

## ORIENTI OCCIDENTI **Quando la Francia produce l'Asia è arte (contemporanea)**

La Palma d'Oro assegnata a un film thailandese, *Zio Boonmee che si ricorda le vite precedenti* (*Loong Boonmee raleuk chat*, Apichatpong Weerasethakul, 2010) in occasione della LXIII edizione del Festival di Cannes, può esser vista come la consacrazione di un processo ormai da tempo attivo all'interno delle politiche produttive del cinema europeo e di quello francese in particolare: l'integrazione dei capitali del Vecchio Continente a supporto delle nuove forme di autorialità contemporanea, specie quelle di provenienza asiatica. Parafrasando Truffaut, potremmo definirla "una certa tendenza del cinema francese che produce cinema nel/del mondo". Una tendenza che come vedremo tra poco trova la sua configurazione più interessante nella piena compenetrazione del cinema con l'arte contemporanea e con le installazioni museali. Si è deciso in questa sede di occuparci di un solo caso studio – quello del regista thailandese Apichatpong Weerasethakul – perché ci sembra emblematico di tale tendenza, anche se potrebbero essere altri i registi meritevoli di una analoga indagine: si pensi ad esempio a Jia Zhangke, cineasta di primo piano del panorama audiovisivo cinese che ha fatto delle contaminazioni con l'arte contemporanea, le installazioni, i riferimenti alla musica contemporanea, uno dei perni del suo cinema. Fuori dal discorso con la video-arte figurano invece registi come Hong Sang-soo (nei cui film troviamo però riferimenti a personalità come Louis Aragon e Marcel Duchamp), che è stato a lungo sostenuto dal produttore e distributore francese Marin Karmitz della potente MK2, in opere che hanno conquistato una certa attenzione internazionale come *La Femme est l'avenir de l'homme* (*Yeojaneun namjau miraeda*, 2004), un titolo che rimanda infatti ad Aragon; o ancora Tran Anh Hung, per il quale i capitali francesi sono sempre stati una costante, riuscendo a conquistare anche quelli di varie TV, come TF1, agevolato probabilmente dal fatto di aver inseguito un più largo pubblico cercando la *romance* e di essersi stabilito a vivere a Parigi ormai da diversi anni. Weerasethakul, al pari di altri cineasti che citeremo come pietra di paragone nel resto del testo mi pare che abbia però una serie di caratteri peculiari, raramente indagati specie dalla pubblicistica italiana.



Lo zio Boonmee che si ricorda le vite precedenti, 2010

## ORIENTI OCCIDENTI

Come ho già affermato altrove<sup>1</sup>, penso che lo statuto estetico di Weerasethakul sia quello di “colui che torna sempre ai suoi fantasmi, come Monet alle sue ninfee”. Benché pienamente parte di un cinema contemporaneo (un cinema-due, un post-cinema per dirla con due etichette in voga negli studi accademici), ovvero un cinema che non rifiuta le integrazioni intertestuali e intermediali (i riferimenti ad esempio alla musica pop), le sperimentazioni d'avanguardia (narrative e antinarrative), l'ibridazione di registri e linguaggi, la trasmigrazione tra diverse piattaforme e diversi circuiti distributivi (sala, musei, biennali, televisione, piattaforme sul web), il cineasta thailandese si presenta allo spettatore dei festival come un campione della questione più tradizionale e locale che ci sia nel cinema: quella identitaria, incardinata all'interno di una più generale riflessione sui problemi della modernizzazione tumultuosa, violenta, rapidissima che ha coinvolto negli ultimi decenni molti paesi del sud est asiatico, Thailandia compresa.

La riconoscibilità internazionale del regista è in parte dovuta alla sua capacità di presentarsi secondo tratti e profili che ricordano un modello di autorialità che Oltralpe coltivano almeno dalla nascita della cosiddetta *politique des auteurs* in poi. Non sorprende, insomma, che sia riuscito ad attrarre capitali europei e in modo particolare transalpini già dal suo secondo lavoro per il grande schermo, *Blissfully Yours* (*Sud sanaeha*, 2002). Si prendano alcuni caratteri della sua biografia, infarcita com'è di esperienze *cinéphile* che ricordano quelle dei registi della Nouvelle Vague (e delle successive generazioni). Dopo gli studi di Architettura a Bangkok, Weerasethakul si trasferisce in America dove studia presso l'Art Institute di Chicago. Qui, in una prestigiosa sede formativa, ha modo di conoscere, visionare, confrontarsi con il cinema d'avanguardia americano ed europeo, con quello surrealista, con quello sperimentale, con il cinema astratto. Grazie all'attività di documentalista presso la Cineteca della scuola, intreccia poi un rapporto concreto, materiale, quasi fisico e testimoniale con le pellicole che deve archiviare e conservare. L'attenzione che rivolge ai temi della testimonianza, della memoria e delle tracce del passato che si cancellano e si scolorano con il passare del tempo derivano, almeno in parte da questa passione per una materia infiammabile, nata al banco del montaggio, “vivisezionando”, frame dopo frame, i film che si trovava per le mani. A tal proposito basti citare il folgorante esordio nel lungometraggio, dopo alcune produzioni di cortometraggi e film sperimentali: *Mysterious object at Noon* (*Dokfa nai meuman*, 2000) è un documentario girato in bianco e nero rarefatto, nel quale vengono raccolte, montate e giustapposte alcune interviste compiute sia nei centri metropolitani sia nella campagna thailandese. Le persone intervistate venivano interrogate sulle proprie radici identitarie e famigliari, ma ciò che più è interessante è il metodo adottato da Weerasethakul: seguendo la falsariga della pratica surrealista del *Cadavre Exquis*, ha creato una specie di film collettivo nel quale però ogni partecipante ignorava, di fatto, i contributi degli altri, un po' come accade alla singola immagine fissa di una pellicola che non può conoscere i contenuti e configurazioni delle altre immagini con cui andrà a costruire il suo falso e illusorio movimento.

Tutte le pellicole di Weerasethakul sono, a ben vedere, la declinazione di una sperimentazione prossima alle video-installazioni che tuttavia trova le sue fondamenta anche nel riuso del cinema sperimentale delle tante avanguardie che si sono succedute nello scorso secolo. Esse intanto hanno una caratteristica particolare: da *Blissfully Yours* (2002), passando per il celebrato *Tropical Malady* (*Sud pralad*, 2004), fino a *Syndromes of a Century* (*Sang sattawat*, 2006), i suoi film presentano una sorta di cesura violenta, più o meno all'altezza della metà del plot, tale da determinare una doppia struttura narrativa, insieme speculare e bipolare. Si pensi ad esempio a *Tropical Malady* in cui abbiamo una prima parte calata nella metropoli e nella contemporaneità, dall'approccio simil-documentaristico, e una seconda calata nella giungla e nell'ancestrale, dall'approccio onirico-sperimentale. La doppia struttura costruisce un mondo dicotomico inquietante, un po' come accade nel Lynch di *Strade perdute* (*Lost Highway* 1997) e *Mulholland Drive* (id. 2001), ma in una chiave principalmente legata all'identità culturale, storica e antropologica del proprio paese natale. La dualità sintomatica si fa, in realtà, sindrome schizofrenica

## ORIENTI OCCIDENTI

dell'uomo malato che vive un mondo contemporaneo nella dimensione dell'alienazione, ma anche in quella impalpabile dello spirituale, dell'immaginario, del mito, della superstizione. Come scrive Jihoon Kim, le dualità in Weerasethakul sono riconducibili a una profonda frattura tra presente e passato:

Its two stories [of the Syndromes of a Century] are the different reincarnations of Apichatpong's parents as much as they are evocative of "larger dualities in mind—such as day/night, masculine/feminine." The temporal relationship between them could be the distribution of two coexistent memories into the present, or the confrontation of the purely "expanded" past (as reminiscent of his childhood, the days of his living in rural hospital environments) with the past that is "contracted" into the present (as the urban world he now lives in). In any case, the two parts are connected as though they would face each other, shaping structural similarities and differences but not being totally commensurable<sup>2</sup>.

Tale dinamica – aggiunge Kim – è particolarmente visibile quando entra in gioco il linguaggio della videoarte:

Apichatpong has been fascinated with this spatialized structure encompassing the feature film and other media works since his early career, as in *0116643225059* (1994), a five-minute 16mm short later exhibited with the two-screen format: In its original film version, two images—a childhood picture of his mother and his family home in Thailand, and a sketch of his apartment interior in Chicago—alternate while being 137 connected through the telephone call marking "the distance between the two places and the periods of time." This differing conjunction has been varied with such great complexity that it lets the relationship between two separate contents be indiscernible. This is the case with the contiguity of *Masumi Is a PC Operator* (6 min.) and *Fumiyo Is a Designer* (6 min.), part of his exhibition entitled "Narratives" (November 4–6, 2001; Intercross Creative Center, Sapporo, Japan). Both works are the reflection of ordinary lives in contemporary settings, but because they are devoid of sound the viewer is forced to draw his or her conclusions about the relationship between two female characters and what each feels. It is the viewer's mental synthesis that grants the characters possible temporal dimensions—whether they share the same present or past or reside in different temporal phases<sup>3</sup>.

La costruzione dicotomica dei paesaggi visivi e narrativi – conclude lo studioso di origini coreane – consente al cineasta di riflettere non tanto sulle differenze che sussistono tra le polarità, ma al contrario sugli interstizi che le separano e, nello stesso tempo, le tengono insieme, su quegli stadi impermanenti di passaggio tra una condizione e l'altra, su quell'insieme di elementi visibili e invisibili che determinano gli squilibri, gli scompensi o i cambi di sfumatura tra le parti. Presente e futuro sono due facce di una medesima manifestazione.

The interstices also obtain two more formal and functional attributes that are commensurate with those of the video installations: looping, and doubling or mirroring. In the first place, the interstices weaken the sense of linear narrative's beginning and closure, allowing his feature films to retain a cyclical facet evocative of the looping in video art. The halfway point insertion of opening credits in *Blissfully Yours* has the effect of leaving randomized the drift from the first part to the second one. But the more delicate looping-like structure is alerted by the black screen in *Tropical Malady* in parallel with the disturbing opening scene: A group of soldiers (Keng does not appear in it) searching in a field of reeds recovers something and poses with it for a camera in a group picture. The innocent happiness of their smiles is inverted when the shot reveals that

## ORIENTI OCIDENTI

what they have recovered is a dead body. After arriving at the second part's climactic moment when Keng's mind succumbs to the tiger and seems to be possessed by it, the viewer could have the impression that the body might be Keng's, and therefore be puzzled as to which part is chronologically anterior to the other. The interstice in this film grants the entanglement between Tong and Keng, or man and beast, the feeling of perpetual transmutation through which the existential distinction between them is dissolved. This circular structuring of time might be compared to a tendency of video installation artists such as Francis Alÿs (Mexico) and Anri Sala (Albania). Conceiving of the complexity of time as belonging to local specificity, both artists foreground "the potential coexistence of temporalities and spatialities within and between place," which questions the unified notion of time in Western modernity as a linear and homogenous succession of discrete moments applicable to any location<sup>4</sup>.

Un sistema di apertura significativa degli spazi e dei tempi del racconto si verifica il suo film più celebre, *Zio Boonmee che si ricorda le vite precedenti*, l'unica opera di Weerasethakul finora distribuita in Italia con un minimo di visibilità, una volta ancora finanziata da capitali europei. Anche in questo film permangono la narrazione frammentata che mescola naturalismo e onirismo e il rapporto con l'arte contemporanea: il progetto è figlio della video installazione *Primitive* "un *work in progress* di due anni, realizzato in contemporanea con le riprese del film, mostrato per la prima volta al Haus der Kunst di Monaco, poi al museo d'Arte Contemporanea di Parigi"<sup>5</sup>. In verità, pur avendo elementi in comune (le foto, il focus sulla memoria del padre del cineasta, la parziale costruzione del set) i due progetti seguono strade diverse, anche se permane la riflessione comune su immigrazione, marginalità, globalizzazione e memoria storica dal momento che il film si ispira a una storia vera (quella del monaco buddhista conosciuto come Uncle Boonmee), mette al centro la questione della reincarnazione (a cominciare da quella del cinema stesso), racconta le storie di persone disadattate e marginalizzate a causa dei cambiamenti storico-sociali del proprio paese. Come rimarca Aliosha Herrera, il film allude "ai combattimenti pro-comunisti che si sono verificati nel nord-est alcuni decenni fa"<sup>6</sup>, negli anni settanta per la precisione. La reincarnazione, da questo punto di vista, è essenza stessa di tempi e spazi che si elidono, si contaminano, si ripresentano secondo un andamento ciclico e continuo che rompe con la linearità dei racconti.

Torniamo ora a *Blissfully Yours*, perché è analizzando alcuni apparati paratestuali e epitetuali della pellicola che è possibile individuare gli elementi di vicinanza tra l'impianto tematico *local* affrontato, film dopo film, dal cineasta e il suo inserimento in un mondo *global* che pertiene alla distribuzione internazionale cinematografica e dei circuiti d'arte. Presentato a Cannes nel 2002 nella sezione *Un Certain Regard*, il film vince la Camera d'Or. Fin da subito gran parte della stampa francese sembra rimanere affascinata dal lavoro di Weerasethakul. Nel resoconto da Cannes i *Cahiers du Cinéma*, ad esempio, lo mettono in opposizione con l'altra scoperta di rilievo di quell'edizione ovvero *Japòn* (id. 2002) del messicano Carlos Reygadas. Scrive Blouin:

Il y a deux types de révélations dans les festivals: le vraies, celles qu'on se prend seul et frontalement avant qu'un jeu d'échos hystérique (vous y étiez vous aussi? Vous aussi vous avez ressenti ce que j'ai ressenti?) ne transforme la réception privée en événement objectif. Cette année, à Cannes, c'était par exemple *Sud Senaeha (Blissfully Yours)*, d'Apichatpong Weerasethakul. Et puis il y a les autres, celles qu'on a gentiment prémâchées pour vous afin de vous faciliter la lecture d'un programme trop chargé en noms inconnus. Vendu dés avant l'ouverture de la Quinzaine comme 'le nouvel *Orhpelin d'Anyang*', *Japòn*, de Carlos Reygadas, fait partie de cette deuxième catégorie pas forcément enviable. Difficile, en effet, d'être à la hauteur de pareil effet d'annonce<sup>7</sup>.

## ORIENTI OCCIDENTI

Nella scheda sul thailandese leggiamo redatta da Patrice Blouin e Olivier Joyard invece:

C'était le premier jour du festival, et déjà un grand *bliss*, un bonheur ensoleillé trouvé quelque part en Thaïlande, au bord de l'eau. Responsable: le jeune Apichatpong Weerasethakul [...], déjà remarqué avec *Mysterious Object at Noon*, et qui décolle ici très haut, laissant derrière une bonne part du cinéma moderne élégamment apathique. 'Je voulais exprimer quelque chose de simple. *Blissfully Yours* est un film sur le plaisir de la vie<sup>8</sup>.

La stampa francese nell'insieme è quindi entusiasta, anzi, per usare ancora le parole di Azoury, "elle parla d'un shock"<sup>9</sup>. Il perché sempre Azoury così lo sintetizza:

C'est que *Blissfully Yours* se nourrissait de toute la confusion esthétique et géographique dans laquelle le cinéma est immergé depuis quelques années. Antonioni, *L'Avventura* et *L'Eclipse* et le Jean Renoir de *Parti de Campagne*. *Blissfully Yours* disait dès son titre – qu'on pourrait traduire comme 'Esthétiquement votre' – toute la quête du cinéma et de l'art contemporains<sup>10</sup>.

In verità, se ci concentriamo sulla storia produttiva della pellicola, possiamo iniziare a comprendere i motivi reali del suo successo critico. Per *Blissfully Yours*, storia d'amore tra una thailandese e un clandestino birmano afflitto dalla psoriasi e in fuga dai conflitti del suo paese, Weerasethakul riesce a imbastire una coproduzione piuttosto importante. Accanto alla propria società di produzione, la Kick the Machine, si aggiungono la francese Anna Sanders Films una società di produzione particolarmente attiva nello scenario dell'arte contemporanea e della videoarte. Fondata nel 1997, insieme a l'Association de Diffusion de l'art contemporain, da un gruppo di artisti tra cui spiccano personalità come Charles de Meaux o Pierre Huyghe, la Anna Sanders Films si propone di lavorare negli spazi interstiziali, vale a dire in situazioni di confine e di contaminazione tra arte, architettura, cinema, videoarte. La dicotomia, la bipolarità di Weerasethakul, il suo muoversi tra fenditure e spiragli significanti è dunque, almeno in parte, il risultato di una collaborazione con una casa di produzione che possiede una precisa politica di marketing e di posizionamento culturale.

D'altronde ritroviamo la Anna Sanders Films anche nei lungometraggi successivi di Weerasethakul, tra cui il film della consacrazione critica, *Tropical Malady*, anche se dal terzo lungometraggio, *Syndromes of a Century*, si affiancano anche gli inglesi Keith Griffiths e Simon Field di Illuminations Films che diventano i soggetti produttivi principali nel successivo *Zio Boonmee*, e della parallela esposizione intitolata *Primitive* che è all'origine del film<sup>11</sup>. I due produttori, forse sarebbe persino superfluo ricordarlo, sono stati figure di primo piano nella produzione del cinema d'avanguardia. Come rileva Nicole Brenez in un articolo apparso sui Cahiers du Cinéma all'indomani della Palma d'oro:

Au sein de l'équipe anglaise d'Illuminations, Keith Griffiths brille par sa notoriété. Producteur de classiques de l'avant garde, tels *Riddles of the Sphinx* de Laura Mulvey et Peter Wollen, Jan Svankmajer ou les frères Quay, Keith Griffiths a, littéralement, fait l'histoire du cinéma en l'alimentant de documentaires exégétiques consacrés à Oscar Fischinger, Len Lye, Robert Breer, Andy Warhol, Michael Snow, au cinéma abstrait ou à l'underground new-yorkais. Critique, analyste, coréalisateur, il fut aussi l'éditeur d'un livre de Martin Walsh, *The Brechtian Aspect of Radical Cinema* (BFI, 1981), sur Straub et Huillet, Joseph Losey et le Groupe Dziga Vertov<sup>12</sup>.

La tradizione identitaria, la memoria, lo spazio interstiziale di Weerasethakul è in altre parole condiviso con figure importanti della cultura europea come Charles de Meaux o Keith Griffiths. Forse anche per questo motivo la critica francese è bendisposta nei confronti delle sue pellicole perché parlano,



## ORIENTI OCCIDENTI

indirettamente, delle nostre tradizioni, della nostra memoria, della nostra identità culturale (almeno quella coltivata in ambito sperimentale durante gli anni di maggiore vitalità delle avanguardie).

Merita a questo punto deviare dal nostro percorso speculativo e riflettere anche su altri cineasti la cui storia ricorda, almeno obliquamente, quella di Weerasethakul. Il primo che ricordiamo è Vimukthi Jayasundara, forse il regista internazionalmente più noto dello Sri Lanka. Se con il suo terzo lungometraggio *Mushrooms* (*Chatrak*, 2011) recentemente uscito nelle sale francesi, sembra essere approdato a strutture narrative classiche, certamente più prossime alle prassi del documentario (girato in India, la pellicola indaga i temi della depauperazione identitaria causati dai devastanti processi di globalizzazione), con i suoi primi due lavori, Jayasundara sembrava essersi collocato sulla scia del collega thailandese. *Ahasin Wetei* (*Between two worlds*, 2009) ad esempio, presentato in Concorso a Venezia nel 2009, è un film che già dal titolo sembra riprendere quell'attenzione agli interstizi e agli intervalli tra polarità accostabili che abbiamo visto agire precedentemente.



Between Two Worlds, 2009

Il protagonista dell'opera è un personaggio errante, uscito non si sa bene come dai flutti marittimi, improvvisamente catapultato in città dove gli si parano dinanzi, improvvisamente, sulla strada abbandonati un nugolo di televisori. In questa sorta di splendido piano-installazione, all'interno del quale gli schermi televisivi e i tubi catodici sparsi disordinatamente nello spazio urbano diventano il simbolo sia della manipolazione delle informazioni e delle idee, sia della modernità nel suo insieme, Jayasundara ripropone la questione della prossimità tra cinema artistico/autorale, videoarte e capitali europei. Non è un caso che questo film, come anche il precedente *The Forsaken Land* (*Sulanga Enu Pinisa*, 2005) lungometraggio d'esordio di Jayasundara vincitore nel 2005 della Camera d'or a Cannes, sia co-prodotto con finanziamenti pubblici o privati francesi. Non è un caso che dietro alla pellicola ci sia il Fresnoy Studio National des Arts Contemporains, epicentro parigino delle collisioni tra cinema ed arte contemporanea, dove lo stesso Jayasundara ha studiato per alcuni anni<sup>13</sup>. Ne consegue che, insieme ad altri registi già citati, anche Jayasundara sembra rinforzare l'ipotesi di una progressiva migrazione/esondazione del cinema nell'arte contemporanea con relativa trasformazione delle inquadrature (e delle sue logiche di composizione) in vere e proprie installazioni.

Altro esempio significativo che merita essere ricordato in questa sede, è quello del giovane regista filippino Raya Martin (classe 1984). Nel suo film *Independencia* (id. 2009) egli rielabora e fonde il cinema muto coloniale statunitense con echi vari dal cinema sperimentale (e certo non sempre minore, come

## ORIENTI OCCIDENTI

quello di Stan Brakhage) ai fini del recupero di un'identità culturale propria: anche qui, lo ripetiamo, domina la questione della memoria. Anche per questo film, lo ribadiamo, Martin ha beneficiato della residenza presso la Cinéfondation Residence del Cannes Film Festival e dell'importante appoggio produttivo di Arte France Cinéma.

Di Tsai Ming-liang, in questo frangente, forse sarebbe persino superfluo parlare, tale è la sua importanza nella storia del cinema e tale è la sua riconoscibilità internazionale. Lo facciamo per evidenziare una sorta di network che si viene a creare tra artisti asiatici e fondazioni o istituzioni europee. Tsai infatti è stato professore di Vimukthi Jayasundara a Le Fresnoy, è stato tra i primi a farsi co-produrre da capitali francesi, e tra coloro che hanno realizzato su commissione delle installazioni museali come quella di *Visage* (id. 2009) co-prodotta, tra gli altri, dal museo del Louvre<sup>14</sup>. Parlando dei suoi celebri piani sequenza ci verrebbe la tentazione di riconoscervi dentro, una volta ancora, una tendenza alla trasformazione dell'inquadratura in installazione museale. In parte è lo stesso regista a confermare quest'ipotesi di lavoro. Riferendosi al finale di *Goodbye Dragon Inn (Bu San, 2003)*, per intero ambientato in un cinema semi-vuoto dove, alla vigilia della chiusura della sala, viene proiettato uno dei capolavori del cinema popolare di Hong Kong, il *wuxiapian Dragon Gate Inn (Longmen Kezhan, King Hu, 1967)* Tsai afferma:

La chiusura del cinema nel finale – cioè la fine del cinema popolare tradizionale – riflette un ampio cambiamento nella mentalità della gente, del modo di pensare. Prima il cinema era frequentato da persone che andavano al cinema con i famigliari o con gli amici. Quindi andare al cinema era un momento di intimità all'interno di un movimento collettivo, mentre ora è stato sostituito dal consumismo anche in questo, i cinema li troviamo negli *shopping mall*, i quali rispondono a criteri diversi dai cinema del passato, e di conseguenza ci si va in modo nettamente differente. La natura stessa del film è molto cambiata, mentre prima era un'opera d'arte in cui vi era molta cultura, anche all'interno del sistema industriale cinematografico, adesso è diventato più che altro un oggetto commerciale, sempre più somigliante a un prodotto qualsiasi o un computer game<sup>15</sup>.

I film di Tsai Ming-liang possono essere allora letti come un tentativo di resistenza passiva alla proliferazione dei consumi delle immagini, un ritorno all'immagine pesante e significativa dell'arte, un'immagine fantasma, quella del museo, quella della stessa videoarte. *Stray Dogs (Jiaoyou, 2013)* la sua ultima fatica, sembra confermare l'interpretazione: ogni inquadratura del film, di straordinaria lunghezza e dalla cura formale impeccabile, può essere letta come una sorta di affresco all'interno del quale ci si perde, ci si annulla, tale è la densità e profondità visiva, mentre l'insieme delle inquadrature diventa un vero e proprio ciclo pittorico rinascimentale, o ancora un'unica grandiosa sinfonia a camera fissa, un viaggio assieme straniante e riflessivo sulla contemporaneità, e che pur facendo leva su un approccio prossimo alle installazioni, trova tutta la sua "grandiosità", quindi il suo "specifico", nella proiezione su grande schermo.

Il grande schermo. Il paradosso di questo saggio che vuole ricordare le *liaison* tra cinema, invenzione dell'autore asiatico, capitali europei, arte contemporanea, installazioni, seguendo un percorso speculativo volutamente diffuso e irregolare, è che si trova a rivisitare, quasi senza accorgersene, il mito della sala e il vuoto luttuoso che la sua scomparsa sta lasciando nel panorama culturale contemporaneo. Il grande schermo è infatti il posto intertitoriale per eccellenza, dove passano confini impercettibili come quelli tra sogni e realtà, tra luce e buio, tra immagine e immaginario, tra fenomeno sociale e momento individuale. Si tratta di un interstizio che non c'è più e che appare in tutto e per tutto un tema ideale per chi, come Weerasethakul o Tsai Ming Liang, di memoria, identità, tradizione, rito.

J'étais à l'université quand j'ai vu *l'Eclipse*. J'avais 20 ans et c'est la première fois que je

## ORIENTI OCIDENTI

ressentais si fort la matérialité d'un individu, de cet homme joué par Alain Delon. Puis, il y a eu la scène de tennis sans balle de *Blow-up*, avec cette façon de se tenir entre le concret et l'abstrait, l'être et le non-être, dans un espace flottant, et selon une temporalité que plus personne sauf Michelangelo Antonioni ne maîtrise<sup>16</sup>.

Sono parole di Hou Hsiao-hsien. La lezione del cinema di Antonioni è un riferimento imprescindibile per le nuove autorialità che provengono dall'Estremo Oriente o dal sudest asiatico. L'ingrandimento della fotografia di *Blow Up* (Michelangelo Antonioni, 1966) era già in qualche misura e con grande anticipo, l'urlo di dolore per uno schermo cinematografico mancante, assente, o incapace di gestire, articolare, gerarchizzare le narrazioni. I film che abbiamo citato – in modo particolare quelli di Weerasethakul, così magmatici, così colti nel mezzo di sistemi espressivi ormai inseparabili tra loro – paiono suffragare questa lamentazione per un luogo di sintesi ormai definitivamente disperso. L'immagine-installazione è in fondo anche questo: un modo per elaborare un lutto convocando (o inventandosi) degli officianti che giungono da lontano, dei monaci solo apparentemente più distaccati, più freddi, e dunque capaci di trasmettere quella lucidità che il pianto fremente per la fine di una certa idea di cinema autoriale fatalmente ci toglierebbe. Forse perché lo spettatore europeo (e quello francese in particolare dove il costruito autoriale ha goduto della sua maggiore fortuna) ha bisogno di tanti Zio Boonmee che si ricordano delle vite precedenti.

Francesco Boille

### Note

1. Si veda Francesco Boille, "I magnifici fantasmi di Weerasethakul", *Internazionale*, 23 maggio 2012 (<http://www.internazionale.it/superblog/francesco-boille/2012/05/23/i-magnifici-fantasma-di-weerasethakul/>).
2. Jihoon Kim, "Between Auditorium and Gallery: Perception in Apichatpong Weerasethakul's Films and Installations", in Rosalind Gant, Karl Sconover (a cura di), *Global Art Cinema, New Theories and Stories*, New York, Oxford University Press, pp. 136-137.
3. *Ibidem*.
4. *Ibidem*.
5. Aliosha Herrera, Christelle Lheureux, Raya Martin, Cyril Neyrat, Eugenio Renzi, Antoine Thirion, "Dalla Thailandia ai tropici – Ieri e oggi in Thailandia", *Lo Straniero*, n. 126/127, dicembre 2010-gennaio 2011, pp. 76-91. Si tratta della trascrizione di un'ampia video-intervista collettiva a Apichatpong Weerasethakul e Wallapa Mongkolprasert, attrice protagonista di Zio Boonmee, concessa ai critici del sito *Independencia.fr*. La trascrizione era accompagnata da una nota introduttiva e da una recensione di Zio Boonmee a firma di Paolo Mereghetti.
6. A. Herrera, C. Lheureux, R. Martin, C. Neyrat, E. Renzi, A. Thirion, op. cit., p. 84. Spiega lo stesso regista sempre in quest'intervista: "Il Partito comunista thailandese aveva molto potere. C'erano conflitti nei villaggi: alcuni abitanti alleati al Pct erano diventati dei nemici, dovevano fuggire nella giungla per non essere ammazzati. Altri, magari dello stesso villaggio, partivano volontari per catturare quelli che chiamavano i farmers communists. Boonmee è uno di quegli anziani volontari". *Ivi*, p. 86.
7. Patrice Blouin, "Découverte Carlos Reygadas", *Cahiers du Cinéma*, n. 569, giugno 2002, p. 30.
8. Patrice Blouin, Olivier Joyard, "Découverte Apichatpong Weerasethakul", *Cahiers du Cinéma*, n. 569, giugno 2002, p.38.
9. Sono le parole di commento che pronuncia Philippe Azoury nella presentazione di *Blissfully Yours*, all'interno dei contenuti speciali dell'edizione francese in DVD del film.



## ORIENTI OCCIDENTI

10. *Ibidem*.

11. Si veda anche il cortometraggio intitolato *Ashes* e realizzato da Weerasethakul per la piattaforma online Mubi. (<http://mubi.com/films/ashes>)

12. Nicole Brenez, "Production, point 33, Les amis anglais de l'oncle Boonmee", *Cahiers du Cinéma*, n. 657, giugno 2010, p. 13.

13. Sui propositi del regista rimando all'intervista da me effettuata, con la collaborazione di Alessandro Stellino, a Locarno nel 2012 per il sito *Filmidee* (<http://www.filmidee.it/article/348/article.aspx>).

14. Già ai tempi del film d'esordio *Rebels of the Neon God* (*Qing shao nian nuo zha*, 1992) e del Leone d'Oro per *Vive l'Amour* (*Ai qing wan sui*, 1994) Tsai si affida alla francese *Films sans Frontières*. È l'inizio di un processo costante. Escludendo gli altri capitali, a cominciare da quelli taiwanesi, a supportare il cinema di Tsai figurano La Sept-Arte assieme a Haut e Court per *The Hole – Il buco* (*Dong*, 1988); Diaphana Films per *Che ora è laggiù* (*Ni na bian ji dian*, 2001) e per *Goodbye Dragon Inn* (*Bu san*, 2003); Arena Films, Arte France Cinéma e la potente Wild Bunch per *Il Gusto dell'Anguria* (*Tian bian yi duo yun*, 2005). Il CNC (Centro Nazionale della Cinematografia) ha sostenuto *I Don't Want to Sleep Alone* (*Hei Yan Quan*, 2006), infine, il Museo del Louvre ha commissionato al regista taiwanese *Visage* (2009) assieme a JBA production, Arte France Cinema e il supporto di CNC, Eurimages e Région Ile-de-France, e, infine, la partecipazione di Arte France e CinéCinéma.

15. Alessandro Anibaldi, Francesco Boille, Fabrizio Colamartino, "Il cinema dopo il cinema", *Lo Straniero* n. 128, febbraio 2011, pp. 78-80.

16. Philippe Azoury, "L'Asie terre d'influence", *Libération*, 22 settembre 2004, p. III del supplemento cinema del mercoledì.