamente il titolo italiano anche Will è un ribelle, in quanto proviene da una condizione di povertà e solitudine (è un orfano); inizialmente egli non riesce neanche a desiderare un'emancipazione della sua esistenza, una crescita, ma sarà la coscienza sociale del suo amico Ben a spingerlo nella giusta direzione, da un punto di vista professionale, mentre il confronto con lo psicologo interpretato da Robin Williams offrirà a Will l'occasione per rimettere in discussione la propria situazione emotiva. Fin qui nessun segno di discontinuità rispetto ai personaggi precedenti, anzi: Will condivide appieno quel drammatico sentimento di colpevolezza che abbiamo visto al fondo della personalità di tutti gli altri; in lui è talmente sviluppato da inibire ogni aspirazione individuale, in un'accettazione della realtà che va oltre il realismo, mostrandosi invece cieco di fronte alle occasioni offerte dalla sua condizione di privilegiato. Non a caso la scena chiave del film è quella in cui lo psicologo ripete a Will, ormai giunto al crollo emotivo: «Non è colpa tua». In un certo senso la stessa frase potrebbe essere ripetuta per tutti i grandi personaggi vansantiani, come se il regista mostrasse un atteggiamento consolatorio nei loro confronti; con questo non si vuole affermare che il suo cinema sia consolatorio: non lo è mai stato, e da un certo momento in poi anche soltanto uno spiraglio per la consolazione diventa pressoché impossibile, se pensiamo ad esempio ai finali degli ultimi film. Ciononostante l'atteggiamento di Van Sant rispetto alla natura delle cose e delle persone, e soprattutto l'assenza di moralismo, lo inducono a disporre, magari anche al di là delle sue intenzioni, una dolcezza rassicurante nei confronti dei suoi personaggi, quasi a volergli esplicitamente dire: non è colpa tua. Questo vale ampiamente sia per i protagonisti di film come *Mala Noche*, *Drugstore Cowboy*, e Belli e dannati, sia per Jimmy di *Da morire*, o per i ragazzi prodigio di *Will Hunting* e *Scoprendo Forrester*; vale persino per la figura di Norman Bates in *Psycho*, volutamente molto diverso dal personaggio interpretato da Anthony Perkins nell'originale di Alfred Hitchcock. E potremmo aggiungere anche il ragazzo superstite di Gerry, i giovani killer di *Elephant*, il cantante Blake in *Last Days* o il protagonista di *Paranoid Park*. Certo bisogna tenere presente che qui il discorso si fa più ambiguo e complesso, perché si tratta sempre, in un modo o nell'altro, di assassini, eccezion fatta per il personaggio ispirato a Kurt Cobain. Questo non significa che Van Sant voglia deresponsabilizzare l'individuo perché qui non è in oggetto una colpa psicologica (si esplicita come tale solo in *Will Hunting*), né tantomeno una responsabilità legale; certo non sono pochi i casi in cui emerge tra le righe il problema di una società costretta a responsabilizzare eccessivamente e prima del tempo i propri giovani, ad esempio nella figura di John in *Elephant*, abituato a badare al padre alcolizzato come fosse suo figlio. Ma se Van Sant di volta in volta sembra dire ai suoi ragazzi «non è colpa tua!» è perché in un certo senso mette in discussione la colpa su un piano metafisico, la colpa originaria di tutti gli uomini, che viene percepita in modo molto più drammatico da un ragazzo, per di più se si tratta di un ragazzo che vive sin dalla nascita in una condizione più o meno difficile. È il sistema morale della colpa ad entrare in crisi, in modo sempre più radicale e intransigente, lungo l'arco della filmografia del regista.

Dunque Will Hunting è un ribelle, un genio ribelle, che sperimenta su di sé la colpa universale, soltanto in parte concretizzandosi in implicazioni psicologiche. Resta allora da chiarire il significato della nostra affermazione circa il mutamento dei personaggi compiutosi in questo film, che concerne, per così dire, la forma della dannazione, l'«espressione del sentimento di colpevolezza». A partire da *Cowgirl* e *Da morire*, si definisce nei film successivi l'«abbandono del contesto moralmente ambiguo, del carattere tenebroso e tormentato dei protagonisti, della messa in scena delle difficoltà presenti nella loro esistenza». Nei primi tre film Van Sant parlava di omosessuali, di immigrati, di sfruttamento diretto e indiretto, di marchettari narcolettici e di drogati superstiziosi: in queste figure romanticismo e maledettismo costituiscono un binomio inscindibile, così come una disposizione caratteriale anarchica in violento contrasto con l'«autorità». Il cineasta evita in modo intelligente le caratterizzazioni eccessive e esasperate, riuscendo così a costruire figure pienamente credibili, come Bob in *Drugstore Cowboy*, anche quando siamo al limite dell'«idealizzazione, nel caso esemplare di Mike in *Belli e dannati*. Ciò non toglie che il quadro generale sia in sintonia ideale con certe pagine di Baudelaire o di Henry Miller, laddove l'«autore non rinuncia a mostrare le difficoltà più o meno concrete dell'«esistenza». Tutto questo progressivamente scompare. È vero che Jimmy, in *Da morire*, e Will Hunting vivono in condizioni disagiate, ma questo disagio resta al margine della storia, appena suggerito dalle case in cui i personaggi abitano; entrambi poi non partecipano ad un contesto di dissoluzione morale (nella prospettiva benpensante sia chiaro) presente nei precedenti film: uno è uno studente, l'«altro è un bidello che dovrebbe essere uno studente, nessuno dei due forse è un ragazzo modello ma al massimo si segnalano per una discreta aggressività, perfettamente comprensibile del resto. Niente di paragonabile con la prostituzione o la rapina. Infine, per motivi opposti, caratterialmente non sono degli spiriti maledetti: Joaquin non lo è perché poco intelligente e assolutamente passivo, Will non lo è perché estremamente brillante e, almeno in certi casi, solare. La differenza tra gli interpreti in sé, ad esempio tra River Phoenix e Matt Damon, rende conto appieno della differenza tra i personaggi. Dopo aver lasciato fuori i bassifondi in un lavoro come *Cowgirl*, Van Sant fa rientrare i protagonisti dei film successivi in un mondo molto più ordinario, malgrado tutte le rispettive particolarità (non sono in ogni caso, non sono ancora, dei ragazzi qualunque). Si potrebbe insistere sul fatto che la ragione di questo evidente cambiamento vada ricercata nel sistema produttivo hollywoodiano, che ha accolto Van Sant tra i propri protetti senza per questo concedergli carta bianca, privilegio di pochissimi. O si potrebbe anche sottolineare come la sceneggiatura di film come *Da morire*, *Will Hunting*, o *Scoprendo Forrester*, sia stata proposta al regista da terzi, la cui visione di certi temi potrebbe essere affine ma certamente diversa e meno radicale. Certo non si può non tenere conto di questi fattori, non si può non tenere conto di come i primi film di Van Sant rispecchino realtà magari non vissute in prima persona ma senza dubbio osservate da vicino dall'«autore, mentre Will Hunting rispecchia il mondo osservato da Ben Affleck e Matt Damon. Tuttavia ciò non deve nasconderci una ragione diversa, altrettanto importante e forse più profonda, della svolta, che in ogni caso qui interessa molto di più: da un certo momento in poi Van Sant riconosce un cambiamento radicale nella vita dei giovani, e i suoi film ne risentono. Senza dubbio, cercando di tenere insieme gli elementi, si può dire che Affleck e Damon, con la loro sceneggiatura, sono stati un filtro utile per Van Sant, ormai non più ragazzo. Anche grazie al loro lavoro il cineasta comprende come rispetto ai giovani degli anni Settanta e Ottanta alcuni miti e alcuni atteggiamenti siano crollati; non perché non esistano più condizioni di vita disagiate, anche in Occidente, anche in America, quanto perché quelle condizioni non costituiscono più un mito o un modello di per sé alternativo. Il sentimento della colpa è qualcosa che non abbandonerà mai i ragazzi, ma esso non si manifesta più in certi atteggiamenti, in certe condotte di vita: lo status di «belli e dannati» è destinato a scomparire, almeno in apparenza. Ecco in che senso cambiano le forme della dannazione. Naturalmente, in perfetta sintonia con quanto appena detto, ma anche con i dettami di Hollywood, cambia anche la forma stessa della narrazione e della messa in scena, che diventa più lineare e pulita, a volte capace di strutture piuttosto complesse (in *Da morire*), in ogni caso meno confusionaria e anarchica, meno visionaria. *Psycho* risulta esemplare in questo senso. Innanzitutto il film è il frutto di un'operazione estremamente intellettuale e manierista, di una cinefilia molto matura, e ciò conduce verso un lavoro stilistico raffinato ed elegante. D'«altra parte Van Sant dimostra di avere una visione molto diversa da Hitchcock, e ciò si ripercuote sulla figura di Norman Bates, il serial killer: se l'«originale aveva qualcosa di demoniaco e inquietante, già nella scelta di Vince Vaughn l'«autore ha scelto di rinunciare a certe corde privilegiando l'«aspetto bonario e infantile del personaggio. Solo in apparenza *Psycho* non parla di ragazzi; tra i film di Hitchcock invece, insieme a *Nodo alla gola*, è quello che affronta i giovani nel modo più diretto: Bates è ben lontano infatti da essere un uomo maturo, anzi, spesso si comporta da bambino, come del resto evidenzia psicologicamente la dipendenza mentale dalla madre. Ecco che allora vengono fuori le affinità con altre figure vansantiane, sulla base, qui fin troppo evidente, del sentimento di colpevolezza e della ribellione, che qui è però al centro di una dinamica patologica per cui si traduce nell'«omicidio seriale. Tuttavia in Bates è assente, già nell'«originale, qualsiasi traccia di romanticismo, e qui il suo tratto diabolico viene ulteriormente mitigato. Egli si muove così in un contesto ordinario, ma non solo: è la concretizzazione e la rappresentazione metaforica al tempo stesso dell'«ordinario quale luogo della violenza più radicale e temibile. L'«incipit del soggetto di *Psycho* è un capolavoro emblematico in questo senso: una ladra fugge con la refurtiva e lungo la strada si ferma in un motel. Fa amicizia con il proprietario del motel e mentre fa la doccia viene assassinata, il suo corpo gettato in un lago assieme alla refurtiva, di cui l'«assassino non aveva scoperto l'«esistenza. Si è usato spesso a proposito l'«espressione, rubata al famoso libro di Hannah Arendt, «banalità del male», diremmo in termini inappropriati; in ogni caso qui si intravede chiaramente un filo rosso che lega tematicamente *Psycho* ad *Elephant*. Ma *Elephant* fa parte di una fase successiva della produzione del regista, radicalmente diversa. Se era forse possibile intendere positivamente, come un segno di speranza, il cambiamento dei personaggi giovanili dai primi film a quelli realizzati dalla metà degli anni Novanta in poi, la successiva rivoluzione del cinema di Gus Van Sant, stavolta molto più repentina e radicale, sembra aver fugato ogni dubbio. Il ritorno nell'«ordinario apre spiragli ben più inquietanti ed enigmatici di quelli osservati in *Drugstore Cowboy* e *Belli e dannati*, e mette in luce difficoltà di elaborazione esistenziale

insormontabili, o quasi. Prima di capire come tutto questo si articoli nella recente filmografia del regista vale la pena sviluppare un'altra considerazione, che Psycho mette in luce grazie alla sua appartenenza al genere thriller. Tra tutti i personaggi vansantiani Bates non è né l'unico né il primo a commettere un omicidio: prima di lui vi era stato Jimmy, in *Da morire*, e dopo ve ne saranno degli altri. In tutti i casi la responsabilità individuale è più o meno parziale, l'iniziativa omicida più o meno ambigua: Jimmy uccide perché sedotto e plagiato da Mrs. Maretto, ma non si possono escludere altre ragioni sotterranee; Bates uccide identificandosi nella madre, ma il suo grado di consapevolezza resta ingiudicabile per lo spettatore, anche sulla base del fatto che la madre stessa è stata una sua vittima. Nei film successivi vi saranno i ragazzini killer di *Elephant*, la cui ferocia non è giustificabile ma è interpretabile in moltissimi modi, senza che nessuno di questi possa essere la chiave per capire chi o cosa sia alla radice dell'accaduto; prima di loro, in *Gerry*, capolavoro inedito in Italia, uno dei due protagonisti uccide il compagno, ma il suo gesto folle sembra dettato dall'atmosfera di morte che pervade l'ambiente in cui i due vagano ormai da giorni, per appunto, la Valle della Morte in California. Infine, vi è il protagonista di *Paranoid Park*, omicida involontario, vittima del caso, del gesto, dell'istante. L'ambiguità di questi delitti obbliga però ad allargare lo sguardo agli altri film, per comprendere subito quanto a Van Sant non interessi tanto l'assassinio in sé, in quanto azione rivolta contro il prossimo, ma il rapporto fondativo con la morte. In tutti i film i giovani protagonisti entrano a stretto contatto con la morte: la morte di Pedro in *Mala Noche*, quella di Nadine in *Drugstore Cowboy*, di Bob in *Belli e dannati*, di Bonanza in *Cowgirl*, di Larry Maretto in *Da morire*, molto indirettamente della moglie dello psicologo in *Will Hunting*, e ovviamente i casi citati di *Psycho*, *Gerry*, *Elephant*, e *Paranoid Park*, passando per la morte (suicidio?) di Blake/Kurt Cobain in *Last Days*. Si vede subito come la definizione spuria di "trilogia della morte" (per i tre film prima dell'ultimo) appare alquanto superflua, visto e considerato che la relazione con la morte sembra essere il tema centrale del cinema di Van Sant, quasi fosse un'ossessione. Il senso di onnipresenza della morte non può essere ridotto con formule sapienziali, come a dire che la morte fa parte della vita; esso esprime invece qualcosa di molto profondo e preciso, uno di quei nodi concettuali che fanno di Gus Van Sant uno degli autori più importanti degli ultimi vent'anni, immensamente al di sopra delle accuse di formalismo e vuotezza mosse da certo pubblico e certa critica, sprovveduto il primo, ignorante la seconda. Van Sant ha compreso fino in fondo la relazione in qualche modo peculiare e privilegiata che l'adolescente, o il giovane, in senso più ampio, intrattiene con la morte. Qualcosa di assolutamente diverso dal rapporto riflessivo e turbato che può appartenere ad un quarantenne (nel luogo comune: "un giorno ti alzi la mattina e capisci che..."), o da quello sereno o angosciato che caratterizza lo stato di prossimità con la morte in una persona anziana. La relazione giovanile con la morte è qualcosa di istintivo, in essa si condensano la tensione distruttiva e autodistruttiva spinta al suo apice, la curiosità, il coraggio, a volte l'irresponsabilità o il nichilismo, e soprattutto il contatto esclusivo con la forma più tragica e inquietante della morte, ossia la morte violenta, che è, salvo eccezioni, l'unica che colpisce i giovani. Tutte le scene di morte, nei film citati, presentano la morte violenta, nelle più diverse concretizzazioni. *Overdose*, omicidio, suicidio, incidente. Malgrado questo campionario il cinema di Van Sant non ha niente di macabro, di lugubre o funereo, non è neanche particolarmente violento. La violenza e la tragedia sono calate nell'elemento giovanile, nella vitalità, nel colore, nella musica, o anche nel tipico rovesciamento di tutto ciò (ad esempio in *Last Days*). Egli vuole mostrare la peculiarità assoluta e la potenza rivelatrice della gioventù sulla base dell'irripetibile esperienza di morte che si ha in quel periodo della vita. Per farlo ha scelto o costruito storie in cui la morte si concretizza, ma ciò non vuol dire che queste siano storie particolari, fuori dall'ordinario. O meglio: mettendo in scena anche storie fuori dall'ordinario egli riflette, con rara perseveranza, sulla relazione con la morte che caratterizza qualsiasi ragazzo, anche chi non è mai entrato in contatto reale con essa. Ognuno dei suoi film si muove in questo senso su livelli molteplici, uno dei quali è quasi metaforico. Sono quindi queste le determinazioni fondamentali dell'adolescenza secondo Gus Van Sant: la ribellione, la dannazione, la relazione con la morte. Abbiamo osservato come, in relazione ad alcuni cambiamenti storici e generazionali, il regista abbia spostato il suo obiettivo dagli spiriti maledetti a personaggi meno estremi, che vivono in contesti più vicini alla normalità. Resta da capire come avviene l'ultima e più radicale trasformazione del cinema dell'autore, che coinvolgerà in modo profondo sia il piano formale che la riflessione espressa in esso, anche in questo caso sulla base di differenti scelte produttive da un lato, di eventi e trasformazioni storiche rilevanti dall'altro. Due anni dopo *Scoprendo Forrester*, che è il film più costoso mai realizzato da Van Sant, il cineasta firma quello che resta, fino ad ora, il suo film più radicale e minimalista, *Gerry* (c'è da lasciarsi andare alle risate, o al pianto, immaginandosi la faccia di qualche distributore italiano mentre visionava il film e pensava, nel migliore dei casi: no, per noi questo è troppo!). Difficile imbattersi, nel cinema mondiale di oggi e non solo, in una rivoluzione del genere. Il regista abbandona Hollywood e recupera i suoi studi d'avanguardia, collabora con un nuovo, straordinario direttore della fotografia, e si concentra sulla scelta degli interpreti e della location; la storia è pressoché inesistente, ma è necessario illustrarla brevemente: due giovani ragazzi giungono in auto alle soglie della Valle della Morte; di loro non sappiamo nulla, né chi sono, né perché sono lì. Entrambi si chiamano Gerry, ma la stessa parola viene usata per indicare cose o azioni molto diverse tra loro. Inizialmente il loro girovagare nel deserto sembra avere un senso, come stessero cercando qualcosa, ma questo senso molto flebile si dissolve presto nel nulla. I due sembrano essersi smarriti. Il deserto inizia inesorabilmente a piegare le loro resistenze, il tempo trascorre incalcolabile. Senza forze, entrambi sono ormai sdraiati a terra. Senza alcun motivo uno dei due si sporge sull'altro e dopo una stanca colluttazione lo uccide. Riprende a camminare. Dopo poco si accorge di essere vicino alla strada; la prima vettura che passa gli dà un passaggio. *Gerry* è una delle esperienze più significative offerte dal cinema contemporaneo; girato con uno stile folgorante che predilige lunghissimi piani sequenza (Van Sant dichiara di essersi ispirato a Tarr e alla Ackerman), scarsa profondità di campo e camera a mano, questo film è in grado elaborare un poema visivo e concettuale a partire unicamente dalla fisicità del materiale umano e naturale. Per raggiungere tale scopo il regista radicalizza la sua disposizione ricettiva, il suo affidarsi alla passività della cinepresa, lasciando che sia l'ambiente a costruire

progressivamente il senso e l'atmosfera del film. Anche in questo caso il tema centrale è la relazione dei giovani con la morte, non soltanto nell'assassinio che conclude il film, quanto soprattutto nel rapporto con l'ostilità del luogo. La scelta musicale è il frutto di una sensibilità artistica straordinaria: vengono utilizzate due composizioni di Arvo Part, famose nell'ambito della musica contemporanea per essere una sorta di manifesto del "minimalismo sacro". Anche la costruzione sperimentale della colonna sonora fa parte di questa radicale ricerca formale che ritornerà puntualmente nei film successivi, divenendo una sorta di marchio di fabbrica di Van Sant, uno dei pochi registi attuali riconoscibile anche da una sola inquadratura. Dunque anche Gerry non tradisce le tematiche care al suo autore: i due personaggi sono dei ribelli, perché intraprendere un viaggio del genere senza attrezzatura, anzi ridendo di chi si munisce di ogni tipo di attrezzatura, costituisce una forma particolare di rifiuto delle consuetudini e della società; ma sono anche dei colpevoli. Sempre più durante il loro viaggio si ha la sensazione che entrambi siano lì per spiare qualcosa, mentre il loro procedere somiglia al movimento dei dannati dell'inferno. Eppure sono completamente diversi da qualsiasi ragazzo ritratto da Van Sant non solo nei primi film, ma anche in quelli immediatamente precedenti; è possibile comprendere cosa ciò possa significare soltanto prendendo in considerazione *Elephant*, con cui Gerry intrattiene una relazione strettissima. In *Elephant*, come in *Paranoid Park*, l'interesse del regista per gli adolescenti, dei liceali in questo caso, diventa volutamente esclusivo: il mondo degli adulti è assente o quasi, appena suggerito dalla comparsa di alcune figure di riferimento. Al tempo stesso però il film è un lavoro corale in cui non vi è un solo protagonista, ma un gruppo di personaggi principali variamente significativi; il fatto di cronaca alla base della trama ha probabilmente suggerito a Van Sant un taglio meno individuale e più sociologico, per quanto alla fine il film sia ben lontano dall'essere un saggio di sociologia, un'opera a tesi. Il primo ad apparire sullo schermo è John, esempio di un ragazzo costretto ad un carico di responsabilità eccessivo nei confronti di sé stesso e del padre alcolizzato, ma non per questo incapace di gestire al meglio le difficoltà che gli si presentano; sarà sostanzialmente l'unico ad avere una reazione etica, per quanto semplice, alla strage, avvertendo chiunque del pericolo nascosto nella scuola. Poi vi sono una serie di altre figure che l'autore tratteggia con grande umanità: sono ragazzi normali, impegnati in attività scolastiche assolutamente normali, quotidiane; alcuni risultano più simpatici, altri meno, anche in relazione all'ironia che a volte riempie lo sguardo del regista. Infine compaiono Eric e Alex, i due killer; da quel momento saranno loro le figure centrali, nonostante la coralità che sostiene fino alla fine la narrazione. Non è un caso che questi due personaggi siano gli unici, in *Elephant*, a poter essere assimilati alle grandi figure del cinema di Van Sant. Innanzitutto sono una coppia: fin dall'inizio, infatti, l'amicizia virile, con sfumature di amore omosessuale più o meno esplicite e profonde, è un tema ricorrente. Da *Mala Noche* a *Belli e dannati*, ma anche in *Da morire*, *Will Hunting*, e, ovviamente, *Gerry*, i ragazzi stringono sempre legami molto forti con un amico, formando una coppia indivisibile in cui prima o poi esploderanno i conflitti. Eric e Alex si inseriscono in questo filone fondamentale, ma qui ad esplodere, letteralmente, saranno i colpi d'arma da fuoco. Alcuni minuti prima il bacio sotto la doccia aveva indicato dolcemente il fondamento del loro sodalizio violento. Senza dubbio sono dei ribelli; tuttavia sembra essersi modificata radicalmente, rispetto a personaggi come Bob di *Drugstore Cowboy*, o *Will Hunting*, la forma della ribellione: è una ribellione folle e quietamente disperata, che non punta il dito contro l'autorità, ma contro i propri simili e, in definitiva, contro sé stessi. Non è tanto la violenza a diversificarla, ma l'insensatezza, almeno apparente, e l'autodistruttività estrema. Certo attraverso il delirante sterminio dei propri compagni Eric e Alex mettono in discussione il sistema stesso, e per quanto il loro unico scopo dichiarato sembra essere il divertimento, è evidente come ciò nasconda da una parte una frustrazione per essere in ogni caso degli isolati, degli emarginati all'interno del contesto scolastico (nessuno dei due sembra avere amici, anzi vediamo Eric deriso da alcuni compagni); dall'altra il rifiuto unilaterale della realtà e della società. È significativo a tal proposito che qui la società non sia più quella dei bassifondi e della povertà in cui avevamo visto muoversi i protagonisti degli altri film. Eric e Alex provengono chiaramente da famiglie normalmente agiate, benestanti, e vivono in una società mediamente tranquilla, piuttosto evoluta e liberale (lo si evince dalle consuetudini familiari e scolastiche). Ma il loro rifiuto non è privo di ragioni profonde; l'estrema asciuttezza del film obbliga a sviluppare cautamente alcuni discorsi, che sono in parte il frutto di una nostra interpretazione, possibile come tante altre. Il sentimento di colpevolezza dei ragazzi vansantiani è presente anche nei killer di *Elephant*, in cui raggiunge forse il massimo grado di tragicità, in senso metafisico ed esistenziale: si tratta della coscienza di essere a "fondamento di una nullità", usando un'espressione di Heidegger. Questo sentimento del vuoto è solo in parte il prodotto di una società del benessere in cui ogni cosa sembra perdere un valore intrinseco, perché per altro verso è qualcosa che condividono tutti gli uomini, in ogni società. La colpa di cui i killer credono di potersi fare carico è una colpa universale, che ai loro occhi richiede un sacrificio totale, un'espiazione violenta in seno alla comunità. Non si può dire che percepiscano qualcosa di ignoto per gli altri, ma a questa percezione Eric e Alex oppongono un rifiuto incondizionato, nell'utopia di una "soluzione finale" che possa riscattare il senso della propria esistenza, profondamente sentita come inutile. Poco importa se tutto questo si nasconde sotto le spoglie di una insana ricerca del divertimento, dovuta forse ad una vita eccessivamente tranquilla. Il loro comportamento risponde ad una fondamentale funzione antropologica, legata al sacrificio, ma la possibilità di un'espiazione è illusoria, in quanto la loro violenza è figlia del sistema che comprende tutti gli altri, è per così dire ricompresa nel contesto di insensatezza che avvolge ogni singolo avvenimento. La ribellione di Eric e Alex è dunque strettamente compenetrata con la società del benessere in cui vivono. Sullo sfondo di un nichilismo incombente la ricerca istintiva di una relazione fondamentale con la morte, assente nella loro vita protetta, li spinge verso la follia di un omicidio plurimo. Le contingenze non costituiscono la causa delle loro azioni: la situazione vergognosa delle leggi sul mercato delle armi in America non spiega affatto ciò che compiono i due killer, così come non lo spiega la violenza del videogioco, o l'ammirazione di Alex per i nazisti. In questo senso il titolo *Elephant* (che tra le altre cose fa riferimento ad una parabola indiana) è rivelatore, perché indica non soltanto che non si può comprendere il tutto, l'elefante, a partire da una parte, un orecchio, la proboscide, etc. Indica invece che facendo questo tentativo si esprimono giudizi errati e fuorvianti sul fenomeno. Van Sant oppone intelligentemente ai

luoghi comuni che si addensano nella radice della violenza in Alex, la figura di Eric, che poi è il cervello della strage: un ragazzo intelligente, che reputa un cretino chiunque ammiri cose come il nazismo, e soprattutto, che suona molto bene Beethoven. È un elemento molto profondo quest'ultimo, di derivazione quasi nietzscheana; dalle famose pagine musicali di Beethoven emerge la spettralità e l'odore del sangue, individuando l'umanità della violenza al fondo delle meravigliose costruzioni del pensiero. L'abbandono dei bassifondi e delle condizioni di vita estreme non si traduce per l'autore in un guadagno. Da un certo punto di vista, anzi, sembra costituire una perdita, se confrontiamo la vitalità e la creatività dei protagonisti dei primi film con la passività degli ultimi. Anche Blake/Kurt Cobain, che pure è ispirato ad un personaggio del passato, risente della visione odierna dell'autore: anch'egli sperimenta sulla propria pelle un nichilismo violento al punto da portarlo al più completo estraniamento. Da sempre l'introversione era una caratteristica dei protagonisti, ma ora diventa una chiusura fondata sulla comprensione che nulla può avere più un senso. In questo orizzonte l'esperienza della morte perde qualunque valore in un certo senso formativo e diviene il gesto estremo, la chiusura del cerchio, perché la privazione del senso della morte stabilisce e ribadisce l'assoluta insensatezza del tutto, la vanità di ogni singolo atto. Nei film della trilogia la scena di morte conclusiva costituisce proprio questa definitiva conferma del nichilismo, un nichilismo che soltanto un giovane può sperimentare in tutta la sua tragicità. In questi lavori Van Sant è straordinario per la capacità di tradurre filmicamente questo nichilismo, conferendo ai suoi personaggi e allo spettatore con essi, una sorta di percezione rarefatta (con l'uso perfetto dello sfocato), uno stato di sospensione che ha come immediata conseguenza il distacco dalle cose, l'interruzione del fluire temporale. I tempi della narrazione sono diversi da quelli dei film precedenti, è una sensazione di immobilità, per quanto ci si accorga dopo un po' che in realtà qualcosa sta scorrendo molto lentamente; non a caso l'atto del camminare è spesso al centro dell'immagine, essendo determinante in questo cinema che procede passo dopo passo, senza alterazioni di ritmo. Lo stesso meccanismo di frammentazione temporale, di andirivieni tra presente e passato, è del tutto diverso da ogni altro utilizzo dello stesso stratagemma, abusato, ad esempio, da registi come Arritu; qui è in gioco da un lato il flusso temporale interno alla coscienza, dall'altro la volontà di seguire e rispettare ogni individuo subordinando il meno possibile la narrazione alle logiche di sceneggiatura, in nome di un atteggiamento contemplativo che costituisce l'essenza del cinema di Van Sant. In Elephant ciò diviene la condizione di possibilità del film stesso, in cui l'autore esprime appieno la propria visione circa l'impossibilità di schematizzare la complessità del reale. A volte, infatti, il film diviene enigmatico: esemplare lo straordinario segmento dedicato a Benny, che procede misteriosamente in direzione degli assassini, anch'egli forse attratto dall'esperienza della morte improvvisamente piombata nella scuola, oppure insensatamente deciso ad avanzare controcorrente lungo i corridoi, nell'illusione presto smentita di poter essere utile a qualcuno o a qualcosa. La realtà quotidiana si muove sul filo del non senso, con esiti tragici, in modo ben più preoccupante rispetto a quanto si mostrava nei primi lavori; soltanto in apparenza il contesto odierno in cui vivono i giovani potrebbe sembrare meno inquietante. E proprio su questa sensazione apparente si concentra Paranoid Park, che se da un certo punto di vista è sicuramente un film meno radicale dei tre precedenti, da un altro registra una crescente estetizzazione (che può ricordare un autore assai diverso come Wong Kar-wai, il cui direttore della fotografia ha iniziato a lavorare con Van Sant) che non può essere interpretata come un artefatto fine a sé stesso. La sua forza sta nell'entrare in contrasto con la durezza della storia, esplicitando visivamente il conflitto tra l'estetismo del mondo giovanile (dal look curato di ragazzi e ragazze, fino alla bellezza delle evoluzioni degli skater) e la brutalità del caso e della morte. È questo contrasto ad annullare il protagonista, a renderlo di fatto affine ai personaggi che lo hanno preceduto; anche in questo caso l'esperienza della morte, posta all'inizio e non alla fine, fa sperimentare al ragazzo l'insensatezza del mondo quale forma attuale della dannazione: il tempo si ferma (come nella strepitosa scena della doccia) e rende pressoché impossibile una crescita o un'elaborazione dell'accaduto. Lo scenario che oggi Gus Van Sant pone di fronte ai nostri occhi è molto diverso da quello descritto in passato, ed è evidente come ciò non sia dovuto solo a ragioni strettamente cinematografiche; tuttavia, una cifra essenziale del suo cinema è rimasta costante nel tempo, caratterizzandolo profondamente. Né la ricognizione degli strati più disagiati della società, né il riconoscimento della non vivibilità della realtà ordinaria hanno mai spinto il regista ad assumere posizioni moralistiche, a contestare le azioni dei suoi personaggi o ad esprimere critiche sociali o psicologiche verso i loro comportamenti. Anche grazie ad una concezione della regia fondata sulla ricettività creativa e sulla spontaneità, con ampi spazi lasciati, ad esempio, all'improvvisazione degli attori, il cinema di Van Sant è assolutamente privo di paternalismo: questo lo rende in assoluto, al giorno d'oggi, il miglior cinema dei giovani possibile. La sua attenta contemplazione prevede la sospensione del giudizio, come condizione necessaria dell'espressione di una verità non ancora impossibile, nonostante la legittimità del nichilismo. Il suo dire: "non è colpa tua!" non è una forma del perdono cristiano, ma una messa in discussione dell'accezione morale della colpa, che impedisce di indicare come forme del male i giovani assassini presenti nei suoi film. Non c'è pietà, non c'è spietatezza, né tantomeno, come allora si potrebbe concludere, indifferenza. Per eliminare dalla nostra prospettiva di spettatori sia le considerazioni morali, sia la sensazione di indifferenza, il cinema di Gus Van Sant obbliga ad un radicale esercizio contemplativo, in modo da poter guardare con occhi diversi agli eventi di un mondo complesso fino ai limiti dell'incomprensibile, anche se in questo mondo c'è un ragazzo che per scegliere chi uccidere intona (nel doppiaggio italiano) la filastrocca di Ambarabà, Ciccì e Coccò, tre civette sul comò, che facevano l'amore con la figlia del dottore, il dottore si ammalò. Ambarabà. Ciccì. Coccò.