

i quaderni del *cineforum*

9

Chiara Mattucci

IL CASO KIM KI-DUK

La Corea nel cinema d'oggi



CINEFORUM DEL CIRCOLO

CIRCOLO FAMILIARE DI UNITÀ PROLETARIA

Chiara Mattucci

**IL CASO
KIM KI-DUK
La Corea nel cinema d'oggi**

Cinque film del grande maestro coreano

Febbraio - Marzo 2010

CIRCOLO FAMILIARE DI UNITÀ PROLETARIA

Viale Monza, 140 - 20127 Milano

www.cineforumdelcircolo.it

info@cineforumdelcircolo.it

Perché una rassegna sul cinema coreano?

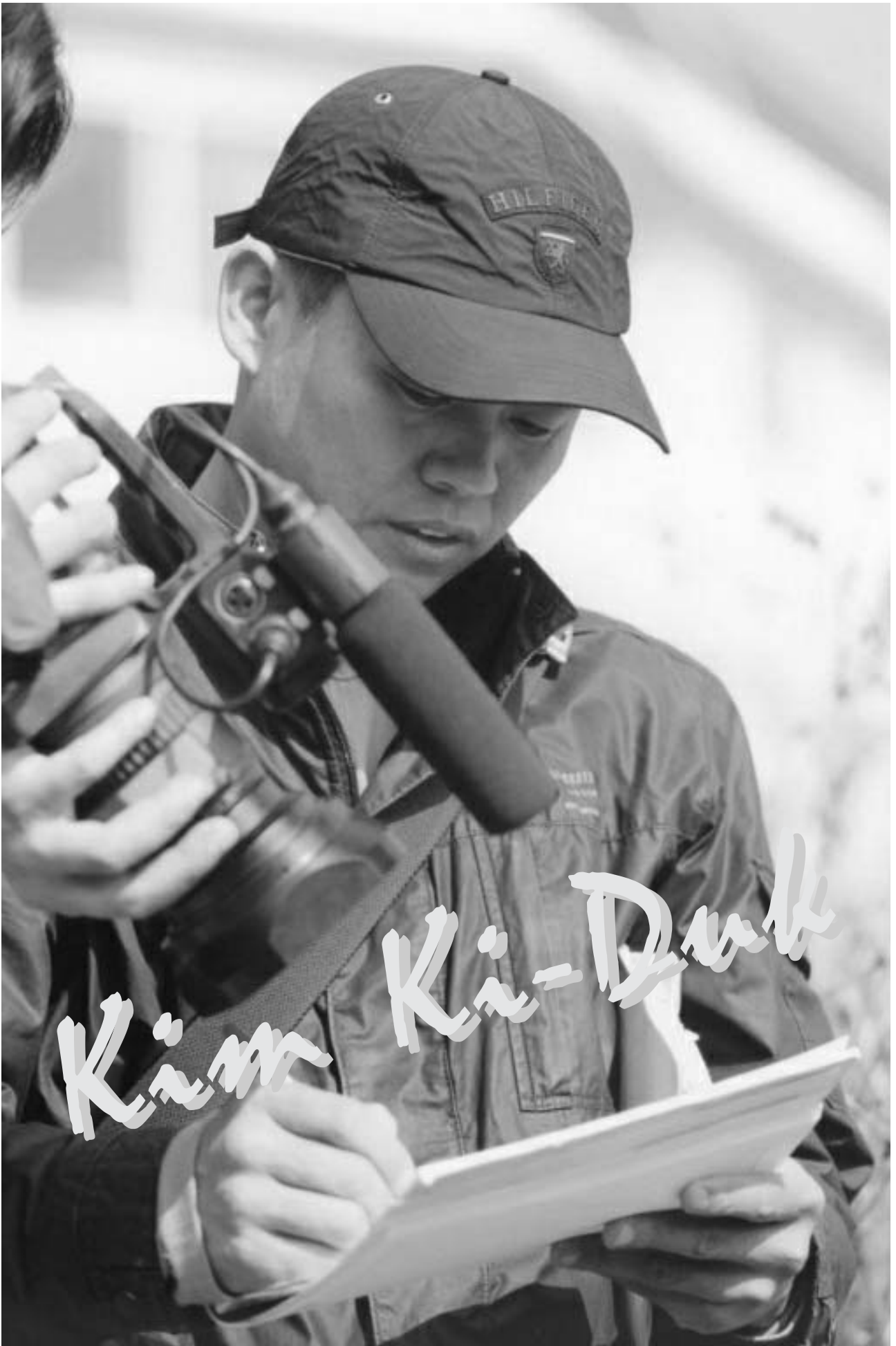
Prima di tutto per rispondere all'entusiasmante riscontro del nostro pubblico, a un indice di gradimento che gli spettatori del cineforum hanno espresso, segnalando proprio un approfondimento orientato a conoscere questa dimensione.

In secondo luogo per analizzare una tendenza importante, e certamente non trascurabile: infatti, negli ultimi vent'anni il cinema coreano si è guadagnato una presenza significativa all'interno dei festival internazionali, non solo entrando in contatto con una vetrina che ha posto in risalto registi e movimenti, ma inserendo anche i film realizzati in un circuito produttivo/distributivo più ampio. Si è deciso perciò di focalizzare l'attenzione su queste dinamiche, convinti di non poter ignorare una stagione della cinematografia orientale che si apriva all'Occidente e che iniziava a scardinare le logiche tradizionali legate al modo di intendere lo spettacolo filmico.

In un simile contesto, Kim Ki-duk ci è sembrato l'autore che meglio rappresentava tale corrente, forse perché il suo mestiere di cineasta non è partito da basi teoriche forti né da un'attività sul campo che gli ha consentito di acquisire esperienza. Il suo, dunque, resta uno sguardo puro da interferenze pregresse. Kim Ki-duk è un autodidatta che ha saputo associare la descrizione (poetica, impulsiva, a volte cruda) della realtà a un estetismo lirico impressionante: con lui il cinema coreano ha continuato sul sentiero di un'arte che, oltre allo sguardo sulla storia e sulla società del proprio Paese, si concentra anche sul linguaggio espressivo, su uno stile originale e consapevole delle potenzialità intrinseche.

Con il tempo, l'opera di Kim Ki-duk ha unito questa visione violenta del mondo, sporca di sangue e votata alla raffigurazione di un destino privo di salvezza, a una concezione creativa orientata alla sperimentazione. Le sue pellicole hanno stimolato l'interesse a Occidente, parlando a voce alta della "modernizzazione" coreana e, proprio grazie alla capacità di combinare aspetti tra loro contrapposti, concentrandosi su una serie di contraddizioni irrisolte.

Ecco l'importanza di un'esperienza profondamente nuova nel panorama mondiale. Uno sguardo originale, non privo però di rimandi al cinema contemporaneo, che prende le mosse dall'uomo soffermandosi sulle sue dinamiche senza passare mai inosservato. Forse da qui bisognerebbe partire per capire le parole del regista: "Non ci sono sistemi. Io sono come l'acqua, semplicemente fluisco...".



IL CINEMA COREANO DAGLI ANNI SESSANTA A OGGI: UN NUOVO SGUARDO SUL MONDO

Negli anni Sessanta l'industria cinematografica coreana attraversa una fase molto fiorente, tanto che si producono circa duecento film all'anno. Si tratta, tuttavia, di una situazione provvisoria, che infatti crolla nel decennio successivo, quando inizia a diffondersi il germe di una crisi che coinvolge il sistema nella sua totalità: i fermenti del periodo precedente si perdono in un baratro creativo e produttivo. Nonostante si affermi una crescita demografica di dimensioni significative, la percentuale degli spettatori tende a diminuire sensibilmente, mentre la quota di mercato si attesta su cifre preoccupanti scendendo al di sotto del 20 %. Le motivazioni vanno ricercate nell'affermazione e diffusione della televisione (come del resto accade anche in altri Paesi, Italia inclusa), ma soprattutto nella condotta seguita a livello politico, ovvero nell'imposizione di norme severe da parte dei presidenti che si avvicendano al potere, tutti provenienti dall'area militare: la censura si abbatte su ogni pellicola, rigorosamente rivista e ridotta (in media ogni film viene tagliato di 20-30 minuti di durata complessiva ed era vietato mostrare gli aspetti più miseri delle condizioni di vita, come le tipiche case con il tetto di paglia). Situazione che stenta a cambiare di segno nel corso degli anni Ottanta, quando alla distribuzione in patria di titoli di un certo successo non viene accompagnata dall'affermazione di personalità rilevanti a livello autoriale, capaci di dare origine a una linea registica coerente in grado di instillare il cambiamento.

Nel 1988 si hanno i primi segnali di una svolta in un contesto martoriato dalla crisi. Il Presidente Roh Tae-woo sembra voler distaccarsi dalla linea autoritaria di gestione del Paese per promuovere l'emergere di giovani cineasti che, cresciuti tra gli intellettuali, si concentrino sulla raffigurazione dell'attualità. Proprio in quell'anno escono opere come *The Age of Success* di Jang Sun-woo (satira dei coreani caduti nella schiavitù dal denaro) e *Chilsu and Mansu* di Park Kwang-su (concentrato sui contrasti ideologici derivati dalla guerra in Corea). Tutto questo rappresenta una vera svolta nel panorama cinematografico dell'epoca, dato il coraggio che le nuove personalità artistiche dimostrano nel trattare tematiche fino a poco tempo prima bandite. Nasce infatti la New Wave, identificata subito con il cosiddetto Realismo sociale (1988-1995): il movimento studentesco diventa centro di attenzione degli intellettuali, così come quello contadino. È la realtà, dunque, a fare da punto di partenza per una riflessione che privilegia la dimensione politico-sociale concreta, senza più mediazioni, censure o false metafore.

I due esponenti principali di questa tendenza innovativa sono Jang Sun-woo e Park Kwang-su, inte-

ressati a mettere in scena il significato dei legami personali e della condizione collettiva. Capovolgendo la visione stereotipata che si era diffusa con molti registi precedenti, essi indagano il ruolo della donna, l'immoralità dei rapporti sociali e il senso di isolamento a cui sono costretti i fautori dei movimenti di protesta vessati dal regime. La metamorfosi del modo di fare cinema è talmente forte da allargarsi anche agli autori della generazione precedente, ondata che tuttavia da vera e propria moda è destinata a esaurirsi nel giro di pochi anni, tanto che può considerarsi definitivamente esaurita negli anni Novanta, quando ogni cineasta preferisce intraprendere un percorso personale che si distacca da quello suggerito dal Realismo sociale. Probabilmente il progressivo spegnersi della New Wave è da ricondursi a uno scollamento tra forma e contenuto, che ha creato un cinema dagli argomenti fortemente politicizzati e di denuncia, ma incapace di rinnovarsi nel linguaggio e dunque di affiancare l'evoluzione espressiva a quella dei temi. Inoltre una seconda ragione riguarda una dimensione ancora più rilevante e nasce dai mutamenti vissuti a livello collettivo in Corea del Sud, dove alla connotazione politico-ideologica degli anni Ottanta si è sostituita nel decennio seguente una maggiore focalizzazione sulle problematiche connesse con la cultura e il sesso. In sintesi, il passaggio da un governo totalitario a uno più democratico è coinciso con la liberalizzazione dell'arte cinematografica. Avendo eliminato il motivo principale della critica studentesca (la dittatura e i suoi eccessi), l'interesse prende a gravitare attorno ad altri temi.

Nel 1992 (con l'elezione di Kim Young-sam, il primo presidente della Repubblica a non avere trascorsi militari) si diffondono i germi di una "rivoluzione culturale" che investe anche il sistema produttivo cinematografico. È l'anno in cui esce *Marriage Story* di Kim Ui-seok, pellicola che dà l'avvio al filone dei "film pianificati", ovvero a quei titoli che vengono realizzati ricalcando i gusti e le inclinazioni degli spettatori: le case di produzione cominciano a influenzare direttamente il modo di girare e i contenuti trattati, distribuendo i finanziamenti sulla base di previsioni sul gradimento del pubblico.

Nel 1996 - anno anche del Pusan International Film Festival - prende piede un movimento noto come New Korean Cinema, in cui si abbandonano pian piano gli interessi nei confronti della raffigurazione sociale. Nasce la nuova generazione dei cinefili (nel giro di tre anni, dal 1996 al 1998, esordiscono tutti gli autori di maggior rilievo), portatrice di una personale visione estetica (che va a definire ogni regista come personalità autonoma dotata un proprio stile) e madre della ricostruzione successiva. Il suo merito essenziale è quello di diversificare i generi trattati: oltre al melodramma, alla commedia e all'*action* si manifesta una certa attenzione per l'horror, il thriller e la fantascienza.

Con il nuovo millennio il cinema coreano si apre ai blockbuster e ai kolossal, dunque a una logica che privilegia nettamente l'investimento di risorse per ottenere riscontri economici al momento dell'uscita in sala. Emblematico è il caso di *Shiri* di Kang Je-gyu (1999), film spettacolare che ha registrato il più eclatante successo commerciale di sempre in Corea e che ha inaugurato il definitivo ingresso della concezione produttiva tipica di Hollywood.

LA VITA PRIMA DEL CINEMA: IL CONTATTO DIRETTO CON LA REALTÀ

Nella vita di Kim Ki-duk non è semplice separare i dati certi dalle notizie leggendarie e tutta la sua opera di regista è disseminata di suggestioni e indizi autobiografici. Nasce nel 1960 a Bonghwa, un villaggio di montagna nella provincia del Kyungsang del Nord. La sua famiglia è povera e non colta, di religione cristiana. A 9 anni si trasferisce a Seul dove frequenta una scuola di avviamento professionale al settore agricolo e lavora in diverse fabbriche fino ai 20 anni. In seguito entra nell'Esercito della Corea del Sud e qui rimane fino all'età di 25 anni. Questa esperienza assumerà un valore talmente forte da costituire parte integrante della sua poetica, non solo per sia la riproposizione di figure militari (*Wild Animals*, *Address Unknown - Indirizzo sconosciuto*, *The Coast Guard*), ma soprattutto per le geometrie precise che caratterizzano il suo modo di girare. Rientrato dal servizio militare trascorre due anni in un istituto religioso cristiano che fornisce assistenza ai non vedenti. Questa fase segna il passaggio da una sfera connotata da una fisicità particolarmente accentuata a una completamente spirituale, in particolar modo Kim Ki-duk viene influenzato dalla dialettica colpa-espiazione. È come se il regista avesse preso le caratteristiche di maggior rilievo di entrambe le esperienze e le avesse mescolate per farne elementi drammaturgici forti.

Nel 1990 parte per la Francia e trascorre un lungo periodo di tempo a Parigi, dedicandosi alla pittura: si mantiene come artista di strada senza mai studiare arte, entrando in contatto con il mondo degli emarginati che popolerà il suo cinema. A suo dire vede solo tre film: *Gli amanti del Pont-Neuf* (Léon Carax, 1991), *L'amante* (Jean-Jacques Annaud, 1991) e *Il silenzio degli innocenti* (Jonathan Demme, 1991), di cui possiamo riemergono le tracce nel tema dell'*amour fou*, nella marcata connotazione estetica e nella dialettica che oppone all'amore la violenza. Dalla Francia viaggia per tutta Europa, fino a quando nel 1993 torna in Corea dove inizia a scrivere sceneggiature. Due anni dopo vince il primo premio all'Educational Institute of Screenwriting con lo *script* di *Jaywalking*, mentre risale al 1996 l'esordio alla regia con *Crocodile*, presentato alla prima edizione del Pusan Film Festival.

È necessario evidenziare due aspetti nella vita di Kim Ki-duk. Da un parte l'assenza di cultura cinematografica e in generale di un *background* intellettuale motivante (non frequenta scuole, non è un cinefilo, né compie studi specifici). Proprio per questo motivo la grande fonte d'ispirazione della sua opera è la stessa esperienze di vita, la centralità del corpo, la dimensione spirituale e il senso di colpa, l'emarginazione e l'isolamento. Il suo è un cinema assolutamente personale e non a caso Kim Ki-duk rientra tra gli autori coreani più apprezzati all'estero, ma decisamente criticato nel suo Paese.

KIM KI-DUK: LA FERITA DELLA SOLITUDINE

Nel contesto generale del cinema coreano Kim Ki-duk rappresenta un caso decisamente particolare, in quanto incarna la figura di un cineasta che rifiuta le esperienze delle generazioni precedenti (l'impegno di matrice politica e sociale) e di quelle a lui contemporanee (gli studi universitari e la formazione specializzata). Il suo è in primo luogo un atteggiamento di distacco nei confronti del New Korean Cinema, mentre il difficile rapporto con la critica e il pubblico del suo Paese lo spingono a rivolgersi altrove, vale a dire al mercato occidentale che, al contrario, lo accoglie dimostrando un gradimento più elevato. In realtà nega riferimenti anche al cinema occidentale, sostenendo di aver guardato solo tre film prima dell'esordio alla regia. Inoltre, anche quando si operano accostamenti (come quello tra il suo *Bad Guy*, 2001, e *Taxi Driver* di Scorsese, 1976) Ki-duk non li smentisce, ma dichiara semplicemente di non averci pensato, ribadendo la totale negazione del legame con altre opere. Tuttavia, nella presenza del tema della vendetta e della crisi dell'uomo contemporaneo si possono rintracciare parentele con la produzione coreana coeva. Cineasta autodidatta, egli non ha mai studiato cinema, non ha un passato da cinefilo ed è arrivato alla regia un po' per caso dopo aver tentato, senza riuscirci, la strada della pittura: con-

datta, egli non ha mai studiato cinema, non ha un passato da cinefilo ed è arrivato alla regia un po' per caso dopo aver tentato, senza riuscirci, la strada della pittura: con-



Scene tratte da *Bad Guy* (a sinistra) e *L'arco* (a destra)

tenuti e stile riflettono perciò tale isolamento, reale e al tempo stesso orgogliosamente ribadito. Ki-duk esordisce nel 1996 con *Crocodile* (vincitore del Pusan International Film Festival) e da subito si attesta all'interno di un territorio differente del cinema coreano: le sue pellicole hanno per protagonisti emarginati e girovaghi che utilizzano la violenza come linguaggio, non da condannare o giudicare ma semplicemente da osservare, e come elemento intrinseco dei rapporti umani, in particolar modo di quello uomo-donna. *Crocodile* colpisce sia per la trama (un vagabondo che vive ai lati del fiume Han derubando i suicidi arriva a violentare una donna dopo averla salvata, iniziando con lei un legame contrastato che li porterà a essere sopraffatti dalla crudeltà) sia per lo stile sgrammaticato e incurante dell'evoluzione psicologica dei personaggi, ma colmo di momenti lirici e melodrammatici, oltre che di una particolare attenzione estetica.

Se gli altri autori adottano un punto di vista critico nei confronti della struttura sociale coreana maschilista, Kim Ki-duk predilige un approccio oggettivo, passando dalla dimensione universale a quella individuale senza indagare motivazioni politiche (cosa che gli farà guadagnare moltissime critiche da parte del movimento femminista).

L'opera della maturazione è *L'isola* (2000), in cui la violenza raggiunge forme estreme, assurgendo a simbolo di una condizione emotiva generale. La provocazione convive con passaggi allegorici e un prezioso formalismo, elementi che definiranno in seguito il suo cinema.

Il 2003 segna l'allargamento al pubblico mondiale con *Primavera, estate, autunno, inverno... e ancora primavera*, mentre l'anno successivo *La samaritana* e *Ferro 3 - La casa vuota* vincono rispettivamente l'Orso d'Argento al Festival di Berlino e il Leone d'Argento alla Mostra di Venezia, consacrando il successo internazionale dell'autore attraverso il suo ingresso definitivo nei circuiti commerciali e tra le pagine delle riviste specializzate. Kim Ki-duk non rinuncia ai temi dominanti, ma impara a gestirli con maggiore equilibrio: la violenza è meno esplicita, pur conservando la propria presenza costante nelle pieghe di una cinema che ha tra i principali obiettivi quello di scuotere e far reagire. Crudeltà del mondo e solitudine umana restano gli argomenti dominanti, passando però dalla classe emarginata a quella borghese.

L'anno seguente, con *L'arco* (2005), il regista sembra cadere in alcune derive manieriste, anche se con *Time* (2006), torna ad approfondire il rapporto uomo-donna integrandolo con i rimandi alla contemporaneità e affinando un discorso sul cinema più interessante e maturo. *Soffio* (2007) accosta l'universo borghese della protagonista a quello di emarginazione del personaggio maschile, continuando a indagare il difficile evolversi legami e l'inevitabile connubio amore-dolore.

Il cinema di Ki-duk è profondamente attratto dal conflitto, in grado di materializzare la dialettica orientale tra la forza negativa dello Yin e quella positiva dello Yang. Proprio nella compresenza di elementi antitetici risiede la fascinazione al racconto: bene e male, sangue e purezza, colpa e innocenza convivono senza possedere confini netti, serbando sempre margini sottili da squarciare.

In particolare, è nella dialettica erotico/carnale che tale principio si esprime nella sua pienezza. L'incontro non è mai pacificato, ma rubato o punito; l'amore passa per il corpo lasciando un segno indelebile. Per questo motivo la ferita è la forma in cui si esprime al meglio il cinema di Kim Ki-duk: i lembi sono scuciti, le lesioni restano aperte e sanguinanti, le cicatrici ineliminabili e perenni. Si tratta di un *realismo astratto*, che non ha l'intento di descrivere la condizione degli emarginati da un punto di vista sociale o psicologico, bensì di osservare da vicino il concetto di marginalità, sia essa reale o emotiva. L'uomo è incapace di instaurare una vera relazione con l'altro, persino con i membri della sua stessa famiglia. Non esiste un altrove in cui si riconosca o che lo collochi in una sfera più grande di lui: la solitudine è la voragine che non lascia scampo.

PRIMAVERA, ESTATE, AUTUNNO, INVERNO... E ANCORA PRIMAVERA (2003)

Cast & Credits

Bom yeoreum gaeul gyeoul geurigo bom

Origine Corea del Sud/Germania

Sceneggiatura Kim Ki-duk

Fotografia Baek Dong-hyeon

Montaggio Kim Ki-duk

Scenografia Stefan Schonberg, Oh Sang-Man

Costumi Kim Min-Hee

Musica Park Ji-woong

Con Oh Yeong-su (Monaco anziano), Kim Young-min (Monaco ragazzo), Kim Ki-duk (Monaco adulto), Kim Jong-ho (Monaco bambino), Ha Yeo-jin (Ragazza)

Durata 103 minuti

Premi Premio del pubblico al Festival di Locarno 2003



Per fare film che siano coerenti con i miei pensieri, non desidero pensare né al pubblico né a mercato corano. Forse per qualcuno può sembrare strano o assurdo, ma io desidero produrre dei film che abbiano un senso, un'importanza per me. Perché ho ancora molte domande da pormi nella vita. E desidero pormele in assoluta libertà.
(Kim Ki-duk)

Trama

Il film racconta il rapporto tra un monaco buddista e il suo discepolo Sisal attraverso la successione delle stagioni articolata in cinque capitoli, ciascuno connesso a una diversa fase della vita. Nel primo (primavera/infanzia) Sisal infligge delle torture ad alcuni animali, imparando a conoscere le conseguenze delle proprie azioni; nel secondo (estate/adolescenza) la sua vita viene travolta dall'arrivo di una ragazza e dalla scoperta della passione; nel terzo (autunno/età adulta) ritorna nel tempio (dal quale era fuggito per seguire la giovane donna), affrontando un processo di espiazione e presa di coscienza di sé; nel quarto (inverno/maturità), dopo la morte del monaco si dedica alla propria crescita spirituale e accoglie un neonato che gli viene inaspettatamente affidato; l'ultimo (... e ancora primavera/rinascita) sancisce infine un nuovo ciclo e, mostrando Sisal nel ruolo di maestro, completa il percorso circolare dell'esistenza.

Analisi critica

Primavera, estate, autunno, inverno... e ancora primavera è un film costruito interamente sul concetto di soglia. Spazi (fisici e non) da attraversare, passaggi che è necessario superare per accedere alla dimensione successiva. A un livello macroscopico tutto ciò è sancito dall'avvicinarsi delle stagioni e dalla loro aderenza a uno stadio specifico della crescita umana. Così in *Primavera* Sisal viene a contatto con la conoscenza della morte mediante la tortura inflitta agli animali e, nello stesso tempo, tramite il sentimento della colpa; in *Estate* la curiosità verso il femminile lo spinge a scoprire gli impulsi corporei e ad abbandonarsi alla passione; in *Autunno* le colpe (non mostrate, ma visibili sulla carne) portano alla ricerca delle radici e a quella forma di cura che coincide con la purifi-

cazione; in *Inverno* si può compiere il cammino spirituale verso la propria interiorità e l'apertura definitiva all'altro, imprimendo un nuovo inizio al ciclo della vita (e quindi delle stagioni in ... e ancora primavera). Ogni episodio, pertanto, conserva un'evidente parentela con il precedente e un legame molto stretto con il seguente, nel rispetto di un principio di "reciproca penetrazione" (quello che nella cultura orientale è il cosiddetto *tong*) che alimenta nella struttura narrativa dell'opera un andamento basato sulla perfetta circolarità e interdipendenza di ogni elemento.

Quella di Kim Ki-duk è una visione esplicitamente simbolica, capace di passare dalla dimensione individuale a quella più generale per veicolare un messaggio e renderlo universale. In tal senso *Primavera, estate, autunno, inverno... e ancora primavera* è solo apparentemente una riflessione sul Buddismo (del resto lo stesso regista è cattolico). Infatti se alcuni fattori ricalcano un punto di vista orientale (la pratica della meditazione, la reincarnazione del monaco nel serpente), altri derivano dalla concezione occidentale (la separazione delle erbe buone da quelle cattive, la donna come causa di tentazione, la presenza del rettile). Il risultato finale mette in evidenza una prospettiva più assoluta che, partendo dall'abbandono della sfera materiale e passionale, mira al raggiungimento della "giusta distanza" da cui osservare sé stessi e il mondo, significato questo che nasce da un sentire largamente ecumenico (non a caso il film ha riscosso enorme successo in Europa).

A uno sguardo più microscopico, invece, sono i simboli meno espliciti a tracciare una metafora compiuta, in cui accanto all'ostentazione del contenuto e dei temi coesiste un racconto che non lascia nulla al caso. Il monastero (fatto costruire appositamente dall'autore e poi, purtroppo, abbattuto) sorge nel mezzo del lago Jusan, su una piattaforma mobile che non ha nessun attaccamento alla terra. Per raggiungerlo è necessario superare l'acqua e quindi, seguendo un'interpretazione allegorica, bisogna percorrere e oltrepassare la distesa torbida del proprio mistero per arrivare a contemplare lo spirito: con questo affondo nell'Io si compie la purificazione. Inoltre, due enormi porte dividono il bosco (che fa da ponte tra la solitudine del luogo e la civiltà) dal lago (che porta al monastero). Porte sospese prive di pareti, inutili nella loro funzione di separazione, come quelle all'interno del tempio che servono a delineare gli spazi senza occluderne la vista (e per questo richiamano *Dogville* di Lars Von Trier), per ribadire ancora una volta l'esigenza di un passaggio dai connotati rituali (quando Sisal vuole raggiungere la ragazza senza essere sentito dal maestro evita di passare dalla porta che li separa, con un atto di ribellione a una regola che sarà causa di perdizione).



Due scene tratte da *Primavera, estate, autunno, inverno... e ancora primavera*.

Nona pellicola di Kim Ki-duk, *Primavera, estate, autunno, inverno... e ancora primavera* è la prima a essere stata distribuita in Italia (dopo un paio di incursioni festivaliere nel 2000 con *L'isola* e nel 2001 con *Indirizzo sconosciuto*). Dopo gli eccessi di un cinema basato sull'esibizione della violenza e della lacerazione, questo è considerato il film della pacificazione e dell'equilibrio, nonché del riconoscimento ufficiale da parte della critica. All'immagine sovraccarica di particolari si sostituisce uno stile lirico e contemplativo che alle ampie carrellate e panoramiche preferisce campi lunghi e lunghissimi, nei quali è possibile realizzare la comunione tra i protagonisti e la natura e far convivere elementi tra loro antitetici (acqua/terra, interno/esterno, dinamicità/staticità). In realtà è inesatto affermare che il regista coreano rinuncia alla crudeltà. Semmai si concretizza un distacco dall'eccesso e dall'accumulo che consente allo spettatore di comprendere a fondo il gioco di continue metafore (come accade nel rito della parabola).

Se in *L'isola* un giovane assassino fuggiva alla ricerca di un'espiazione ottenibile grazie a un'esperienza di piacere/dolore sadomasochistico (incidendo ami sul proprio corpo), qui l'omicida tenta di trovare sollievo nell'intaglio del legno, nella pratica dell'ascesi e del rigore della scrittura. La violenza c'è ma non è più esterna, è diventata interiore, lacerata l'anima e non dà pace. Anche l'ostentazione del corpo si è ridimensionata, ma la passione scuote e non offre via scampo.

Curiosità

Il tempio è stato fatto costruire appositamente da Kim Ki-duk in tre mesi e, purtroppo, successivamente è fatto demolire: in Corea, infatti, non esistono monasteri galleggianti.

È la prima volta che Kim Ki-duk appare in un suo film: inizialmente la scelta è stata necessaria, in quanto l'attore che avrebbe dovuto avere la parte del monaco adulto era impegnato subito dopo in un altro film e non avrebbe potuto rasare i capelli, cosa necessaria per interpretare il ruolo di un monaco buddista. La decisione di Kim Ki-duk di rappresentare lui stesso quel ruolo è stata presa dal regista assieme alla sua troupe.

Il film ha ricevuto la *nomination* al Pardo d'Oro al Festival di Locarno (2003).

Recensioni



Cinque stagioni (tempo circolare), due personaggi (raramente tre o quattro), una casetta ancorata in un laghetto tra i monti, un'azione scandita ogni dieci anni, mezzo secolo di ascesi per diventare un vero uomo. Lezione di filosofia buddista? Parabola zen? È la storia di un bambino educato con rispetto affettuoso da un anziano monaco, dall'infanzia innocente e crudele (primavera), all'adolescenza appassionata che scopre l'amore carnale (estate), poi ossessione che sfocia nella gelosia omicida (autunno) e infine la quieta saggezza dell'ingresso nell'alta età (inverno). E il ciclo ricomincia con un bimbetto abbandonato da una madre che ha il volto coperto dalla vergogna. Opus n. 8 di un regista coreano abituato a raccontare drammi contemporanei, ribollenti di violenza e crudeltà, è un film straordinario per bellezza paesaggistica. Nei primi due capitoli può dare il sospetto di un estetismo pittorico fin troppo raffinato, come un calligrafico esercizio idilliaco di stile. Nella seconda parte, però, quando dal mondo esterno irrompono le passioni, le invenzioni narrative e registiche si susseguono. In inverno, sul lago ghiacciato anche la natura si fa minacciosa, non più incontaminata nel suo splendore, ripresa in campi lunghi e lunghissimi. Così infantilmente scherzosa nel primo capitolo dov'è applicata a rane e pesci, la grossa pietra che faticosamente l'adulto e atletico monaco trascina sino alla vetta più alta diventa la metafora della pena del vivere, ma anche di un'ascesa alla conquista di una pace autentica (...).

(Morando Morandini, *Il Morandini* 2009)



L'idea occidentale di film religioso si concreta il più delle volte in forme edificanti, agiografiche o lacrimose. Per cui di fronte a una pellicola come *Primavera, estate, autunno, inverno...e ancora primavera*, impregnata di pensiero buddista, il nostro sconcerto è totale. Ad apertura del primo dei cinque capitoli, l'immagine del tempietto al centro di un lago fra le montagne in cui vivono un monaco e un bambino suggerisce una collocazione nel passato. Poi però, a chiarire che il racconto si svolge oggi o addirittura domani, arriveranno delle ragazze vestite alla moderna e dei poliziotti armati di pistola. La caratteristica del messaggio spirituale del coreano Kim Ki-duk è di non situarsi fuori dalla vita; ovvero di non nascondere i condizionamenti e le afflizioni. Dal sadismo del bimbo che se la gode a tormentare gli animali del bosco alle punizioni corporali, dalle trasgressioni del sesso al repentino rifiuto dell'isolamento, l'esistenza degli eremiti finirà per attraversare i rischi e i dolori di tutti. E infatti sullo schermo si contempleranno in vario modo l'omicidio, il carcere, un paio di suicidi, altrettanti prezzi da pagare perché il ciclo naturale dell'esistenza riprenda sempre da dove si è interrotto come il flusso delle stagioni indicato dal titolo. A differenza di molti registi asiatici, Kim Ki-duk non è un cinefilo formatosi sui *Cahiers du Cinéma* ma un pittore che va sperimentando da un'opera all'altra una diversa forma espressiva. Quello che ci offre è un film da meditazione, pregno di straordinaria bellezza visiva e scandito su tempi interiori (...). Dopo la prova di questo film saremmo tentati di aprirgli il massimo credito per quanto riguarda l'avvenire, lieti che il cinema sudcoreano offra prodotti qualitativamente diversi dal morboso e tarantinesco *Old Boy* di Park Chan-wook, secondo premio al recente festival di Cannes.

(Tullio Kezich, *Il Corriere della Sera*, 12 giugno 2004)



Non è il miglior Kim Ki-duk, ma che un suo film esca nelle sale è già una specie di miracolo. In confronto a lavori come *Bad Guy*, *The Coast Guard* e *Samaria*, *Primavera, estate, autunno, inverno... e ancora primavera* dimostra una propensione alla conciliazione verso il gusto occidentale che manca del tutto nelle opere migliori del regista coreano. Però averne. Se è vero che, verso l'ultima parte, l'opera diventa un po' troppo pomposa e "folcloristica", è anche vero che per tre quarti riesce a descrivere un mondo e una vita con una durezza e un'inevitabilità da far venire spesso i brividi. Nella circolarità dell'esistenza del protagonista, da bambino fino alla vecchiaia (con re-inizio), Kim ci mette di fronte a un processo di causa ed effetto che taglia la retorica didascalica sul nascere proprio per la sua elementarità nuda e cruda. Si veda, per esempio, il primo episodio, col bimbo che mette in atto piccole crudeltà sugli animali, gesti che poi gli si ritorcono contro. L'universo di Kim Ki-duk è generalmente fatto di grigi, più che di bianchi e di neri; quando i bianchi e neri sono invece netti (si veda pure *The Coast Guard*), il risultato è forse meno convincente, a una prima occhiata, eppure non è meno lucido né meno preciso. Anzi, la lucidità è appunto ciò che ferisce maggiormente, nel cinema di Kim, perché prova di una risolutezza sfrondata del superfluo, anche stilisticamente parlando.

(Pier Maria Bocchi, *Film Tv*)



È raro ormai che il cinema coreano deluda. Lo riconferma questo film pieno di fascino che cita nel titolo tutte e quattro le stagioni, ricominciando, dopo l'inverno, con la primavera.. Per indicare - filosoficamente e religiosamente - non solo il ciclo della vita collegato con quello delle stagioni, ma il suo ripetersi all'infinito: senza interruzioni (...).La natura come simbolo, ma anche come rappresentazione perché Kim Ki-duk, uno degli autori coreani più apprezzati (si ricordi, a una Mostra di Venezia, *L'isola*, un film quasi feroce), pur ricorrendo di continuo a simboli Zen e a metafore poetiche, è sui modi con cui ha portato la sua storia sullo schermo che ha puntato tutte le sue ricerche linguistiche. Non solo il cambiamento dei colori via via che trascorrono le stagioni, ma la cornice in mezzo al lago di quell'eremo che, ad ogni pagina, raggiunge la pittura. Con composizioni ora geometriche ora invece effuse e sfumate cui fanno da riscontro i gesti dei personaggi, fissati sullo schermo quando con accenti distaccati e ier-

atici, quando con atteggiamenti quotidiani: sempre estranei, però, all'idea di una cronaca. Mentre i ritmi - narrativi e drammatici - sembrano sospendersi fuori dal tempo, anche quando, ora solenni ora dimessi, lo scandiscono, e delle musiche molto più vicine al sacro che non al profano sottolineano ogni scena arrivando, in più momenti, a svelarne i più riposti segreti; anche oltre, perciò, i significati apparenti.

(Gian Luigi Rondi, *Il Tempo*, 10 giugno 2004)



(...) Uno degli autori di punta di un'altra cinematografia asiatica che dopo l'onda di Hong Kong e di Taiwan sta conquistando il mercato occidentale, utilizza una struttura narrativa che nel cinema ha trovato interessanti soluzioni formali sotto le più diverse latitudini, per rivendicare uno sguardo limpido e profondo ma non ascetico nell'accezione orientale più estrema della selezione preventiva di cosa mostrare e della sottrazione censoria.

Anche se poi quella dei due monaci che dividono l'eremo galleggiante sul lago circondato dalle montagne è una storia di formazione all'ascesi e la proverbiale saggezza orientale si esprime nella pratica attraverso la capacità di Kim Ki-duk di girare in una sola location. Scandito da quattro apologhi e un epilogo, il rapporto tra l'anziano maestro e il discepolo si snoda dalla crescita alla maturità di quest'ultimo in un luogo fuori dal mondo e ai confini con l'eternità. Ki-duk, che ha anche scritto, montato e interpretato in alcune scene il film, descrive con intensa partecipazione l'infinita gamma dei sentimenti che si alternano nell'arco dell'immutabile ciclo naturale: crudeltà e innocenza, piacere e dolore, desiderio e ossessione, delitto e redenzione. E sfida i tabù moralisti quando sottolinea il sadismo del bambino, l'esistenza di una violenza che l'uomo possiede geneticamente e che può essere alimentata nell'infanzia e nella giovinezza, quando ritiene necessario mostrare alcune sgradevoli violenze sugli animali (...).

(Alberto Castellano, *Il Mattino*, 18 giugno 2004)



Un bambino cresce in un luogo sperduto con un anziano maestro. Gli anni passano, le stagioni si susseguono, le tentazioni cambiano forma e natura. Il bambino si diverte con giochi crudeli sugli animali. Il ragazzo si innamora di una giovane di città giunta fin lì per curarsi. L'adulto tornerà in quel luogo isolato, da cui era fuggito per amore, con un delitto sulle spalle. A raccontarlo così si direbbe un giallo di taglio moraleggiante. Invece è un film magnifico e sconcertante, semplice e grandioso come il suo titolo circolare, *Primavera, estate, autunno, inverno... e ancora primavera*. Salutato all'ultimo festival di Locarno con una vera ovazione che sembrava annunciare un premio (purtroppo negato) al coreano Kim Ki-duk, regista e anche attore nel piccolo ma atletico ruolo del monaco adulto che negli ultimi episodi affronta le prove più impervie. Fondendo padronanza del corpo e dello spirito in un unico itinerario sapienziale. Quel luogo isolato è infatti un tempio galleggiante, geniale invenzione di regia: un rifugio semovente dotato di porte che si aprono teatralmente sui paesaggi circostanti, un dispositivo scenico stilizzato e insieme del tutto naturale che dà concretezza e spessore metaforico all'intera vicenda. Il tempio a sua volta è posto al centro di un magnifico lago di montagna, anch'esso artificiale, creato due secoli fa dal re di quelle contrade. Mentre il maestro, parola abusata ma non qui, ha la figura insieme grave e leggera di un vecchio monaco buddista capace di fare la cosa giusta (giusta per l'allievo) in ogni circostanza, che sorprenda il bambino a torturare le rane, o che lo ritrovi, cresciuto, allacciato alla sua amante in una barca alle prime luci dell'alba... Si potrebbe dire che il film ha l'andatura obliqua e imparabile di certe parabole Zen, purché sia chiaro che Kim Ki-duk traduce il sapore di quell'insegnamento in cinema. E cioè in ritmo, luce, colori, aspra tensione visiva e narrativa. Creata con un rigore e un'adesione personale esaltati dall'impervia bellezza dei luoghi. Chi già conosce il suo cinema spesso crudele (*L'isola*, *Bad Guy*) resterà sorpreso dalla svolta. Gli altri si affrettino a scoprire uno dei grandi talenti contemporanei, singolare come il suo percorso di autodidatta, ex-operaio, ex-marinaio, monaco mancato, arrivato al cinema ben oltre i trent'anni dopo aver studiato arte a Parigi.

(Fabio Ferzetti, *Il Messaggero*, 12 giugno 2004)

FERRO 3 - LA CASA VUOTA

(2004)

Cast & Credits

Bin-jip

Origine Corea del Sud/Giappone

Sceneggiatura Kim Ki-duk

Fotografia Jang Seong-back

Montaggio Kim Ki-duk

Scenografia Chungsol Art

Costumi Koo Jea-Heon

Musica Slvian

Con Hee Jae (Tae-suk), Lee Seung-yeon (Sun-hwa), Kwon Hyuk-ho (Min-gyu), Choi Jeong-ho (Guardia carceraria)

Durata 95 minuti

Premi Leone d'Argento per la miglior regia alla Mostra Internazionale di Arte cinematografica di Venezia (2004)



*Non è possibile riprodurre la realtà, rifarla. E' possibile soltanto fare un film.
E un film dev'essere come un film.
(Kim Ki-duk)*

Trama

Tae-suk ha l'abitudine di introdursi di nascosto nelle case che i rispettivi proprietari lasciano disabitate per un periodo limitato di tempo. Non lo fa per sottrarre oggetti di valore e non danneggia niente. L'unico interesse dal quale viene spinto è vivere per un po' in quei luoghi per poi abbandonarli nello stato in cui si trovavano prima del suo arrivo. Un giorno, entrando in un appartamento che credeva vuoto, incontra Sun-hwa, una giovane donna infelice e maltrattata da un marito violento. Rapito dal fascino della ragazza, Tae-suk decide di liberarla dalla sofferenza alla quale è stata condannata dalla brutalità del coniuge, aggredendo quest'ultimo con l'aiuto di una mazza da golf. I due rimarranno uniti nella condivisione della solitudine, abitando momentaneamente nelle case degli altri e riempiendole con una presenza improvvisa. Anche quando Tae-suk verrà arrestato, Sun-hwa vivrà nell'attesa del suo amante e i due riscopriranno la purezza di un contatto in bilico tra sogno e realtà.

Analisi critica

"Una casa attende che arrivi qualcuno a riempirla. È il modo in cui io vedo la società".

Con questa dichiarazione Kim Ki-duk ha definito *Ferro 3 - La casa vuota* (2004). Il lirismo estatico di *Primavera, estate, autunno, inverno... e ancora primavera* (2003) ha lasciato il posto a una storia contemporanea, borghese, intima. È un film quasi muto, le battute sono poche e tra i due protagonisti scorre unicamente un "ti amo" nel finale. Si parlano in silenzio Tae-suk e Sun-hwa, si conquistano con i gesti delicati di un vestito lasciato per terra, la premura di un pasto, la condivisione di spazi altrui che, per un attimo, diventano loro e di cui si prendono cura. Ogni azione è perfetta perché riesce a custodire la forza dell'evidenza insieme al mistero del non detto. *Ferro 3* unisce la raffinatezza estetica al minimalismo verbale, ed è questo mix tra l'eccentricità della storia e la puli-

zia delle (non) parole a far vibrare la sua intensità. A tal proposito Andrea Bellavita si concentra su una sorta di "vampirismo dell'intimo": Tae-suk non ruba nulla né fa del male, ma ciò che sottrae è la sacralità stessa della casa. Indossa i vestiti degli abitanti e mangia il loro cibo, utilizza perfino lo spazzolino da denti, lava gli indumenti e arriva alla mimesi quando guarda un incontro di box nell'appartamento di un pugile, beve tè in quello di una coppia tradizionalista, si masturba nel letto di un frustrato sessuale.

Questi personaggi sono caratterizzati da una follia purissima e astratta (la stessa che avvolge quelli di *Dolls* - 2002 - di Kitano), malati di nostalgia e sogno, immersi in un silenzio che diventa religione e fede fino a contrastare con la realtà (neanche sotto tortura i due pronunciano una parola). La loro pazzia si risolve nell'esercizio della ritualità, nella ricerca insistente di un luogo altro dove essere, sentirsi, e dal quale sottrarre la vita che a loro manca. Ogni entrata possiede una successione di atti fissi, che servono a conoscere e marchiare il territorio diverso: l'ascolto della segreteria, l'uso del bagno e della cucina, la pratica di lavare a mano gli indumenti sporchi e riparare ciò che è danneggiato, lo scatto delle fotografie. Anche la riproposizione di strutture narrative contribuisce a sottolineare questa forma di ossessione. Dopo aver occupato i vari spazi domestici, infatti, i protagonisti ci ritornano singolarmente per cercare le tracce della loro presenza (lui ruba il ritratto della donna lasciando la cornice vuota dal fotografo e cancella gli occhi dall'immagine del pugile, mentre lei si addormenta sul divano della coppia dove aveva baciato il suo amante per la prima volta).

Si abitano case, ma non ci si rende conto del passaggio di un estraneo, si consumano rapporti senza entrare in contatto. *Ferro 3* è un film sull'esistenza viscerale della solitudine dell'uomo, qualcosa di talmente intimo da non distinguerne più i confini. È un'opera misurata sull'assoluto, in quanto totale è il legame tra i due, così come l'insistenza dell'elemento fotografico, ravvisabile non solo nella ripetizione degli scatti da parte del personaggio maschile, ma anche nei trascorsi di quello femminile (il cui passato da modella è confermato da alcune foto comparse in due abitazioni). Ed è proprio la sua effigie in bianco e nero, spezzata e rielaborata, che assurge a simbolo del sentire di una donna che non si percepisce più nella sua totalità, ma divisa nei tanti pezzi scomposti e disordinati di sé. Anche qui la violenza non è palesata, bensì sempre percepibile in continui innesti. In questo senso il simbolo principale è la mazza da golf (da cui il titolo), che diviene arma con la quale affrontare il marito manesco, gioco pericoloso in grado di danneggiare (la scena in cui Tae-suk colpisce a morte la passeggera di un'auto) e infine strumento di vendetta (a sua volta il ragazzo subirà la medesima prepotenza da parte del marito di Sun-hwa). Tuttavia, è come se il regista ci dicesse che proprio precipitando nella follia è possibile ottenere la salvezza. Chiuso in carcere il giovane apprende, tramite tecniche di concentrazione, a diventare invisibile: non si lascia attraversare dalla sconfitta né rientra nei ranghi di una normale assuefazione alla propria condizione, ma al contrario abbraccia completamente il suo delirio e lo materializza. La scena conclusiva, con i due amanti in piedi su una bilancia che indica il peso zero, suggerisce tale deriva verso il fantastico e l'onirico, suggellando nello stesso tempo l'idea di una leggerezza finalmente scoperta.

Curiosità

L'intera preparazione del film è durata poco meno di tre mesi: uno per la sceneggiatura, uno per la preparazione, sedici giorni di riprese e dieci di montaggio. Oltre al Leone d'Argento per la Miglior Regia, la pellicola ha ricevuto la *nominaton* ai David di Donatello come miglior film straniero, sfiorando la vittoria che però è andata a *Million Dollar Baby* di Clint Eastwood.

Recensioni



(...) È un film cristallino in stato di grazia, assistito da due angeli custodi, leggerezza e trasparenza. Attraverso la sottrazione arriva alla perfezione: non una parola, un gesto, un minuto superfluo. Unico film sonoro al mondo, forse (dopo *L'isola nuda*, 1960), i cui due protagonisti non parlano mai e i dialoghi altrui stanno in due o tre paginette. Dove una pallina da golf diventa un'arma, ma anche un veicolo di comunicazione. Questa stringatezza - che porta all'invisibilità come nella parte finale - non esclude i sentimenti, anzi la tenerezza dell'amore. Presenza perfino feroce nei suoi film precedenti (*L'isola*), qui la violenza è indiretta, non fisica o fuori campo. Anche la violenza della prigionia - il contrario della casa, delle case, che Tae-suk, angelo anarchico ma metodico, riabilita e fa rivivere - «è vanificata da una bellezza che avvera un magico annullamento spazio-temporale» (Matteo Colombo). Tale è la felicità del narrare di questa commedia in bilico sul fantastico che libera dalla smania dell'interpretazione che pure si può esercitare: Tae-suk che esce invisibile dal carcere è morto?(...).

(Morando Morandini, *Il Morandini* 2009)



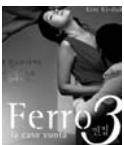
(...) Lirismo e visionarietà. In un contesto che la regia abbacinata e splendida di Kim Ki-duk dipana senza ricorrere quasi mai ai dialoghi e lasciando che gli spazi maggiori li occupino le immagini. Reali, certo, almeno fino al momento di chiudere, ma sempre sospese, eloquenti anche quando soprassedono ad ogni spiegazione. All'insegna di una immobilità che si trasmette agli snodi del racconto e ai ritmi di un'azione data soprattutto di riflesso: lasciando che sia gli interni, preponderanti, sia gli esterni, si affidino a luci e a colori raccolti e sfumati, come se si volessero citare certe antiche porcellane orientali. In mezzo i due interpreti, con pochissime altre figure di contorno. Conosciamo solo i loro nomi, ma i visi, la mimica, le espressioni bucano lo schermo. Con la poesia del silenzio.

(Gian Luigi Rondi, *Il Tempo*, 3 dicembre 2004)



È una metafora paradossale che nel corso di un'ora e mezza si dipana coniugando con rara eleganza leggerezza e profondità. Studente d'arte a Parigi, Kim Ki-duk sta nel solco della visionarietà di Antonioni che tuttavia personalizza con una tonificante dose di ironia e una spiritualità orientale. Vedi nel protagonista il rituale, emblema di disciplina e pulizia interiore, di lavare la biancheria e riparare gli oggetti nelle case occupate.

(Tullio Kezich, *Corriere della Sera*, 9 settembre 2004)



(...) Solo un controllo assoluto di ambientazione e recitazione poteva permettere l'impeccabile lavoro sul silenzio, o meglio sul riuscito tentativo di lasciare spazio solo al non-detto. La crudeltà del destino si coniuga, così, con la natura indifferente e il contesto urbano hi-tech in cui il sentimento funziona da chiave di apparente semplicità, eppure compiutamente cinematografica, in grado d'aprire le serrature che ci imprigionano l'inconscio. Che *Ferro 3* non s'esaurisca in un progetto d'arte e d'essai, lo dimostrano gli sprazzi di comicità, la disinvoltura con cui si volge in paradosso la mania del golf, la gentilezza favolistica con cui s'arriva in fondo alla parabola. Certo, Kim Ki-duk è troppo sottile e inquietante per rifugiarsi nelle scorciatoie *fantasy*; ma il fatto è che nell'asciutto e commovente scioglimento il protagonista martoriato diventa invisibile: forse un delirio, forse un'allegoria delle umane (troppo umane) aspirazioni alla cognizione del dolore.

(Alberto Castellano, *Il Mattino*)



(...) È un film seducente, piacevole, a lieto fine, quasi *mainstream*, e nello stesso tempo enigmatico, azzardato, dilatato in "fuori orario". *L'happy-end*, si sa, va costruito fin dai primi fotogrammi, è un'intenzione, difficile. Tutto il cinema lo desidera come fuoriuscita da sé, dal mondo logico, per essere rivoluzione permanente del reale. Kim Ki-duk ci

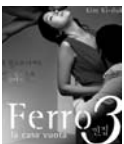
riesce con la sua storia di fantasmi coreani che sono insieme di carne e ossa e puro spirito... chiunque è un fantasma, volendo, capace di rendersi invisibile, presenza nella mente di qualcuno (...). L'intrusione negli appartamenti altrui sembra un gioco di interferenze esistenziali in una Corea gelata dalla spaccatura del paese, sempre catatonica e inerte nel suo cinema. Finché lo strano ragazzo, una specie di Peter Pan che ha perso la sua ombra e va a ricercarla nei cassetti altrui, si imbatte in una moglie sottomessa, vittima del marito violento. Fuggono insieme, muti, fanno squadra in quel tour assurdo di casa in casa, violando la privacy di sconosciuti. Lui viene arrestato e in carcere migliora la sua performance di fantasma. C'è e non c'è. Fa impazzire il secondino, che non lo trova mai nella cella. Diventa ombra, si mimetizza, fugge. Traiettorie impazzite come le sue palline da golf, torna a casa dell'amata e convivrà con la coppia senza farsi mai vedere dal marito in un minuetto comico-fiabesco.

(Mariuccia Ciotta, *Il Manifesto*, 3 dicembre 2004)



(...) Le case vuote sono il simbolo della sua vocazione solitaria. Il ragazzo identifica le case vuote degli altri, vi si insinua, vi vive brevemente senza portare via nulla; anzi compensa l'involontaria ospitalità facendo la guardia, tenendo tutto in ordine, aggiustando oggetti rotti, lavando biancheria sporca. Poi se ne va: vuol avere una casa ma non portarne la responsabilità e il peso, vuole abitare solo, vuol salvaguardare la propria anonimata tenendosi fuori dalla società, vuol avere ambienti di ordine perfetto. E' un fantasma che si nasconde nell'ignoto e nel mondo della nostalgia. Un giorno entra nella casa fatale, che pare vuota, di una bella donna infelice nel matrimonio: sarà la sua compagna nelle visite alle case vuote, condideranno il semi-mutismo delle loro vite (...). Nonostante tante traversie, il loro amore non verrà sconfitto. Quest'ultima parte del film è forse quella meno facile da seguire e capire per lo spettatore occidentale, ma anche la prima parte non è semplice: nelle ricerche, nelle esperienze di solitudine del protagonista, nulla si avvicina alla concretezza degli *squatters*. Risulta incantevole la leggerezza, la spiritualità, la profondità, l'eleganza visionaria di un autore bravissimo, affascinante, riconosciuto con il gran premio speciale della regia all'ultima Mostra di Venezia.

(Lietta Tornabuoni, *La Stampa*, 7 dicembre 2004)



Il golf è la sua passione. Anzi, la sua ossessione, insieme alle "visite" nelle case di persone che non lo conoscono. E davvero uno strano tipo il giovane protagonista di *Ferro 3 - La casa vuota*, diretto dal coreano Kim Ki-duk. Nessun mestiere, nessun posto sicuro nella società. Un essere misterioso, un quasi-fantasma che s'insinua nella vita degli altri, sfiorandola appena. Una volta individuato un appartamento vuoto, apre con perizia la porta, e per alcune ore diventa il padrone assoluto del campo. Mangia, dorme, guarda la tv e, soprattutto, pulisce le cose dell'ospite inconsapevole. Alla fine tutto è lindo e in ordine, come se nessuno fosse mai passato. Perché fa così? Non è dato saperlo. Così come non si sa perché, tra un'incursione e l'altra, si diletta con la mazza da golf, allenandosi in continuazione. Un tipo tanto strano ha bisogno, per socializzare, di incontrare un'altra persona altrettanto fuori dal comune. Ed eccola apparire: è la moglie vessata di un uomo cattivo, testimone involontaria di una delle sue "imprese". Due mondi assolutamente eccentrici entrano in contatto, ed è amore a prima vista. Lui continua a visitare nuovi appartamenti, lei, che si è chiusa in un assoluto mutismo, lo segue fedelmente, partecipando addirittura agli strani riti del compagno. In punta di piedi, quest'uomo e questa donna sfiorano appena il vivere sociale. Chiedono qualcosa, anche se non sanno bene che cosa. Offrono uno sguardo diverso, un desiderio di vita vera, un'ansia profonda di comunicare, espressa, paradossalmente, dalla loro completa, angosciante afasia. E il film, accompagna questo faticoso cammino di conquista del verbo, tra scatti di violenza e stupite sospensioni. Cinema del disagio, con una finestra aperta su un possibile riscatto.

(Luigi Pains, *Il Sole-24 Ore*, 2 gennaio 2005)

LA SAMARITANA (2004)

Cast & Credits

Samaria

Origine Corea del Sud

Sceneggiatura Kim Ki-duk

Fotografia Sun Sang-Jae, Seon Sang-jae

Montaggio Kim Ki-duk

Scenografia Kim Ki-duk

Costumi Lim Seung-Hee

Musica Park Ji, Park Ji-woong

Con Kwak Ji-min (Yeo-jin), Seo Min-jeong (Jae-yeong),

Eol Lee (Yeong-ki)

Durata 95 minuti

Premi Orso d'Argento per la miglior regia al Festival di Berlino (2004)



La violenza che racconto è una sorta di linguaggio del corpo.
(Kim Ki-duk)

Trama

Tre episodi, *Vasumitra*, *Samaria* e *Sonata*: nel primo la giovane studentessa Jae-yeong si prostituisce con l'aiuto della compagna Yeo-jin e finisce per suicidarsi. Nel secondo Yeo-jin, sconvolta dall'accaduto e dal senso di colpa, decide di frequentare gli stessi clienti dell'amica, restituendo il denaro speso in precedenza dopo essersi concessa a loro. Verrà scoperta dal padre poliziotto che sta indagando su un omicidio. Affranto e pieno di rabbia, quest'ultimo preparerà di nascosto una vendetta sempre più violenta per liberarsi dal dolore. Nell'ultimo capitolo, infine, i due partono per una gita verso il luogo dov'è seppellita la madre di Yeo-jin, durante la quale l'uomo cercherà di ritrovare la serenità perduta e indicare alla figlia un futuro diverso da affrontare in solitudine.

Analisi critica

Buddismo, Cristianesimo, religione e critica sociale. *La samaritana* (2004) è un'opera complessa che mescola molteplici strati. Ancora una volta ci si trova di fronte a una parabola, in cui però la colpa non viene nascosta ma mostrata ed è capace di determinare i suoi effetti non solo sullo spirito, ma anche sulla carne. Se in *Primavera, estate, autunno, inverno... e ancora primavera* (2003) il sentimento meditativo ricalcava il susseguirsi delle stagioni e delle fasi della vita in un simbolismo esistenziale, qui si scende nel dettaglio. Viene indagato lo stadio ambiguo dell'adolescenza nei suoi risvolti ingenui e angoscianti.

I primi due capitoli (dei tre nei quali è diviso il film) ricalcano esplicitamente una natura spirituale allargata. *Vasumitra* e *Samaria*, Buddismo e Cattolicesimo rielaborati e umanizzati, come sempre accade nel cinema di Kim Ki-duk. Jae-yeong si fa chiamare Vasumitra, alla stregua della prostituta santa che, attraverso il piacere, converte i clienti al Buddismo (in realtà il nome deriva dal settimo profeta: chi veniva a contatto con lui si convertiva), mentre il termine cristiano mescola ben due li-

velli, la parabola del buon samaritano (ancora una volta una figura maschile tradotta in una femminile: fu l'unico a soccorrere un uomo ferito e saccheggiato) e l'episodio del Vangelo a cui fa riferimento la locandina italiana («Chi è senza peccato scagli la prima pietra»), ovvero quello della donna adultera salvata dalla lapidazione grazie alla parola di Gesù. Non c'è presa di posizione, bensì volontà di andare oltre la consueta divisione tra corpo e anima, spiritualità orientale e credo occidentale. I piani si intersecano, in quanto dal Buddismo provengono i concetti di dono e compassione, dal Cristianesimo quello di perdono. Infatti le due ragazze si somigliano e vivono in simbiosi come parti combacianti: se Jae-yeong è il corpo del reato, Yeo-jin ne è il suono, il volto, la riscossione (sua la voce al telefono, il viso mostrato in chat, le mani che prendono i soldi guadagnati). L'una disinibita, l'altra innamorata. Tuttavia non c'è vero distacco tra loro, sembrano aspetti diversi della stessa personalità, quello leggero, detentore di un potere di controllo sugli altri (i clienti e l'amica stessa) e quello più apparentemente innocente. La morte di Jae-yeong/Vasumitra darà origine all'unione tra le due donne, che in questo modo potranno finalmente trasformarsi in un'unica figura, Yeo-jin /Jae-yeong, ossia Samaria, entità che si perde e insieme si salva dando piacere (come Vasumitra) e restituendo i soldi, regalando una nuova pace agli uomini che incontra, evitando di scagliare la pietra contro chi ha abusato dell'amica, ma pagando i suoi frequentatori e passando quindi da *corpo del reato* a *corpo del riscatto*.

Perdizione e salvezza, peccato ed espiazione coincidono, sono elementi della stessa carne sfruttata e benedetta. Il regista sostiene che *La samaritana* è nata dal desiderio di indagare la realtà della prostituzione minorile, una piaga purtroppo dilagante in Corea del Sud. Nel farlo evita di esprimere giudizi, non punta il dito. I clienti non sono figure grette e violente, ma individui a prima vista normali, che non infondono sensazioni negative (almeno evidenti) e che addirittura, nella seconda parte del film, sono capaci di mostrare tenerezza (ringraziano, rimboccano le coperte, promettono di pregare). Non è presente il cattivo né la donna perduta, cosicché proprio nella fittizia normalità della commercializzazione del corpo risiede il lato perturbante della pellicola. Kim Ki-duk fa di Yeu-jin una figlia perfetta amatissima dal padre (che l'accompagna a scuola raccontandole storie e si prende cura di lei), un'adolescente non problematica e immersa in una serenità illusoria.

Per conferire al tutto una connotazione universale *La samaritana* associa misticismo e carnalità non solo tramite l'unione e il successivo superamento di figure religiose umanizzate e modernizzate, ma anche attraverso la terza e ultima parte dell'opera (*Sonata*), nome che rimanda a una marca di automobili molto popolare in Corea (quella del padre). Sarà lui a scagliare le pietre, a compiere la vendetta che la figlia non ha voluto attuare. Si compie in tal modo un racconto sull'amore come forma di ossessione prima, di riscatto e risarcimento poi, e infine di libertà. Nella rivalsa paterna si combi-



Un'immagine tratta da *La samaritana*

nano efferatezza e sentimenti di profonda umanità. Grazie a lui Yeu-jin può considerarsi libera da un destino che sembrava segnato. E infatti il doppio finale ci restituisce il senso del peccato e del perdono: dapprima la ragazza viene uccisa e seppellita dal genitore (la lapidazione della prostituta), ma poi si scopre che si è trattato di un sogno. Al risveglio l'uomo sta colorando di giallo alcune pietre per insegnare alla figlia a guidare (assoluzione). Suo è pertanto il compito di renderla autonoma, svincolandola da un passato sporco e lasciandola sola per purificare la strada che verrà.

Curiosità

Girato in poco più di quindici giorni, le due attrici protagoniste sono delle autentiche esordienti. Han Yeo-rum, la Yeu-jin del film, continuerà il fruttuoso rapporto con il regista divenendo nel 2005 la protagonista in *L'arco*. È la prima pellicola della Kim Ki Duk Film, la casa di produzione creata dal regista con l'intento di avere sempre maggiore libertà espressiva e minor controllo dalle grandi case di produzione coreane.

Recensioni



Decimo film dell'emergente regista coreano (...) è un film dissonante che spiazzava gli spettatori e ha spaccato in due le accoglienze critiche. Disorienta, turba, sorprende. Comincia, partendo da un'antica storia indiana, con una visione idillica del sesso e della prostituzione dal punto di vista innocente di una ragazzina immatura, ma poi, attraverso la torva figura del padre poliziotto, la smentisce descrivendo la miseria meschina dei clienti, adulti della sua generazione. Pessimista, ma non nichilista alla moda, impregna il racconto di un furente moralismo che è anche un atto d'accusa contro la società del benessere. Rimane intatta la maestria stilistica, pure nel togliere, del regista che l'ha anche prodotto per essere più libero.

(Morando Morandini, *Il Morandini* 2009)



(...) A riassumerli in modo secco e distaccato, i tre episodi di cui si compone *La samaritana* sembrano formare un insieme chiaro e coerente. Ma il regista di *Primavera, estate, autunno, inverno... e ancora primavera*, non si limita a raccontare una storia. O meglio, non "racconta" nel senso tradizionale del termine, ma giustappone personaggi, ambienti, conflitti, lasciando che sia lo spettatore a fare i collegamenti. Limitandosi a posare sul mondo uno sguardo aspro e materico, inconfondibilmente suo, che mettendo sullo stesso piano persone, cose, ambienti, animali, crea una fortissima tensione morale che non sapremmo definire se non religiosa. *La samaritana* si apre infatti con uno schermo a cristalli liquidi e si chiude fra le acque e le rocce di un torrente. Comincia con un tuffo nel mondo del virtuale e finisce ritornando alla terra, alle pietre, al suolo. A quel fondamento di tutte le cose che le due protagoniste sembrano aver smarrito, e forse non solo loro. Nel frattempo si svolge una vicenda che ha l'apparenza di un'inchiesta su una piaga sociale (la prostituzione minorile è assai diffusa in Corea) e la sostanza di una parabola moderna (fatte le debite differenze, si pensa con insistenza a Pasolini, forse evocato nella scena della sepoltura che ricorda quella di Laura Betti in *Teorema*). (...) Due solitudini insomma. E un grande film.

(Fabio Ferzetti, *Il Messaggero*, 24 giugno 2005)



Sembrerebbe una storia come tante, sul disagio giovanile, il rapporto con i genitori, la prostituzione delle ragazzine, la morale comune: una storia dei nostri tempi, sullo sfondo di una società tecnologica, disumana, assente, in cui è difficile mantenere una visione etica dell'esistenza, una ragione di vita che non sia solo il denaro e il successo. Invece è soprattutto una storia interiore, di maturazione, di riflessione sui valori fondamentali, da

ristabilire anche a costo di gravi scompensi personali o violenti strappi alla tradizione. (...) Kim Ki-Duk, non dimenticato regista de *L'isola* non si limita a raccontare una storia, a descrivere un ambiente, a caratterizzare i personaggi, ma va oltre, anche con volute banalizzazioni e cadute di stile, per cogliere l'essenza dei rapporti umani, le loro motivazioni etiche e complessità psicologiche. Così l'avventura erotica di due studentesse liceali, Jae-Young, che si prostituisce di nascosto per comprarsi il biglietto d'aereo e andare lontano, e l'amica intima Yeo-Jin, che la copre e ne amministra i guadagni, non solo si risolve nella morte di Jae-Young che si getta dalla finestra per sfuggire alla polizia, viene ricoverata in ospedale e muore sola; ma anche nel ribaltamento della situazione iniziale, con Yeo-Jin che prende il posto dell'amica, si prostituisce, e restituisce ai clienti il denaro che avevano pagato. Una soluzione imprevista, non priva di elementi grotteschi, se non fosse per la presenza del padre di quest'ultima, vedovo e poliziotto, che scopre il lavoro della figlia, non se ne dà pace e si vendica violentemente, riporta il discorso al tema morale di fondo, in un finale di grande poesia drammatica. Finale suggestivo, che conclude un film di intensità rara, che non si dimentica.
(Gianni Rondolino, *La Stampa*, 10 febbraio 2004)



Prendendo spunto da un fatto di cronaca e ossigenandolo poi con un senso del cinema etico che si allarga sui silenzi e panorami esistenziali mentre la storia s'incupisce, il coreano Kim Ki-duk racconta due prostitute di buona famiglia: una innamorata e inseguita dalla buoncostume, si uccide; l'altra la vendica "restituendo" i guadagni, come se i sentimenti avessero un'andata e ritorno (splendida idea di sceneggiatura). L'imprevisto è che il padre la scopre e si rovina la vita. Intriso dell'angoscia del cine asiatico ma anche provvisto dello strano humour d'autore a 360 gradi, il film è di una pregnante malinconia, ha un gusto del racconto interiore che copre l'origine documentaria. Una lezione senza soluzione sul complesso di colpa.
(Maurizio Porro, *Il Corriere della Sera*, 25 giugno 2005)



Capofila del cinema coreano, Kim ki-duk è il tipo di regista che flirta sempre con gli stessi temi; ma riuscendo, nei casi migliori, a darne declinazioni nuove e inattese. Anche ne *La samaritana*, Orso d'argento a Berlino, ci sono personaggi in rotta con se stessi e col resto del mondo: le studentesse Jae-Young, che si prostituisce con uomini maturi per sete d'amore, e Yeo-Jin, la "samaritana", che le fa da manager scegliendo i clienti e assicurandosi che venga pagata (...). Le tematiche centrali sono la colpa e l'espiazione, l'innocenza, la redenzione; argomenti cari a ogni religione, ma che Kim Ki-duk tratta da un'ottica rigorosamente laica. Poiché in *La samaritana* tutto è questione di posizionamento della macchina da presa, come accade in pochi altri cineasti contemporanei (in Takeshi Kitano, ad esempio). Nessuna condanna, nessun moralismo - né tantomeno psicologismi semplificatori - nel modo in cui la cinepresa guarda i personaggi e le loro azioni; senza mai giudicare, l'obiettivo osserva, mentre la regia adotta una scala d'inquadrature sempre più ampie via via che il film si avvicina alla fine. E al cinema, diceva qualcuno che la sapeva lunga, la "morale" è precisamente un affare di linguaggio.
(Roberto Nepoti, *La Repubblica*, 26 giugno 2005)



Non chiude in sé la poesia visionaria di *Ferro 3*, ma ha egualmente incanti figurativi e drammatici non dissimili dagli approdi cui di solito giunge il suo autore (...). Temi crudi, fino all'asprezza. Kim Ki-duk, che li ha svolti e poi rappresentati, li ha affidati però soltanto a climi quasi impalpabili, sorvolando sul sesso, privilegiando, nel disegno delle due ragazze, la purezza e addirittura un candore spinto fino all'incoscienza e, appena entra in scena il padre della seconda, evocando le sue vendette in modo quasi astratto, accettando segni forti solo al momento dell'omicidio che gli vediamo commettere. Con immagini nitide ma spesso abbacinate, con un senso della natura, specie nella terza parte, che è tutto un inno ai suoi colori. In cifre in cui, pur dando rilievo ai fatti, si tende quasi a stemperarli in accenti se non allusivamente sospesi. Con il gusto lirico dell'implicito. Le due interpreti non avevano mai recitato prima.

Compongono però due figurine convincenti ed intense in cui, nonostante certi loro gesti, prevale, limpida, l'innocenza.

(Gian Luigi Rondi, *Il Tempo*, 15 giugno 2004)



La samaritana è il film precedente a *Ferro 3*, ed è il miglior lavoro di Kim Ki-duk (insieme a *Bad Guy*), il più sconvolgente, il più stratificato. La pulizia stilistica e la sintesi del racconto di Kim Ki-duk dovrebbero ormai essere studiate nelle università. Con *La samaritana*, demolisce ogni consuetudine etica per lasciare allo spettatore la possibilità del come e cosa pensare. Cioè: il *non plus ultra* che si può chiedere al cinema.

Preferiamo non dir nulla della vicenda, anche perché si rischierebbe di dare a intendere “tematiche” che non esistono. Per favore, non scambiatelo per un film moralistico o, ancor peggio, sulla pedofilia. *La samaritana* è sguardo su un mondo che non ha più né bianchi né neri, e il grigio mette paura; è incisione su relazioni di sangue che rivelano improvvisamente delle inadattabilità insanabili; è elaborazione impossibile di un lutto, quello per la morte della morale (appunto). Kim Ki-duk è di una lucidità che mette la pelle d'oca, e non offre facili risposte a domande più grosse della vita. Dove stiano il giusto e lo sbagliato, la ragione e il senso, è adesso luogo sconosciuto. Un film a suo modo definitivo, che lascia da soli con se stessi, senza padri e senza madri e senza guide, come evidenzia il finale.

(Pier Maria Bocchi, *Film Tv*)



Adesso in molti lo ritengono un regista di culto. Ma sino a qualche festival fa Kim Ki-duk era adorato solo da coloro che si sdilinquivano al cospetto delle proverbiali lentezza & crudeltà dei suoi poemetti. Con *Primavera, estate, autunno, inverno... e ancora primavera* e soprattutto con *Ferro 3* il regista coreano è riuscito a non far fuggire dalla sala un bel po' di spettatori normali, ristrutturando in modi più affabili la personalissima ispirazione: con *La samaritana*, Orso d'argento al festival di Berlino 2004, torniamo a metà strada tra l'arcigno rigore cinéfilo e la forza di uno stile indubbiamente prezioso. Scandito da tre episodi consecutivi - eppure autonomi dal punto di vista della logica narrativa tradizionale - mette in campo due minorenni associate nel prostituirsi senza eccessivi sensi di colpa (una tiene l'agenda degli appuntamenti e l'altra va a letto con gli anziani clienti) e un padre che reagisce clamorosamente alla scoperta dei redditizi traffici della figlia: quella che sembra all'esordio la semplice descrizione di un pasatempo mercenario, architettato per pagarsi un viaggio in Europa, diventa così, a poco a poco, una (finta) inchiesta sociologica, poi una (simbolica) indagine poliziesca e infine una (vera) parabola spiritualistica. Per la verità l'ultimo scatto di suspense non è travolgente e Kim Ki-duk si limita a distillare i soliti grani di saggezza sull'espiazione, la redenzione e l'innocenza che sopravvive a qualsiasi abiezione. L'aspetto vincente (si fa per dire, è meglio non pensare al box office) del film sta nella sapiente e spesso estenuante giustapposizione delle relazioni conflittuali tra personaggi, motivazioni e ambienti, che sfocia in una “scoperta del mondo” serenamente utopica e accanitamente relativista.

(Valerio Caprara, *Il Mattino*, 25 giugno 2005)

TIME (2006)

Cast & Credits

Shi gan

Origine Corea del Sud/Giappone

Sceneggiatura Kim Ki-duk

Fotografia Sung Jong-moo

Montaggio Kim Ki-duk

Scenografia Choi Keun-woo

Costumi Lee Dah-yeon

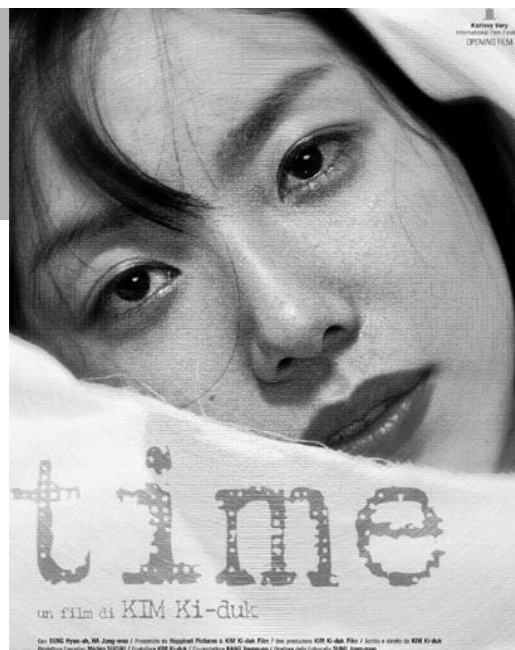
Musica Noh Hyung-woo

Con Ha Jung-woo (Ji-woo), Park Ji-Yeon (prima Seh-hee),

Seong Hyeon-a (seconda See-hee), Kim Sung-min

(Chirurgo plastico)

Durata 99 minuti



Trama

Seh-hee e Ji-woo sono una giovane coppia in crisi: la donna teme che il lui si stia stancando di lei e del suo aspetto sempre uguale. Sparisce e va un chirurgo estetico per farsi cambiare completamente il volto e tornare, rinnovata, a riconquistare le attenzioni dell'uomo. La storia tra i due (ri)comincia senza che lui si accorga di nulla, fino a che See-hee comprende che Ji-woo è ancora legato alla donna del suo passato. Decide così di rivelargli la verità, indossando la maschera della sua faccia precedente. Ji-woo sconvolto fugge, decidendo a sua volta di cambiare il suo viso, senza però tornare dalla donna che lo cerca in ogni uomo che incontra, senza mai la certezza di averlo trovato. Quando alla fine Ji-woo (forse) muore, lei si reca nuovamente nella clinica estetica scontrandosi (letteralmente) con la se stessa che era prima, in una sorta di onirico *loop*.

Analisi critica

La materia incandescente del tempo fa il suo ingresso ufficiale nel cinema di Kim Ki-duk. Ed è un ingresso trionfale, fin dal titolo, dopo una serie di opere ambientate in un presente sospeso e poco riconoscibile per un pubblico occidentale (*La samaritana* indagava l'ambiente della prostituzione giovanile, problematica molto più sentita in Corea del Sud). Per parlare del tempo Kim Ki-duk utilizza il suo veicolo preferito: il corpo. È sulla pelle che si stagliano i segni del passaggio, quella che prima era stata incisa da ami e violata e che ora non si accetta più proprio per il connotato di vita che racconta. Se lo spunto dell'abuso della chirurgia facciale proviene dalla Corea (il 50% delle donne sotto i 30 anni si sottopongono a interventi di questo tipo) è chiaro che la tematica vede anche nello spettatore occidentale un forte alleato. Ji-woo e Seh-hee non sono più dei personaggi isolati dal mondo e immersi in situazioni limite, ma due esseri normali, che frequentano caffè e feste, vivono in ambienti borghesi e vestono alla moda. Non ci sono donne maltrattate o prostitute bambine, ma una coppia annoiata e in crisi con la paura di non piacersi più. Kim Ki-duk costruisce un impianto narrativamente più lineare, con situazioni "all'occidentale" (i due che non riescono a fare l'amore e che si ritrovano sempre nel solito bar) che costituiscono anche delle autentiche novità nel cinema

dell'autore coreano (situazioni pubbliche come la cena a cui partecipa Ji-woo e amori leggeri che si cercano per dimenticare non erano mai entrati a far parte del suo immaginario). Anche i dialoghi sono presenti come mai prima d'ora.

Time abbandona le figure estreme e cariche di follia dei film precedenti (pazzia che li mette al riparo dalle bassezze del mondo circostante) e cala i protagonisti nel pieno della loro identità storica, costringendoli perciò al confronto con le icone, i timori e i tormenti dell'uomo contemporaneo. Le loro nevrosi sono più banali e le ossessioni, seppur eccessive, li avvicinano a un modello e per questo li rendono disperatamente umani. Il volto è una maschera che si consuma, le tracce che l'esperienza lascia non veicolano più un'identità forte (come avveniva per le violenze subite da Sun-hwa in *Ferro 3 - La casa vuota* o, più semplicemente, sul viso segnato del monaco in *Primavera, estate, autunno, inverno... e ancora primavera*), ma è qualcosa da riscrivere, correggere, ripulire. Come per *La samaritana* azioni terribili sono veicolate da un sentimento intenso, che non le giustifica ma le connota di un senso più misero e profondo insieme: Ji-woo e Seh-hee sono sì una coppia normale, ma ricorrono alla chirurgia estetica non per essere più belli o alla moda bensì per farsi amare ancora dall'altro. Così Kim Ki-duk riesce a parlare del presente senza darne lettura superficiale o accusativa. Seh-hee per paura di perdere l'amore del suo uomo cambia faccia, per tornare trasformata e farsi desiderare di nuovo e questo accade, almeno per un po'. Finché la forma ha il sopravvento e allora viso e spirito coincidono: Ji-woo si lega alla nuova Seh-hee ma non è in grado di riconosce in lei la vecchia amante (nonostante voce, fisico, movenze siano identiche e, si presume, la loro intimità), cioè non è capace di andare a fondo e di scorgere dietro il volto nuovo qualcos'altro, mentre la donna comprende ciò che angoschia il compagno arrivando a una pietosa gelosia nei confronti di se stessa. È la maschera che rivela a Ji-woo la verità che gli aveva sempre camminato a fianco e da quella scappa, compiendo anch'egli un cambiamento radicale. I ruoli si ribaltano, questa volta è Seh-hee a cercare disperatamente l'uomo che ama e che scambia e confonde per ogni nuovo incontro. Svanita la fede nella verità del corpo come ci si può ancora fidare di ciò che si vede, ovvero delle immagini? È così che *Time* diventa un film sulla sacralità di ciò che ci passa sotto gli occhi quotidianamente e che ha perso qualsiasi connotato di veridicità e fede, ogni cosa è passibile di modifica, le immagini (e quindi il cinema stesso) prima di tutto. Il corpo si può costruire, assemblare, plasmare a proprio piacimento, arrivando a una perfezione che fa perdere del tutto l'identità, perché la carne, vera o fittizia che sia, è rimasta l'ultima soglia dell'io, in una società di maschere in cui ci si cerca senza più trovarsi.

Curiosità

Time è stato realizzato in tre settimane, tra gennaio e febbraio del 2006. Nonostante l'amore della critica europea per Kim Ki-duk, forse a causa dell'insuccesso de *L'arco*, considerato un ripiegamento manieristico all'interno del suo cinema, viene rifiutato da Cannes e da Venezia, ma presentato al Karlovy Vary International Film Festival di Praga.

Da notare che il protagonista Ji-woo di professione fa il tecnico del montaggio dei film di Kim Ki-duk (ovvero fa Kim Ki-duk perché è lui stesso che si occupa del montaggio dei suoi film): per tre volte, infatti, è ripreso mentre sta montando scene di *Ferro 3* e nella sua casa campeggia il poster di *Wild Animals*. Particolare questo non da poco, in un film che ha per protagonista il tempo (cos'è, infatti, il montaggio se non un intervento sul tempo filmico?).



Time: una scena

Recensioni



(...) Il nucleo del film è l'analisi del sentimento amoroso nella vita di coppia, legato ai temi dell'identità e delle sue apparenze, al rapporto tra permanenza e trasformazione, e del tempo che passa. Gli fanno da contenitore due ambienti nei quali i due si confrontano: il bar e la camera da letto, cioè un non-luogo e il luogo destinato all'intimità. Pirandello e pirandellismo (la maschera e il volto ecc.) non c'entrano. Importante è anche un terzo spazio: la mostra d'arte erotica con le sue statue immutabili. Come nei film precedenti (*La samaritana*, *Ferro 3 - La casa vuota*), "in questa strana partita a due destinata a lasciare sul campo un solo giocatore e nessun vincitore, la figura dello 'stallo' diventa centrale" (Adriano Piccardi)(...).

(Morando Morandini, *Il Morandini* 2009)



Amore come mutilazione e cambiamento: interiore ed esteriore (...), la visione che Kim Ki-duk propone dell'amore è sempre estrema e carica di crudeltà. Diversamente dai film precedenti questa volta la violenza non è perpetrata ai danni altrui ma è quella che una donna, Seh-hee (Sung Hyun-ah), si autoinfligge facendo ricorso alla chirurgia plastica nel tentativo di preservare la propria storia con Ji-woo (Ha Jung-woo) dallo scorrere del tempo e dall'insinuarsi, quasi inevitabile, di noia e abitudine. Un intervento totale, doloroso oltre ogni dire e lungo sei mesi, non per diventare più bella, ma solo per trasformarsi in altro da sé e smetterla di imporre il proprio volto sempre uguale al suo compagno, che già sembra rivolgere alle altre donne più attenzioni del dovuto. Il regista approfitta di uno spunto di attualità - il boom della chirurgia pret a porter nei paesi orientali - per redigere una fenomenologia dell'amore deviato, con tutto il suo meschino coacervo di gelosia, possesso, insicurezza (...). La rivelazione della vera identità è inevitabile e Kim Ki-duk fa indossare alla protagonista una maschera che ritrae il suo volto originario per confessare, e quasi confessarsi, in una scena che pur nella disperazione trova dei momenti di comicità. Un elemento, questo, sempre giocato al limite ma che in questo film torna in modo decisamente più frequente rispetto alle opere precedenti. Una novità nel modus operandi del regista, e non l'unica: ai celebri silenzi questa volta si sostituiscono dialoghi più frequenti e serrati; al numero limitato di personaggi si aggiungono tutta una serie di personaggi secondari, quasi macchiettistici. Come gli amici del protagonista: una banda di decelebrati ubriaconi che richiamano certa commedia orientale. Una scelta che sembra votata al raggiungimento di una maggiore comprensibilità a favore di un pubblico sempre più ampio, ma che non inficia in alcun modo la poetica sempre personale e originale del coreano (...). Al solito, Kim Ki-duk firma regia, sceneggiatura e montaggio dell'opera, rivelando una padronanza del linguaggio cinematografico ormai impeccabile, che qui si traduce in uno spietato ritratto delle estreme conseguenze dell'amore e di come queste siano capaci di uccidere l'amore stesso.

(Claudia Manganò, *Il Mucchio Selvaggio*, 26 settembre 2006)



L' Anima buona di Sezuan di Brecht resta uguale nel corpo, ma muta morale, quella di Kim KiDuk invece è una ragazza che vuole cambiare il volto grazie alla chirurgia estetica per prolungare l' amore all' infinito. O no? Ci passò anche Joan Crawford, ma qui il tema è filosofico, irrisolvibile per il concetto d' identità: il Tempo è una categoria dello spirito con cui è difficile patteggiare. Scomparsa e ricomparsa, l' innamorata induce pure il partner alla chirurgia: sarà un disastro. Grande tema spirituale, trattato dal regista coreano, qui non parco di parole, sfiorando il boom dell' estetica del bisturi e la doppia personalità (Oriente-Occidente?) in un' escalation di confusione morale e materiale che sfocia nell' inquietante parco delle sculture, luogo fatto apposta per invitare le coppie a lasciarsi. Un po' ripetitivo, il film resta, ci si pensa, mixa genialmente anima e corpo.

(Maurizio Porro, *Il Corriere della Sera*, 25 agosto 2006)



L'amore è capace di resistere al tempo? Nel rapporto di coppia che sta durando da due anni fra una lei, Seh-hee e un lui, Ji-woo (Ha Jung-woo, un divo del cinema orientale), un piccolo incidente stendhaliano accentua nella donna l'ossessivo timore di veder spegnersi il fuoco della passione. Per reagire a questa prospettiva, Seh-hee prende una folle decisione: sparisce insalutata e dopo essere passata attraverso le manipolazioni di un chirurgo plastico si ripresenta a Ji-woo con un altro volto e il nome, diverso seppur simile, di See-hae (la brava interprete è Sung Hyun-ah). Arrivato all'opera numero 13, il coreano Kim Ki-duk si conferma uno fra i più interessanti cineasti della sua area, anche se alla vena poetica del capolavoro *Primavera, estate, autunno, inverno... e ancora primavera*, si va man mano sovrapponendo un'ispirazione più fredda e una sapienza intellettualistica. La matrice remota di questo stile va cercata dalle parti di Michelangelo Antonioni, ma qui c'è l'impronta di una spiritualità orientale e di una serpeggiante sensualità. Come suggerisce il titolo, *Time* è una riflessione sul tempo che passa, sull'impazienza dell'effimero e sull'anelito a penetrare in profondità i misteri dell'anima. Ancora una volta la scenografia assume nelle scelte formali di Kim Ki-duk una particolare importanza, vedi l'ambientazione di alcune fondamentali scene nel parco delle sculture di Baemigumi, celebre località poco lontana da Seul che si raggiunge via mare: i protagonisti si muovono tra le opere dell'artista Lee li-ho, collocate lungo la spiaggia, che simbolicamente rispecchiano il gioco pericoloso dei sentimenti e delle pulsioni sessuali. Il trascorrere delle varie identità, quando anche l'uomo entra nella logica della trasformazione facciale, allude pirandellianamente all'impossibilità di conoscersi e farsi riconoscere in un crescendo di tensioni nevrotiche destinato a sconfinare in un delirio tragico. *Time* è un film sofisticato, inquietante e calibratissimo.

(Alessandra Levantesi, *La Stampa*, 25 agosto 2006)



Ci ameremo per tutta la vita? Diciamoci la verità: questa domanda, prima o poi, ce la siamo posta tutti. Pochi però hanno "preso la situazione in mano" come Seh-hee. D'altronde, spaventata dall'idea che il trascorrere del tempo potesse indebolire la passione del suo uomo, la donna non ce la faceva più. Era diventata sempre più gelosa, fino a rendere il rapporto impossibile. Poi la decisione: Seh-hee scappa e si sottopone a un intervento di chirurgia plastica: solo così, ne è certa, riaccenderà la fiamma della passione. Lui, però, nel frattempo si sente solo. Per questo torna nell'isola dove ha passato momenti indimenticabili con l'amata. Ed è lì che incontra una donna... *Time*, tredicesima opera di Kim ki-duk, è un film assolutamente diverso dagli altri lavori del regista coreano. Qui, al posto dei lunghi silenzi carichi di significati, troviamo dialoghi anche serrati e una regia realistica. Ma la profondità è quella di Kim ki-duk. Niente è per sempre, ci rammenta l'autore. E, per mettere a fuoco una questione così filosoficamente universale, sceglie una protagonista odiosa, la donna che nessun uomo vorrebbe mai incontrare. E nella quale nessuna donna si vorrebbe immedesimare. Non è il miglior film di Kim ki-duk, ma perderlo sarebbe una sciocchezza degna della sua protagonista.

(Roberta Bottari, *Il Messaggero*, 25 agosto 2006)



Kim Ki-Duk e l'ossessione amorosa. Andando ben oltre gli schemi e gli accenti cui ci aveva finora abituati. Anzi, sia pure con un linguaggio sempre prezioso, sfiorando persino una fantascienza indulgente con l'horror (...). Con un finale drammatico che ci porrà lei alla disperata ricerca di lui nascosto ormai sotto nuove sembianze. Un finale che può non convincere così come convince a fatica, sul piano psicologico, la decisione di lui di cambiare faccia e di nascondersi. Però molto, in questi scompensi, è riscattato dallo stile con cui Ki-duk, ormai il n. 1 del cinema coreano, ha sublimato queste vicende singolari. In una Seul ultramoderna, con ritmi che, pur accettando gli strappi e le impennate, riescono a pedinare da vicinissimo quei due personaggi, con pochissimi altri attorno, chiudendoli in atmosfere in cui la quiete non ha mai spazi, sostituita da un'ansia che progressivamente sa trasformarsi in un'angoscia costante. Con un confronto che è sempre uno scontro, con un crescendo di ambiguità che tutto avvolge e con

delle ricerche visive capaci di far scaturire, tra le pieghe di un reale dalle apparenze sempre più quotidiane, delle fervide sollecitazioni al fantastico. Specie quando i due si danno a frequentare un'isola popolata di sculture moderniste che si insinuano, nella cronaca, con raffigurazioni ora abnormi ora addirittura mostruose. Accentuando i reconditi significati metaforici cui Kim Ki-duk ha inteso avviare questa sua impresa. Da accogliere forse senza entusiasmo, ma certamente con rispetto. Perché dominata dall'intelligenza.

(Gian Luigi Rondi, *Il Tempo*, 25 agosto 2006)



(...) L'ossessione amorosa si rifà carne: dai quasi fantasmi di *Ferro 3* (delle case vuote abitate da corpi eterei, ricolmi di rispetto e d'amore), alla corporeità per eccesso di *Time* e del tempo che passa, mentre lo sguardo non sa più "vedere" e non riesce a dare una forma all'amore. Non sa nemmeno riconoscere quello già vissuto, letteralmente, già visto.

Come ne *L'isola* - capolavoro di Kim Ki-duk - anche in *Time*, la purezza di un sentimento si misura in tortura corporea, autoflagellazione, sacrificio. Là infilando ami da pesca nel proprio sesso fino a lacerarsi, qui, all'epoca della riproducibilità tecnica dei corpi, del silicone e della cosmesi tv, reimpastando addirittura il proprio volto, cambiando faccia, ricorrendo al bisturi. Una faccia, molte facce, il problema è che per ognuna si crea un cortocircuito tra lo sguardo e i sentimenti della persona che cerca di amare e il corpo rifatto dell'amato. La chimica dei sentimenti non ha una formula stabilita. *Time*, manifesto sull'ossessione (...), frulla mélo, horror e suggestioni cronenbergghiane. Ha uno sguardo intenso sull'irraccontabilità e sull'incorporeità dei sentimenti. La memoria si raggela in una fotografia. Lo sguardo sbiadisce, la pelle invecchia: siamo schiavi del tempo e il nostro cuore ha un'identità confusa. Però ci riconosciamo ancora nel cinema tranciante e poetico di Kim.

(Luca Barbabè, *Ciak*, settembre 2006)



SOFFIO (2007)

Cast & Credits

Soom

Origine Corea del Sud

Sceneggiatura Kim Ki-duk

Fotografia Sung Jong-moo

Montaggio Wang Su-an

Scenografia Kwang In-jun

Musica Song Myung-chul

Con Chang Chen (Jang Jin), Zia Park Ji-a (Yeon),
Ha Jung-woo (Marito di Yeon)

Durata 84 minuti



*A volte vorrei che non ci fossero affatto domande.
Significherebbe che un film parla da solo.
(Kim Ki-duk)*

Trama

Una giovane donna (Yeon) trascurata e tradita dal marito, inizia a frequentare un condannato a morte che ha più volte tentato il suicidio (Jang Ji). I due si incontrano regolarmente nel parlatoio del carcere, stabilendo un rapporto che fa rifiorire la speranza in entrambi e che finirà per sfociare nella passione. Il marito però la scopre e cerca di impedire che la relazione prosegua. Alla morte di Jang Ji i due si ritroveranno, ma sarà un finale amaro.

Analisi critica

Le critiche più forti che Kim Ki-duk ha ricevuto provengono dal movimento femminista del suo Paese: gli viene attribuita un'idea della donna succube, arrendevole, inferiore. In realtà, proprio nella figura femminile risiede la parte più forte del suo cinema. Semmai è l'uomo, indebolito e confuso, a subire maggiormente i contraccolpi delle situazioni. In *Soffio* questo aspetto viene a galla in modo totale. La figura di Yeon, moglie trascurata e tradita, diventa salvifica per il carcerato Jang Jin, e in grado di concedergli un nuovo sguardo sulla vita e su se stesso. Ma non è la prima volta: se apparentemente in *Ferro 3 - La casa vuota* è l'uomo a salvare la donna, in realtà è solo grazie alla presenza femminile che si libera la natura terribilmente umana e insieme spirituale del compagno (che passa da slanci di violenza colpendo con la sua ferro 3 a esibizioni di immaterialità) così come appaiono sovrastanti le studentesse in *La samaritana*, che con un mix tra leggerezza e consapevolezza, arrivano a pagare i clienti, ribaltando completamente la dialettica prostituta-cliente e facendo sentire merce gli uomini a cui si concedono.

Parlare di donne abusate, vendute, trascurate, non significa avere una concezione negativa del femminile, ma descrivere una condizione spesso non semplice all'interno di una società come quella coreana che conserva ancora un forte impianto maschilista. È grazie alle attenzioni di Yeon che Jang Jin abbandona i tentativi di suicidio, è tramite lei che la fantasia e gli istinti fisici irrompono in un corpo prigioniero, dalle ore contate.

Un soffio separa la morte dalla vita, Yeon lo sa bene («una volta sono quasi morta», racconta all'uomo, riferendosi ad un episodio in cui per vari minuti smise di respirare): un alito che manca e non siamo più niente, pochi secondi appena e... Kim Ki-duk lo sa bene, lui che dell'abolizione del limite netto ha fatto una precisa poetica («il bianco e il nero sono lo stesso colore», dice egli stesso). Yeom e Jang Ji, come tutti i personaggi cari al cineasta coreano, sono solitudini che s'incontrano, due derelitti che si stanno spegnendo a causa di morti diverse, l'uno nell'attesa asfissiante di essere giustiziato, l'altra abbandonandosi lentamente all'apatia interiore. Uniscono insieme l'amore per gli emarginati caro alla prima fase del regista e quello per la borghesia e per i suoi vuoti vicini alla seconda parte della sua produzione.

La cura passa attraverso i sensi: Yeom trasporta dentro le pareti asettiche del penitenziario tutto ciò che Jang Ji non può più assaporare. È un'esplosione di colori, che vede rinascere le stagioni, i suoni, e accende gli sguardi, passando anche attraverso situazioni che sfiorano il grottesco ma che nella tenera speranza di cui sono animate finiscono per dare un senso di pietosa umanità. Primavera, estate, autunno, inverno attraversano nel giro di pochi giorni gli occhi e il corpo dei due amanti. Yeom nell'ultimo incontro con Jang Ji cercherà di dargli la morte durante il coito: dopo avere offerto l'ossigeno brama di toglierlo, in un frangente che appare terribile e compassionevole allo stesso tempo. L'ultimo gesto verso quel corpo prigioniero che comunque dovrà morire, ma che l'uomo non sembra accettare. Questa volta manca il ritorno alla primavera, il cielo non si colora nuovamente d'azzurro. O forse sì, ma è nascosto bene sotto il deserto bianco della neve, che vede Yeom tornare al suo ruolo di moglie e madre. Per salvare, nuovamente, chi l'aspetta.

Curiosità

È il primo film di Kim Ki-duk in concorso al Festival di Cannes (2007). L'attrice protagonista, che interpreta Yeon (Zia), è la donna che in primavera, autunno, estate, inverno... e ancora primavera incarnava la madre col viso bendato che lasciava il suo bambino nel tempio, mentre la figura del direttore del carcere che, scruta dai monitor la relazione tra i due personaggi, è interpretata dallo stesso Kim Ki-duk.

Recensioni



La scultrice Yeon, moglie tradita e madre riluttante di una bimbetta, comincia a far visita, spacciandosi per una sua ex fidanzata, a un condannato a morte che ha tentato due volte il suicidio. Seminvisible demiurgo elettronico del *plot*, il direttore del carcere non solo la fa passare, ma gradualmente la asseconda nelle sue bizzarrie scenografiche con cui si propone di ridare all'omicida il gusto della vita e di sedurlo. Entra in azione il marito geloso (musicista?) che, per riconquistarne l'affetto, congeda l'amante e fa finalmente il padre. In concorso a Cannes 2007, quest'enigmatico film a basso costo, chiuso in tre stanze e sul grigio percorso stradale dalla città al carcere, è piaciuto assai, forse troppo, ai critici. (...) C'è chi lo ha definito "un *kammerspiel* sublime". Anche allo spettatore medio, spiazzato dal cattolico Kim Ki-duk che toglie più del solito (il mutismo quasi assoluto di Yeon), rimarrà nella memoria la rutilante tappezzeria mobile delle quattro stagioni (ancora...) con cui la donna arreda la stanza delle visite. (...) C'è una certa premeditazione artificiosa che qui vizia il suo indubbio talento. Riguarda soprattutto il personaggio femminile che lentamente rivela una insondabile violenza ferina.

(Morando Morandini, *Il Morandini* 2009)



Arriva Kim Ki-duk e il concorso ha un colpo d'ala, lungo percorsi dove le logiche del reale si dissolvono in un mondo capace di intrecciare sogni e incubi (...). Con *Soon (Soffio)*, il regista coreano si ricollega all'universo di *Ferro 3 - La casa vuota*, al suo sradicamento esistenziale e alla sua logica di violenza e sopraffazione, ma in modi ancor più radicali e stranianti. La protagonista del film, Yeon (Zia), moglie tradita di un ricco

marito (Jung-Woo Ha), scopre che un prigioniero (Chang Chen), in attesa dell'esecuzione capitale e che ha già tentato due volte il suicidio in cella, è un suo fidanzato di gioventù. Senza spiegare al marito neppure le vere ragioni delle sue assenze, comincia a far visita al prigioniero in carcere. Lui non parla: è la conseguenze dei tagli che si è fatto alla gola, ma il parallelo con il mutismo del protagonista di *Ferro 3* è troppo forte per non potervi leggere qualche valore metaforico sull'oppressione delle istituzioni (e più in generale della società) che "toglie" la parola alle persone. Lei invece gli si confessa davanti, ricordando momenti angoscianti della propria vita e aprendogli la propria anima di donna infelice e triste. Ma anche di insospettata "suffragetta" della voglia di vivere se dopo il primo incontro tappezza letteralmente il minuscolo parlatorio con immagini di panorami ispirati alle stagioni, a cui corrispondono anche i vestiti e la canzone con cui accoglie il prigioniero (...). Affidandosi più alle immagini che alla (scarse) parole, Kim Ki-duk racconta una passione che cresce nonostante tutto sembri ostacolarla, dalla gelosia del marito alle regole del carcere (gli incontri sono osservati dall'occhio elettronico del direttore che interviene per fermare i segni di tenerezza tra i due, ogni volta però concedendo un po' più di tempo e di "libertà") per offrirci il quadro di un mondo dove tutti vivono imprigionati (la modernissima casa di Yeon ha quasi meno finestre del carcere) e dove i sentimenti non riescono a realizzarsi. Con una libertà narrativa che non si preoccupa della razionalità e con una forza espressiva che aggira la povertà di mezzi, questo film magico e misterioso prende per mano lo spettatore per portarlo dentro i misteri dei sentimenti umani e la logica apparentemente contraddittoria delle passioni, capaci di dare vita e morte quasi nello stesso momento.

(Paolo Mereghetti, *Il Corriere della Sera*, 20 maggio 2007)



I viaggi cinematografici del coreano Kim Ki-duk hanno sempre una cifra speciale, sono immaginari ma verosimili, teorici e concreti, sono un'esercitazione delle infinite combinazioni dei sentimenti, di poche parole. Qui il regista di *Ferro 3 - La casa vuota* e *Primavera, estate, autunno, inverno... e ancora primavera* ci porta dentro alla crisi coniugale di una giovane moglie che vorrebbe alleggerire la pena di un condannato a morte aspirante suicida. Nel parlatorio, lei gli recita il proprio affetto, una favola di amore e morte che è una variazione sulle stagioni e il tempo. Nasce un amore che sarà certo impossibile, ma all'autore interessa il teorema: la nascita di un affetto resta misteriosa. Conciso, a basso budget (...), Kim Ki-duk prosegue nelle romantiche variazioni dei sensi, sempre calandosi con disperata ironia in un universo di cine-forme congeniali, spoglie ed emozionanti, ricavando seduzione da aspetti, guizzi e particolari impensati.

(Maurizio Porro, *Il Corriere della Sera*, 14 settembre 2007)



Il cantore della nuova incomunicabilità si chiama Kim Ki-duk e viene dalla Corea del Sud. Ha girato quattordici lungometraggi in poco più di dieci anni, tutti film che partono da profonde lacerazioni. Quasi muti, si affidano alle immagini, crude e realistiche ma anche magiche e oniriche. In un afflato poetico che, finora, ha evitato accuratamente la retorica. Le sue opere sono variazioni sul tema dell'impossibilità di essere normali, sulla fatica di interagire col mondo, sulla sofferenza, sul masochismo atavico dell'uomo, sull'amore come forma alta di emancipazione. *Soffio* non fa differenza (...).

(Aldo Fittante, *Film Tv*)



A volte le autocitazioni nel cinema possono risultare stucchevoli oltre che ridondanti, ma non è così nel caso di *Soffio* (...). Il già visto qui è soprattutto nella simbologia, che è il dato caratterizzante di una pellicola decisamente problematica, per temi e situazioni, ma tragicamente poetica nel suo documentare i sentimenti in maniera tanto estrema. Amore e morte si incontrano e si scontrano nelle vite dei due protagonisti, chiamati a rappresentare rispettivamente pulsioni negative e positive, in un contesto di costrizione, metafora del dis-

agio di vivere, dell'alienazione di tante esistenze. (...) Nella donna tradita si legge la volontà di un riscatto che non può passare solo attraverso la propria sofferenza, ma deve confrontarsi e fondersi con quella dell'altro. Per il condannato quegli incontri sono un'inaspettata boccata d'aria (*Breath*, "respiro", il titolo originale) in un cammino che inesorabilmente conduce alla morte. È l'incontro di due anime alla deriva che si appoggiano l'una all'altra per continuare a vivere, che si tratti di una vita intera o di pochi giorni. Se per la donna il condannato è un'occasione per ritrovare se stessa e i propri affetti sperimentando il valore del perdono, lei diventa per lui una sorta di samaritana della speranza, capace di alleviare il peso dell'attesa della fine e di ridare un senso persino a un'esistenza senza un futuro.

(Gaetano Vallini, *L'Osservatore romano*, 14 settembre 2007)



Kim Ki-duk continua a essere l'autore più rappresentativo del cinema che si fa nella Corea del Sud. Da qualche tempo, però, si è messo a raccontarci delle storie, a dir poco curiose, che convincono solo per lo stile, sempre rigoroso e ispirato, con cui le risolve. (...) L'oscurità del carcere, all'inizio, in parallelo con il grigiore dell'ambiente familiare in cui la donna si muove. Poi quelle colorite rappresentazioni delle varie stagioni di fronte

al detenuto sempre più conquistato, anche per le canzoni da cui sono accompagnate, quindi, per chiudere, la buia rassegnazione di lui nella sua cella e fuori, nel biancore di una neve in cui tutto splende, la pacificazione di quel trio familiare. In cifre delicate e sospese, senza che i dialoghi, come in quasi tutta la vicenda, intervengono a dire di più di quanto le immagini, dall'interno, suggeriscono. Un esperimento. Riuscito però solo in parte (...).

(Gian Luigi Rondi, *Il Tempo*, 23 agosto 2007)



Come ogni film di Kim Ki-duk, anche *Soffio*, benché non sia un capolavoro al livello di *Primavera, estate, autunno, inverno... e ancora primavera* o di *Ferro 3 - La casa vuota*, è un'esperienza di stupore. Il suo, infatti, resta un cinema di sorprendente metamorfosi, che riguarda tanto la struttura narrativa - ciò che all'inizio è misterioso, incomprensibile e glacialmente straniante diventa poi evidente, familiare ed emotivamente coinvolgente -

quanto la funzione stessa degli spazi e delle cose. Come l'arco dell'omonimo film, che diventava al contempo strumento d'armonia e di morte, così in questo caso, ed è l'invenzione migliore della pellicola, uno spazio di separazione e anticamera della morte (la sala colloquio di una prigione), grazie a un gesto creativo d'amore non ha più pareti, ma alberi, colori, vastità, poesia. Il messaggio liberatorio, un soffio di libertà e di passione, ha come soave messaggera la giovane scultrice Yeon. (...) Anche se non tutto funziona al meglio (il simbolo del regista/demiurgo è fin troppo prevedibile, la storia parallela del compagno di cella innamorato geloso di Jin abbastanza superflua), ancora una volta Kim Ki-duk, alternando come sempre violenza e tenerezza, riesce a trasformare una storia in fondo banale - alla fine scopriremo che quella di Yeon è solo una vendetta sentimentale sul marito fedifrago - in qualcosa di unico. Regalandoci la preziosa sensazione che la vita possa ancora essere qualcosa di magico e di misterioso.

(Stefano Lusardi, *Ciak*, settembre 2007)



(...) La vicenda di *Soffio* sembra ispirarsi al teatro dell'assurdo, ma non è così. Anzitutto perché il cinema del coreano Kim Ki-duk è intriso di simboli che delineano itinerari spirituali, lastricati di sofferente inquietudine esistenziale, dove personaggi riscattati dall'alienazione e dalla nevrosi approdano all'assoluto. La sfida (...) è riuscire a fare poesia in situazioni estreme, talmente paradossali che scoraggerebbero chiunque ad affrontarle.

Il regista coreano non solo ha la capacità di cospargere le sue storie di mistica sensibilità, ma anche quella di far emergere un filo logico e intimamente drammatico dalle situazioni più irrazionali. È quello che capita in *Soffio*, dove il cattolico Kim Ki-duk ricorda le opere di misericordia e tanti altri motivi espressi nei suoi film precedenti (...), come la religiosità della natura, la parabola evangeli-

ca della solidarietà, l'angelo custode che vigila sulle nostre vite. Bisogna essere testardamente agnostici per non vedere come dietro la protagonista si celi l'immagine della salvezza alla quale può accedere ogni essere umano. Affascinante nella sua suggestione allegorica, magico e misterioso, *Soffio* è una metafora dell'amore impossibile che si sublima e del mondo inteso come prigionia dell'anima. Dalla quale si può uscire soltanto attraverso la Grazia.

(Enzo Natta, *Famiglia Cristiana*, 9 settembre 2007)



In *Primavera, estate, autunno, inverno... e ancora primavera*, in cui interpretava il monaco in pose plastiche sul ghiaccio, Kim Ki-duk capì cosa del suo stile potesse funzionare in Europa e nel circuito d'essai, lieto di digerire, in nome di un'idea astratta dell'Oriente, simboli faticosi e tremende colonne sonore. Se in Corea i suoi film non escono più, altrove dovranno pur farlo. Ma sarebbe ingiusto pensarlo un cinico sfruttatore di velleità da cineforum. Forse gli interessa di più girare attorno a tre temi (silenzio, isolamento, autolesionismo) con aggiustamenti minimi (...).

(Violetta Bellocchio, *Rolling Stone*, settembre 2007)

DREAM (*Bi-mong*, 2008)



Un giorno ho fatto un sogno: stavo dormendo nella mia macchina mentre un amico guidava per me, quando abbiamo avuto un incidente. Stranamente al mio risveglio, ho avuto la sensazione di essere stato io a causarlo. Non ero ancora completamente sveglio quando ho cominciato a scrivere questa storia. Lo stato a metà tra la veglia e il sonno potrebbe essere un sogno o un incubo. Come quando camminiamo per la strada della vita: incontriamo gente che siamo destinati a incontrare e non c'è modo di evitare che i percorsi si incrocino.
(Kim Ki-duk)

Dream è l'ultima opera di Kim Ki-duk di cui si ha traccia. Presentato fuori concorso al Torino Film Festival (2008), non è mai uscito nelle sale, e per adesso, non risulta ancora acquistato da alcuna casa di distribuzione. Il film racconta la storia di un uomo (Jin) che si addormenta e sogna di un incidente stradale. Incuriosito si reca sul luogo e scopre che l'episodio è effettivamente avvenuto, ma la responsabilità ricade su Ran, la giovane donna che ha compiuto l'errore alla guida. Jin è invece convinto di essere lui stesso, attraverso i suoi sogni, la causa di ciò che è accaduto e che successivamente capita alla donna. Inizialmente viene scambiato per folle, ma come sempre nel cinema di Kim Ki-duk il confine tra realtà e sogno è labile e non ha contorni certi...
Il film è disponibile solo in versione dvd acquistabile on-line.

FILMOGRAFIA

Crocodile, 1996
Wild Animals, 1997
Birdcage Inn, 1998
L'isola, 2000
Real Fiction, 2000
Address Unknown - Indirizzo sconosciuto, 2001
Bad Guy, 2001
The Coast Guard, 2002
Primavera, estate, autunno, inverno... e ancora primavera, 2003
La samaritana, 2004
Ferro 3 - La casa vuota, 2004
Confession, 2005 (cortometraggio)
L'arco, 2005
Time, 2006
Soffio, 2007
Dream, 2008

BIBLIOGRAFIA

Aprà Adriano (a cura di). *Il cinema sudcoreano*, Marsilio, Venezia, 1992
Bellavita Andrea. *Kim Ki-duk*, Il Castoro, Milano, 2006
Cazzaro Davide, Spagnoletti Giovanni (a cura di). *Il cinema sudcoreano contemporaneo e l'opera di Jang Sun-woo*, Marsilio, Venezia, 2005
Galimberti Umberto, Pezzotta Alberto. *Il volto e l'anima*, Feltrinelli Le Nuvole, Milano, 2007



INDICE

INTRODUZIONE.....	3
IL CINEMA COREANO DAGLI ANNI SESSANTA A OGGI: UN NUOVO SGURADO SULLA REALTA'.....	5
LA VITA PRIMA DEL CINEMA: IL CONTATTO DIRETTO CON LA REALTA'.....	7
KIM KI-DUK: LA FERITA DELLA SOLITUDINE.....	9
PRIMAVERA, ESTATE, AUTUNNO, INVERNO... E ANCORA PRIMAVERA.....	11
FERRO 3 - LA CASA VUOTA.....	17
LA SAMARITANA.....	21
TIME.....	28
IL SOFFIO.....	33
DREAM.....	39
FILMOGRAFIA.....	40
BIBLIOGRAFIA.....	40