

## Lo zio Boonmee: tra permeabilità corporee e viscosità visive

Inviato da Gianpiero Ariola

Lo zio Boonmee che si ricorda le vite precedenti (Loong Boonmee Raleuk Chaat, 2010) sembra nascere da una costola di Tropical Malady (Sud Prasad, 2004), in cui il giovane Tong nominava esplicitamente suo zio che riesce a rammentare le proprie vite passate. È solo uno degli esempi di quel processo che il regista stesso definisce “reincarnazione cinematografica” (1) e che ammetteva il travaso di un frammento dei dialoghi di Tropical Malady in Syndromes and a Century (Sang Sattawat, 2006). Il tema della metempsirosi acquista allora una trasversalità semantica nelle opere di Apichatpong Weerasethakul, che sottolinea una necessità non solo di mettere in scena l’immaginario religioso della Thailandia buddista, ma che ha soprattutto esigenza di attivare un sistema di codificazione flessibile e intertestuale, fatta di contaminazioni di stili e generi (2). Solo partendo da tale presupposto i film del regista asiatico possono dischiudere i propri segreti e solo ripercorrendo le commistioni di storia, politica (3) e antropologia, asserragliate nello stesso universo creativo così come nel medesimo recinto geografico (4), si riesce a intravedere quella complessità che valica le frontiere della pellicola, travasandosi (ancora) in una installazione (5).

### La permeabilità corporea dell’ultrasensibile

Fin da Blissfully Yours (Sudanae, 2002), e lungo tutta la sua cinematografia, il regista di Bangkok mette in scena un ricorrente abbandono dei centri abitati, quasi sempre mediante un viaggio in auto, per giungere a zone boschive o a periferie immerse nel verde. Qui, e soltanto in questi approdi, è possibile intercettare l’emergere di una tensione metafisica, diventata ormai tematica irrinunciabile nelle sue opere. In prossimità di una natura denudata si instaurano, infatti, tra il mondo reale e la sfera dell’ultrasensibile, non solo attraversamenti di una sconcertante facilità (6) ma anche rapporti di ibridazione e influenze così pervasive da innescare sconvolgenti trasmutazioni corporee (si pensi all’accoppiamento del giovane Boonsong con la scimmia fantasma, e a quello della principessa con il pesce gatto). La pellicola spinge l’esegesi corporea verso un’idea di membrana iper-traspirante, di involucro permeabile, che possa generare una fusione delle due sfere esistenziali, ottenendo una straordinaria affinità tra le difformi nature e dotando l’immagine di un’incredibile densità percettiva (7). Il confine labile che separa il sensibile e l’ultrasensibile non è più un limite insormontabile e inconcepibile, ma diventa piuttosto piano reversibile di contatto, proiezione spiazzante e insieme disimpegnata (che conduce Tong e zia Jen a sdoppiare i propri corpi per una banale sortita serale) nonché vero e proprio spazio di interazione e con-fusione. Weerasethakul insinua la sua idea di immanenza aprendo a una biunivocità disarmante tra le due dimensioni, configurando la corporeità come una vera e propria qualità trasferibile e rendendo il confine stesso dell’ultracorporeo quale limine traspirante fisica, nonché budello di consapevole e replicabile rigenerazione (emblematica la caverna in cui Boonmee trascina, trascinato a sua volta dalla moglie fantasma, i suoi parenti, deliberatamente associata ad un antro uterino, ovvero alcova di ri-nascita).

Tale apertura verso vertiginose palingenesi personali sembra continuare sulla scorta di quel processo evolutivo che Tropical Malady aveva come obiettivo primario, ovvero mostrare quelle trasfusioni da uomo a bestia e da uomo a spirito da perseguire soltanto dopo una lunga caccia solitaria. Qui, la pervicacia del gesto che animava esponenzialmente il desiderio di proseguire, innervava un’attesa che soltanto dopo aver consumato quella condizione ambigua, di chi ponendosi quale inseguitore non può sfuggire allo statuto reversibile di preda (8), concedeva, non senza stupore, la propria ricompensa metafisica. In Lo zio Boonmee la vocazione all’immanenza, la ricerca dell’evento di ibridazione ultracorporeo evolve invece a dato ormai acquisito, è episodio di un conflitto ormai interiorizzato e porta a compimento la promiscuità dell’amplesso uomo-ferinità e uomo-spettralità con una formidabile naturalezza. Si fa insomma matura una vibrante accoglienza verso l’ignoto ultravitale, che si traduce in autentica disposizione sensoriale, prontezza istintiva abnorme con cristallina propensione all’essenza sfuggente dell’immateriale, alle sue insolite agglomerazioni percettive. A sancire dunque la minima distanza possibile con la presenza spirituale è l’“abbracciabilità” del corpo fantasmatico, velcro efficacissimo di natura eco-percettiva (9), che però trova nella propulsione erotica la vera formula di uniformità materica (quasi per tutte le unioni vi è una spinta affettiva notevole: per lo stesso Boonmee e la moglie fantasma, per il figlio Boonsong e l’amante scimmia, per la principessa e il pesce gatto). La condizione traslucida della figura è allora solo un mero segnale di penetrabilità transdimensionale, ne rappresenta solo la direzione più ovvia e convenzionale, e tende a virare vorticosamente verso uno stato di concrete trasformazioni biunivoche. Ogni pungente frammento di realtà si traduce per l’individuo in mero strumento di ispezione, che usi l’occhio alterato della camera (le fotografie di Boonsong, in cui era stata impressa, per caso, una figura oscura) oppure il quadro ondulato di uno specchio naturale che si presti a illusorie rifrazioni metamorfiche (il riflesso alterato della principessa sfigurata), è solo un prezioso indizio, il grimaldello di un’indagine.

Il riferimento a Blow up (1966) di Antonioni, in cui un giovane fotografo ricostruiva un delitto da un ingrandimento di un suo scatto, appare doverosa. Quell’ostinazione delle visioni sul “fogliame” e sulla “radura”, o comunque su paesaggi naturali, in cui nulla emerge con chiarezza ma è solo un’ombra sfocata protetta da ostacoli, profila un interessante prospettiva di

condivisione. Jameson la definisce “messa a fuoco periferica” capace, proprio dilatando oltremisura (il blowing-up del titolo) l’insistenza dello sguardo, di “trasformare lo spazio in tempo” (10). Ma laddove il regista emiliano mirava a suggellare il dubbio sull’inganno dei sensi, esasperando l’altalenante dilemma tra reale e finzione, Weerasethakul sospinge con risolutezza il proprio orizzonte fenomenologico oltre il presunto confine, estendendo la propria curiosità spirituale a tutti gli elementi naturali dalla lussureggiante foresta, dalla vegetazione ai ristagni d’acqua e alle rocce stesse, nelle cui pieghe è possibile scovare innumerevoli guizzi di vitalità. Il corpo si conferma allora polimorfico semblante declinato quale moneta di scambio con l’ambiente circostante, con il quale l’essere umano ottiene di assottigliare drasticamente le distanze (11).

## Il contro-movimento del rallentamento visivo

Il lavoro svolto da regista sul materiale narrativo produce tendenzialmente sviluppi stagnanti e frammentati, spesso disseminati di traiettorie inconcluse e costellati da nonsense e sospensioni. Si assiste indubbiamente a una espressività filmica che Maurizio De Bonis ritiene collocata in un “territorio evocativo privo di strutture e punti fermi sui quali basare la narrazione” a vantaggio di una giustapposizione di situazioni visuali, con una tendenza rappresentativa che ammicca fortemente a quella video-artistica (12). Che ruolo ha dunque il racconto? È lecito ammettere che subisca un’irreversibile erosione, quasi scomparendo in favore della purezza dell’immagine? Non esattamente! La costruzione visionaria del cineasta thailandese non indulge propriamente ad un fenomeno di sgretolamento diegetico, né invero lo asseconda, optando piuttosto per una sorta di modulazione carsica delle trame sospese. Il flusso delle fabula, provvisto di appendici divaganti, più che smarrire la propria identità sostanziale subisce un inabissamento, un affondamento viscoso delle proprie propaggini nella densità compositiva del quadro. Il moto abbacinato dello sguardo che ne deriva si equipaggia pertanto di una spasmodica capacità scrutativa, corredata da un’aderenza aptica che afferra e solleva veli di offuscamento, mostrando creature fuori dall’ordinario. La resistenza dei piani visivi all’avanzare dello snodo narrativo è limpida sapienza contemplativa che agglutina oggetti e elementi naturali in sezioni di quella realtà condensata, in cui si annida tutta la sfuggente popolazione dell’oltremondo. Il percorso imposto alla progressione ritmica dell’immagine scaturisce allora da una metamorfosi della percezione che decripta, con ulteriore chiarezza, quella metamorfosi anatomica sopra accennata. Affinare i sensi a realtà alternative non è dunque una questione di presenze sfuggenti e umbratili, celate alla vista in quanto in-visibili, ma piuttosto di riconoscimento di forme in-distinguibili (13), perché dotate di un altro livello fenomenologico, sia da un punto visivo cromatico, che morfologico, che sostanziale. Al fine di intercettare la trama elementare della materia visiva, la cui densità inesplorata restituisce dettagli impensabili, urge pertanto riequilibrare il predominio del visivo, magari applicando un ridimensionamento dell’illuminazione (si pensi al figlio-scimmia che chiede di spegnere le luci in quanto prova fastidio nel guardare le foto), ma soprattutto applicando un riassetto del dinamismo fruitivo, ovvero un decisivo rallentamento del tempo di penetrazione nell’immagine.

Si tratta insomma di un invito ad aggrapparsi ai dettagli dell’immagine, a percorrerla nella sua ampiezza, seguendo la mdp che si ferma su campi lunghi brulicanti di tensioni interne, movimenti minimi che non sconvolgono l’ampia distesa del quadro ma inducono a partecipare a quella sommessa vivacità brulicante. Ecco la sfida di Weerasethakul: descrivere quel rapporto molto fluido che nella cultura orientale si crea con l’aldilà, con la morte, provando a inventare un funambolismo visivo di tipo magico-religioso, che però ha bisogno di una fiducia sensoriale per essere accolto (14). Il suo è un approccio meditativo alla visione che già in Tropical Malady faceva la sua comparsa alternandosi alla frenesia dell’inseguimento, ovvero cominciando a insinuare nella “ricerca” un’esigenza di lentezza, di raccoglimento, per individuare quelle ombre sfuggenti, i cui contorni acquistano tratti riconoscibili appunto solo grazie a meccanismi di osservazione frenanti, che passano per un apparente assopimento della mente. Apparente perché tale stato di semitorpore possiede in realtà l’energia statica della veglia, che non dà adito a sobbalzi emotivi ma sconvolge con profondità gradualmente, in cui farsi trascinare come nel docile abissarsi in acqua del fondale sabbioso di un arenile. Si allude quindi a un’esperienza non di levità sospensiva ma di esplorazione attiva, in attesa che si sprigiona, all’apice della dedizione interdimensionale, nell’attimo di maggiore accettazione della labilità del confine, quella scossa sussultorea che travolga il corpo e la mente (ormai in piena sintonia) e turbi armoniosamente la pacifica superficie dell’incedere visivo. Così per il busto della principessa, agitato dal reflusso ondosso: ad una serie di strappi orizzontali si oppone il dolce galleggiamento verticale.

Si può infine concludere che la narrazione tende a ingaggiare una dialettica con lo statuto puramente sensibile dell’immagine (la quale spesso cede terreno all’astrattismo) e tende a sprofondare in essa depositandosi sul fondo, guadagnandone il greto pastoso in cui nuota pazientemente, pronto a farsi interprete di un guizzo in contrappunto, che germi da tensioni genuinamente istintive e affettive. Si viene così a determinare una dinamica contrastata in cui le progressioni diegetiche entrano in collisione con l’andamento visuale, generando un effetto di contro-movimento (15). Si pensi alla comparsa, durante la cena, dei due fantasmi: una serie di increspature che vanno a intaccare l’atmosfera rilassata del desco apparecchiato, introducendo il corpo-apparizione quale anelito di umanità dell’essere-spirito, il corpo animalesco che dall’umanità ha preso volutamente le distanze, e il corpo deformato di zia Jen che traccia il percorso inverso al primo, con quel lento e claudicante spostamento, quale fremito per una mancanza di leggerezza. Dunque il salto dell’immagine nell’immaginazione si munisce di uno scarto lieve e microstimolante, non fatto per concedere brividi

ma puntuali sussulti, accettando contraccolpi discreti, accomodandosi al tavolo del dopocena nello stesso modo in cui si esplorano foreste e anfratti e con la stessa elegante contraddizione di una favola di fantascienza turbata dalla graffiante attualità di immobili istantanee.

#### Note:

(1) Cfr. Paolo Bertolin (a cura), Ritorni alle radici, intervista a Apichatpong Weerasethakul, in «Duellanti» n. 65, ottobre 2010. pp. 7-8.

(2) Cfr. Daniela Zanolini, Lo zio Boonmee che si ricorda le vite precedenti, in «Segnocinema» n. 166, novembre-dicembre 2010

(3) Cfr. Chatrian, Lo zio Boonmee che si ricorda le vite precedenti, in «Duellanti» n. 65, ottobre 2010, p. 9. Come giustamente osserva Carlo Chatrian il sottotesto storico-politico del film è un elemento decisivo per la sua lettura. Il riferimento è alla repressione subita nell'agosto del 1965 a Nabua, nella provincia di Isan, da un gruppo di contadini ribelli. A ciò si aggiunge poi la questione antropologica della deculturazione imposta dal regime, che costrinse molti uomini a fuggire nelle foreste limitrofe.

(4) Paolo Bertolin (a cura), Ritorni alle radici, intervista a Apichatpong Weerasethakul, op. cit., p. 7. Weerasethakul svela, in un'intervista, che la fascinazione subita dalla storia dello zio Boonmee, tratta da un testo di un monaco buddista, derivava dal fatto che le sue reincarnazioni si verificavano tutte negli stessi luoghi, all'interno di una regione del Nord della Thailandia.

(5) La pellicola, pur funzionando ampiamente come opera autonoma, è stata inserita da Weerasethakul, che è anche video-artista, in una delle sue installazioni dal nome Primitive.

(6) Cfr. Fabrizio Tassi, in «Cineforum» n. 495, giugno 2010, p. 57. Fabrizio Tassi parla di un incredibile "attraversamento verticale" della realtà.

(7) Si veda oltre il fenomeno della viscosità visiva quale contrasto allo sviluppo narrativo.

(8) Cfr. Janet Harbord, The evolution of film: rethinking film studies, Cambridge-Malden, Polity Press, 2007, p. 116. Ambiguità che va interpretata anche in una prospettiva di inseguimento erotico, soprattutto se si mettono in relazione le due parti del film.

(9) Cfr. Gibson, James, Un approccio ecologico alla percezione visiva, Il Mulino, Bologna 1984, pp. 205-207. L'abbracciabilità è una qualità che ricorda strettamente le affordances gibsoniane.

(10) Cfr. Jameson, p. 206-7

(11) Massimo Causo, La limpidezza e il mistero, in «Duellanti», n. 65, ottobre 2010, p. 11. "[...] L'autore lascia sempre che la complessità del reale si esplori [...] senza soluzione di continuità tra spazi e figure. Più di qualunque altro regista nella storia del cinema, infatti, Apichatpong Weerasethakul filma i set e i personaggi con lo stesso sguardo, senza fare differenza alcuna, riconoscendo loro il medesimo statuto rispetto alla sostanza del filmare. Nella sua opera si celebra il massimo grado di compenetrazione tra l'individuo e il suo ambiente [...]".

(12) Cfr. Maurizio De Bonis, Lo zio Boonmee che si ricorda le vite precedenti, in «CineCriticaWeb», [consultabile su internet all'indirizzo: [www.cinecriticaweb.it/film/lo-zio-boonmee-che-si-ricorda-le-vite-precedenti](http://www.cinecriticaweb.it/film/lo-zio-boonmee-che-si-ricorda-le-vite-precedenti)].

(13) Stéphane Delorme, Ne plus rien reconnaître, in «Cahier du cinéma» n. 657, Juin 2010. Un'indistinguibilità che non può che richiedere operazioni di esitante emersione dal nero, e di estirpazione dal niente di uomini, bestie, situazioni.

(14) Cfr Paolo Mereghetti, Lo zio Boonmee che si ricorda le vite precedenti, in «Corriere della sera», 14 ottobre 2010.

(15) Jacques Rancière, La favola cinematografica, Edizioni di Cineforum, Torre Boldone (BG) 2006, pp. 9-31. Come giustamente fa notare Rancière la favola cinematografica resta un gioco di contrasti tra il muthos – la razionalità dell'intreccio – e l'opsis – l'effetto sensibile dello spettacolo –, e proprio in tale contraddizione dinamica, proprio nelle reciproche sottrazioni si può individuare la bellezza di una sequenza.