



### **La fine dell'Altrove. Immagini dell'Oriente di Kim Ki Duk**

L'immagine dell'altrove rappresenta un elemento centrale non solo per quelle narrazioni che polarizzano la loro ricerca attorno al conflitto, o all'incontro, tra due realtà percepite come distanti. Indipendentemente che la "distanza" sia il punto di arrivo di una costruzione culturale e manichea, più aderente a schemi ermeneutici a posteriori che all'analisi empirica, l'altrove è più in generale il concetto che lega gli elementi del reale alla catena desiderante del sottotesto, di cui esso stesso costituisce l'impossibile meta. Se infatti l'ancora tra la realtà assoluta della finzione e il suo referente oggettuale, è lo spazio vissuto e riprodotto nel perimetro filmico, l'illusione dello spazio immaginato attiva il circuito delle potenzialità narrative: la presenza, anche dietro le quinte, dei mondi possibili soffia sui confini del mondo reale, e li dilata. Questo meccanismo vale anche se ci muoviamo al di qua della prospettiva eurocentrica, quando il soggetto e l'altrove sono rovesciati rispetto all'osservatore occidentale.

A questo proposito risulta interessante qualche considerazione sulla filmografia di Kim Ki Duk, regista coreano tra i più rilevanti sulla scena asiatica e mondiale. Dopo il primo debutto nel 1996 con *Coccodrillo*, ottiene l'attenzione internazionale con *Primavera, estate, autunno, inverno...e ancora primavera*, prima opera giunta nelle sale italiane, e successivamente con *Ferro3-La casa vuota*, grazie al quale nel 2004 vince il Leone d'Argento al Festival Internazionale del Cinema di Venezia. Temi cari alla sensibilità di Kim Ki Duk sono le lacerazioni interne a una realtà di cui spesso sfugge la comprensione razionale; realtà mostrata spesso attraverso il mondo dei diseredati, per nascita o per rovesciamento di sorte. Il rigore con cui il regista ispeziona queste zone della realtà si traduce in immediatezza espressionistica, dove la brutalità e la violenza sono sempre finalizzati allo shock, per mettere in discussione il metro di giudizio dello spettatore. Mostrare l'inferno, per Kim Ki Duk, non è un atto voyeuristico né è concepito per il puro spettacolo ma rappresenta la tappa obbligata per l'acquisizione di una nuova coscienza. Tutto questo trova una sintesi magistrale, in particolar modo, in una delle sue ultime produzioni cinematografiche, *Pietà*, film vincitore del Leone d'Oro nel 2012. Il rimando del titolo costituisce già una premessa sull'impianto metaforico che sorregge la storia: anche se la vicenda è tutta ambientata nei sobborghi industriali di una metropoli coreana, l'Occidente è presente come impronta, allusione o eco; e infatti il ricorso ad una delle immagini più celebri dell'iconografia cristiana ne universalizza i contenuti e li sovverte, rielaborandoli in funzione di un orizzonte umano paralizzato dall'assenza di sentimenti, di speranza, di un vero altrove in cui proiettare la propria redenzione. La presenza di un interlocutore muto quale è l'Occidente non è nuovo nel cinema dell'autore; il parallelismo

più evidente è possibile individuarlo con *La Samaritana*, grazie anche al comune ricorso, nei rispettivi titoli, alla figuratività religiosa occidentale. Proprio dal confronto con quest'ultimo film emerge la distanza simbolica e psicologica dell'*altrove* tra le due opere, e la sua transizione da *topos* geografico e mentale in cui vengono proiettati l'idealismo e la progettualità dell'esistenza alla negazione dello stesso, provocato dal collasso dello spazio utopico. La rinuncia alla tensione oppositiva tra reale e ideale segna lo scarto tra *Pietà* e la filmografia precedente, qui analizzata seguendo la logica dello spazio immaginato come laboratorio di un'idea *altra* di realtà. Ne *La Samaritana*, infatti, la storia viene assorbita dalla dinamica tra il mondo dell'adolescenza, leggero e fragile, e quello adulto, molto più cinico e prosaico. Raggiungere l'Occidente attraverso il denaro ricavato dalla prostituzione e poi la restituzione simbolica che segue alla morte: la sacralità del riferimento evangelico assume valore inequivocabilmente provocatorio e tuttavia si va delineando nella storia l'esistenza di un mondo parallelo, quello delle due ragazze, separato dall'altro dal solo diaframma dell'immaginazione. Per questo risulta difficile da comprendere ma anche da condannare la condotta delle due protagoniste. Già dall'inizio intuiamo quale sarà l'esito: la contrapposizione tra realtà e sogno è poco più che una messinscena, la lotta non è ad armi pari perchè la realtà è sempre più grave e spinge la bilancia verso il basso, laddove l'evasione nel regno dell'ideale non ha che il peso di una fiamma. Però l'antagonismo esiste: il progetto "folle" delle due ragazze è una sfida al qui e ora, l'Occidente del viaggio agognato è puro espediente, figura del

desiderio di pienezza della vita e della sua irraggiungibilità. C'è ancora la possibilità di pensare un *altrove* anche se questo ha l'immaterialità fumosa del sogno, e in ogni caso tutto ciò aprirà un crepa anche nelle vite degli personaggi



che avrà un epilogo inevitabilmente tragico. Ma non è solo un luogo fisico che può catalizzare la dimensione dell'*altrove*, anzi la reclusione nel proprio guscio interiore e il tentativo disperato di uscirne può amplificare fino all'eccentricità e al paradosso la resistenza di opporre un luogo *altro* a quello presente.

È il caso di *Soffio* dove l'antidoto alla prigionia viene individuato nella regressione fanciullesca ad un tempo e a uno spazio inventati, ma per questo eterni ed immuni alle ferite della vita. Nella claustrofobia della gabbia carceraria, e della depressione, la protagonista introduce i poster floreali con cui tappezza la stanza dove incontra l'amante, condannato a morte, ricreando i colori delle stagioni. La fuga verso un altrove



è, in questo caso, materia isolante tra quella piccola porzione di mondo da proteggere e l'esterno percepito come ostile. A livello comparativo c'è un'analogia tra le immagini fittizie di *Soffio* e le scene che incorniciano i momenti di dialogo più significativi tra le due adolescenti ne *La Samaritana*. Anche in quest'ultimo lo sfondo dei ciliegi o quello azzurro dei bagni in cui si ritrovano sole le ragazze, benché sia dentro la storia, ha la funzione di ritagliare uno spazio proprio, sospeso, separato da quello esterno del mondo adulto. La differenza è nel grado di finzione con cui viene reso l'*altrove*: ne *La Samaritana* è ancora l'illusione prospettica, il trompe l'oeil ricavato sulla parete del reale, mentre in *Soffio* è palesemente materia posticcia, che non tenta nemmeno di mascherare la propria natura di precaria provvisorietà.

In *Pietà* tutto l'esistente sembra scaturire da un mondo unidimensionale, che ha fatto proprio l'incubo distopico dell'Occidente: il tempo è inchiodato ad un presente immobile, senza inizio e senza fine, e ogni speranza di reversibilità viene schiacciata dall'assenza di futuro. A differenza del mondo distopico, però, manca la proiezione futuristica e immaginaria, perché la realizzazione dell'incubo avviene attraverso l'estremizzazione della metafora di ciò che è realmente esistente. E infatti per la compresenza di ricostruzione sociale e violenza espressionistica, *Pietà* si muove in un realismo di tipo allegorico, per il desiderio di mostrare l'universale oltre l'immagine. Tuttavia l'orizzonte dei personaggi e dell'intera vicenda sembra appiattita all'impossibilità di formulare, anche solo nei desideri, un'ipotesi di fuga e di individuare un *altrove* che faccia da contrappeso al presente. Sono testimoni di questa condizione soprattutto le immagini e gli oggetti che occupano le inquadrature: lo scenario quasi post-atomico del paesaggio e degli interni, con l'accumulo di detriti, cocci, ferraglie; la povertà delle strade, gli edifici cadenti, le piccole baracche operaie riprese dall'alto e sovrastate dalle strutture più moderne, in stile occidentale, che finiranno per spazzare via le altre.



La spazialità reale, quindi, riproduce una totalità asfittica attraverso la difficoltà ad aprirsi verso inquadrature panoramiche, per l'insistenza sulla parzialità del dettaglio, nei

movimenti bruschi di macchina che frammentano la visione con la conseguente economia sull'utilizzo di raccordi e controcampi. I luoghi del reale sono dominati dal caos che riempie non solo lo spazio orizzontale dello sguardo ma anche quello verticale del pensiero. L'Occidente in *Pietà* viene denudato dell'aurea mitica, da terra promessa, mostrando il suo vero volto: è il patto con il diavolo firmato con il sangue, la chimera dell'illusione che si rivela nella sua verità di ghigno mostruoso. Ma Kim Ki Duk si spinge oltre la retorica dei "buoni/cattivi" coinvolgendo tutti nell'ammissione delle proprie responsabilità, attraverso una rappresentazione al limite del iperrealismo. Il bersaglio della critica è soprattutto la *middle class* coreana, vittima del carnefice occidentale per i debiti contratti, ma proprio per questo motivo responsabile, senza attenuanti, della propria rovina. Infatti il denaro chiesto in prestito non è mai attribuito alla necessità, quanto ad un atto di incoscienza, di vanità fine a se stessa, quasi fossero tutti in preda ad un inebriamento collettivo, privo di logica e di lungimiranza.



La mutilazione che lo strozzino opera sui debitori per ottenere il risarcimento dall'assicurazione, non è altro che l'emblema del rapporto che lega l'Oriente all'Occidente.

La polemica del regista non è rivolta però a quest'ultimo ma ai propri connazionali, come verrà espresso attraverso le



parole del protagonista (“People like you are shit<sup>1</sup>”). È singolare infatti che la “pietà” dell'autore non riguardi tanto le vittime quanto le loro madri, che assistono impotenti alla perdita di quanto hanno di più caro. Ed è proprio il tentativo di riscatto di una di queste a dare l'avvio alla storia di Kang-do e della vendetta più crudele, alla quale neanche il cinico aguzzino riuscirà a sopravvivere. Il cuore della vicenda, il rapporto tra Kang-do e la madre ritrovata, è anche l'illusoria aspirazione ad un luogo cui ricongiungersi, quello materno, che non può esistere per il protagonista. La potenza espressiva della madre risiede soprattutto nell'elemento di alterità rispetto allo strozzino che rivendica come figlio, nel richiamo all'amore e alla vita che sono stati estranei all'uomo fino a quel momento. Quest'aspetto è sottolineato anche visivamente, dal rosso del vestito materno che spicca sulle tonalità grigie e blu della pellicola. L'irruzione della sfera affettiva nel gelo dell'esistenza di Kang-do segnerà il progressivo scivolamento nell'incubo e la sua rovina finale. La resistenza iniziale alla presenza della madre, infatti, si trasforma presto in dipendenza affettiva e angoscia del distacco, per il timore di una nuova separazione. La vendetta subdola della donna si baserà proprio sul sentimento del ragazzo che lei stessa ha instillato e nutrito. Il fine è proprio quello di irretire il ragazzo per poi creare il trauma della perdita. In tal modo la fuoruscita della donna dalla vita di Kang-do assumerà il valore di cacciata dall'Eden, e il ragazzo non riuscirà a sopportare il ritorno nell'inferno dell'esistenza precedente. Se esiste una crepa nel mondo di *Pietà*, in cui scorgere un possibile altrove, è da ricercare proprio nel mondo materno.

La “pietà” del film risulta forte nei contenuti non solo per la traslitterazione blasfema del tema, da un contesto sacro ad un altro che nega la possibilità di ogni teologia, ma anche per il duplice terreno su cui si articola, sia sociale sia individuale. La storia infatti svolge in parallelo la

<sup>1</sup> Cit. da *Pietà*

vicenda dello spietato protagonista che diviene vittima di una sua stessa vittima: la crudeltà perpetrata e ricevuta rende chiaro che tutto l'universo dei personaggi è accomunato da un unico destino di espiazione. In *Pietà* nessuno è innocente e anche l'espiazione è un calvario privo di redenzione, proprio a causa di uno spazio e di una prospettiva stretti nella morsa di una circolarità senza via d'uscita. Così, infatti, negli ultimi fotogrammi, Kang-do realizza la propria morte con la stessa modalità auguratagli dalla moglie di una sua vittima, portando a compimento la nemesi che la stessa violenza e ingiustizia, di cui è la personificazione, avevano innescato. Tutto questo, metaforicamente, è il prezzo che deve pagare l'Oriente colpevole di aver rinnegato se stesso al dio occidentale del denaro: dio bifido, perché gode di una doppia natura, in quanto è lusinga e condanna. Ma è anche il venir meno di ogni via di fuga, come quello di un labirinto che ripiega su se stesso. Alla redenzione cristiana che segue la morte, la pietà coreana sostituisce il lutto: il debito viene saldato per mezzo del corpo, a sua volta merce, e tutto ciò che rimane di questo sacrificio è soltanto il solco di dolore nell'animo dei familiari. Non c'è progressione nello sviluppo della storia che possa lasciar intendere un'evoluzione delle cose diversa rispetto da quella che vediamo. Infatti il male è talmente radicato dentro al sistema che è stato completamente assimilato e interiorizzato: forse non è scorretto ritenere che la *Pietà* di Kim Ki Duk può esistere grazie ad una metafisica rovesciata rispetto a quella cristiana. Il denaro, sostituendosi alla divinità, diventa categoria ontologica e supera l'accezione di valore di scambio, facendosi esso stesso "l'inizio e la fine di tutte le cose<sup>2</sup>". Quella che viene rappresentata è un'umanità dopo il crollo dell'umano, dove la coazione ossessiva al denaro del capitalismo ha reso gli uomini inetti alla vita o grotteschi fantocci. L'*altrove* del capitalismo si mostra così nella sua interezza di "desiderio di niente" e impossibilità di trovare un vero appagamento. La follia del consumismo sotterra la *ratio* umana, rendendo persino coerente, in quel sistema di riferimento, la brutalità del crimine nelle sue premesse e conseguenze. Paradossalmente l'unico personaggio che riesce a riscattare la propria umanità con il sacrificio di sé è Kang-do, il mostro che diventa figlio e che non può tornare indietro proprio in virtù di quel nuovo statuto umano, neanche dopo aver scoperto l'inganno.

Lucia Faienza

Ottobre 2015

---

<sup>2</sup> Cit. *Pietà*



### Riferimenti bibliografici:

Vittorio Renzi, *Kim Ki Duk*, Dino Audino, Roma, 2005.

Dario Tomasi, *Il cinema asiatico. L'Estremo Oriente*, Laterza, Bari, 2011.

Arrigo Colombo, *Utopia e distopia*, Edizioni Dedalo, Bari, 1993.

Roy Menarini, *Il corpo nel cinema. Storie, simboli e immaginari*, Mondadori, Milano, 2015.

### Sitografia:

Gabriele Miniagio, *Soggetto e capitalismo. 1- Desiderio e bisogno* in

<http://spazidifilosofia.altervista.org/17-politica-e-deterritorializzazioni-doc/16-soggetto-e-capitalismo>

Massimo Recalcati, *Il desiderio dell'altrove*, in

<http://www.generativita.it/focus/idee/2012/01/17/il-desiderio-dellaltrove/>

Stefania Ulivi, "Kim Ki Duk: «Il mio film contro la logica del denaro che sta distruggendo il

mondo»", [http://cinema-tv.corriere.it/cinema/speciali/2012/venezia/notizie/kim-ki-duc-concorso-pieta\\_c3f70430-f672-11e1-ac56-9abd64408884.shtml](http://cinema-tv.corriere.it/cinema/speciali/2012/venezia/notizie/kim-ki-duc-concorso-pieta_c3f70430-f672-11e1-ac56-9abd64408884.shtml)

Peter Zander, "Warum sind Ihre Filme so brutal, Kim Ki-duk?",

<http://www.welt.de/kultur/kino/article109108140/Warum-sind-Ihre-Filme-so-brutal-Kim-Ki-duk.html>