



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
DI PADOVA



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

**Università degli Studi di Padova**

**Università Ca' Foscari Venezia**

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Magistrale Interateneo in  
Musica e Arti Performative

Classe LM-45

Tesi di Laurea

*Il cinema di Kim Ki-duk tra rarefazioni  
spirituali e violenza pittorica*

Relatore  
Prof. Mirco Melanco

Laureando  
Walter Masiero  
n° matr. 1061422 / LMMAP

Anno Accademico 2018 / 2019

## INDICE:

<b>Introduzione metodologica</b> .....	4
<b>Introduzione</b> .....	5
<b>I. Contestualizzazione storica</b> .....	7
<i>I.1 La divisione di Choson in Corea del Sud e Corea del Nord</i> .....	7
<i>I.2 Corea del Nord: la dittatura e la censura</i> .....	12
<i>I.3 Corea del Sud dal 1945 agli anni '90</i> .....	14
<b>II. Biografia di Kim Ki-duk</b> .....	21
<i>II.1 Dall'infanzia al primo lavoro di regista</i> .....	21
<i>II.2 Elementi biografici ritrovabili all'interno dei film</i> .....	24
<i>II.3 Similitudini con altri registi</i> .....	26
<b>III. Il rapporto tra Kim Ki-duk i media, la critica e i festival cinematografici</b> .....	29
<i>III.1 L'arrivo di Kim Ki-duk agli occhi dello spettatore occidentale</i> .....	29
<i>III.2 La fredda accoglienza in madre patria</i> .....	33
<i>III.3 Rapporto con la critica occidentale</i> .....	37
<b>IV. Tratti caratterizzanti i film di Kim Ki-duk</b> .....	45
<i>IV.1 Introduzione agli elementi stilistici e tecnici dei film di Kim Ki-duk</i> .....	45
<i>IV.1.1 La fotografia proveniente dalla pittura</i> .....	46
<i>IV.1.2 Gli oggetti di uso comune e l'assenza di armi</i> .....	47
<i>IV.1.3 Il personaggio autobiografico</i> .....	49
<i>IV.2 Stili artistici e pittorici riconoscibili all'interno dei film</i> .....	50
<i>IV.2.1 La foto e l'immagine rivelatrice di sentimenti</i> .....	53
<i>IV.2.2 La gabbia per esseri umani: il corpo</i> .....	55
<i>IV.2.3 La liberazione dalla gabbia</i> .....	59

<b>V. Analisi dei film per tematiche trattate</b> .....	63
<b>V.1 <i>L'isola, Ferro 3 e Bad Guy: il significato del mutismo dei protagonisti</i></b> .....	63
<b>V.1.1 <i>L'isola dell'uomo e della donna</i></b> .....	63
<b>V.1.2 <i>Il volto del silenzio: Ferro 3 – La casa vuota</i></b> .....	72
<b>V.2 <i>Bimong: il linguaggio del sogno</i></b> .....	79
<b>V.3 <i>Primavera, estate, autunno, inverno ... e ancora primavera</i></b> .....	84
<b>V.4 <i>La figura femminile in Birdcage Inn e La samaritana</i></b> .....	94
<b>V.4.1 <i>Birdcage Inn</i></b> .....	102
<b>V.4.2 <i>La samaritana</i></b> .....	115
<b>V.5 <i>I film politici e sociali: Address Unknown e The Coast Guard</i></b> .....	119
<b>V.5.1 <i>Address Unknown</i></b> .....	119
<b>V.5.2 <i>The Coast Guard</i></b> .....	130
<b>Conclusioni</b> .....	133
<b>Galleria fotografica</b> .....	134
<b>Filmografia</b> .....	138
<b>Bibliografia</b> .....	141

## **Introduzione metodologica**

In questa tesi si analizzeranno i film realizzati dal regista coreano Kim Ki-duk tra il primo film di esordio del 1996 e il temporaneo ritiro avvenuto dalla regia nel 2008. La prima parte verterà sulla contestualizzazione del panorama cinematografico coreano contemporaneo, nella seconda si analizzeranno invece i film.

1. Contestualizzazione storico-politica della industria cinematografica sud coreana tra il dominio giapponese agli anni novanta.
2. Biografia del regista e l'individuazione di elementi autobiografici caratterizzanti l'intera filmografia.
3. Ricostruzione del rapporto tra il Kim Ki-duk e la critica cinematografica, il successo internazionale e la fredda accoglienza in madrepatria.

Per quanto riguarda l'analisi specifica di elementi presenti nel film:

4. Tratti caratterizzanti l'autorialità del regista, dal protagonista muto, l'utilizzo del silenzio, la violenza e la spiritualità, la divisione delle due Coree, le figura femminile. L'analisi dei film per tematiche contenute.

## INTRODUZIONE

Questa tesi è incentrata sul regista sud coreano Kim Ki-duk, autore di film indipendenti tra i quali la favola Buddista *Primavera, Estate, Autunno, Inverno ... e ancora Primavera* film vincitore numerosi premi rinascimenti nel 2004. Il periodo di produzione preso in considerazione va dal film d'esordio del 1996 a *Dream* del 2008 ultimo film prima del temporaneo ritiro dalla regia a causa di un profonda crisi personale. Questo periodo è particolarmente significativo perché in esso vi sono tutte le tappe fondamentali toccate dal regista per poter giungere alla definizione di "autore"; Kim Ki-duk regista per lo più autodidatta è infatti un talento capace di un impressionanti rappresentazioni visive di luoghi naturali che facendo da sfondo a contrastanti vicende psicologiche trovano un profondo equilibrio capace di rimanere impresso allo spettatore. Esplorando nelle proprie vicende le oscure viscere della società coreana quali spaccati di degrado sociale, criminale e depravazione morale riesce nell'intento di rimanere fedele ai canoni del realismo puro incorporando elementi fantastici e metafisici. Film dopo film la sua narrativa fatta di alienazione, crudeltà, ossessione e trascendenza immerge lo spettatore in un dimensione sia di estraniamento affettivo Brechtiano sia di obbligatorie suture affettive capaci di straniare lo spettatore che si trova sospeso tra la sensazione di familiarità e di quella per una parte più nuova che si identificherà come il lato esotico dell'opera; Kim invita costantemente lo spettatore a porsi la domanda sulla distinzione tra moralità e immoralità, amore e odio, felicità e infelicità, realtà e fantasia. Spaziando tra il sublime simbolismo spirituale di Andrei Tarkovsky e Robert Bresson e l'odio tra le classi di Oshima Nagisa e Werner Fassbinder, Kim è riuscito con le proprie opere la lasciare un segno nella storia della cinematografica mondiale al quale voglio rendere tributo. L'alta considerazione ottenuta da Kim in Europa e Nord America nei suo tentativo di essere un regista sperimentale lo portò a mischiare dialoghi giapponesi e coreani in *Sogni* nonché a girare una larga parte di *Real Fiction* in una singola istanza esempi di regia non convenzionale. Il suo personalissimo iter di formazione tecnica e spirituale lo porta

a essere piuttosto lontano all'immagine che sia ha di regista motivo per il quale per carpirne il significato senza fraintendere i mezzi utilizzati questa tesi sarà divisa in due parti: la prima riguarderà la contestualizzazione del luogo e del periodo storico nella quale il regista si trova ovvero la Corea del Sud contemporanea, l'illustrazione di una biografia fondamentale fonte di riproposizione all'interno dei film nonché l'iter dei commenti della critica su di esso. La seconda parte verterà sul contenuto dei film analizzando elementi caratteristici accennati nella prima parte: i tratti caratterizzanti l'"autorialità" quali i riproporsi di determinati tipologia di protagonisti, il mutismo e il silenzio, elementi extradiegetici quali l'utilizzo della violenza e la spiritualità. L'analisi della capacità di costruire film attorno alla fotografia proveniente dalla sensibilità sviluppata nella carriera di pittore che vede riflettersi in una potente e suggestiva estetica. La figura della donna elemento fondamentale all'interno della produzione del regista.

## CAPITOLO I

### IL CONTESTO STORICO

#### I.1 La divisione di Choson n a in Corea del Sud e Corea del Nord

Per poter comprendere il contesto produttivo nel quale Kim Ki-duk iniziò le sue prime riprese è necessario un capitolo introduttivo alla storia del cinema della Corea del Sud. La Corea (con questo termine si indicano fino al 1968 entrambe le Coree) fu nel corso di tutto il diciannovesimo secolo sottoposta ad un continuo dominio da parte di grandi potenze coloniali tra le quali Giappone, Stati Uniti, Gran Bretagna, Francia e Russia. I primi film furono introdotti a partire della fine del 1800 (1898) quando la Corea fu costretta a firmare un trattato che la obbligava a lasciare libera entrata a prodotti provenienti dai paesi Occidentali, in questo periodo il paese era sotto la dominazione Giapponese coadiuvata da USA e Russia. Questi primi film infatti erano per lo più film propaganda stranieri volti a trovare consenso tra il pubblico a fini imperialistici e commerciali con lo scopo di illustrare il tenore di vita dei paesi colonizzatori. Le prime proiezioni non furono pubbliche bensì relegate ad occasioni di diplomazia o speciali occasioni sociali. Le grandi compagnie internazionali erano le maggiori produttrici dei film prodotti i quali erano l'equivalente odierno delle opere di intrattenimento a fini commerciali. Con l'avvento delle prime sale di proiezione cinematografiche vi era infatti un dialogo tra i prodotti acquistati dai cittadini coreani e l'acquisto dei biglietti all'ingresso delle sale, mostrando ad esempio biglietti ferroviari della linea tranviaria era possibile accedere alle sale. Tutte le possibilità offerte da questo sistema venivano illustrate all'interno di *Hwangsŏng Shinmum*<sup>1</sup> un giornale stampato per la prima volta dal giugno 1903. La definizione di una data che rappresenti l'inizio del cinema coreano è ancora motivo di discussione in quanto l'influenza del Giappone nel paese rese difficile la nascita di compagnie di produzione autoctone oltretutto bisogna considerare che l'intera produzione di film fino al 1945 è andata del tutto perduta, si

---

<sup>1</sup> Hyangjin, Lee. *Il cinema coreano contemporaneo. Identità, cultura e politica*. O barra O edizioni. Milano, 2006, pp. 42.

stima che tra il 1923 e il 1945 furono 167<sup>2</sup> i titoli realizzati definibili coreani. La definizione stessa di “film coreano” risulta problematica in quanto durante tutta la prima metà del novecento era proibita la lingua coreana all’interno dei film. È stato adottato ufficialmente dal governo del paese *The Righteous Revenge* del regista Kim Tosan come primo film coreano in quanto fu il primo a mostrare uno spaccato di vita del paese; fu proiettato per la prima volta il 27 ottobre 1919 motivo per il quale il 27 ottobre è l’anniversario della “Giornata del cinema”. Nel 1935 arrivò *The Tale of Ch’unhyang* di Yi Myöngu ovvero il primo film sonoro anch’esso finanziato dal Giappone, questo nuovo passo evolutivo del cinema fu allo stesso tempo l’ennesima difficoltà che le case di produzioni locali (già ampiamente penalizzate dalla censura) dovettero subire, le scarse risorse economiche si rivelarono insufficienti per far fronte alla nuova necessità dei film sonori decretando una durissima situazione per l’intera industria cinematografica nazionale. Per queste case di produzione coreane l’unico mezzo di sostentamento veniva dalla distribuzione dei film all’interno dei cinematografi ma quest’ultimi erano per lo più di proprietà giapponese, se teniamo in considerazione che fino al 1945 furono prodotti solo 167 film mentre le case di produzione coreane furono almeno una sessantina è possibile capire come ad una casa di produzione era possibile produrre solo pochi film prima di dover chiudere a causa della scarsità di denaro (talvolta senza nemmeno poter realizzarne nemmeno uno). Il 1926 fu la data relativa alle regolamentazioni riguardate la censura cinematografica: sia le pellicole che gli spettatori venivano sottoposti a controlli da parte della polizia, le pellicole erano viste da parte del Giappone come un mezzo efficace di comunicazione popolare capace di estirpare ogni senso di libertà e indipendenza al popolo coreano, tra il 1920 e il 1945 (anno di liberazione della Corea dal Giappone) furono prodotti 230 film a scopo di propaganda. Con l’avvento del sonoro e con una legge del 1938 la lingua utilizzata non poteva essere coreana così come le tematiche trattate dovevano risultare marcatamente filo giapponesi, un ulteriore inasprimento lo si vide nel 1941 con il bando definitivo di qualsiasi pellicola che non fosse giapponese, italiana o tedesca seguito l’anno successivo dalla revoca di ogni tipo di registrazione in possesso

---

<sup>2</sup> Aprà, Adriano. “Cinema sudcoreano” in *Storia del cinema mondiale. Vol. IV*. A cura di Gian Piero Brunetta. Einaudi. Milano, 1999, pp. 689.

alle società cinematografiche coreane. Dal 1942 fu compito del governo coloniale decidere la tipologia e la quantità di film permessa ai cineasti coreani i quali non potevano comparire nei titoli con i propri nomi coreani. I 167 film coreani furono quindi una minuscola parte dei film presenti nel paese durante il periodo di coloniale giapponese che mal rappresenta la mole di pellicole presenti nel territorio basti pensare che già solo nel 1927 vi erano 2 milione e 600 mila spettatori che divennero quasi nove milioni entro il 1945 e che oltre 2000 film venivano importati ogni anno nel paese. I film coreani erano per lo più di genere melodrammatico e contrariamente da quello che la feroce censura possa far pensare anche film nazionalistici riguardanti tematiche di resistenza verso il governo coloniale. Un terzo il filone cinematografico riguardava tematiche di attualità e prende il nome di "film di tendenza". Le leggi che venne fatte per impedire la crescita di film di resistenza o marcatamente socio-politici obbligò i cineasti coreani a virare verso film aventi come fonte di ispirazione la letteratura e infine realizzare i film filo-giapponesi. Sono considerati questi i cinque generi cinematografici realizzati dalla Corea tra anni venti fino al 1945. Tra i titoli più influenti riguardanti il genere melodrammatico è da citare *Arirang* di Na Un'gyu<sup>3</sup> del 1926 che vedeva un gruppo di contadini poveri ribellarsi ai soprusi de parte dei feudatari delle loro terre, il film fu un enorme successo ed è considerato dai critici uno dei più influenti film dell'epoca:

"Non si può negare che il cinema coreano decollò con *Arirang*. In tal senso, le opere di Na segnarono un punto di svolta e una nuova fase, mostrando ai cineasti coreani il loro grande potenziale per la costruzione di una vera industria nazionale. Un studioso come Yu Hyonmok, di fatto, ha potuto affermare: 'L'epoca del film muto nella storia del cinema coreano è l'epoca di Na'<sup>4</sup>.

Na continuò la propria carriera fondando una Società di produzione nel 1927 con la quale realizzò altri venti film per lo più di carattere melodrammatico fino al periodo finale nel quale si dedico ad opere filo-giapponesi. Un'altra figura indispensabile per

---

<sup>3</sup> *Storia del cinema mondiale. Vol. IV.* A cura di Gian Piero Brunetta. Einaudi. Milano, 1999, 1179.

<sup>4</sup> Hyangjin, Lee. *Il cinema coreano contemporaneo. Identità, cultura e politica.* O barra O edizioni. Milano, 2006, pp.56.

comprendere quella che era la situazione produttiva del periodo è rappresentata dalla KAPS ovvero un'associazione di artisti proletari che vedeva nei film la possibilità di aiutare la classe proletaria ad accelerare un processo di liberazione attraverso film di tendenza. Tra i suoi membri perlopiù intellettuali, artisti e letterati e tra i titoli più significativi prodotti vi fu *Wandering* del 1928 primo dei film di tendenza; molti altri film furono messi in produzione ma solo quattro di questi furono terminati. Queste pellicole non trovarono riscontro di pubblico ne da parte del governo che fece arrestare i membri della KAPS i quali o cambiarono radicalmente ideologia uscendo per sempre dal mondo cinematografico o iniziando a collaborare con il governo stesso o infine cambiando il genere dei loro film in letterario e filo giapponese. Tra il 1935 e il 1945 i titoli prodotti dalla KAPS cercarono di evitare temi che potessero scomodare il governo a prendere provvedimenti abbandonando temi di liberazioni e patriottici o politici. A seguito della liberazione del paese da parte degli Alleati nel 1945 gli ex membri della KAPS che si trasferirono nella Corea del Nord sia volontariamente che forzatamente furono condannati e infine giustiziati dalle estreme misure politiche del Partito dei lavoratori. La stessa sorte toccò ai membri presenti nella Corea del Sud.

Il 1945 è l'anno in cui il paese Choson chiamato finora Corea si divide in Corea del Nord e Corea del Sud controllate rispettivamente da Russia e Stati Uniti entrambe tuttavia governate dal Partito dei Lavoratori ed è anche l'anno in cui le due cinematografie si dividono in maniera drastica. Sebbene questa tesi seguirà le vicende relative alla cinematografia Sud Coreana per poter contestualizzare quello che saranno i lavori nella seconda metà degli anni novanta di Kim Ki-duk è necessario illustrare anche quella che è stata la situazione all'interno della Corea del Nord.

A seguito della divisione della Corea tra Russia e Stati Uniti a nord nel 1946 viene fondato il Partito dei lavoratori comandato Kim Tubong il quale rimase in carica fino al 1949 quando nacque la Repubblica Democratica della Corea con alla presidenza Kim Il Sung che rimase a capo fino al 1994, succeduto dal figlio Kim Jong Il e dal nipote nel 2011. Sebbene Kim Il Sung muoia nel 1994 la sua dottrina politica e lo stato di eterno presidente mantengono il paese in una stasi evolutiva dal punto di vista sociale e

politico. L'attuale considerazione del cinema rimane la stessa considerazione avuta dal 1949: secondo Kim Il Sung il cinema era considerato il più influente mezzo per l'educazione delle masse per questo l'intera produzione cinematografica della Corea del Nord riflette le politiche autarchiche del Partito dei Lavoratori fondato su filosofie politiche di Marx e Lenin conosciute come *Juche*. I film prodotti pertanto hanno lo scopo di far progredire la rivoluzione comunista nel paese nonché di diffondere il pensiero di Kim Il Sung in maniera quanto più ampia possibile. Questo grande interesse nel cinema dal parte del presidente della Corea fu anche maggiore da parte del figlio Kim Jong Il che venne nominato direttore dell'arte cinematografica del paese dal 1968, carica che utilizzò per proporre alle masse delle direttive da seguire che accontentassero il Partito, il suo impegno proprio in questo settore li valse la nomina a guida per il paese e già dal 1974 a futuro successore per la presidenza del paese. Lo scopo dei film nord coreani erano pertanto proporre la teoria socialista rivoluzionaria del *Juche* al fine di liberare il paese da qualsiasi tipo di classe affinché potesse rimanere solo quella lavoratrice, pertanto i film avrebbero dovuto rappresentare la fedeltà al partito.

## **I.2 Corea del Nord: la dittatura e la censura**

Per la Corea del Nord l'inizio della storia del cinema avviene al termine del periodo sotto la dipendenza del colonialismo Giappone, il primo cortometraggio prodotto fu *La nostra costruzione* del 1946 mentre tre anni più tardi il primo lungometraggio fu *Il mio paese*; entrambe le produzioni mostrano le attività rivoluzionarie dei partigiani al tempo della resistenza anti giapponesi: ottimi esempi di propaganda fedele ai dettami del Partito capaci di screditare il governo Sud Coreano agli occhi del popolo nord coreano. Il periodo successivo a quella della liberazione dal dominio nipponico succedette un triennio caratterizzato dalla guerra di Corea durante la quale si vide per lo più produzione di documentari a scopo di propaganda contro gli americani e il loro tentativo di espandere il loro dominio anche nel nord del paese. L'ideologia espressa nello *Juche* è la base ideologica sulla quale tutte le produzioni si fondano, i loro soggetti

erano per lo più trame di lotta e battaglia partigiana. Al termine di questo periodo tra il 1953 e il 1958 inizia un programma di ricostruzione e industrializzazione del paese per far sì che l'economia potesse rialzarsi nonché di far rinascere l'immagine socialista del paese. Tra il 1959 e il 1966 l'intento di costruire uno stato socialista grazie all'intenso lavoro dell'unica classe sociale presente: quella lavorativa, nonché rafforzare l'immagine di leader per Kim Il Sung. Tra i film più significativi vi sono *Il villaggio di confine* (1961) e *La filatrice* (1963) entrambi vincitori del riconoscimento da parte del Partito per aver mostrato i temi cari al partito in maniera eccellente: le loro trame vedevano infatti due lavoratori resistere in maniera tenace alle difficoltà e alle provocazioni da parte dei colonialisti giapponesi e della Corea del Sud; l'esempio ritenuto meritevole dal partito fu quello di mostrare individui dediti al loro lavoro. Il periodo successivo prende il via dal 1967 e si protrae fino ai giorni d'oggi, nel 1973 avvenne la pubblicazione da parte del leader nord coreano del libro *Teoria dell'arte cinematografica* che ebbe la funzione di tracciare quelle sarebbero state le direttive da adottare per tutti i cineasti coreani: lo scopo doveva continuare ad essere il rafforzamento dello stato socialista, l'elogio della figura di Kim Il Sung e quello verso un popolo lavoratore rispettoso della filosofia *Juche*. La storia del cinema nord coreano subisce una svolta finale proprio nel 1967 quando l'allora divenuto responsabile dell'intera cinematografia nord coreana Kim Jong Il eliminò definitivamente le teorie della KAPF a favore di un indottrinamento conosciuto come "letteratura del Grande Leader"<sup>5</sup> che sostituì quello che finora era il realismo socialista. L'attenzione per il ruolo di protagonisti si spostò a figure senza nome corrispondere a semplici lavoratori nella lotta alle loro difficoltà quotidiane, da questo momento in poi i temi sarebbero rimasti: la fedeltà al partito Partito, la rappresentazione della classe lavorativa eliminando del tutto qualsiasi tipo di contaminazione religione (confuciana), capitalista e dogmatica<sup>6</sup>. Il malcontento generato nella popolazione portò tuttavia alla produzione di film che riducessero i contenuti politici e aumentassero quelli d'intrattenimento

---

<sup>5</sup> Hyangjin, Lee. *Il cinema coreano contemporaneo. Identità, cultura e politica*. O barra O edizioni. Milano, 2006, pp. 72.

<sup>6</sup> Kim Jong Il. *Sullo sradicamento dei pensieri venefici degli elementi avversi al Partito, alla rivoluzione e all'affermazione del pensiero Yuil*, 25 giugno 1967, in Hyangjin, Lee. *Il cinema coreano contemporaneo. Identità, cultura e politica*. O barra O edizioni. Milano, 2006, pp. 71.

negli anni ottanta. Negli anni novanta la questione continuò ad essere la necessità di creare pellicole che continuassero a rafforzare la figura di Kim Il Sung distraendoli dall'influenza degli stati esteri motivo per il quale si produssero tra il 1992 e il 1999 un film in cinquanta episodi che prendeva il nome di *La nazione e il destino* definito da Kim Jong Il come il nuovo metro di paragone per l'arte coreana:

“Raggiungiamo un nuovo punto di svolta nella costruzione della letteratura e dell'arte basandoci sul risultato creativo del film d'arte in molteplici episodi di *La nazione e il destino*”<sup>7</sup>.

Difetto all'interno dell'immensa opera fu quella di proporre un paragone tra la classe ricca dei paesi capitalisti che sebbene mostrata come sfavorita da parte di protagonisti che la rifiutano a favore della vita socialista nella madrepatria nord coreana alla stesso tempo stimolò la curiosità e il desiderio del pubblico per lo stile di vita capitalista. Non è possibile riportare in maniera precisa quali sono i nomi delle persone che realizzarono questi film almeno fino alla fine degli anni settanta dato che gli l'unico nome a comparire all'interno è quello di Kim Il Sung erano pertanto considerati opere collettive e non individuali o autoriali, oltretutto la produzione dei film tutti supervisionati dallo stato e quindi dal Partito è obbligatoria per tutti i cittadini coreani. Tra i film nord coreani è possibile vedere come pochi erano i generi diffusi: dovendo avere come temi la lotta di classe nei confronti dei proprietari terrieri nel periodo feudale e la lotta per l'indipendenza contro il Giappone come esempio della possibilità per l'uomo di plasmare il proprio destino verso una nazione sociali i generi erano limitati. Tra questi: *La stella della corea* (1980), *La bella vallata* (1989), *Il sole della nazione* (1987) hanno come soggetto Kim Il Sung nel periodo che lo vedeva negli anni trenta allestire la propria ribellione contro i Giappone; l'intento di questi film è ancora una volta educativo. Oltre al leader alcuni film avevano come soggetto membri della sua famiglia, *Il pino verde* (1985), *Alba* (1987), *Aspettami* (1987) lo scopo di questi film era mostrare come la successione al potere doveva avvenire per forza di cose all'interno della famiglia rifacendosi a antiche idee di provenienza religiosa e sacra: il

---

<sup>7</sup> Kim Jong Il, *Chōson Changang Tongshisa*, P'yōngyang, 1995, 50. Traduzione di Pietro Ferri in *Il cinema coreano contemporaneo. Identità, cultura e politica*. O barra O edizioni. Milano, 2006, pp. 74.

figlio sarebbe stato il legittimo erede al potere. La guerra è un altro dei temi che possibile ritrovare in maniera significativa, in particolare sulla guerra di Corea avvenuto tra il 1950 e il 1953 film permeati di un forte senso patriottico nonché stimolanti per una futura liberazione sociale. Successivo alla guerra è invece il tema dell'unificazione nazionale che mostrava gli Stati Uniti come il nemico da sconfiggere per poter riprendere la Corea del Sud e unificare l'intera penisola. L'ultimo filone tematico riguarda lo sviluppo economico: in *The Spinner* (1963), *Superate le prove* (1983), *Il cuore giovane* (1990) i protagonisti sono grandi esempi di lavoro capace di seguire con rettitudine le linee guida del partito traendone grande felicità e soddisfazione oltre a contribuire in maniera significativa per quel paradiso a cui il socialismo prospetta per il futuro del paese. La storia cinematografica del nord della penisola è quindi purtroppo totalmente controllata e forzata a rimanere una mera operazione di propaganda che riflette la condizione tutt'oggi difficile per la libertà dell'espressione dei cittadini nord coreani, discordo differente per quello che invece è successo nel sud del paese dove negli anni novanta inizierà la propria carriera Kim Ki-duk.

### **I.3 Corea del Sud: dal 1945 agli anni '90**

Il punto di partenza per il cinema della Corea de Sud nel periodo successivo alla liberazione del paese del 1945 dal Giappone da parte degli Stati Uniti vedeva una grande quantità di film americani giungere ogni anno. Questo fu un importantissimo momento per quanto riguarda l'influenza culturale del paese: i film erano nello stile californiano tipico di Hollywood. Nel frattempo i film prodotti dai registi nazionali rimanevano severamente controllati dal governo il quale chiedeva che i film fossero rispettosi delle tradizioni nazionali che ne rientrassero all'interno di requisiti etici e morali pena l'accusa di violazione della sicurezza nazionali. Negli anni ottanta vi fu un tentativo da parte di alcuni registi coreani di limitare la distribuzione dei film stranieri nonché di apportare significativi miglioramenti alle produzioni nazionali. La necessità di un cambiamento radicale anche dal punto di vista politico ha portato a prodotti a film strettamente nazionalistici e di denuncia dell'effettiva situazione del paese. Secondo lo

studio svolto all'interno dell'immensa opera *Storia del cinema mondiale*<sup>8</sup> da Giampiero Brunetta e Adriano Aprà la storia del cinema sud-coreano può essere divisa in tre periodi delimitati da altrettanti eventi in campo politico ed economico. Tra l'aspetto politico-economico e la realtà cinematografica esiste un legame a doppio filo che vedrà la risposta dell'uno ai cambiamenti dell'altro. Il primo periodo va dal 1945 al 1959 questo fu in momento di grande confusione all'interno del paese data l'appena avvenuta liberazione da parte degli Alleati portarono alla nascita di due fazioni: la prima favorevole nei confronti dei liberatori americani avversi alle politiche comuniste l'altra fazione invece composta da coloro che vi si opponevano preferendo il comunismo perseguito in Corea del Nord. Queste divisione poteva ritrovarsi anche all'interno dell'ambiente cinematografico dove un primo gruppo era composta da una serie di registi fondatori nel 1946 dell'*Associazione degli sceneggiatori cinematografici di Choson* e il *Club dei registi coreani* mentre dall'altro registi filo comunisti che nel 1946 fondarono la *Confederazione cinematografica di Choson* che unirono alla *Confederazione cinematografica proletaria di Choson*. Lo scontro tra le due fazioni fu inevitabile. Tra i film più significativi vi su *Evviva la libertà* di Ch'oe In'gyu del 1946 le cui tematiche indipendentistiche e diedero il via ad una serie di film a che ne condividevano le tematiche nazionalistiche e anti giapponesi. Finita la guerra di Corea (25 giugno 1950 – 27 luglio 1953) l'intero settore cinematografico fu costretto ripartire da zero in quanto completamente annichilita dalla guerra appena terminata, le politiche di favoreggiamento a livello contributivo per chi avesse ricominciato a produrre film fecero parte del tentativo fatto per far rinasce l'industria. Durante gli anni cinquanta questa si risollevò arrivando alla produzione di cento film all'anno. Il passaggio successivo fondamentale arrivò nel 1960 quando a seguito di una manifestazione studentesca la censura fu tolta dal governo a favore di civili salvo poi tornare nelle mani del governo l'anno successivo per via di un colpo di stato da parte di forze anticomuniste: la critica sociale all'interno dei film venne rimossa e condannata così come le denunce delle condizioni di povertà di alcune classi povere o idee simpatizzanti verso la Corea del Nord. Nel 1965 il numero delle pellicole straniere non

---

<sup>8</sup> *Storia del cinema mondiale. Vol. IV.* A cura di Gian Piero Brunetta. Einaudi. Milano, 1999, pp. 701.

doveva superare l'un terzo di quelle totali, nello stesso anno vennero istituiti dei riconoscimenti ai film nazionali meritevoli così da spingerne la produzione: di genere letterario-artistico primo esponente di questi film particolarmente meritevoli fu *Il paese marino* (1965). Il governo agevolava la produzione di film nazionali perché la quota di film stranieri potesse essere bilanciata; dal punto di vista dell'interesse degli spettatori tuttavia rimanevano piuttosto trascurati, questo sistema continuò tuttavia fino al 1973. Proprio nel periodo degli anni '60 e '70 compare uno degli elementi più rappresentativi della cinematografia coreana (particolarmente presente in Kim Ki-duk) ovvero le hostess, personaggi femminili con lo scopo di servire e intrattenere membri della classe più ricca, i film incentrati sulla vita lavorativa di queste ragazze sono pertanto film d'intrattenimento lontani da temi politici. Tra le pietre miliari per il genere di guerra vi è *Sciarpa Rossa* (1964) incentrato su vicende accadute durante la guerra di Corea, questo film è importante perché piaciuto al governo per la sua ideologia anticomunista da spingere quest'ultimo ad iniziare a produrre pellicole simili e quindi di propagandare il clima di prosperità raggiunto nella Corea del Sud. Durante gli anni sessanta tuttavia non si è interrotta la ferrea censura, assieme alla legge marziale nei confronti delle ribellioni studentesche contro il governo molti registi vennero accusati di minacciare la sicurezza nazionale nonché aver infangato la comune morale. Tra il 1972 e il 1979 è il periodo della quarta repubblica una dittatura militare caratterizzata dall'adozione della costituzione Yusin, termine per indicare innovazione, che diede l'intero controllo del parlamento nella mani del presidente Park Chung Hee, in questo periodo la censura divenne doppia, prima e dopo la produzione, l'importazione di film esteri fu pesantemente tassata ai produttori e a cinema. *L'Annuario del cinema coreano*<sup>9</sup> riporta come il numero di film prodotti tra il 1969 e il 1977 fu di circa cento film rispetto al doppio del periodo precedente, il numero dei film comprendente anche quelli stranieri per l'intero decennio fu di circa 1400. Gli anni ottanta sono anticipati dalla morte dell'ex presidente Park assassinato nel 1979 per mano di Kym Jae-gym un militare e agente segreto sudcoreano. L'evento terminò la dittatura e gettò il paese in un clima di forti scontri per il potere che vide tra le quali un

---

<sup>9</sup> AA.VV. *Korean Motion Picture Promotion Corp.* Tongmyong, Seul, 1990, pp. 99-112.

colpo di stato nello stesso anno da parte del generale Chun Doo Hwan che portò all'ennesima legge marziale, nell'applicarla fu catturato l'attivista Kim Dae Jung (che sarebbe divenuto presidente dal 1998 al 2009 anno della propria morte), la sua cattura scatenò una ferocissima rivolta a Gwanju da parte delle studenti universitari, l'evento è ricordato come il massacro di Gwanju<sup>10</sup>. L'intero paese in risposta al massacro cominciò a mostrare il potente desiderio per uno stato democratico che si concretizzò con le elezioni del presidente Roh Tae-woo nel 1988, la Corea del Sud divenne per la prima volta nella propria storia un paese democratico.

Nel 1981 il regista Im Know Tae gira *Mandala* vincitore del Gran Bell Festival nonché opera fondamentale del periodo, il film vede la vicenda di due monaci buddisti ma con un approccio alla spiritualità opposta mostrati mentre seguono il loro percorso di vita nella contemplazione della natura alla ricerca di fede religiosa e illuminazione; il film presenta forti somiglianze con quello che sarà *Primavera, estate, autunno, inverno ... e ancora primavera* di Kim Ki-duk. Gli anni ottanta in campo cinematografico ne *Storia del cinema mondiale*<sup>11</sup> di Giampiero Brunetta:

“Il boom economico che investe la Corea negli anni ottanta non si accompagna ancora ad un'apertura democratica, sia pure di tipo capitalistico; permane un rigido impianto politico di natura militare, che da un parte impedisce di aprirsi a un autentico dialogo culturale con gli altri paesi vicini e lontani, dall'altra assorbe essi solo quando sere al suo progresso economico, con la conseguenza sociale di un culto del denaro, del carrierismo e del riconoscimento sociale, e di una perdita dei valori più propriamente umani. Im Know Tae e altri registi vivono e riflettono questa contraddizione, lucidamente coscienti sia di ciò che rischia di andare perso della tradizione sia dei falsi miraggi offerti dal consumismo di massa. Cresciuti e formati quando i valori del passato erano ancora vivi e quando la trasformazione del paese nel dopoguerra doveva confrontarsi con la povertà e la rimarginazione di ferite recenti, questi registi possono apparire agli occhi dei giovani colleghi di oggi quasi più dei nonni che dei padri, un po' come in Giappone lo sono stati Ozu, Mizoguchi o Naruse, Kurosawa”.

---

<sup>10</sup> Il massacro di Gwanju iniziò il 18 dicembre 1990, durò nove giorni e vide l'opposizione democratica al colpo di stato militare del 12 dicembre 1979. Le vittime furono circa 200 con almeno 3000 feriti.

<sup>11</sup> *Storia del cinema mondiale. Vol. IV.* A cura di Gian Piero Brunetta. Einaudi, Milano, 1999, pp. 707.

In questo periodo i film della Corea del sud incominciano a mostrarsi in maniera incisiva nei festival internazionali tra i quali proprio tre film di Im Know Tae: *The Surrogate Woman* (1986), *Come, Come, Come Upward* (1989)<sup>12</sup>, *Adada* (1987), *Perché il Bodhi Dharma è partito per l'est?*(1989) di Par Yonggyun. Questi registi rappresentano l'inizio della *Nouvelle Vague* del cinema coreano destinata a continuare negli anni novanta con film quali *Addio, mia amata* (1996) di Pak Ch'olsu, *Pesce Verde* (1998) di Yi Ch'an-dong e *La primavera al mio paese* (1998) di Yo Kwangmo. Oltre a questi registi noti gli anni ottanta furono favorevole in maniera più ampia anche ai registi emergenti con non si trovarono più a dover ottenere il permesso da parte della censura conservativa che ha caratterizzato i periodi precedenti; proprio *Perché il Bodhi Dharma è partito per l'est?* Fu infatti sceneggiato, montato e girato dal regista in maniera che oggi definiremo totalmente indipendente; è anch'esso un film che è possibile vedere tra le fonti di ispirazione di Kim Ki-duk in particolare nel rapporto tra un monaco, un giovane e un bambino suoi discepoli mostrati ad imparare a trovare la via avendo come esempio il monaco: *Primavera, estate, autunno, inverno ... e ancora primavera* ne pare essere quasi il successore spirituale.

Dal punto di vista politico gli anni ottanta sono caratterizzati dall'introduzione nel 1985 di un legge sul cinema che porta alla divisione tra produzione e importazione e l'apertura di una filiale per la distribuzione di film di Hollywood che porta dalla fine degli anni ottanta vedere un maggiore un numero di film americani rispetto a quelli coreani, l'era del protezionismo termina nel 1992 e la quantità di film stranieri si fa marcatamente più grande. Per quanto riguarda le tematiche dei film dopo gli eventi di Kwangju e grande sollevazione popolare, la libertà si fece più grande dando la possibilità ai registi trattare di questioni politiche e sociali direttamente al pubblico. Si creò associazione formata da un gruppo di giovani cineasti il cui scopo era di opporsi alle convenzioni dei film nazionali o commerciali ma bensì tematiche quali lotta di classe e denuncia del sistema politico ed economico contemporaneo. *Oh the Land of Dreams* ( 1988) e *The Night Before the Strike* (1990) sono due esempi di film realizzati

---

<sup>12</sup> Tutti e tre i film vinsero il premio per la miglior protagonista femminile rispettivamente al Festival del Cinema di Venezia del 1987, al Festival Internazionale di Mosca del 1989 e al Festival cinematografico di Montreal del 1988.

dal gruppo entrambi incentrati sulla vita di lavoratori nonché denuncia delle condizioni di ingiustizia sociale subita dagli operai, secondo l'istituto nazionale per la ricerca cinematografica *The Night Before the Strike* fu visto da 150 mila spettatori.

Gli anni novanta videro tra il 1997 e il 1998 quella che gli storici definirono "la crisi finanziaria asiatica" questa si riversò anche in campo cinematografica che aveva visto già un difficile situazione a partire dal 1988 parallelamente all'aumento del numero di film hollywoodiani nel paese, l'introduzione di nuove tecnologie quali televisione, il mercato dell'home video, gli abbonamenti via cavo e satellitari. Questa situazione portò ad una manifestazione di dissenso verso la troppo prepotente produttività straniera. Tra i generi che più hanno visto la crescita vi sono due tipologie di film: quello melodrammatico che è alla base di quella che è l'attuale produzione di pellicole cinematografiche e quelli sulla critica sociale

Per quanto riguarda i film melodrammatici il primo maggiore successo fu *La moglie libera* del 1956 che inquadrava già la figura della donna e tutti i turbamenti attorno alle loro vite amorose, in questo film la protagonista è proprio una moglie che a causa del desiderio di non sentirsi trascurata inizia ad accettare attenzioni da sconosciuti. Altri film quali *Odia solo una volta* (1968) portarono anche altre questioni quali le relazioni da individui di classe differente e l'essere figlio non riconosciuti o legittimi: *The Death Cottage* (1980) e *Surrogate Mother* (1986). Negli anni novanta i film melodrammatici acquistano anche il rovescio della medaglia ovvero il lato umoristico diventando commedie oggi basati sulla graziosa presenza scenica di attrici: il film di maggior successo fu *My Sassy Girl* (2001) con l'attrice Jin Jiyun.

Tra i film aventi come genere la critica sociale lo scopo era mostrare in maniera realistica i problemi della società e le ingiustizie subite dalle vittime da parte del tutto il sistema di controllo coreano. *A Stray Bullet* (1961) ne fu un primo esempio nel mostrare la ricaduta che ebbe la guerra di corea sulla famiglia di un povero uomo che si vede ogni elemento della propria famiglia morire o finire in disgrazia. Sono proprio i primi anni sessanta a rappresentare il periodo più intenso per questi film in contemporanea con le manifestazioni di studenti universitari all'indomani del colpo di stato del maggio 1961 periodo nel quale come la censura era in mano a enti civili.

Attorno agli anni ottanta l'attenzione si sposta dalla guerra alla divisione del vecchio paese in Corea del Sud e del Nord: *The Banner without Flag* (1979), *It Was That Winter* (1986). Negli anni novanta la tematica si spostò con l'illustrare il contrasto tra la fascia economica agiata della società e quella povera la corruzione politica: *Black Republic* (1990), *Kuro Arirang* (1989). Con l'arrivo del consumismo iniziano anche le tematiche mostranti il materialismo nonché la decadenza della moralità: *Mandala* e *Why Bhodi Dharma Left for the East* mostrarono bene il contrasto tra chi ne è soggetto e chi riesce a mantenere la propria vita salda ad una direttiva spirituale e in armonia con i bisogni personali e sociali.

## CAPITOLO 2

### BIOGRAFIA DI KIM KI-DUK

#### II.1 Dall'infanzia a Parigi

Kim Ki-duk nasce il 20 dicembre 1960 e fin da piccolo dovette affrontare discriminazione e abusi causati dalla sua provenienza povera nonché da ragazzo dovette affrontare lo sforzo di inserimento in un sistema elitario che privilegiava lo sviluppo industriale e capitalistico durante il periodo di presidenza di Park Chung Hee.<sup>13</sup> All'età di nove anni si trasferisce con la famiglia nella periferia di Seul. Dopo le scuole elementari frequenta la Scuola industriale di Samae, un istituto agro culturale che è costretto a lasciare su ordine del padre. La delusione del padre per i demeriti accademici del fratello maggiore di Kim costringono quest'ultimo ad abbandonare l'educazione a favore di un possibile impiego nelle settore industriale. Nei sei anni successivi al 1976 Kim cambia diversi lavori tra i quali impiegato presso una discarica, lavori di manovalanza, operario di fabbrica e elettrotecnico. All'età di diciassette anni mentre lavora in una fabbrica di semiconduttori realizza una macchina capace di assemblare 2300 transistor al giorno merito che permette al talentuoso operario di essere promosso a caposquadra. Nei periodi di pausa tra il lavoro alla discarica e alla fabbrica Kim realizza una serie di pistole fatte a mano che lo porta presto a dei guai con la polizia nonché nel giro di una settimana ad essere arrestato e torturato; una scena spesso presente nei suoi film.

Per poter fuggire la padre violento Kim si arruola volontario nel corpo di marina nel 1982 due anni dopo l'inizio del regime militarista di Chun Doo Hwan. Dopo cinque anni di servizio nella divisione militare della Corea del Sud decide di diventare volontario per un chiesa Battista nell'area Namsan di Seul frequentando seminari serali con l'intenzione di diventare predicatore. Durante i successivi tre anni coltiva il proprio amore per la pittura, una passione che aveva avuto modo di sviluppare fin da bambino. Nel 1990 con i propri risparmi riesce a volare fino a Parigi dove trascorse tre anni oltre

---

<sup>13</sup> Park Chung Hee fu presidente della Repubblica della Corea del Sud dal 24 marzo 1962 e il 26 ottobre 1979.

ad un piccolo paese vicino al mare a Montpellier nel sud della Francia come artista di strada. Oltre a mantenersi grazie ai disegni che realizza per i passanti dipinge oltre venti pitture ad olio che allestisce in mostre pubbliche in piazze di una dozzina di città europee. Durante questo periodo viene travolto dal fascino di luci e ombre che il cinema e il teatro riversarono su di lui. Il primo grande contatto con il mondo del cinema è il film *Il silenzio degli innocenti* di Jonathan Demme e *Gli amanti del Pont-Neuf* entrambi del 1991 sono in grado di colpire Kim profondamente.<sup>14</sup>

Ispirato dalla nuova passione per il cinema nel 1993 Kim torna nella Corea del Sud dove partecipa ad un corso di sceneggiatura cinematografica della durata di sei mesi offerta dall'associazione Sceneggiatori Coreani, in questo periodo comincia a scrivere diverse sceneggiature che li permettono di partecipare alla competizione semi annuale sponsorizzata dal Korean Film Council. Dopo alcuni tentativi non andati a buon fine riesce a vincere nel 1995 con uno script intitolato *Illegal Crossing*, il testo narra l'amore tra un pittore di ritratti afflitto da cancro ai polmoni (nominato "I") e una modella per riviste per adulti nonché ragazza a pagamento la notte. La ragazza dopo aver sedotto I riesce a plagiare e convincendolo ad uccidere il padre adottivo di lei, dato che quest'ultimo aveva abusato sessualmente di lei fin dall'infanzia. La ragazza dopo aver riportato quanto accaduto alla polizia porta il pittore sulla spiaggia inscenando un finto rapimento, circondati entrambi dalla polizia la ragazza chiede al pittore di porre fine alla propria vita; con un colpo di proiettile da parte del pittore in contemporanea con quello un poliziotto cecchino entrambe le loro vite terminano precipitando giù da una scogliera in un ultimo abbraccio. Questo script è importante dato che anticipa molte delle linee narrative che saranno successivamente ritrovate in *Wild Animals*, *Birdcage Inn*, *Real Fiction*, *La samaritana*. Sebbene lo script di *Illegal Crossing* sia stato venduto ad una casa di produzione quest'ultima andata in bancarotta prima del completamento del film permette comunque a Kim di entrare nella prestigiosa industria cinematografica di Ch'ungmuro dove lavora per due delle maggiori compagnie del settore: la Hanmaek Films e la Ha Myong-jung Films. Il suo primo progetto è *Crocodile* del 1996 per il quale fu ispirato dall'incontro con un gruppo di

---

<sup>14</sup> Marajver-Kurlat, Marta. Kim Ki-duk: On Movies, the Visual Language. New York: Pinto Book, 2009.

individui che vivendo sotto un ponte si procacciano da vivere rivendendo corpi di persone suicidatesi gettandosi dal ponte alle famiglie di queste; il film prende il nome dal soprannome del protagonista. Una storia che combina altruismo e egoismo che inizia con il salvataggio da parte di Coccodrillo di una ragazza gettatasi dal ponte, la ragazza infatti è salvata dall'annegamento solo per essere violentata mentre è ancora incosciente. Questo gesto sarà il primo incontro con quella che sarà la cruda e primitiva forma di mascolinità presente nei suoi film; numerosi saranno le critiche mosse al regista per questo motivo in particolare verso l'uso del corpo della donna. A riguardo il regista afferma:

“Sin dal mio primo film *Crocodile*, ho cercato di fare film con temi religiosi, mescolati coi temi del peccato e situazioni di autolesionismo. Gli elementi religiosi nelle mie storie offrono un ritorno a Madre Natura e all'innocenza. Oggi le nostre vite sono piene di artificiosità. Dobbiamo fare uno sforzo per recuperare la nostra innocenza”<sup>15</sup>.

Il film si rivela essere una deprimente storia nella quale sia il protagonista sia la ragazza salvata (della quale si innamorerà) termineranno la loro vita con un suicidio e allo stesso tempo uno dei prodotti più ostici prodotti dalla Ch'ungmuro; le scarse vendite infatti cozzano contro le politiche particolarmente voltate al guadagno della casa produttrice. Nonostante tutto Kim riesce finalmente ad ottenere l'attenzione di due importanti produttori: Kim Pyong-su e Kim Sun-yong che espressero interesse per l'acquisto di uno dei suoi script. Kim chiede di poter essere lui a girare direttamente la regia del film *Crocodile* li fu risposto che sarebbe stato possibile a patto di passare il test per cineasti di Yi Tong-sam. Sebbene privo di alcuna esperienza accademica e solo con precedenti artistici nella pittura riesce ad ottenere l'approvazione di Yi facendo per la prima volta debutto come regista.

E' possibile notare come vi sia una diretta correlazione tra la vita del regista e i suoi film, questi infatti sono arricchiti di numerosi dettagli autobiografici capaci di rendere

---

<sup>15</sup> Chatrian, Carlo. “Canone coreano della compassione”. Cineforum XLIV.436 (Luglio, 2004): 14-16.

le vicende descritte in maniera particolarmente efficace in un stile al termine di questa tesi considerabile autoriale.

## **II. 2 Elementi autobiografici ritrovabili all'interno dei film**

Kim proprio come il protagonista di *Adress Unknow* è vittima della paura esercitata dal padre, veterano della guerra coreana ferito durante un assalto da parte della polizia. Un altro parallelo tra la vita di Kim e quella del protagonista riguarda negli anni dell'adolescenza l'amicizia con un ragazzo americano-asiatico che successivamente si suicida nello stesso periodo in cui Kim era spesso vittima di bullismo. Durante la sua permanenza nella marina nel ruolo di sergente Kim è mandato alla corte marziale con l'accusa di mancato avviso a seguito dell'avvistamento di una nave spia a cui seguirono mesi di prigionia militare: questa fa la base narrativa per *The Coast Guard*. Al periodo nella marina segue una forte spinta spirituale periodo nel quale è ampiamente coinvolto in attività religiose e frequentazioni di seminari religiosi; è significativo vedere che molti dei protagonisti di film quali *Crocodile*, *Wild Animals*, *Real Fiction* e *Adress Unknow* erano artisti di bozzetti senza successo quasi a ripercorrere il bisogno d'arte vissuta da Kim nel periodo trascorso in Europa. Il protagonista di *Ferro 3* solito aggiustare oggetti trovati rotti nelle case occupate abusivamente potrebbe essere una reminiscenza del periodo adolescenziale trascorso in fabbrica.

Il cinema di Kim è ampiamente composto da esperienze personali proiettate all'interno di protagonisti spesso facenti parte della fascia più emarginata della società come senzatetto, delinquenti, prostitute, sfollati, minoranze etniche, disabili, prigionieri tutte figure che principalmente trasmettono un senso di dolore sia morale che fisico postumo ad atti di estrema violenza subita. La necessità di Kim di mettere in scena quindi scene di altrettanta brutalità nell'indifferenza della società nei confronti dei meno fortunati è spesso interpretata come un semplice esempio di cinema estremo una definizione che si rifà al genere exploitation per l'uso di violenza, sesso e

terrore<sup>16</sup>. A tale punto da essere definito erroneamente in madre patria come lo “psicopatico” o “misogino”.<sup>17</sup> Le disturbanti immagini di violenza ricche di uccisioni, cannibalismo tra animali, mutilazioni e sevizie nonché rapporti sadomasochisti continuano per largo periodo ad urtare la sensibilità del pubblico medio imperniato ancora da un’idea del cinema buonista e di buon costume per larga parte della sua carriera. Prendendo in prestito un concetto di Nietzsche ovvero quello del risentimento che si riferisce ad una particolare rabbia che si genera a seguito di un periodo di subordinazione e oppressione, il cinema di Kim Ki-duk potrebbe essere considerato una sorta di trasposizione poetica di vicende di marginalizzazione sociale a seguito di questioni politiche. E’ quindi necessario fare chiarezza del perché la sua cinematografia così impegnata e sensibile sia spesso sommariamente considerata prima di tutto violenta, shockante ed estrema. Il forte impatto di Kim reso dall’abilità di catturare, incanalare e far uscire le emozioni più brutali dei protagonisti che vivono nei bassifondi della società è un aspetto che ricorda i lavori dell’inglese Ken Loach o Rainier Werner Fassbinder nella Germania dell’ovest. Ironicamente gli insuccessi commerciali e alla stato di regista estraneo agli standard cinematografici la sua reputazione di regista autoriale e di nicchia è cresciuta nel tempo. Myung Ja Kim scrive:

“Sebbene il circuito mainstream sembra non voler stringere la mano a Kim Ki-duk è allo stesso tempo ragione principale che lo rendono una dei più importanti registi della panorama cinematografico coreano contemporaneo”<sup>18</sup>.

Incapace di ingaggi di attori di prima scelta a causa degli scarsi introiti a lui derivati dalla realizzazione dei suoi primi tre film *Crocodile*, *Wild Animals*, e *Bridcage Inn* è costretto ad assemblare la propria compagnia di attori con attori emergenti provenienti dal teatro, per la maggior parte deve ricorrere a risorse esterne al mondo

---

<sup>16</sup> Roberto Curti, Tommaso La Selva. *Sex and violence. Percorsi nel cinema estremo*. Lindau. Torino. 2003. 339.

<sup>17</sup> Kim, So-hee, “Biography”. In *Kim Ki-duk, from Crocodile to Adress Unkown*. Ed. Lee Hae-jin. Seul: Lj Film. 2002. 1-6.

<sup>18</sup> Kim, Myung Ja. “Race, Gender, and Postcolonial Identity in Kim Ki-duk *Adress Unknow*.” In *Seol Searching: Culture and Identity in Contemporary Korean Cinema*. Ed. Frances Gateward. Albany: State university of New York Press, 2007. 243-63.

dello star system cercando di minimizzare la mancanza di un cast all'altezza con una notevole capacità visiva nonché di messa in scena. Alcune parole dell'autore:

“Durante le riprese de *L'isola* la barca era più importante della protagonista femminile così come le case gialle galleggianti lo erano del protagonista maschile... L'ideale sarebbe stato un attore capace di presentare il proprio personaggio come se fosse un documentario mostrandosi come se stesse vivendo la propria vita in quel modo”<sup>19</sup>.

### III.3 Similitudini con altri registi

Kim Ki-duk ha spesso ricoperto vari ruoli all'interno della produzione dei suoi film per poter mantenere costi bassi e il controllo creativo delle proprie opere fu oltre al ruolo di sceneggiatore anche produttore, direttore artistico, montatore e attore. L'ampiezza e la profondità del suo controllo creativo è trasversale a tutte le fasi dello sviluppo: preproduzione, produzione, postproduzione tanto da ricordare la “Scuola di New York” e le opere di John Cassavetes ricordato dai critici come “l'autore americano nella sua forma più pura e incontaminata”<sup>20</sup>, Kim Ki-duk può essere considerato un equivalente coreano di quest'ultimo. La velocità produttiva di Kim può anche trovare paralleli americani nella notevole capacità produttiva dell'americano Roger Corman capace di produrre un numero elevato di B-movie tra il finire degli anni '50 e l'inizio degli anni '60. I tempi per produrre un film di Kim Ki-duk è di circa due o tre settimane con costi che raramente superano i quattromila dollari ad eccezione di *Ferro 3* e *Bad Guy* che con i solo seicentomila dollari di budget sono le opere più costose del regista. Con il suo stile di produzione fatto al volo e l'assenza di una preparazione accademica nei suoi primi lavori pieni di buchi, imperfezioni è ben visibili come fossero produzioni ancora acerbe prive di una vera produzione cinematografica. Come descritto da Andrea Bellavita sembra proprio che lo stile di Kim Ki-duk si generi dalle proprie

---

<sup>19</sup> Hae-jin, Lee. “Kim Ki-duk: From Crocodile to Address Unknow”. In *Kim Ki-duk*. Ed. University of Illinois. Stati Uniti, 2012, pp. 127-140.

<sup>20</sup> Tziomakis, Yannis. *American Independent Cinema: An Introduction*. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University. 2006.

imperfezioni<sup>21</sup>. Possibile quindi vedere come condivida alcuni tratti con il teorico Julio Garcia Espinosa teorico de “For an imperfect cinema” e con registi argentini quali Fernando Solanas e Ottavio Getino. Nel suo manifesto del 1969 “For an imperfect cinema” respinge la ricerca della perfezione a favore dell’imperfezione capace di rimandare con maggior efficacia la lotta delle persone oppresse verso un cambiamento. A differenza della dipendenza dalle migliori tecnologie (tipico delle produzioni Hollywoodiane) per la ricerca della perfezione il cinema di dell’imperfezione poteva essere reso bene anche con una macchina 8mm, all’interno di un set improvvisato su di un campo di battaglia o nel mezzo di luoghi inaccessibile come foreste<sup>22</sup>. Nel loro manifesto “Towards a Third Cinema” i due registi argentini dividono i cinema in tre tipologie: la prima che ha come maggior esponente il cinema di Hollywood e le analoghe compagnie mondiali, la seconda quella delle cinema d’autore e delle avanguardie, la terzo ovvero quella del “cinema esterno e contro il Sistema il così detto cinema di liberazione”<sup>23</sup>. Il terzo cinema è un cinema di controtendenza prodotto da registi rivoluzionari che utilizzano i circuiti underground per la visione e distribuzione delle loro opere così da evitarne la censura imposta dallo stato, la Corea del Sud come descritto nel capitolo di questa tesi inerente alla contestualizzazione storica dovrà convivere con una feroce censura fino agli anni novanta. La camera da presa è una pistola capace di raccogliere immagini mentre il proiettore è paragonato ad un’arma capace di sparare 24 frame a secondo ponendo l’opera dei registi a la stregua di guerriglieri con macchina da presa. Sebbene i film di Kim non siano direttamente indirizzati contro lo stato o presentino elementi opposti all’imperialismo è comunque un approccio alla regia marcatamente di confronto verso la società e i luoghi di concentrazione di potere che lo rendono considerevolmente simile a quando svolto dal terzo cinema. Kim Ki-duk si è auto descritto come un “regista proletario” che

---

<sup>21</sup> Bellavita, Andrea. “Films That Lack a Bit: Kim Ki-duk. In *Speaking about Seven Korean Directors*. Ed Chu Chin-suk. Seoul: Bon Books, 2008, pp. 129-149.

<sup>22</sup> Espinosa, Julio Garcia. “For an Imperfect Cinema”. In *Twenty-Five Years of Latin American Cinema*. Ed. Machael Channa. London: British Film Institute, 1983.  
<http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC20folder/ImperfectCinema.html> (ultima visione 6 maggio 2019)

<sup>23</sup> Solanas, Fernando, and Octavio Getino. “Toward a Third Cinema”. In *Movies and Methods*. Vol 1. Ed. Bill Nichols. Berkeley: University of California, 1976, pp. 44-64.

anziché cercare potenziali finanziatori e attori affermati ha preferito cercare location adatte all'idea in mente girando con le risorse e gli attori disponibili in quel momento<sup>24</sup>. Sebbene con la propria capacità di composizione d'immagine visiva capace di raggiungere il poetico Kim è capace di piazzarsi a metà strada tra la vena autoriale del secondo cinema e quella rivoluzionaria e di denuncia sociale del terzo cinema.

---

<sup>24</sup> Kang, Han Sup. "Kim Ki-duk: A Film Director Who Dare to Challenge the Establishment". *Koreana* 19.3 (Autunno 2005): 34-39.

## CAPITOLO III

### IL RAPPORTO TRA KIM KI-DUK I MEDIA, LA CRITICA E I FESTIVAL CINEMATOGRAFICI

#### III.1 L'arrivo di Kim Ki-duk agli occhi del pubblico occidentale

Bisogna prima di poter utilizzare l'inflazionato termine di "autore" considerare quelli che sono i contesti che fanno da intermediario tra il cinema coreano e il mondo occidentale: i festival cinematografici e le rassegne d'essai sono infatti le principali possibilità per il pubblico occidentale di venire a contatto con le opere asiatiche. Sebbene oggi il nome del regista sia ormai consacrato nella cinematografia mondiale è il periodo tra il 2003 e 2004 a cavallo tra *Primavera, estate, autunno, inverno... e ancora primavera* e *Ferro 3* che vede ampiamente aumentare l'ammirazione da parte del pubblico europeo e americano. Riferendosi in particolar modo al primo film:

"Durante una proiezione al Lincoln Center vi fu una donna sulla ottantina, americana e piuttosto pallida che rimase a lungo dopo il termine della proiezione; chiese allo staff se poteva farle incontrare il regista per poterli stringere la mano, quando ci incontrammo mi ringraziò per averle permesso di vedere un così bel film prima morire"<sup>25</sup>.

Con un pubblico di quasi 400.000 spettatori negli Stati Uniti e 2.5 milioni di dollari di incasso per il proprio distributore (Sony Pictures Classic) *Primavera, estate, autunno, inverno... e ancora primavera* vede solo trentamila spettatori nel paese natale e una richiesta successiva talmente bassa da pregiudicarne la distribuzione sul mercato in formato DVD. Nella conferenza stampa per il suo tredicesimo film, *Time*, Kim Ki-duk esprime frustrazione per la continua negligenza e mancato interesse del pubblico coreano verso i suoi film:

"Spero che duecentomila persone vengano a vedere *Time* in Corea del Sud. Più di trecentomila persone per *Primavera, estate, autunno, inverno... e*

---

<sup>25</sup> Canavese, Peter. "Kim Ki-duk – 3-Iron." *Groucho Reviews*, Aprile 25, 2005. <http://www.grouchoreviews.com/interviews/118> (ultima visione 5 maggio 2019)

*ancora primavera* in America e duecentomila persone per *Ferro 3* sia in Francia che in Germania<sup>26</sup>.

Nonostante la paura per la mancata eventuale commercializzazione dei propri film in terra natale (i detentori dei diritti erano infatti investitori stranieri) il suo film *Time* fallisce nell'impresa portando a solo tredicimila spettatori. Nella sua intervista del 13 giugno 2005 a *Time Out* risponde a quali potevano essere i motivi per l'insuccesso in patria:

“Realizzo film che io stesso vorrei vedere. Il motivo per il quale i coreani non guardano i miei film è perché non vogliono vedere i film che io vorrei vedere”<sup>27</sup>.

Il motivo per il quale le rassegne d'assai siano invece così interessate a dei film così commercialmente e scarsamente apprezzati in madre patria è da ritrovarsi nella storia dell'accoglienza ricevuta dai film est asiatici in America. Fu all'inizio degli anni '50 e per tutto il corso degli anni '60 che iniziano ad arrivare i film di Akira Kurosawa, Kenji Mizoguchi e Yasujiro Ozu nel canone cinematografico apprezzato anche dagli occidentali; le opere di questi registi cominciano a fare la loro comparsa all'interno di varie rubriche riguardanti cinema d'autore e arti filmiche. Tra gli anni '80 e '90 arrivò l'ingresso della quanta generazione di cineasti cinesi come Zhang Yimou e Chen Kaige e portano a livello internazionale l'apprezzamento per la loro estetica esotica aprendo nuovi temi come quello del nascente “orientalismo” capace di trainare interesse verso i paesi dell'asia<sup>28</sup>. Più recentemente l'influenza maggiore dell'est asiatico sembra aver portato alla ribalta la considerazione per un “cinema estremo”. Sebbene sia difficile dove l'appellativo di “cinema estremo” sia stato cognato per la prima volta è comunque possibile ricondurre l'utilizzo per scopo di marketing da parte di Hamish McAlpine, fondatore della britannica e ora defunta Tartan Films, nonché creatore della linea “Asia Extreme” nel 2002 con la quale distribuì numerosi film asiatici di genere

---

<sup>26</sup> Chông, Söng-gi. "Ch'ungmuro's Success Code Is 'More Cruel': What Is Kim Ki-duk Doing Recently?". *Break News*, Agosto 17, 2010.

<sup>27</sup> "Film Q&A: Kim Ki-duk". *Time Out*, 13 giugno, 2005, pp. 84.

<sup>28</sup> Chow, Rey. *Primitive Passions: Visuality, Sexuality, Ethnography, and Contemporary Chinese Cinema*. New York: Columbia University, 1995.

horror, thriller ed erotico nel mercato inglese e americano<sup>29</sup>. Sotto una commercializzazione che faceva del proprio appeal la violenza e il sensuale esotismo asiatico vennero distribuiti alcuni dei maggiori autori: Kurosawa Kiyoshi, Takashi Miike, i fratelli Pang, Fruit Chan, Kim Ki-duk e Park Chan-wook; il connubio tra la disturbante ma avvincente e violenta narrativa spesso equamente mischiata a poetica e sensibilità visiva doana uno notevole slancio di interesse da parte del pubblico occidentale. Il volto di un cinema estremo costruito dalle case distributrici occidentali, critici e pubblico sembra tuttavia essere una sommaria descrizione incapace di soffermarsi sulla differenza di ogni singolo paese asiatico. Possiamo considerare questa definizione una classificazione per puro scopo di marketing ma in qualche modo capace di adattarsi al nascente desiderio del consumatore occidentale di qualcosa di estremo:

“il nome della collana così come il nome della marca stessa è realmente capace di evocare negli occidentali l’affresco di un cinema strano ma bello, sublime e grottesco”<sup>30</sup>.

Riguardo le incessanti controversie che circondano Kim Ki-duk in patria e all’estero il Museum of Modern Art appoggiò la sua intera opera produttiva nella primavera del 2008 dimostrando come la Corea potesse finalmente disporre di un proprio autore nel panorama cinematografico capace di superare i limiti di confini nazionali. Questa azione portò tuttavia Kim Ki-duk ad essere considerato il “Kurosawa coreano” derivativo di un modo di fare cinema giapponese o cinese al quale avrebbe avuto il solo merito della diversa provenienza nazionale. Un discorso ancora aperto che sembra voler ridurre e decentrare l’idea di un piccolo nucleo di grandi autori e registi classici americani capaci di settare standard irraggiungibili per paesi asiatici. Nonostante le accuse di essere una versione coreana del cinema cinese a giapponese Kim Ki-duk proviene da un contesto autodidatta ed esterno a quelle che poteva essere le grandi istituzioni cinematografiche quali Toho Studio e Beijing Film Academy rispettivamente case di produzione di Kurosawa e Zhang. Kim Ki-duk a differenza dei su

---

<sup>29</sup> Shin, Chi-Yun. “Art of Barnding: Tartan ‘Asian Extreme’ Films”. *Jump Cut: A Review of Contemporary Media 50*. <https://www.ejumpcut.org/archive/jc50.2008/TartanDist/> (ultima visione 5 maggio 2019)

<sup>30</sup> Ibidem.

citati registi operava in un espressivo campo “semi-astratto”<sup>31</sup> staccandosi dai mondi realistici e diegetici di Zhang e le storie classiche di Kurosawa. Per quanto le differenze possano essere palesemente evidenti altrettanto è evidente il merito di quanto siano state introdotte al mondo il genere dei film sui samurai, i drammi storici e il cinema estremo da questi tre autori. Si tratta solo della punta dell’orientalismo cinematografico che inizia ad invadere i gusti degli occidentali a partire dagli anni ’50. Ai drammi di Kim Ki-duk possiamo avvicinare di film di diverso genere quali horror di Hideo Nakata *Ringu* (1998), *The Eye* (2002) di Oxide Pang Chun e Danny Pang, il thriller psicologico di Takashi Miike *Audition* (1999), la fantascienza di *Natural City* (2003) tutti accostabili alla classificazione di cinema estremo ma che presentano la fusione tra brutalità e profondità narrativa. Possiamo considerare il thriller psicosessuale *L’isola* (2002) come un esempio di come sia possibile correre il rischio di vedere la violenza viscerale di alcune scene distogliere l’attenzione dal profondo significato in esso rinchiuso.

*Primavera, estate, autunno, inverno... e ancora primavera* uno dei punti di maggiori successi per l’autore con il quale vinse il premio per la miglior fotografia nel 2004 al Grand Belle Awards di Taeojongsang include una scena profondamente autobiografica nel penultimo capitolo ovvero inverno. La scena vede un ex monaco condannato per omicidio tornare nell’idilliaco tempio fluttuante sul lago setting principale del film; questa è interpretata dal regista stesso. Nella scena che vede l’ex carcerato allenarsi portando una grossa pietra in cima ad una montagna circostante il lago è possibile scorgere l’interno panorama sottostante, cima sormontata da una enorme statua di pietra raffigurante Buddha. Una scena particolarmente significativa perché ben rappresenta il percorso di vita fatto dal regista: la propria ascesa non solo come regista ma anche riguardante la sfera artistica e personale. Esattamente come il protagonista del film il regista prima di ascendere alla fama di autore di livello mondiale ha dovuto superare numerose e duri ostacoli raggiungendo una posizione impensabile per la propria classe sociale. Da vittima di bullismo e violenza domestica, sfruttato operario

---

<sup>31</sup> Kim Ki-duk definisce semi-astratto l’anello di congiunzione tra realtà e fantasia e pone *Ferro 3* come il miglior esempio di questo concetto. Rivière, Danièle, *Kim Ki-duk*. Parigi: Dis Voir, 2006.

di fabbrica, soldato condannato dalla corte marziale, vagabondo per le strade europee, sceneggiatore autodidatta senza famiglia, educazione o raccomandazioni necessarie per aver successo in corea, Kim sembra essere riuscito a superare tutte queste difficoltà che non gli hanno impedito ma anzi hanno reso degna di menzione la propria scalata alla vetta.

### III. 2 La fredda accoglienza in madrepatria

La fama internazionale di Kim Ki-duk non è aiutata tuttavia molto dagli incassi al botteghino coreano che sembrano non riuscire a mitigare le costanti controversie dei suoi film; la critica sembra non essere mossa dall'ampiamente trascurato bistrattato film d'esordio *Crocodile*. Ricordando la terribile critica mossa al suo secondo film *Wild Animals* Kim Ki-duk invia ai quotidiani sud coreani un fax dichiarando il suo totale odio nei confronti degli indifferenti e sdegnanti giornalisti che secondo lui erano responsabili di tenere il pubblico lontano dai suoi film. Le recensioni critiche dei suoi film sono infatti spezzate a metà tra detrattori che ne polemizzano i contenuti e chi invece ne elogiava i meriti. Sebbene fin dall'inizio Kim può contare sull'approvazione di critici amatoriali o fans, una grossa fetta di pubblico ne continua a condannare o ignorare i film accusandolo di mostrare scene disturbanti e violente come omicidi, cannibalismo, mutilazioni, stupri o rapporti sessuali sadomasochistici nonché le trame discontinue, scombusolate da ellissi narrative, crepe e contraddizioni. Le viziose retoriche adottate dai suoi detrattori portano a vedersi affibbiato l'appellativo di "psicopatico" attestando come non solo disturba la sensibilità mainstream del periodo ma sottolinea la conformità alla quale vuole continuare a sottostare la classe media coreana. In *"Primitive Passions: Visuality, Sexuality, Ethnography, and Contemporary Chinese Cinema"* Rew Chow evidenzia alcune delle critiche che accomunano Kim Ki-duk a Zhang Yimou il principale ma allo stesso tempo controverso regista cinese:

“ Prima di tutto possiamo notare come i film di Zhang siano stati accusati di mancanza di profondità ragione che i critiche considerano essere il motivo della loro bellezza. Secondariamente la mancanza di profondità è inserita

nel dibattito che riguarda la politiche della rappresentazione cross-culturale. La bellezza dei film di Zhang è per alcuni critici il tentativo di assecondare il gusto del pubblico straniero. Nonostante il pubblico a lui contemporaneo sia sensibile all'orientalismo Zhang non manca di calcare la mano su questo aspetto. In terza istanza la mancanza di profondità, l'orientalismo e legato ad un altro aspetto quello dello sfruttamento dell'immagine delle donne, il suoi film sono infetti ricchi di violenze sessuali<sup>32</sup>.

Chow sembra descrivere critiche che Kim Ki-duk ha anch'egli incontrato in patria e all'estero nonostante gli elogi alla sua sensibilità artistica riguardanti la fotografia, l'utilizzo dei colori e ritratti paesaggistici. Come Zhang l'integrità e la sincerità del regista è messa in discussione da scettiche e sospettose critiche riguardo a possibilità di aver facilmente ammaliato pubblico e giurie americane ed europee con immagini esotiche e shockanti, un facile espediente per ottenere visibilità e interesse.

Due delle principali riviste cinematografiche coreane la *Cine 21* e la *Film 2.0* gettano ulteriori benzina sul fuoco acceso dai detrattori di Kim etichettando i suoi film come dalle narrative irreali, dalla scarsa caratterizzazione, dalle frettolose estetiche, misantropi rappresentazioni di violenza e dalla scarsa capacità di avere una comprensione storica e rilevante della società. In altre parole sembra che la cinematografia di Kim Ki-duk si stata misurata secondo gli standard mainstream di produzione cinematografica particolarmente attenta a rendere comprensivo e accogliente il proprio messaggio nella grande quale la maggior parte del pubblico avrebbe potuto riconoscersi. Le riviste coreane sono state tra le principali fonti di critica ai suoi film "misogini" contenenti spesso scene di violenza e abusi sulle donne, frequentemente prostitute. Un esempio è l'appellativo di "film stupro" riferito a *Crocodile* al quale si riferì Yu Chi-na mentre Chu Yu-sin definì il suo maggior successo commerciale come "dangerous penis fascism"<sup>33</sup>. Il psichiatra e critico Sim Yonh-sop accusò di "annientare del tutto la presenza femminile" nei suoi film ad eccezione dei

---

<sup>32</sup> Chow, Rey. *Primitive Passions: Visuality, Sexuality, Ethnography, and Contemporary Chinese Cinema*. New York: Columbia University, 1995, pp. 150-151.

<sup>33</sup> Chu, Yu-sin. "His Films Is a Terror to Woman". *Cine 21*, 22 gennaio, 2002, 34-35. Traduzione contenuta in Hye Seung, Chunh. *Kim Ki-duk*.

loro genitale o come figure di oggetto sessuale.<sup>34</sup> Oltreoceano anche alcuni giornalisti offesero i film di Kim Ki-duk come esemplificato nella recensione di Catina Chocano di *Bad Guy* nel *Los Angeles Times*. La trama del film viene descritta come la vendetta a carico di una studentessa della classe media nel trasformarla in prostituta da una magnaccia come “una metafora che solo una critica Marxista potrebbe amare” e suggerisce come “è possibile togliere la classe media da una ragazza ma non è possibile ottenere una prostituta da un donna”<sup>35</sup>.

Nonostante questa premessa così apertamente misogina e pertanto così ampiamente criticata, *Bad Guy* è molto lontano dai film che fanno dello sfruttamento della sessualità il loro appeal. Infatti le scene di sesso avvengono spesso fuori schermo e quando invece sono mostrate a lungo per enfatizzarne soprattutto il dolore che questi recano piuttosto che il piacere sperimentato dalle donne coinvolte. Non vi sono alcune implicazioni sessuali tra i protagonisti di *Bad Guy* ovvero la studentessa Son-hwa e il gestore di bordello Han-gi del quale la ragazza arriverà ad innamorarsi sebbene responsabile della rovina della stessa. In una attenta analisi *Bad Guy* si presenta come un testo multistrato capace di intrecciare realtà con fantasia e melodramma con indignazione contro il sistema classale coreano. Il finale del film che vede la coppia composta da due persone di classe differente guadagnarsi da vivere con la prostituzione di strada ha il sapore di un finale dolceamaro e può essere considerato l'opposto di *Pigmalione* di George Bernard Shaw dove l'erudito Professor Higgins riesce a trasformare la fioraia Eliza Doolittle in una donna di classe. In un'intervista del 2002 Kim elabora quelle che volevano essere le intenzioni dietro a *Bad Guy*:

“Le persone guardano il mondo delle prostitute e della delinquenza e pensano ‘Questo è orribile dobbiamo ripulirci da questo’ ma allo stesso tempo queste persone meritano di essere trattate con rispetto”<sup>36</sup>.

---

<sup>34</sup> Sim, Yong-sop. “The Crocodile Who Didn’t Go to the Sea. *Cine 21*. 16 maggio, 2000, pp. 68-70.

<sup>35</sup> Chonaco, Carina. “Love among Ruins”. *Los Angeles Times*, 1 aprile, 2005.

<sup>36</sup> Paquet, Darcy. “Close Up: Kim Ki-duk”. *Screen international*, 19-25 aprile, 2002, pp. 14.

### III. 3 Rapporto con la critica occidentale

Nel panorama della critica britannica il critico Tony Rayns<sup>37</sup> è sicuramente considerabile la nemesi maggiore di Kim Ki-duk nonché grande è la mole di articoli pubblicati da questo sul regista. In un controverso saggio pubblicato dal *Film Comment* nell'inverno del 2004 Rayns incrimina Kim Ki-duk e tutte le giurie e critici a lui favorevoli definendo *Ferro 3* un "vergognoso plagio di *Vive l'amour* (1994) di Tsai Ming-laing oltre a riferirsi a *L'isola*, *Bad Guy*, e *La samaritana* esempi di "terrorismo sessuale"<sup>38</sup>. Rayns prosegue denunciando *Primavera, estate, autunno, inverno...e ancora primavera* di essere un falso film sul buddismo avente il solo fine di spingere critici che nulla sanno di buddismo e il "loro rivelatore di stronzate deve smettere di funzionare" nel momento in cui si imbattono nel film dell'Est asiatico<sup>39</sup>. Involontariamente Rayns condisce il disprezzo per ex operaio di fabbrica divenuto regista generando controversie nel Web porta a membri di alcune comunità a diventarne difensori.

Kim risponde a queste accuse con un'insolita nonchalance:

"Per come la vedo io recentemente sto facendo estremamente bene e Tony mi sta dando la possibilità di guardarmi alle spalle e riesaminare il mio lavoro... In agricoltura non abbiamo bisogno solo del sole ma anche della pioggia"<sup>40</sup>.

Tuttavia altri blogger sembravano non esser stati così moderati scagliandosi direttamente contro Rayns. Un esempio è stato Ben Slater che con il suo post intitolato "Tony Reigns" sostiene :

"La sua principale argomentazione consiste nel sostenere che Kim sembra aver fatto ingannato e convinto le persone della qualità dei suoi film è pertanto non solo un'accusa verso Kim ma anche a tutto il mondo dei critici,

---

<sup>37</sup> Tony Rayns è anche influente avvocato dell' East Asian cinema e supporter di alcun registi coreani tra i quali Jang Sun-woo, protagonista del suo documentario *The Jang Sun-woo Variation*.

<sup>38</sup> Rayns, Tony. "Sexual Terrosism: The Strange Case of Kim Ki-duk. *Film Comment* 40.6 novembre-dicembre 2004,50-52.

<sup>39</sup> Rayns, Tony. "Calculated Mannerism of a Primitive. *Film 2.0*, 3 dicembre, 2002, pp. 42-44.

<sup>40</sup> Smith, Damon. "The Bad Boy of Korean Cinema". *Boston Globe*, 1 maggio, 2005, N9.

curatori, giudici e pubblico colpevole del più grave e increscioso crimine possibile: non aver ascoltato Tony”<sup>41</sup>.

La risposta di Rayns:

“Solo le persone che non conoscono nulla di cinema asiatico sarebbero disposti ad abbracciare Kim Ki-duk. Cosa permetta a Kim di essere apprezzato da critico e pubblico nelle sue partecipazioni ai festival non ne ho idea”.

A questa lista possono anche essere aggiunti produttori che nel corso degli anni hanno investito nei suoi lavori (*Ferro 3*, *L'arco*, *Time* erano stati finanziati dalla compagnia giapponese Happinet Pictures). In risposta al fracasso suscitato dall'articolo di tre pagine di Rayn, Chuck Stephens editore di *Film Comment*, pubblicò la sua giustificazione per aver commissionato il pezzo a Rayns in un numero del 2005 di *Cinema Scope*. In questa apparente recensione di *Ferro 3* le parole di Stephens furono chiare:

“La mia iniziale speranza nel chiede a Rayns di rielaborare la sua già nota opinione era che suonasse come monito alla vigilia dell'espandersi del successo di Kim anche in America. Si tratta infatti dell'ennesima incarnazione di cinema esportabile dall'Asia nonché l'ultima cosa di cui si aveva bisogno, una variazione solo più scabrosa di Zhang Yimou”<sup>42</sup>.

Questa confessione conferma a Slater il fatto che:

“Rayns e il suo editore sembrano desiderare che Kim Ki-duk rimanga sconosciuto, che nessuno venga a conoscenza dei suoi film e il desiderio per il futuro di vederlo incapace di realizzare altri film e che il suo insuccesso in Corea del Sud sia il suo l'ipotesi più plausibile per il suo futuro”.

Nonostante gli sforzi di veder diminuire la fama Kim nel panorama Europeo e Americano la reputazione del regista rimane intatta culminando con la partecipazione di *Soffio* al Festival di Cannes nel 2008, la retrospettiva su di lui da parte dell' MoMA nel 2008, la vittoria per la miglior fotografia per *Arirang* al Festival di Cannes del 2011,

---

<sup>41</sup> Slater, Ben, “Tony Reigns”. *Gone to Persia*, 26 novembre, 2004. <http://www.gonetopersia.com/downloads/dotc1.pdf>

<sup>42</sup> Stephens, Chuck. “3 Iron” *Cinema Scope* 22 (giugno 2005). [http://www.cinema-scope.com/cs22/cur\\_stephens\\_iron.htm](http://www.cinema-scope.com/cs22/cur_stephens_iron.htm).

Leone d'Oro al miglior film per *Pietà* al Festival del Cinema di Venezia nel 2012. Sebbene Kim Ki-duk sia conosciuto prima di tutto per la brillante, meditativa moderna fiaba *Zen Primavera, estate, autunno, inverno...e ancora primavera* e *Ferro 3* presenta una nutrita schiera di fan per la sua più bruttatale, bizzarra, grottesca e horrorifica opera *L'isola* del 2000, un thriller psicologico ambientato nell'apparentemente tranquillo scenario acquatico. Una raccapricciante scena in particolare vede il protagonista infilarsi un gruppo di ami da pesca giù per la gola nel tentativo di evadere la polizia, questa scena ha lasciato inorriditi e schifati il pubblico sia di Venezia sia di New York rendendo l'ancora poco conosciuto regista sud coreano immediatamente classificato nel canone del cinema estremo. Nella proiezione de *L'isola* nel festival del 2001 all'Anthology Film Archives (New York Korean Film Festival) il film fu anticipato da un'avvertenza: "*L'isola* contiene immagini esplicite. Durante la visione si sono verificati episodi di svenimento. La partecipazione è a vostro rischio e pericolo. L'Anthology Film Archive non è responsabile in caso si verificassero incidenti." La scritta fu riportata sul numero di agosto 2001 di *New York Post*: "Essere un critico cinematografico è più difficile di quanto possiate immaginare. Joshua Tanzer trovò una scena de *L'isola* così disturbante da svenire durante la proiezione". Nel giugno 2004 il *New Yorker* a distanza di anni riportò questo noto incidente in maniera più colorita :

*L'isola* contiene un momento di grande profondità, proprio dopo questa parte di film un critico si alzò verso l'ingresso fece uno strano suono e svenì sul pavimento... La storia è fu riportata in diversi giornali e presto *L'isola* ottenne la reputazione di film più pericoloso del periodo"<sup>43</sup>.

La nausea e lo svenimento di Tanzer alla visione della scena degli ami è un esempio di quello che i teorici identificano come "body genre". Secondo Linda Williams vi sono tre principali tipi di categorie: la pornografia con scene sessuale e di nudo (*Babylon Pink* di Henry Pacard), i film horror caratterizzati dalla presenza di violenza e terrore (*Psycho* di Alfred Hitchcock), e i melodrammi caratterizzati dall'ampia presenza di emozioni e affetti (*Lo specchio della vita* di Dauglass Sirk)<sup>44</sup>. Il genere chiede al corpo dello

---

<sup>43</sup> Agger, Michael. "Grossa and Grosser". *New Yorker*, 28 giugno, 2004.

<sup>44</sup> Williams, Linda. "Film Bodies: Gender, Genre, and Excess". In *Film Theory and Criticism*, Ed. Leo Braudy and Marshal Cohen. Oxford: Oxford University. 2009. 602-616.

spettatore di rispondere quasi per mimesi involontaria di ciò che sta a ciò che sta succedendo sullo schermo. Kim sembra percorrere trasversalmente tutte e tre le tipologie suscitando una viscerale stimolazione sensoriale capace in alcuni casi di appagare i sensi dello spettatore in altri di creare shock e repulsione. Scrivendo per il *Village Voice* Micheal Atkinson celebra la capacità di richiedere allo spettatore questa grande partecipazione fisica:

“Dovete guardare agli effetti di disgusto del pubblico alla prima visione di *La notte dei morti viventi*, *Mark of the Devil* e *L’esorcista* per questo genere di intrattenimento. In ogni caso l’apparente trauma inizia già fuori scena con la suggestione di intravedere quello che sarà una violazione fisica. Vedere come il pubblico sia ancora abbastanza vulnerabile da svenire o essere nauseati da scene che non vengono mostrate è esso stesso è rinfrescante. Questo è lo spettacolo”<sup>45</sup>.

Da notare come la scelta di Atkinson di utilizzare i termini di “intrattenimento” e “spettacolo”. I film di Kim Ki-duk (ad eccezione di *Bad Guy* con 750,000 spettatori) flopparono clamorosamente al botteghini della Corea del Sud precisamente perché rinunciava al genere di intrattenimento che i film mainstream generalmente perseguono, costringendo gli spettatori a confrontarsi con le dure realtà subalterne dei gradini più bassi della società Coreana. Chong Song-li, uno dei pochi critici ad aver espresso pareri positivi in larga parte per Kim Ki-duk commenta:

“Divento triste quando vedo un film di Kim Ki-duk... Ci sono persone che riferiscono di diventare rabbiosi. Mi domando perché. Non voglio scontrarmi con loro ma voglio solo capire da dove derivi la loro rabbia così come voglio capire da dove venga la mia tristezza”<sup>46</sup>.

Come Adrian Martin scrive sul suo post online: “Kim è un regista che evoca amore o odio ma di sicuro non indifferenza”. Dallo sdegno e l’indignazione di Tony Rayns al divertito Micheal Atkinson, alla comprensione di Chong Song-li e la strenua condanna da parte delle riviste coreane il regista sembra aver suscitato in egual misura emozioni

---

<http://faculty.complit.illinois.edu//rrushing/470j/ewExternalFiles/Williams%E2%80%9494Film%20Bodies.pdf> (ultima vision 5 maggio 2019)

<sup>45</sup> Atkinson, Micheal. “Ace in the Hole”. *Village Voice*, agosto, 2002, 126.

<sup>46</sup> Chong, Song-il. “Why Kim Ki-duk?”. Prefazione a *A Wild Life or a Sacrificial Lamb*. Ed. Chong Song-il. Seul Haengbok, 2003, pp. 34-38.

contrastanti in spettatori di tutto il mondo. Nel saggio “Kim Ki-duk’s Cinema of Cruelty: Ethics and Spectatorship in Global Economy”, Steve Choe risponde agli spettatori infastiditi e disgustati durante le proiezioni del festival internazionali:

“La proiezione de *L’isola* a Philadelphia incominciò con un messaggio dagli organizzatori del festival in cui si diceva essere il film esplicito tra quelli proiettati avvisando il pubblico di lasciare la sala qualora l’intensità delle immagine dovesse diventare insostenibile. A Rotterdam *Adress Unknown* iniziò anch’esso in cui si diceva che nessun animale aveva subito maltrattamenti durante le riprese del film. Una costante melanconia una un circolo vizioso di violenza sembra pervadere il film facendo sembrare che ogni dieci minuti un animale sia picchiato. Assieme alla morbosa fotografia questi elementi sembrano mettere a disagio gli spettatori, all’aumentare delle brutalità il disagio divenne disgusto, una parte del pubblico ormai frustrato lasciò la sala”<sup>47</sup>.

Choe sottolinea l’estremo effetto sul corpo del cinema di Kim “terrorista di pubblico” o “dalla forma di una inconsueto e crudele punizione” che allontana di pubblico e apre una questione etica sull’intrattenimento cinematografico.

L’estrema natura dei film di Kim Ki-duk non deve però essere fraintesa in una semplice provocazione ai sensi con l’intento di colpire lo spettatore con immagini ripugnanti. Piuttosto deve essere visto come un disperato punto esclamativo per enfatizzare lo straziante dolore dei protagonisti che spesso sono un ritratto autobiografico del regista stesso. Per ottenere una più profonda comprensione del suo cinema è di vitale importanza che il pubblico veda la sua autoriale interpretazione dell’ “eroe abietto” di Micheal A. Bernstein. I letteralmente e figurativamente silenziosi protagonisti quali Han-gi di *Bad Guy*, T’ae sok di *Ferro 3* a Chang Chin in *Soffio* sono ritratti semibiografici del regista stesso nel periodo di vita di operaio di fabbrica. In un’intervista con Kim So-hee, Kim Ki-duk equiparò il produrre film a:

---

<sup>47</sup> Choe, Steve. "Kim Ki-duk's Cinema of Cruelty: Ethics and Spectatorship in the Global Economy." positions: east asia cultures critique, vol. 15 no. 1, 2007, pp. 65-90. Project MUSE, muse.jhu.edu/article/214304.

“rapire le persone della principale corrente (mainstream) e portarle nel proprio spazio nonché di presentarsi loro come essere umano”<sup>48</sup>.

Questo cinema di risentimento trae la propria vitalità e slancio dalle crude emozioni come rabbia, frustrazione, invidia; le emozioni provate da individui emarginati mal equipaggiati per poter tener testa ad un’ultra competitiva società dove raccomandazioni famigliari e di interesse sono requisiti necessari per una scalata sociale. Il risentimento è secondo Friederich Nietzsche un tema centrale per poter comprendere la moralità. In una delle pietre miliari nella storia delle trattazioni filosofiche riguardanti l’evoluzione dei valori Giudeo-Cristiani ovvero *Genealogia della morale*, Nietzsche definisce il risentimento come un processo nel quale le parti lese dell’individuo anestetizzano il dolore provato attraverso le emozioni, un tormentoso dolore segreto che diventa insostenibile con violente emozioni di qualunque tipo. Come sostiene il filosofo tedesco questo stato di risentimento si presenta quando l’individuo oppresso e impotente può ottenere la propria rivalsa e vendetta solo nella propria immaginazione. Max Scheler colloca la donne in particolare le vecchie serve e le madri adottive, nonché la classe degli artigiani sulla lista di coloro che sono suscettibile a tale stato<sup>49</sup>. Il risentimento è definito da Nietzsche una vendicativa e velenosa morale ed è possibile vedere l’impiego di questo concetto nei filosofi contemporanei. M.J.Bowles afferma:

“il risentimento è una potente e tremenda fonte di energia... esserne in grado di sfruttarne la forza è una forma d’arte”<sup>50</sup>.

Jeffrey T. Neelson definisce il risentimento “rabbia politica per il cambiamento” che potrebbe “aprire un nuovo valvola di sfogo alla nostra risposta alle soggettive e comuni espropriazioni”<sup>51</sup>. Secondo Nietzsche una profonda comprensione del risentimento è possibile solo tra coloro che ne condividono le angosce. Il malato

---

<sup>48</sup> Kim, So-hee, “Biography”. In *Kim Ki-duk, from Crocodile to Adress Unkown*. Ed. Lee Hae-jin. Seul: Lj Film. 2002, pp. 1-6.

<sup>49</sup> Sheler, Max. *Ressentiment*. Milwaukee: Marquette University, 1994.

<sup>50</sup> Bowles, M.J. “The Practice of Meaning in Nietzsche and Wittgenstein”. *Journal of Nietzsche Studies* (2003), pp. 12-24.

<sup>51</sup> Nelson, Jeffrey T. “Performing Resentment: While Male Anger: or, ‘Lack’ and Nietzchen Political Theory”. In *Why Nietzsche Still? Reflectionon Drama, Culture, and Politics*. Ed. Alan D.Schrift. Berkeley: University of California, 2000, pp. 274-292.

necessita di “medici e infermieri altrettanto malati, sufficientemente vicini e altrettante bisognosi di comprensione per comprender loro stessi”. Allo stesso modo temi e personaggi provenienti da diretti vissuti del regista sono uno il motivo del perché il cinema del risentimento di Kim Ki-duk sia così potente. A riguardo si può affermare che i suoi film siano necessariamente brutali perché solo in questo modo capaci di riflettere e simboleggiare l’altrettanta brutale rivalse su di una società crudele, classista e conformista. Sebbene i registi nella New Wave quali Park Kwang-su, Jang Sun-woo e Chung Ji-young abbiano esplorata la miserabile situazione della sottoclasse coreana nell’agonia di una modernizzazione forzata da una regime militarista (1961-1992), i loro film prediligono come protagonisti privilegiati intellettuali come portavoce delle sottoclassi. Un esempio di questo in personalizzazione tra le classi è nel film biografico di Park Kwang-su *A Single Spark* (1995), nel quale la vita di uno studente di giurisprudenza Chon T’ae si evolverà dalla prospettiva del suo biografo in quella di un martire<sup>52</sup>. Al contrario il cinema di Kim Ki-duk è sostenuto da protagonisti e personaggi quali: delinquenti, prostitute, profughi, vagabondi, minoranze etniche, detenuti il cui unico modo di comunicare il proprio risentimento è condividere un senso di dolore fisico risultante dai loro sadici e masochisti atti di violenza. Steve Choe:

“Nel mondo dipinto nei film di Kim Ki-duk, la violenza diventa la sola forma di interazione tra gli individui, privati delle caratteristiche di essere umani rimangono confinati nel loro comune e più basso denominatore : il corpo”.

Come definito da Kim Ki-duk stesso, la violenza dei suoi personaggi è “una sorta di linguaggio corporale” o “un’espressione fisica piuttosto che la sola e negativa violenza”.<sup>53</sup> Da un punto di vista morale è un problema vedere come una classe maschilista combatta la propria battaglia calpestando il corpo di donne della classe media in film come *Crocodil*, *Bad Guy*, *Ferro 3*. Tuttavia Kim costituisce una viscerale critica dal basso all’alto della stratificazione delle classi sociali in Corea del Sud e non

---

<sup>52</sup> Chon T’ae si immolò nel 1970 all’età di ventidue anni nella protesta contro lo sfruttamento degli operai.

<sup>53</sup> Hummel, Volker. “Interview with Kim Ki-duk” *Senses of Cinema* 18, febbraio 2002. [http://archive.senseofcinema.com/contents/01/19/kim\\_ki-duk.html](http://archive.senseofcinema.com/contents/01/19/kim_ki-duk.html). (ultima visita febbraio 2019)

può essere compreso dalla sola prospettiva morale. Come il critico cino-americano Sheng-mei Ma osserva nel suo perspicace saggio: il regista

“la visione della violenza oscilla tra il sadomasochismo che svilisce l’essere umano e il misticismo che nega la linea di demarcazione tra essere umano e non umana”.<sup>54</sup>

Come sostiene Ma il cinema di Kim è centrato su traumatizzati, muti, “non persone” che indifferentemente dal loro genere sono soggetti a varie forme di indicibile violenza sociale, fisica e sessuale. Vero infatti che molti dei personaggi femminile nei suoi film sono picchiati, violentati o istigati alla prostituzione. In un saggio riguardante le figure protagoniste dei film coreani si osserva a tal proposito come questi film:

“non siano più misogini di quanto non lo sia la società Coreana stessa la quale ha adottato l’egemonia mascolina mischiandone traendone i valori dalla fusione delle etiche neo-Confuciane alle leggi marziali alla quale fu sottoposto il paese durante l’occupazione di stati stranieri<sup>55</sup>.”

Inoltre mi è possibile affermare come sulla rappresentazione di misoginia e patriarcato nel cinema è maggiore in altri registi basti considerare molte pellicole (Pier Paolo Pasolini, Imamura Shohei, Ishima Nagisa, Takashi Miike) di ben lunga più estreme di quanto non sia stato mai realizzato da Kim Ki-duk. Ciò che è unico del cinema estremo di Kim è la vivida natura delle ferite psicologiche e non la sola violenza. In un’intervista con Darcy Paquet, Kim Ki-duk rivela le proprie intenzioni:

“Non è mia intenzione offendere nessuno ma ciò che mostro nei miei film sono i problemi più rappresentativi della nostra società. Se le società mainstream dovesse prendere le distanze dalla classe di persone che mostro nei miei film questo porterebbe solo ad un maggiore conflitto. Con i miei film permette ad entrambe le parti di comprendere maggiormente l’uno l’altra”<sup>56</sup>.

Il cinema di Kim spesso crea un’allegoria e spesso spazi fantastici nei quali uomini e donne di diversa provenienza sociale s’incontrano e riconciliano ai loro antagonismi. Diversi momenti prettamente metafisici suggeriscono una debole ma distinguibile

---

<sup>54</sup> Ma, Sheng-mei. “Kim Ki-duk’s Non-Person Films” *Asian Cinema*. 2006, pp. 32-46.

<sup>55</sup> Kim, Kyung Hyun. *The Remasculinization of Korean Cinema*. Durham, Duke University. 2004.

<sup>56</sup> Paquet, Darcy. “Close Up: Kim Ki-duk”. *Screen international*, 19-25 aprile, 2002, pp. 14.

speranza di comunicazione tra le classi sorprendentemente contro ogni previsione e pregiudizio sociale una fra queste è la penultima scena di *Birdcage Inn* nella quale una nevicata estiva accade d'improvviso o nel finale di *Ferro 3* in cui il quasi spettrale protagonista e la casalinga d'alta società si abbracciano su di una bilancia che segna zero la somma dei loro pesi. I film di Kim posso quindi una comunicazione tra le classi ma solo se visto da un pubblico mentalmente aperto:

“Ciò che Kim Ki-duk realmente brama per il proprio tocco sensibile è riuscire ad alleviare le lacerazioni del proprio mondo interiore permettendo al proprio spirito di rimanere intatto. Critiche sincere ma allo stesso un incoraggiamento al cuore”<sup>57</sup>.

Come il silenzioso protagonista di *Soffio*, un prigioniero nel braccio della morte, che vede ricevere visite da parte di un gentile sconosciuta (un'infelice donna sposata appartenente alla classe media con la quale leggerà particolarmente), Kim sembra aspettare un pubblico capace di comprenderne l'animo vulnerabile e innocente nascosto sotto la superficie del proprio cinema “estremo”.

---

<sup>57</sup> Kim, So-hee, “Biography”. In Kim Ki-duk, from *Crocodile to Address Unknown*. Ed. Lee Hae-jin. Seul: Lj Film. 2002, pp. 1-6.

## CAPITOLO IV

### TRATTI CARATTERIZZANTI I FILM DI KIM KI-DUK, ANALISI DEI FILM

#### IV.1 Introduzione agli elementi stilistici e tecnici di Kim Ki-duk

Con questo capitolo si andranno ad identificare gli aspetti caratterizzanti lo stile regista. Dalle fonti di ispirazione per la fotografia, l'utilizzo di oggetti, animali e i luoghi e gli ambienti in modo da tracciarne un chiaro e riconoscibile mosaico di stile, successivamente si prenderanno gruppi di film per analizzarne le tematiche in essere illustrate.

Nei film di Kim Ki-duk i corpi sono presentati in idilliaci e rigogliosi paesaggi simili ad cartoline Coreane. Mentre i drammi peggiori avvengono tra le creste delle montagne e sulle blu superfici di laghi e oceani. I corpi dei personaggi che vivono in queste terre sono costruiti con un meticolosa attenzione per i dettagli da parte del regista, mostrando la raffinatezza delle scelte in ogni singola parte sia di forma che di colore nella scelta degli abiti. L'intera filmografia è caratterizzata dalla presenza del sangue nonché situazioni fisiche al limite del sopportabile che ben rappresentato l'intento di mostrare una società Coreana fortemente compromessa dal maltrattamento riservatole dalla storia. Un territorio peninsulare, quindi circoscritto dal colore dell'oceano, alla ricerca di un'armonia ma costretto da una spietata divisione tra nord a sud nel tentativo di riaffermarsi per l'unicità della propria cultura e tornare libera, per farlo dovrà tuttavia tornare libera di esprimersi, di riaffiorare dalle costruzioni politiche alle quale è stata sottomessa. Kim Ki-duk è un esempio del genere di personalità capace di spingere il riemergere di una nazione a livello artistico, metaforicamente medico, antropologo e sociologo e capace attraverso i suoi film di mostrare l'anima coreana in profondità. Attraverso un percorso di vita caotico costantemente oscillante tra il mondo fisico e quello mistico con immagini capaci di rappresentare questi mondi anche con in un solo frame. Necessario quindi ritrovare quelli che sono ambienti, colori, atmosfere, sensazione vissute dal regista per trovare

la fonte dei colori con i quali la sua fotografia è dipinta. Il suo luogo natale è stato un minuscolo villaggio nella provincia di Kyongsang, questo è situato nel cuore delle montagne che circondano la capitale Seul, in quest'ultima ci giunse a nove anni. La visione di un bambino, proveniente da un minuscolo villaggio montano, di una tra le metropoli più popolate al mondo è certamente uno dei delle immagini che prima tra tutte è possibile abbia influenzato nei suoi film.

“Sono cresciuto in campagna, e ricordo molte lettere sparse terra, mai recapitate a destinatari sconosciuti. Per lo più rimanevano ficcate nelle cassette delle lettere finché il vento non le trascinava nei campi di riso o in qualche canale. Mi hanno sempre incuriosito, ho sempre desiderato aprirle, cosa che peraltro ho fatto. Molte volte contenevano storie di tristezza e disperazione”<sup>58</sup>.

Le sensazioni e le visioni sono state filtrate dal regista che ricordo aver frequentato una scuola agricola nell'infanzia, una scuola tecnica alle superiori, svolto il lavoro di operario a diciassette anni, prestato servizio per cinque anni nel corpo dei marine. Da questo momento il bisogno di lenire lo stress e il disordine interiore finora accumulato lo avvicina al mondo spirituale attraverso la meditazione, ne segue il ritiro in un monastero periodo nel quale inizia la passione per la pittura.

#### **IV.1.1 La fotografia proveniente dalla pittura**

Gli studi sulla pittura vengono svolti in Francia dal 1990 ed esercitati direttamente nelle strade delle capitali europee dove i soggetti sono gli uomini incontrati i quali vuole dipingerli “in maniera quanto più bella possibile”<sup>59</sup>. Ne risultano immagini estremamente serene ad alcune estremamente dolorose dove vengono ritratti uomini all'interno di contesti paesaggisti naturali ampi abbelliti dalla presenza anche di animali. In uno di questo dipinti il sangue è utilizzato come colore.

---

<sup>58</sup> [www.cinemacoreano.it](http://www.cinemacoreano.it)

<sup>59</sup> Renzi Vittorio, Kim Ki-duk. Dino Audino Editore. Roma.95.

All'interno della sequenza introduttiva del film *L'arco* è possibile vedere un dipinto riempire la totalità dello schermo, i colori principali sono il rosso, il verde e il blu; di fronte a questo le prime azioni del film vengono svolte:

“l'introduzione del film vuole indicare l'aver attraversato il confine che porta all'altro lato, una zona situata nel mezzo tra il mondo della pittura e quella del cinema”<sup>60</sup>.

Un anonimo individuo utilizza tre colori per dipingere tre punti sul viso di un giovane ragazza con la quale vive su di una barca circondati dal colore dell'oceano. Questa introduzione è esemplare dell'approccio alla regia di Kim Ki-duk simile quello di un pittore che anziché utilizzare i pennelli utilizza la telecamera, con questa vuole trascrivere quelli che sono i traumi della società coreana, per farlo deve utilizzare, come nella pittura il colore del sangue (sangue stesso), la violenza all'interno dei propri film. A tal proposito Kim Ki-duk afferma di essersi ironicamente rappresentato all'interno dei suoi film spesso nel ruolo di pittori: in *Real Fiction* nel pittore di strada che affila attentamente i propri strumenti prima di uccidere le proprie vittime<sup>61</sup>. Non appena la vittima è uccisa la matita utilizzata per uccidere viene pulita e riutilizzata per dipingere a grafite. I drammi della popolazione coreana sono tuttavia anche i drammi, i problemi, i traumi di tutta l'umanità che fanno da sfondo a tutti i suoi film. Con larghe pennellate o tocchi delicati e gentili, con colpi violenti di matita Kim Ki-duk dipinge un mondo crudele e violento dove i corpi vengono venduti (*L'isola*, *Bad guy*) o martoriati (*Pietà*) per pochi soldi, dove gli affari posano le proprie basi nel sangue.

#### **IV.1.2 Oggetti di uso comune e l'assenza di armi**

Gli oggetti utilizzati da Kim identificano il tipo di violenza molto bene, questi infatti spesso sono oggetti di uso comune ma nella mani sbagliate si rivelano delle armi agghiaccianti, quasi del tutto assenti l'utilizzo di reali armi quali pistole o fucili. Ne sono un esempio l'amo da pesca ne *L'isola* inserendoli all'interno della cavità orale e

---

<sup>60</sup> Demir, Anaid. *Kim Ki-duk, serial painter*. In AA.VV. *Kim Ki-duk*. Parigi: Di Voir. 38.

<sup>61</sup> "Film Q&A: Kim Ki-duk". *Time Out*, 13 giugno, 2005, pp. 85.

vaginale; in *Bad Guy* un lastra di vetro rotta viene utilizzata per infilzare il petto del protagonista Han-gi il quale utilizzando un comune foglio di carta arrotolato a forma di cuneo infilza l'occhio dell'aggressore. *Ferro 3 – La casa vuota* prende nome proprio da uno dei ferri utilizzati nel golf (uno tra i meno comuni), questo viene utilizzato dal silenzioso protagonista per colpire e scagliare violentemente delle palle da golf verso il marito di Son-hwa fino a farlo crollare a terra. Lo stesso ferro utilizzato per giocare nei momenti di svago si rivela purtroppo anche essere causa di un forte colpo ai danni di una ragazza. Nel film *Pietà* i macchinari industriali sono utilizzati dal protagonista per recare gravi danni alle persone incapaci di restituire i soldi chiesti agli usurai, lo stesso protagonista sceglierà di incastrarsi sotto un macchina di uno dei "clienti" lasciando sulla strada una larghissima striscia di sangue rosso come se fosse il tratto di un pennello.

Il rosso del sangue è evidentemente uno dei colori che ha il ruolo, comparendo all'interno del film, di portare un momento molto significativo. Il sangue è una sostanza capace di rappresentare l'energia vitale che giunge all'limite fino a dover uscire dal corpo e mostrarsi, dal fango che viene imbrattato dal sangue di un cane in *Address Unknown* all'insostenibile dolore a seguito di un aborto in *Coast Guard*, fino al simbolico e maniacale ossessione per il sangue proveniente dal primo rapporto di una giovane ragazza ne *L'arco*. Ogni essere vivente all'interno del film di Kim Ki-duk è un soggetto capace di versare sangue, la sostanza che meglio rappresenta la vita e il dolore.

"Ogni deviato, ferito e tormento personaggio di Kim Ki-duk in bilico tra dolore e piacere è modello per uno studio di morfo-socio-psicologia"<sup>62</sup>.

---

<sup>62</sup> Demir, Anaid. *Kim Ki-duk, serial painter*. In AA.VV. *Kim Ki-duk*. Parigi: Di Voir. 38.

### IV.1.3 Il personaggio autobiografico

Attraverso i film di Kim Ki-duk è possibile vedere i malesseri della società coreana esacerbati dallo stile del regista. Come già spesso detto, tra i primi soggetti sul quale compie questa operazione è proprio se stesso tramite l'inserimento di personaggi autobiografici che rappresentino le sue fissazioni, questi sono solitamente pittori con grande passione per l'arte. Questa caratteristica è talmente presente che è possibile trovare all'interno dei suoi film elementi per effettuare una divisione in periodi della sua stessa vita. In *Address Unknown* Kim è rappresentato dal giovane ritrattista Jihum, figlio di un veterano coreano. Il giovane è innamorato della ragazza con un occhio danneggiato (difetto che tuttavia ella non riesce ad accettare), la ragazza che dopo aver ricevuto ritratto da parte del giovane scoppia in un pianto fortissimo.

In *Wild Animals* Kim Ki-duk è rappresentato anche qui da un pittore che ci mostra come la vita di strada all'interno di grandi città può facilmente condurre a contatti malavitosi nonché una spirale di malavita e mafia a causa del pizzo da pagare. In *Real Fiction* è il pittore che trova vendetta attraverso gli strumenti di pittura che si rivelano un'arma invincibile. In *Coast Guard* Kim si identifica o meglio ne è l'alter ego opposto al soldato premiato per aver ucciso un ragazza mentre amoreggiava sulla spiaggia accecato dal desiderio di uccidere spie provenienti dalla Corea del Nord. Nella realtà Kim Ki-duk ha prestato servizio nella marina ed in un'occasione analoga è stato condannato alla corte marziale per non aver segnalato la presenza di civili attorno alla spiaggia l'ateggiamento fu infatti opposto a quello del soldato nel film:

“Questa storia mi è famiglia e poiché ho svolto il servizio militare lungo la frontiera e sono rimasto cinque anni in marina. Ho voluto mostrare un aspetto di questo paese diviso. I rapporti fra Nord e Sud sono presentati attraverso un'immagine alla fine del film, in cui i soldati giocano a pallone su un terreno dalla forma del paese riunificato”<sup>63</sup>

Nel più contemplativo *Primavera, estate, autunno, inverno ... e ancora primavera*, film che si riferisce al periodo di reclusione all'interno di un monastero, egli stesso è autoritratto come attore nell'inverno del film, il periodo dedicato all'ascesa spirituale e

---

<sup>63</sup> Dichiarazione di Kim Ki-duk riportata in Renzi, Vittorio. *Kim Ki-duk*. Dino Audino Editore. Roma. 2005, pp. 94.

fisica, nell'ultima parte non è più mostrato nonostante la presenza è palesata dall'inquadratura finale tramite la statua del Buddha, qui il regista-attore-monaco raggiunge una dimensione di presenza incorporea simile a quella raggiunta dal protagonista di *Ferro 3*.

#### **IV.2 Stili pittorici e artistici riconoscibili all'interno dei film**

L'estrema esacerbazione della realtà è mostrata sia con estremo realismo ma anche con un'ampia riproposizione di stile pittorici e artistici proveniente dal ventesimo secolo. All'interno della fotografia è possibile riconoscere l'ispirazione di correnti pittoriche francesi: quella impressionista, il realismo per mostrare i drammi umani, l'espressionismo, il fauvismo<sup>64</sup>, la body art e la Land art. Consideriamo il paesaggio la tela sulla quale vengono collocati i soggetti ovvero gli attori. Nel film *Primavera, estate, autunno, inverno ... e ancora primavera* l'entrata al lago è rappresentata da una porta senza tuttavia risultare in alcun modo collegata ad alcun tipo di recinzione effetto che lascia una forte sensazione di surrealismo. La porta stessa è decorata con un dipinto dietro al quale il paesaggio si apre in maniera quanto più pittorica possibile: il ritratto paesaggistico di un lago sopra le cui acque galleggia un tempio buddista. Se gli impressionisti come Manet, Monet e Renoit sono soliti dipingere con piccoli tocchi di pennello sulla tela e utilizzare diverse variazioni di luce per celebrare la bellezza del paesaggio qui Kim Ki-duk utilizza le variazioni estetiche collegate alle stagioni per mostrare la moltitudine di aspetti che un ambiente può contenere. Esempio di come la natura nei film di Kim Ki-duk venga dipinta nella maniera più paradisiaca possibile, la natura è presente nella maniera più attraente e carica di fascinazioni agli occhi dello spettatore, si va dalle case colorate galleggianti de *L'isola*, il parco pubblico dai colori autunnali ne *La Samaritana* o il sopraggiungere della primavera in *Bad Guy*. Persino il campo militare al confine tra la Corea del sud e quella de nord, considerata una delle zone più militarizzate e controllate del pianete, appare come una romantica spiaggia

---

<sup>64</sup> Fauves anche detto fauvismo è una corrente pittorica francese della prima metà del Novecento, il movimento partendo dalla base impressionista ne arricchì lo stile caratterizzato da una assoluta libertà del colore nonché all'inserimento cenni romantici e nordici.

per turisti al chiarore della luna. Sebbene pericolo e violenza sono ritrovabili più facilmente all'interno delle città questi paesaggi non risultano necessariamente meno mortali. Una delle protagoniste de *La samaritana* viene portata dalla città in un tranquillo luogo di montagna, quando il padre le prepara un percorso da svolgere con la macchina, collocando sul terreno una serie di sassi gialli, ripresa dall'alto l'inquadratura rivela come il risultato sia più vicino ad una immagine di Land Art<sup>65</sup> che non ad un percorso di guida. Nello stesso film la ragazza viene ritrovata all'interno di un sogno semi sepolta sulle rive di un fiume, l'immagine onirica ricorda il corpo ritratto in un dipinto di John Everett Millais "Ofelia". Oltre al paesaggio naturale utilizzato come opera d'arte all'interno della fotografia dei suoi film anche la città viene oculatamente ritratta. Questa è particolarmente esempio di violenza e brutalità. In *Wild Animals* uno dei personaggi è molto legato al dipinto di Kees van Dongen, un ritratto di una donna Parigina con cappello, presumibilmente una artista di cabaret, questa figura di donna è anche fonte di ispirazione per i personaggi femminili di Kim Ki-duk in quanto spesso si tratta di prostitute in difficoltà economiche. La presenza più frequente delle opere di un pittore nei film di Kim Ki-duk appartiene a Egon Schiele<sup>66</sup>. Le opere di questo pittore espressionista viennese appaiono frequentemente (*Birdcage Inn, Bad Guy, La Samaritana, Real Fiction*) all'interno dei film, uno dei motivi ipotizzati del perché questo sia un figura ricorrente:

"Kim Ki-duk paga costante tributo ad un artista che indubbiamente considera sullo stesso piano. L'aver prodotto opere altamente erotiche hanno dato nomea di artista immorale al tempo; Schiele il virtuoso delle rappresentazioni Espressioniste del corpo è stato tra le altre cose accusato di stupro e seduzione di minori prima di essere imprigionato all'inizio del ventesimo secolo. I suoi lavori, sensuali e ruvidi, spesso con soggetti dal

---

<sup>65</sup> Land Art è un forma d'arte contemporanea caratterizzata dalla modifica di un ambiente naturale tramite il riordinamento di elementi naturali (piante, piccoli corsi d'acqua, pietre, terreno) al fine di raggiungere una nuova forma. Le modifiche al territorio non sono invasive e solitamente effimere atte a ricordare la bellezza della natura e la necessità di preservarla.

<sup>66</sup> Egon Schiele (1890-1918) è stato un pittore austriaco il cui stile è stato influenzato dal pittore svizzero Ferdinand Hodler e dalle arti dell'estremo oriente. Traendo spunto da Gustav Klimt, combina il figurativo con abbellimenti di Art Noeveau dipingendo principalmente ritratti di nudi in uno stile grafico e ornamentale.

passato difficile e da vite tormentate, fanno di lui un personaggio romantico con il quale Kim Ki-duk può facilmente identificarsi<sup>67</sup>.

Questo pittore entra a far anche parte degli intrecci di trama nel film *Bad Guy* quando Son-hwa proprio mentre sfoglia un libro di pitture di Schiele all'interno di una libreria cade nella trappola organizzata è quindi l'ultimo attimo prima che la sua vita di studentessa cessi e inizi quella di prostituta. L'ultima immagine vista all'interno del libro è il ritratto di un coppia nel momento del rapporto sessuale, un'anticipazione della trasfigurazione alla quale la ragazza andrà incontro. Il momento della realizzazione di come tutto fosse un piano architettato da Han-gi avviene nel momento nel quale a Son-hwa è possibile ricollocare la pagina mancante all'interno del libro dedicato all'artista.

Sorte simile la si può ritrovare ne *La Samaritana* dove le due giovani protagoniste posano in maniera molto simile a due ragazze all'interno di uno dei quadri del pittore, quadro che viene mostrato anche in *Birdcage Inn* dove due giovani ragazze si abbracciano. Una reminiscenza all'opera la porta anche la coppia di amanti in *Real Fiction* i quali facendo l'amore su di un letto di rose nella loro posizione ripropongono quel contatto fisico deforme tipico dei corpi di Schiele all'interno degli atti sessuali.

Nel parco pubblico Vasumitra (*La samaritana*) siede accanto a delle statue raffiguranti un famiglia con delle tipiche uniformi austere riecheggianti ideali di famiglia piuttosto casti e chiusi in netto contrasto con la mentalità aperta e disponibile espressa dalla ragazza. Lo sguardo severo di un'intera famiglia di color grigio e immobile in quanto di pietra verso una vivace e colorata ragazza allude alla possibilità di come Vasumitra non abbia una reale direzione da parte della propria famiglia (o sia del tutto assente) e di come la scelta intrapresa nel diventare una prostituta quindi sia una condanna ineluttabile quanto più una scelta. La differente condizione economica e sociale dell'amica tra le due ragazze è evidente nell'alone di indifferenza con la quale Jeay-yeong (Vasumitra) sembra circondata nel periodo trascorso in ospedale prima di morire.

---

<sup>67</sup> Elley, Derek. *Bad Guy*. Variety CCCLXXXV.2 (Novembre 26, 2001): 27.

*Primavera, estate, autunno, inverno... e ancora primavera* si distacca dagli sgraziati corpi di Schiele introducendo un altro tipo di ispirazione artistica: quello surreale e quello della body art con atmosfere e oggetti toccati dai personaggi con grazia e morbidezza da trasmetterne allo spettatore una sensazione di pace. Il monaco utilizza la morbida coda di un gatto come pennello per dipingere degli ideogrammi che successivamente saranno scolpiti dal discepolo, così come tutte le movenze provenienti dalla tradizione meditativa e quella delle arti marziali rappresentano un fluire di movimenti del corpo che in altri contesti rientra nella body art. Lo stesso lo si ritrova in *Ferro 3* dove gli esercizi del silente protagonista tendono ad essere quanto più definiti e aggraziati possibile, il corpo attraverso essi deve giungere ad una nuova forma: quella incorporea.

#### **IV.2.2 La foto e l'immagine rivelatrice di sentimenti**

Parte fondamentale delle rappresentazioni lo svolge la fotografia, questa è particolarmente tenuta in considerazione dal regista. La foto come oggetto è inserita carica di molti significati artistici. Significativo vedere come all'interno del film *Real Fiction* si assista alla morte di un fotografo per mano di un pittore, due forme d'arte.

In *Bad Guy* la giovane studentessa Sun-hwa portata e costretta alla prostituzione da Han-gi ritrova una fotografia strappata sulla spiaggia. Nel tentativo di ricreare la foto originale vede come questa ritragga una coppia sulla spiaggia, manca tuttavia una parte di foto contenente i volti. Questa fotografia appesa su un vetro a specchio all'interno della stanza di Sun-hwa fa da tramite ai due sguardi dei protagonisti. Spesso l'inquadratura riprende la foto che riflette (grazie allo specchio sul quale è appesa) all'interno del buco propria la faccia di Sun-hwa completando la mancanza del volto dell'immagine con la faccia della ragazza. Una volta ottenuto l'ultimo tassello la fotografia mostra come i volti fossero proprio quelli di Sun-hwa e Han-gi scattati paradossalmente un attimo dopo al momento nel quale la foto viene ricomposta, la foto mostra finalmente i sentimenti che intercorrono tra i due personaggi così come nella realtà Sun-hwa e Han-gi finalmente hanno un contatto fisico di affetto.

In *Ferro 3* dopo l'incontro tra Tea-sok e la moglie Sun-hwa (stesso nome della protagonista di *Bad Guy*, spesso picchiata e maltrattata dal marito) i due iniziano a intrufolarsi all'interno di case al momento libere, una fra queste è la casa di un fotografo, lo stesso ad aver scattata la foto alla protagonista per un servizio fotografico pubblicato su di una rivista. Durante la notte la ragazza smonta la cornice e con un paio di forbici, taglia la foto in quadrati che similmente ad un puzzle ricompone in maniera disordinata, ne esce una sorta di versione distorta e cubista della ragazza probabilmente meglio rappresentativa della situazione confusa in quel momento vissuto dalla ragazza. Un altro utilizzo della fotografia viene fatto dal protagonista, abitualmente Tae-sok scatta dei selfie di fronte alle foto ritraenti i proprietari della casa. Nella fotografia che ne deriva i volti dei proprietari rispetto a quelli del protagonista appaiono come se fossero su due piani di esistenza differenti. Un esempio di Arte Concettuale e di fotografia nella fotografia. La funzione della fotografia intesa come oggetto in Kim Ki-duk è quello di mostrare la relazione dei personaggi e i loro sentimenti, cosa che si rifiutano di fare direttamente.

“Il motivo per cui nei miei film ci sono personaggi che non parlano è dovuto a qualche profonda ferita interiore. La loro fiducia negli altri è andata distrutta le promesse non sono state mantenute. Erano state dette loro cose come ‘Ti amo’, e la persona che le ha dette non lo sapeva davvero. A causa di simili delusioni hanno perso fede e la fiducia e hanno smesso a parlare di tutti”<sup>68</sup>.

Oltre alla foto anche il riflesso di uno specchio o il riflesso dell'acqua svolgono la stessa funzione; ne *La samaritana* le due protagonista sono viste attraverso le foto scattate, in *Bidcage Inn* le due protagonista sono viste deformate dal pelo dell'acqua, in *Bad Guy* attraverso un vetro a specchio. Ne *L'arco* il gesto con la quale la muta protagonista scatta le foto al ragazzo dal quale è attratta è un chiaro esempio di dedica d'amore. La fotografia è quindi al centro del controllo di emozioni e sentimenti dato che i corpi sono costretti a mostrarsi attraverso recinzioni, vetri, barriere quindi senza un contatto fisico che riesca davvero ad unirli. In *Coast Guard* i soldati appaiono dietro le recinzioni

---

<sup>68</sup> “Interview with Kim Ki-duk” in Sense of cinema, [www.senseofcinema.com](http://www.senseofcinema.com) (ultima visione giugno 2019).

della loro base militare con una brutta reminiscenza di campi di reclusione capaci di trasmettere una forte sensazione di reclusione, stesso sensazione trasmetta da Vasumitra ne *La samaritana* nel suo tentativo di andarsene da una stanza attraverso una finestra. Simbolica la porta ne *Primavera, estate, autunno, inverno... e ancora primavera* dove la porte presente all'inizio del lago viene aperta e chiusa ogni qual volta ci si rechi verso il tempio non ha alcuna funzione di barriera. Nello stesso film il monaco quando sceglierà di terminare la propria vita utilizzerà un foglio di carta da mettere sopra il viso con su scritto la parola "chiuso" ostruendo completamente naso, bocca e occhi in modo da creare una barriera completa verso il mondo.

"È curioso pensare che alcune delle soluzioni che allo spettatore occidentale sembrano davvero buddiste, in realtà appartengono a un immaginario totalmente inventato: la pietra sulla schiena, il pennello di gatto, ma anche l'incisione del sutra sul legno"<sup>69</sup>.

A tal proposito il regista afferma:

"Il monaco che si immola dandosi fuoco sulla barca: nel buddismo si cremano i corpi dei morti, ma non si bruciano vivi. Nello stesso modo ho inventato la storia dei pezzi di carta con la scritta 'chiusura' incollati sugli occhi e sulla bocca prima di suicidarsi, tutto questo non ha niente di buddista"<sup>70</sup>.

#### **IV.2.2 La gabbia per esseri umani: il corpo**

Il corpo dei personaggi è trattato dai Kim Ki-duk come se fosse una prigione per una lato spirituale che necessita l'uscita da esso per poter raggiungere il vero potenziale spirituale. Non si tratta dell'unico elementi considerato una gabbia anche la presenza dell'esercito americano sul territorio è fortemente mostrato essere un "secondino" per la società coreana, infine i desideri sessuali giocano un ruolo nell'ingabbiamento dei personaggi ad azioni da compiere. Il corpo è il primo luogo dalla quale uscire per poter

---

<sup>69</sup> Bellavita, Andrea. Kim Ki-duk. Venezia: Editrice Il Castoro. 2005, pp. 127.

<sup>70</sup> "Cinéastes, n.13, aprile-maggio 2004. 31 in ibidem.

accedere a quello processo di rarefazione spirituale ricercato. Il rapporto con esso è quindi conflittuale da parte dei personaggi spesso li si vede cercare di privarsene in maniera violenta e masochistica. Il corpo ha quindi per Kim Ki-duk ha un duplice utilizzo e può arrivare ad essere un elemento molto spiacevole e doloroso. L'arco nell'omonimo film ha la funzione sia di essere uno strumento musicale sia una pericolosa arma. Tutti gli elementi protagonista nei film di Kim Ki-duk sono in grado di ricadere nella più morboso degli utilizzi fino al cannibalismo, la zoofilia, stupro, la tortura l'allusione all'incesto. Il corpo è pertanto il rappresentato del lato bestiale dell'individuo dal quale se possibile bisognerà uscire. Tutti i personaggi portano le caratteristiche di quel lato bestiale : Han-gi in *Bad Guy* porta la stessa cicatrice sul collo del protagonista di *Real Fiction*, lasciando intuire come l'averla ottenuta abbia fatto loro rinunciare alla voce e in parte all'aspetto più nobile della loro umanità. Senza voce la comunicazione avviene tramite i loro atteggiamenti, espressioni e azioni facendo regredire la lettura dei loro comportamenti ad uno stato più primitivo. Costretto nel corpo l'essere umano trova uno spazio inferiore a quello degli animali. La distanza tra un uomo e un animale è mostrata in particolare in *Primavera, estate, autunno, inverno... e ancora primavera* dove la sorte toccata ai piccoli animali torturati dal monaco bambino è la stessa che sceglierà di infliggersi inconsapevolmente (uccidendo la moglie in uno scatto d'ira) e consapevolmente (mettendosi una pietra sulla propria schiena attribuendosi la morte di una donna a causa di un buco scavato nel ghiaccio). Gli animali in questo film hanno anche un altro significato come afferma infatti il regista:

“Ogni animale simboleggia una stagione: il cane la primavera, il gallo l'estate, l'autunno e l'inverno il serpente . Quando il protagonista se ne va dal tempio porta con se il gallo. Quando il monaco anziano muore, il serpente simboleggia il monaco stesso fino alla nuova primavera. Questi animali delimitano il passare del tempo”<sup>71</sup>.

Il film *Birdcage Inn* prende il proprio nome dall'albergo nella quale la protagonista inizia a lavorare, Jin-a è costretta a convivere con la figlia dei proprietari con la quale

---

<sup>71</sup> Renzi, Vittorio. Kim Ki-duk. Roma: Pomel. 2005, pp. 96.

presenta marcate differenze dal punto di vista dei trascorsi e atteggiamenti nei confronti della sessualità, la convivenza non è quindi facile analogamente a come potrebbe essere difficile mettere due esemplari di specie differenti all'interno della stessa gabbia. Altri significati agli animali vengono dati alla gallina, animale utilizzato nel film *L'arco* all'interno del matrimonio come testimone ad un rito sacro, viceversa le donne prostitute in *Bad Guy* sono mostrate ad azzuffarsi come galline per un cliente. Altro paragone viene fatto tra le donne e i pesci, come questi le donne sono presentate attraenti e graziose fino a quando non vengono tolte dal loro equilibrio oltre al quale si presentano come talmente inermi: fatte abboccare, rinchiusi, torturate e divorate per il piacere dell'uomo in senso figurato; l'analogia è evidente ne *L'isola* e *The Coast Guard*. Pescati e ributtati in acqua sia i pesci sia la giovane prostituta innamorata del protagonista de *L'isola* che purtroppo troverà la propria morte dopo esser stata legata e costretta alla prigionia da un'altra donna che possessiva verso lo stesso uomo altre scelta non ha che di eliminare la rivale; un pesce che mangia un pesce più piccolo.

Proprio come i pesci catturati e i pescatori si osservano tramite il vetro di un acquario così gli uomini e le donne si osservano rinchiusi tra i vetri del peep-sho (*Wild Animals*), vetri a specchio (*Bad Guy*) almeno fino a quando la donna non decide di romperlo per riunirsi all'uomo, sarà questa scelta che le permetterà di rompere la prigionia e tornare libera.

Se gli uomini sono mostrati avere il potere di ingabbiare le donne come animali lo stesso lo si può dire delle donne verso gli uomini; il paragone più grande viene fatto tra una donna e un'isola nel film *L'isola* come spiegato dal regista stesso: "L'uomo è un'isola per la donna, la donna è un'isola per l'uomo"<sup>72</sup>.

La violenza è il mezzo con il quale gli uomini tengono le donne in prigione esattamente come l'appiglio ai desideri sessuali stimolati dalle donne rende ingabbiati gli uomini. Dichiarato dal regista stesso di come il significato del film sia appunto per una donna essere un'isola per un uomo come un uomo lo è per la donna bisogna considerare

---

<sup>72</sup> Morsiani, Alberto. *Seom* Cineforum XL.399 (Novembre, 2000): 13.

come la necessità di trovare un'isola nell'altro sia diverso tra le due parti ma di come entrambi riescono trovare ciò che permette loro di avvicinarsi:

“Un uomo, una donna, attratti l'uno verso l'altra si uniscono nella lussuria. La comunicazione che li confonde insieme dipende dalla nudità delle loro ferite. Il loro amore rivela che essi non vedono, l'uno nell'altro, il loro essere, ma la loro ferita, e il bisogno di perdersi. Non v'è desiderio più grande di quello del ferito per un'altra ferita”<sup>73</sup>.

La donna è quindi isola e terreno fertile verso quale riporre il proprio amore, alle rare occasioni di affetto sincero e gentile da parte degli uomini le donne sono mostrare ricambiare l'affetto amore nella totalità dei film; questo tuttavia non è mai duratura andando quindi a rovinarsi all'interno di una distorta visione mentale. La ragazza che rimane incinta nel film *The Coast Guard* dopo essere stata costretta ad abortire si rifugia in una vasca di pesci.

Kim Ki-duk è stato accusato dalla critica di “creare religioni all'interno del utero delle donne” è quindi possibile vedere come queste siano mostrate come creature enigmatiche talvolta similmente a creature divine o mitologiche capaci di azioni quasi irreali quali: rivelare il futuro (*L'arco*), utilizzare l'acqua del lago per spostarsi da un luogo all'altro (*L'isola*), rendere un uomo rapito dalla bellezza (*Bad Guy*), far accedere gli uomini alla fede religiosa (*La samaritana*) ma l'utilizzo che ne fanno gli uomini è immaturo. In *Primavera, estate, autunno, inverno... e ancora primavera* è proprio la presenza di un ragazza che porta il discepolo a lasciare la via dello spirito per cogliere quello dei piaceri carnali rinunciando alla vita paradisiaca offertali dal tempio. Nei film di Kim Ki-duk le donne non si ritrovano anche a ricoprire ruoli lontani da tentatrici ai desideri degli uomini o prostitute. Sia che queste siano pagate sia che non lo siano appaiono tentatrici dalla natura perversa e spesso preventivamente distorta. In *Address Unknown* la ragazza rifiuta di continuare la propria storia romantica con il giovane pittore per iniziare a frequentare il soldato americano al fine di ottenere la possibilità di un intervento riparatore all'occhio. Ne *L'isola* il passaggio delle due ragazze dal ruolo di prostituta a donne innamorate avviene in maniera talmente

---

<sup>73</sup> Zucco, Giuseppe. “L'isola, il cinema-polveriera di Kim Ki-duk”.

[www.minimaetmoralia.it/wp/l%E2%80%99isola-il-cinema-polveriera-di-kim-ki-duk/](http://www.minimaetmoralia.it/wp/l%E2%80%99isola-il-cinema-polveriera-di-kim-ki-duk/)

Ultima visione maggio 2019.

repentina da confondere il protagonista. Per le loro azioni le donne sono incolpate dagli uomini, a causa del desiderio suscitato questi diventano possessivi talvolta fino ad arrivare al crimine.

Sebbene in Kim Ki-duk appaiano per le azioni che compiono come figure tendenzialmente spiacevoli vi è anche la possibilità di una lettura più profonda per giustificare le loro azioni. Vasumitra (*La Samaritana*) si mostra comprensiva nei confronti dei bisogni sessuali degli uomini acconsentendo con gioia ai rapporti sia per un motivo spirituale (rendere gli uomini credenti) sia per ottenere dei soldi da condividere con l'amica. L'amica d'altro canto prima reticente a considera la prostituzione qualcos'altro se non "un'azione sporca" deciderà di offrire il proprio corpo in sostituzione dell'amica e di restituire i soldi al fine di non considerare più quanto fatto dall'amica un atto di prostituzione. Vasumitra era infatti solita considerare gli uomini similmente a dai bambini e nel rapporto loro offertoli un atto d'amore. Lo spettatore riesce quindi trovare una chiave di lettura per non considerare le donne del tutto negative qual'ora fosse interessato a questo.

Quello che si deve quindi iniziare a considerare non è il fatto che sia le relazioni tra uomo e donna a rivelano spesso fatale perché incapace di comunicare correttamente tra le parti.

#### **IV.2.3 La liberazione dalla gabbia: il contatto con la natura e l'essere umano**

L'amore e la morte nei film di Kim Ki-duk trovano una messa in scena particolarmente coreografica; nessuno muore troppo velocemente o troppo presto nei film di Kim Ki-duk. La morte è una liberazione che si deve prima o poi ottenere. Il protagonista di *Bad Guy* si trova in più occasioni in situazioni mortali ma che tuttavia non lo uccidono, la protagonista di *Birdcage Inn* Jin-a tenta il suicidio ma fallisce. Ne *L'arco* l'anziano uomo tenta di impiccarsi mentre la sua amata ragazza viene portata via dalla sua barca. In *Address Unknown* il ragazzo per metà coreano e per metà americano infligge una lenta e dolorosa morte a Dog-eye dopo un'altrettanta lunga premeditazione, lui stesso morirà in modo spettacolare quanto drammatico (incastrandosi nel terreno ghiacciato

con la testa sotto terra e le gambe rivolte verso il cielo), attorno al suo corpo la madre accenderà un fuoco, recuperato il figlio lo cremerà all'interno del camper assieme a lei stesse.

Anche in *Ferro 3* la relazione termina in maniera aperta a possibili interpretazioni date dalla nuova dimensione alla quale sembra giunto il protagonista.

“Kim Ki-duk prosegue in questi ultimi lavori il suo discorso sul legame tra violenza e sentimenti, in una dimensione quasi poetica dove la favola, l'apologo, il sogno e il racconto morale finiscono con l'aver la meglio su modalità di rappresentazione più comunemente realistiche, come del resto testimonia la sua pratica di concludere i film con un'immagine simbolica e metaforica che allenti il nesso tra realtà e finzione”<sup>74</sup>.

L'equilibrio da trovare nelle relazioni tra uomo e donna è un motivo di discussione che si apre ad una cosmologia più ampia :

“Dove si trova la bilancia cosmica capace di pacificare le relazioni tra uomo e donna? Nella mitologia Braminica, presente anche in Corea si offre un'identità a quelle creature mistiche mostrate da Kim Ki-duk. Pensando alla sposa di Shiva, Mahadavi, una divinità con cento volti e migliaia di nomi. Ella è la madre terra, fertile e capace di moltiplicare coloro che ne trae qualità e caratteristiche. Ella è per esempio Durga, combattente di demoni che cacciano gli uomini, oppure Minakshi, un guerriero e conquistatore del mondo. La fedele sposa di Shiva è in armonia con l'amato”<sup>75</sup>.

Altro elemento importantissimo mostrato da Kim Ki-duk è la natura e quello più capace di rappresentarlo è l'acqua. Elemento utilizzato dal regista come fonte calma e serenità per gli animi turbati dei protagonisti quasi una fonte pacificatrice. Ne *Primavera, estate, autunno, inverno... e ancora inverno* è proprio l'acqua a decretare i ritmi di vita dei due monaci del tempio: la necessità di utilizzare la barca per ogni singolo spostamento diventa una sorta di rituale con precise tempistiche. A tal proposito il regista afferma:

“Inizialmente non avevo immaginato un tempio galleggiante sull'acqua, né ne avevo mai visto uno prima. Dapprima volevo costruire un tempio fra le montagne, ma non sono riuscito a trovare un luogo adatto. Ho continuato a pensare a un modo e poi mi sono imbattuto nel lago Juson. Ho pensato che

---

<sup>74</sup> Morello, Davide. Kim Ki-duk. Cafoscarina. Venezia. 2006, pp. 54.

<sup>75</sup> AA.VV. *Kim Ki-duk*. Editions Dis Voir. Parigi. 54.

sarebbe stato una sfida interessante costruire un tempio galleggiante dal nulla. Le porte sono una mia invenzione, non ce ne sono di simili nei templi. Tutto è una mia invenzione. L'ho messo sull'acqua perché galleggiare significa incertezza, dato che non esiste niente di fisso, ma anche libertà".<sup>76</sup>

Lo stesso ne *L'Isola* dove la casa galleggiante viene trasportata alla fine del film in mare aperto unico luogo nel quale i protagonisti sono finalmente liberi.

"Le location di questo film sono assolutamente reali. Si tratta di un luogo esistente, una specie di riserva di pesca che ho filmato così com'era. Solo le casette galleggianti erano diverse da come compaiono nei film. In origine erano tutte dello stesso colore, mentre io ho deciso di dipingerle con colori diversi. In realtà, a far nascere in me l'idea del film è stata la considerazione che in queste piccole abitazioni le persone si trovano a dovere cambiare continuamente la propria posizione proprio mancanza di fondamenta".<sup>77</sup>

In *Bad Guy* il significativo gesto di passaggio della sigaretta in segno di rispetto e amicizia (fino ad ora visto avvenire solo da uomo a uomo) avviene tra Hang-gi e Sun-hwa proprio in riva al mare.

---

<sup>76</sup> Renzi, Vittorio. Kim Ki-duk. Roma: Pomel. 2005, pp. 97.

<sup>77</sup> Filmcritica, n.510, dicembre 2000.



## CAPITOLO V

### ANALISI DEI FILM PER TEMATICHE TRATTATE

#### **V.1 Ferro 3 – La casa vuota e Bad Guy: il significato del mutismo dei personaggi**

Il silenzio è in maniera evidente uno dei tratti caratteristici del cinema di Kim Ki-duk. Il critico francese Cédric Lagandré a riguardo disse:

“I film fanno perno sull'impossibilità del linguaggio stesso: l'impossibilità conseguente al tentativo di ripulire i propri vizi adattando il mondo sociale tramite le relazioni”.

Sostenendo che

“A causa delle ferite originali, a causa delle promesse non mantenute la violenza si genera, chiunque si ritirerebbe in un ostinato silenzio. I personaggi nei suoi film non sono muti, semplicemente non credono nella comunicazione verbale. Anziché non essere capaci di parlare non vogliono parlare. Non rimangono silenziosi per l'incapacità di parlare ma bensì per l'incapacità di credere alle parole”<sup>78</sup>.

Come i suoi personaggi, Kim si richiude dentro una bolla di silenzio dopo esser stato ferito dalle parole di una critica poco simpatizzante che lo ha reso esausto per i numerosi tentativi di difesa dei suoi film. Nell'agosto 2006, Kim rompe il suo silenzio durato almeno due anni con una conferenza stampa organizzata da Sponge (distributore del film *Time* ma prodotto dalla compagnia giapponese Happinet Pictures e mai rilasciato in corea). Questa breve conferenza di presentazione del nuovo film diventa immediatamente scandalo a due commenti fatti da Kim Ki-duk. Il primo riguardava la propria opinione sul blockbuster *The Host* (proiettato in seicentoventi sale nonché il film con il più alto numero di incassi) considerato da Kim come “l'incontro perfetto tra il livello del pubblico coreano e il livello del cinema coreano”<sup>79</sup>. Il secondo fu uno sfogo di frustrazione dove considerando la bassa considerazione dei suoi film in Corea dichiarò di voler smettere di rilasciare film sul territorio coreano

---

<sup>78</sup> Lagandré, Cedric. “Spoken Words in Suspence.” In Kim Ki-duk. Ed. Daniel Rivière. Parigi: Dis Voir, 2006. 59-93.

<sup>79</sup> Paquet, Darcy. “Close Up: Kim Ki-duk.” *Screen International*, aprile 2002, 14.

qualora *Time* fallisse al box office. Questo commento per essere compreso deve anche essere contestualizzato alla situazione del mercato di distribuzione cinematografica in Corea che vedeva tre case di distribuzione gestire il sessanta per cento del mercato<sup>80</sup>, situazione che stava lentamente portando i registi indipendenti alla scomparsa (analisi ricostruita da Howard Chris<sup>81</sup>). Fraintendendo le parole di Kim, come ostilità verso il pubblico coreano, migliaia di persone riversarono i rete discussioni di protesta verso il regista. Questo porta immediatamente Kim Ki-duk a porre le proprie scuse ai realizzatori di *The Host* così come a tutto il pubblico nazionale; un messaggio che fu spedito a tutti i maggiori media. In questa dichiarazione Kim valuta i suoi film in maniera autoironica:

“I miei film sono deplorabili perché scoprono parti intime che tutti voglio coprire; sono colpevole di contribuire all’incredulità e l’instabilità del futuro e della società, mi vergogno e rimpiango di aver sprecato il mio tempo senza aver prima compreso i sentimenti di coloro che preferiscono evitare gli escrementi. Chiedo scusa per aver fatto vedere al pubblico i miei film con il pretesto della difficile situazione del cinema indipendente. Chiedo scusa per aver esagerato gli orribili e oscuri aspetti della società coreana e di aver insultato eccellenti cineasti con i miei lavori che altro non sono che spazzatura. Solo ora capisco quanto siano gravi i miei problemi mentali e di quanto sia inadeguato per poter vivere in Corea”<sup>82</sup>.

La scelta di utilizzare vocaboli come ‘spazzatura’, ‘problemi mentali’ ed ‘escrementi’ tuttavia ricatturano le attenzioni dei media donandoli una pubblicità senza precedenti. Alcuni critici rispondono alle scuse in maniera cinica, ad esempio Song Un-ae:

“È incerto dove la masochista sincerità di Kim Ki-duk finisca e dove lo scherno verso il pubblico inizi”<sup>83</sup>.

---

<sup>80</sup> La Showbox-Megabox, la Lotte Entertainment-Cinem e la CJ-CGV.

<sup>81</sup> Howard, Chris. “Contemporary South Korean Cinema: ‘National Conjunction’ and ‘Diversity.’” In *East Asian Cinema Exploring Transnational Connection on Film*. Ed. Leon Hunt and Leung Wing-Fai. Londra: I.B. Tauris, 2008, pp.88-102.

<sup>82</sup> Citazione contenuta in: Jamier, Samuel. “The Strange Case of Director Kim Ki-duk: The Past, the Persistent Problems, and the Near Future.” *The Korea Society*, 2009.

<sup>83</sup> Song, Un-ae. “*The Host* and Kim Ki-duk: Beyond the Monstrous Dialectics”. *Criticism* 13, 2006.

Ciò che tuttavia Song sembra ignorare è l'ironia contenuta nelle parole di Kim quasi voglia ricordare alcune scene dei suoi film nelle quali il protagonista fuorilegge è tenuto dalle elite sociali a confessare e chiedere scusa per i propri crimini.

Prendendo i primi sei minuti di *Bad Guy*, Han-gi l'eroe per antonomasia di Kim Ki-duk, interpretato da Cho Chae-yuon entra nel cuore del distretto commerciale di Seul, l'unica cosa che può permettersi di comprare è uno spiedino da un venditore da strada. Mentre passeggia tra le strade intravede una graziosa ragazza vestita con un abito a pois ed un cardigan seduta su di una panchina mentre un compagno di classe la sta cercando. Han-gi si siede sulla panchina al suo fianco quasi a domandare ugual status. Dopo aver telefonato al suo ragazzo, che sta aspettando, Son-hwa notando lo sconosciuto seduto al suo fianco se ne va a sedere su di un'altra panchina dopo aver mostrato la propria faccia disgustata dalla sua vicinanza. All'arrivo del ragazzo la coppia evita Han-gi guardandolo beffardamente. Solo dopo che questo se ne sarà andato la coppia si sentirà a proprio agio. Provocato dalle loro innocenti e affettuose frasi, Han-gi gira le spalle, si reca verso Son-hwa e con la forza la bacia sulle labbra. Il ragazzo di lei reagisce colpendolo prima con un bidone dell'immondizia e poi con un pugno in faccia. Un'infuriata Song-hwa ferma Han-gi quando sta per ritirarsi di chiedere scusa di fronte a tutti. Sbuca del cerchio di folla che si era creato attorno a loro, tre soldati bloccano la strada a Hang-gi. I soldati ordinano a Han-gi di chiedere scusa alla ragazza; alla resistenza di lui questi iniziano a picchiarlo chiamandolo delinquente. I soldati riescono a fermare un ormai insanguinato Han-gi che forzatamente in ginocchio di fronte la ragazza è lui chiesto di chiedere scusa. Vedendo il ribelle molestatore rimanere in silenzio, Son-hwa sputa su di lui chiamandolo "pazzo bastardo". Dopo che la folla si è dissipata, Han-gi gira la propria faccia di profilo mostrando il suo volto su lato sinistro dello schermo mentre su quello destro appare il titolo del film, la scena si blocca sul volto dell'ormai socialmente etichettato fuorilegge.

Questa apertura di film così aggressiva tra due classi sociale è analoga a quella *ne I dannati della Terra* di Franz Fanon dove il filosofo francese descrive la psicologia dei nativi nella all'interno di società coloniali.

“Lo sguardo dei nativi rivolto ai coloni è uno sguardo brama, di invidia; esprime il loro sogno di possesso, possesso di qualsiasi tipo: di sedere ai tavoli dei coloni, di dormire nei loro letti e con le loro mogli se possibili. L’uomo colonizzato è un uomo invidioso e il colonizzatore sa questo molto bene; quando i loro sguardi s’incontrano amaramente si comprende questo “vogliono prendere il nostro posto”<sup>84</sup>.

Sebbene gli antagonismi di classe mostrati in questa scena iniziale possa essere molto diversi dalle questioni razziste elaborate nel trattato di Fanon, i vestiti scuri e la carnagione permettono di identificare Han-gi nell’“uomo nero”, uno di quei individui colonizzati appartenenti allo loro luogo di cattiva fama, popolato da persone dalla reputazione sporca. Lo sconfinamento all’interno di una città è di per sé già una imperdonabile offesa. La minaccia della sua invidia e risentimento è data dal suo insolente desiderio di guardare e possedere la ragazza di un altro uomo.

Non diversamente dalle strutture mostrate da Fanon, la società Sud Coreana post coloniale è caratterizzata da decenni di scontri tra militaristici, educativi e capitalistici poteri che assieme hanno esercitato una notevole egemonia sulla popolazione. I soldati intervenuti nel film infatti intervengono a difesa di privilegiati membri della classe capitalista perché dotata di capitali sia materiali che culturali. Vista da un’altra prospettiva quella subalterna, l’arroganza con la quale la ragazza obbliga Han-gi a chiedere scusa nonostante la sua vistosa ferita alla gola in qualche modo giustifica la sua voglia di vendetta. Nonostante il suo deplorabile atto di vendetta nell’incastare la ragazza nel mondo della prostituzione, egli non è l’uomo cattivo ordinario. Han-gi infatti mostra pentimento e angoscia nell’assistere alla progressiva degradazione di Son-hwa ma mostra sacrificio nel proteggere i proprio sottoposti (volontariamente va in prigione al posto di un suo collaboratore e seppellisce il coltello con il quale è stato lui stesso colpito per nascondere le prove del suo stesso omicidio).

Significativamente Kim Ki-duk sembra rendere muti molti dei personaggi protagonisti, il protagonista di *Ferro 3*: un innocuo abusivo di case rimane in silenzio sotto i colpi della polizia nel tentativo di estorcere lui una falsa confessione di stupro. Lo

---

<sup>84</sup> Fanon, Franz. *The Wretched of the Earth*. New York: Grove, 1963. Citazione contenuta in Seung Chung, Hye. *Kim Ki-duk*. Ed. University of Illinois. Chicago. 2012.

stesso per Hui-jin de *L'isola*, la custode di un resort di pesca che dopo aver concesso un servizio sessuale ad un cliente rifiuta di rispondere alla richiesta di lui di sentirne voce in cambio di una lauta mancia. In entrambi i casi questi due personaggi subalterni, un vagabondo e una prostituta, sfidano la classe dominante rifiutandosi di dire ciò che questa desidera sentire o non parlando affatto.

Ne *L'isola* Kim Ki-duk mostra deliberatamente che la scelta di essere muta della protagonista sia voluta e non una impossibilità fisica. Uno dei clienti della protagonista infatti mentre è spinto a pagare il servizio richiesto da lui e il suo amico dice: "So che puoi parlare, stavi gemendo mentre lo facevamo". Dato che la ragazza di nome Hui-jin non si arrende continuando a preferire di rimanere in silenzio l'irritato pescatore getta cinquantamila won (circa 40 euro) sulla superficie del lago mentre Kim Ki-duk ne effettua un close-up. La ragazza senza batter ciglio raccoglie i soldi si allontano dalla casetta galleggiante. In un campo lungo Hui-jin sembra ripulirsi dal rapporto appena avuto. Seduta sulla barca circondata dall'acqua torbida e contaminata dai rifiuti umani (le case galleggianti infatti non hanno servizi igienici scaricando i bisogni fisiologici degli inquilini direttamente nell'acqua del lago). Nella scena successiva la ragazza umiliata asciuga i soldi duramente guadagnati con dei fogli di giornale. Lo sguardo in primo piano traspare la stessa voglia di rivalsa mostrata dal protagonista di *Bad Guy* al termine dell'aggressione da parte dei soldati. La vergogna spinge la ragazza a tentare di strangolarsi con un filo da pesca agganciato ad uno stipite tramite un amo. Il tentativo fallisce dato che l'amo si allenta staccandosi dall'appiglio incapace di sostenere lo sforzo. Questa brutale e Hitchcockiana scena è realizzata con l'utilizzo di sette inquadrature: un dettaglio sul giornale bagnato, un campo medio sulla donna mentre guarda i soldi sul pavimento, un campo lungo da fuori la finestra, un primissimo piano sull'amo agganciato allo stipite, il riflesso di uno specchio con la ragazza mentre tenta di strangolarsi, un campo medio sull'amo che sfugge dal suo appiglio. Il montaggio di Kim trasmette le disperate emozioni della protagonista così come la sua tensione fisica attraverso questa serie di silenzi "sonori". Kim utilizza un piuttosto silenzioso accompagnamento musicale, la drammatica tensione del tentativo di suicidio è dato dal suono dell'amo e del filo sotto la forza esercitata dalla ragazza

tirandoli, un suono simile al tendersi di nervi e tendini che termina con quello emesso nel momento in cui l'amo si stacca dell'appiglio. Nella scena successiva la ragazza attacca l'uomo mentre si stava sporgendo dalla casetta galleggiante, nel mezzo della telefonata con la figlia viene punto con un arpione e fatto cadere in acqua.

La ragazza si sposta verso un'altra casetta quella di Hyon-sik, l'uomo protagonista, che sembra apparentemente avere ucciso la moglie e l'amante da come viene lasciato intendere da una sorta di sogno che funge da flashback. La scena vede una figura ignota avvistare una donna ed un uomo durante un rapporto sorprendersi nel momento in cui lo sconosciuto entra nel loro campo visivo, successivamente due corpi morti sono trascinati via dall'inquadratura. In maniera simile Kim mostrerà una scena riguardante la ragazza nella quale si mostra la ragazza piangere mentre fissa nostalgicamente una motocicletta sommersa nel fango presumibilmente appartenente al compagno forse perso o deceduto. Queste due anime in pena dal tragico passato si guardano negli occhi dopo che lei riesce a scongiurare un tentativo dell'uomo di spararsi con un pistola. In un giorno la ragazza si avvicina alla casa galleggiante dell'uomo, ubriaca e con una bottiglia in mano. I due cercando di avvicinarsi ma falliscono, l'uomo arriva quasi a violentare la ragazza che riuscendo a fuggire fa cadere l'uomo in acqua, l'intera scena è ripresa in un campo lungo con una malinconica musica in sottofondo. Hui-jin tornata sulla casa a bordo lago, la si vede telefonare sebbene le sue parole non riescono essere udite perché coperte dal rumore della pioggia. Arriva una ragazza a pagamento, questa ragazza chiama Chiong-a sembrerà avere un debole per l'uomo dato che tornerà a trovarlo di propria iniziativa suscitando la gelosia di Hui-jin che si troverà a spiarli. Hui-jin cogliè finalmente la possibilità di possedere l'uomo dopo averlo salvato da un tentativo di suicidio attraverso l'ingioio di una esca da pesca con diversi ami attaccati ad essa.

Vale la pena notare come i due consumano il loro primo momento di passione in un momento di estrema agonia sadomasochistica, successivamente infatti l'estrazione con una pinza da parte della donna degli ami impigliati nella gola dell'uomo. Come se potessero accettare il rispettivi corpi solo dopo che l'uomo sia divenuto anch'egli

temporaneamente muto a causa delle ferite. La loro relazione viene testata dal riapparire di Chiong-a che viene rapita e legata da Hui-jin in una casa galleggiante lasciandola per tutta la notte. La sfortunata prigioniera tuttavia cade in acqua morendo annegata nel tentativo di liberarsi. Dopo aver inabissato il suo corpo e il suo scooter, Hui-jin si rende colpevole di un altro crimine uccidendo il protettore della ragazza venuto a cercare la sua protetta; questi finirà annegato da Hui-jin nell'aiutare la donna.

Dopo aver recuperato la propria voce l'uomo è restio a voler essere complice dei crimini della donna diventando violento e urlandole "Non sono il tuo ragazzo, posso andarmene quando voglio, puttana". Durante una mattina, al termine di una nottata di violenza e rapporti sessuali violenti e forzati, l'uomo accarezza dolcemente il viso di lei per poi prendere la propria valigia, salire sulla barca di lei e recarsi a riva. La donna svegliatasi, nel tentativo di fermare la partenza dell'uomo si infila una esca da pesca nella proprie parti intime analogamente a quanto ha fatto l'uomo con la gola. Un primissimo piano sul viso di lei seguito da un campo lungo sull'uomo in barca interrotto dall'urlo che la ragazza compie successivo allo strattone autoinflittosi. L'uomo gira la barca in direzione della casa galleggiante sulla quale una barcollante e insanguinata Hui-jin sviene cadendo in acqua. L'indicibile dolore fisico e la brutta esperienza riunisce la coppia che presto si vede partire al largo verso il mare in un apparente viaggio senza ritorno.

Nel finale senza linea di dialoghi e dall'atmosfera quasi sognante, Hyon-sik riemerge dall'acqua e svanisce in un canneto immerso in una fitta nebbia, mentre la telecamera si allontana si sovrappone all'immagini di una nuda Hui-jin probabilmente morta e sommersa dall'acqua all'interno della barca, il canneto nella quale si inoltrato il protagonista coincide con l'intimità femminile della protagonista. Come avviene anche in altri film questo è il primo esempio di come Kim Ki-duk inserisca nei suoi finali un elemento esterno alla realtà, paradossale che non può trovare spiegazione razionale facendo porre allo spettatore la domanda "è reale ciò che abbiamo visto?". Nel finale di *Ferro 3* una risposta a questa domanda viene data: "difficile dire se il mondo in cui

viviamo sia realtà o un sogno”<sup>85</sup>. Nel suoi finali anche Michielangelo Antonioni è stato capace di mostrare come la realtà sfugga e muti continuamente: “La realtà è dunque solo apparenza per Antonioni?” la risposta di Antonioni è precisa:

“Non direi che l’apparenza della realtà sia uguale alla realtà”<sup>86</sup>.

Antonioni con questa risposta si riferisce al film *Blow Up*.

“Le apparenze possono essere tante. Anche le realtà possono essere tante, ma questo io non lo so, e non ci credo. La realtà è forse un rapporto”.

Secondo Sergio Tinazzi a riguardo:

“Blow Up giunge ad affermare che il “più” di significato sembra coincidere con un “più” di ambiguità. Il massimo di obbiettività (la riproduzione fotografica del reale) coincide con l’indecifrabilità”.<sup>87</sup>

Ropars Wuilleumier a tal proposito:

“Il significato di un’opera non si può ridurre alla somma delle apparenze rappresentate che il solo compimento di una struttura può rendere significative. Il senso di *Blow Up* non può nascere che da uno sguardo interiore che si chiarisce poco a poco”.<sup>88</sup>

Ne *L’isola* di Kim Ki-duk alcune interpretazione del finale alludo al “tornare nel ventre materno” è ciò che rese popolare il detto attorno a Kim Ki-duk di “persona che coltiva verità religiosa all’interno dell’utero delle donne”. Secondo la critica in una interpretazione della mutilazione autoinflitta da Hui-jin il getto corrisponderebbe ad un tentativo di purificazione intima, questa lettura è supportata dall’immagine in cui la donna mostra il proprio vestito sporco di sangue quasi a prova della propria innocenza sessuale<sup>89</sup>, sintomo di quella rarefazione spirituale necessaria per il regista, necessaria quando la violenza con la quale si presenta. In questo caso Hui-jin attua un rifiuto fisico alla considerazione tipicamente maschilista di “puttana” con la quale viene identificata da Hyon-sik. La sua automutilazione consiste in una incisione fisica di ciò

---

<sup>85</sup> Testo extradiagetico inserito al termine dell’ultimo fotogramma di *Ferro 3 – La casa vuota*.

<sup>86</sup> Tassone, Aldo. *I film di Michelangelo Antonioni*. Gremese Editore. 2002, pp. 139.

<sup>87</sup> Sergio Tinazzi ne ibidem.

<sup>88</sup> Ropars Wuilleumier ne ibidem.

<sup>89</sup> Paek, Mum-im. “Fishing Educational, Relation-Making through Wounds”. In Kim Ki-duk: A Wild Life or Sacrificial Lamb. Ed. Chong Song-il. Seul: Haengbook, 2003, pp. 216-217.

che il linguaggio afferma. Il subalterno linguaggio del corpo di Hui-jin è una diretto richiamo a quanto teorizzato da Spivak nel saggio *Subaltern Studies. Modernità e postcolonialismo*. In questo saggio veniva fatto l'esempio di una ragazza impiccata nel 1926 a Calcutta all'età di sedici anni. La ragazza membro di un gruppo militare per l'indipendenza venne lei affidato il dovere di svolgere un assassinio politico. Anziché prendere la vita di un'altra persona preferì prendere la propria ma aspettando il momento del proprio periodo mestruale per scongiurare la possibilità che il gesto fosse il risultato della vergogna di una gravidanza illecita. Sebbene Spivak sostenga di come i subalterni non possano parlare allo stesso tempo sostiene che questi abbiano un modo alternativo di comunicare. Sia Hui-jin sia la ragazza riportata da Spivak rifiutano la violenza maschile preferendo il silenzio e la comunicazione fisica piuttosto che quella verbale. Entrambe le donne hanno tentato di mostrare la loro innocenza con il sangue. Se il silenzio è un tratto distintivo della subalterna resistenza delle donne alla violenza maschile lo è anche a quella maschile nei confronti delle violenze militari in *Bad Guy* e *Ferro 3*. Trascritto in termini autoriali e autobiografici il silenzio per Kim è un risposta alla sfiducia nei confronti di un dialogo con qualsiasi tipo di figura giornalistica e intellettuale fortemente manipolata dal sistema. Non è difficile fare un parallelo tra il regista e i protagonisti silenziosi dei suoi film. Questi ribelli dal cuore d'oro sono invece considerati brutte persone a causa delle loro azioni provocanti e i loro atteggiamenti impenitenti. A differenza tuttavia dei suoi personaggi che mantengono il silenzio di fronte alla violenza Kim-Ki duk spesso cede e risponde con le parole. Spesso infatti si scusa, un atto chiesto di fare nelle fasi iniziali di *Bad Guy* ad Han-ji, alterego del regista. Attraverso le sue parole estreme di masochismo e apologia tuttavia cambia le carte in tavola ed espone la crudeltà e la sconsideratezza dei suoi persecutori. In un editoriale della rivista *Chosun Daily*, il musicista Sin Tae correttamente interpretò le scuse di Kim come un masochistico atto di resistenza al linciaggio di massa a lui diretto. Le colpe vanno dirette contro la una cultura di violenza collettiva diretta ad un minoranza anticonformista.

### V.1.2 Il volto del silenzio: *Ferro 3* – La casa vuota

L'estetica del silenzio raggiunge il suo apice con *Ferro 3* che è stato paragonato a classici dell'era muta del cinema quali i film di Charlie Chaplin e Buster Keaton dai alcuni critici americani<sup>90</sup>. Nel film il protagonista maschile Tae-sok, un misterioso motociclista, non dirà mai una parola, la ragazza coprotagonista Song-hwa invece ne avrà soltanto due verso la fine del film. A differenza delle tutte piuttosto loquaci coppie proprietari delle case nella quali i protagonisti soggiornano, Tae-sok e Song-hwa comunicano armonicamente senza l'utilizzo del parole.

L'uso del silenzio in *Ferro 3* riporta alla mente quanto teorizzato dal teorico Béla Balázs ne *Theory of the Film*. Egli definisce il silenzio:

“uno dei più drammatici effetti che il suono posso portare: il silenzio può essere estremamente vivido e vario, sebbene non abbia voce ha molte espressioni e gesti. Uno sguardo silenzioso può dirla lunga; la sua mancanza di suono lo rende più espressivo a causa dei movimenti facciali che possono essere in grado di esprimere il motivo di questo silenzio, rendendosi capaci di sentirne il peso, la minaccia, la tensione. In un film il silenzio non altera l'azione che attraverso essa diventa più vivo. La fisionomia degli uomini è più intensa quando non parlano. Nel silenzio le cose fanno cadere la loro maschera e si rivelano per quello che sono guardandoti con occhi ben aperti”<sup>91</sup>.

In aggiunto a questa interpretazione sui silenzi del cinema di Kim Ki-duk la teoria di Béla Balázs suggerisce un altro potenziale sullo schermo ovvero il silenzio risulta essere un facilitatore per le comunicazioni. Oltre ad essere un rifiuto delle funzioni negative che la parola può avere (menzogne, calunnie) è anche una reminescenza diretta del

---

<sup>90</sup> Scott, A. O. “A Buddhist Observes Humanity with Sharp and Stern Eyes”. *New York Times*, 31 marzo 2004.

Klein, Andy. “Invisible Visitor.” *L.A. City Beat*, aprile-maggio, 2005.

<sup>91</sup> Balázs, Béla. *Theory of the Film: Character and Growth of a New Art*. New York: Dover Publications, 1970.

periodo trascorso da Kim a Parigi nel quale dovette imparare la lingua francese attraverso l'osservazione di espressioni e comportamenti.<sup>92</sup>

Il regista ha sostenuto ed elaborato la propria filosofia di comunicazione muta nel corso di varie interviste. Nel corso di una discussione con Marta Merajver-Kurlat disse:

“Considero anche il silenzio essere parole. Il silenzio è parole in vari modi, così come anche risa e lacrime lo sono. Le parole che escono dalla bocca hanno delle sfumature di significato più che un significato preciso. A secondo del film il silenzio ha un significato differente”<sup>93</sup>.

Similmente alla sua intervista con *Time Out* del 2005 il regista spiegò il motivo della soppressione di ogni dialogo in *Ferro 3*:

“Volevo che il pubblico guardasse i personaggi più da vicino riducendo i dialoghi quanto più possibile. Alcuni film hanno troppo dialoghi, non penso che le parole faccia diventare tutto comprensibile”<sup>94</sup>.

In un'altra intervista disse:

“È una scelta precisa quella di forzare il pubblico a riempire i vuoti da sé. In qualche maniera lo fanno inserendo i loro personali dialoghi nel film: immaginando così potrebbero durante i momenti di silenzio”<sup>95</sup>.

Come il filosofo francese Jacques Derrida riconosce la centralità del fono centrismo nella tradizione filosofica occidentale con il suo progetto di grammatologia e gesticolazione, Kim Ki-duk destabilizza la gerarchia tra dialogo (comunicazione verbale) e silenzio (comunicazione non verbale). Come infatti Merajver-Kurlat giustamente interpreta:

“Proprio per i loro molteplici significati delle loro connotazioni, le parole possono essere fraintese. Dall'altra parte il silenzio pone attenzione su di un vocabolario di strapieno di tutte quelle parole disponibili in forma vocale. Spetta al suo interlocutore fare le proprie scelte. Si potrebbe dedurre che se qualora si dovessero trovare sulla stessa lunghezza d'onda la

---

<sup>92</sup> Merajver-Kurlat, Marta. *Kim Ki-duk: On Movies, the Visual Language*. New York: Pinto Book, 2009.

<sup>93</sup> Merajver-Kurlat, Marta. *Kim Ki-duk: On Movies, the Visual Language*. New York: Pinto Books. 2009. 31.

<sup>94</sup> "Film Q&A: Kim Ki-duk" *Time Out*, 13 giugno, 2005, pp. 84.

<sup>95</sup> Canavese, Peter. "Kim Ki-duk – 3-Iron." *Groucho Reviews*, Aprile 25, 2005

comunicazione avverrebbe. Nei film di Kim le parole invece tendono a portare a fraintendimenti e assenza di comunicazione<sup>96</sup>.

Prendo in considerazione la scena nella quale T'ae-sok e Song-hwa s'incontrano per la prima volta senza rivolgersi alcuna parola. Mal considerando abitazione come vuota, T'se-sok s'intrufola nella lussuosa villa di Song-hwa in cerca di un riparo provvisorio. La traumatizzata e malconcia sposa vittima di violenza da parte del marito rannicchiata in un angolo della casa non viene notata da T'se-sok. Quest'ultimo sfoglia una rivista di foto artistiche nella quale compare anche la ragazza, ora divenuta sposa trofeo per un ricco uomo d'affari. Ascoltando la segreteria telefonica trova una per nulla tranquilla chiamata del marito nella quale ordina alla moglie di rispondere al telefono. Nel frattempo la ragazza spia l'intruso che incomincia a mettersi a proprio agio facendosi dei selphi con le foto appese al muro della ragazza, preparandosi il pranzo, facendo la lavatrice, innaffiando le piante, allenandosi sul giardino da golf, facendosi un bagno e aggiustando la bilancia rotta. La donna si mostra a lui per la prima volta mentre questo nel suo letto, lo fa rimanendo silenziosamente alla porta di ingresso della stanza fino a quando egli non si accorge della sua presenza. Il loro sguardo viene interrotto da un'ulteriore chiamata telefonica del marito. La moglie raccoglie il telefono solo per emettere un lungo e isterico urlo per poi riattaccare. Tae-sok dopo un lungo sguardo alla donna, che presenta evidenti segni di percosse fisiche e cicatrici emotive, lascia la casa ma decide tuttavia di tornare indietro dalla donna che ritrova a piangere in bagno.

In questo film si trova un elemento fondamentale riguardando l'accompagnamento musicale nei film di Kim Ki-duk: le parole e la voce del protagonista sembrano essere sostituite da quelle di una canzone diegetica. L'enigmatico intruso sembra riuscire a parlare alla ragazza tramite l'aver inserito in un lettore un disco contenente la canzone "Gafsa" (gabbia), canzone d'amore araba interpretata dalla cantante belga Natacha Atlas e preparandole un vestito rosa fintanto che questa è ancora nel bagno. I ruoli sembrano invertirsi, questa volta è il ragazzo a osservare segretamente la ragazza rivestirsi. Il Tae-sok sembra anche iniziare una sorta di discorso facendo rotolare una

---

<sup>96</sup> Merajver-Kurlat, Marta. *Kim Ki-duk: On Movies, the Visual Language*. New York: Pinto Books. 2009. 34.

pallina da golf ai piedi di Son-hwa, che prontamente gliela rimanda, il gioco tuttavia finisce all'arrivo del marito che la rimprovera di non aver risposto al telefono e di essersi messa un vestito che non doveva mettersi. A questo punto Tae-sok interviene e una volta attirato il marito in giardino comincia a colpirlo con palline da golf scagliate da colpi di ferro da golf. Senza dire ulteriori parole il ragazzo raggiunge la sua moto e sgasando con l'accelerato sembra far capire di attendere la ragazza, anche in questo caso la voce è sostituita dal rumore del motore della moto. Senza anch'ella dire una parola questa accetta l'invito lasciando il marito a terra dolorante.

In questa sequenza Kim Ki-duk impiega molteplici tecniche cinematografiche (primissimi piani, musica diatonica, scene in prima persona, costumi, oggetti di scena) per mostrare la comunicazione non verbale dei personaggi, la loro dimensione quasi spettrale e il modo con la quale tra loro interagiscono. Inizia con un urlo di sofferenza da parte della ragazza il loro processo di rarefazione spirituale e terminerà, una volta raggiunta la completa trasformazione, con le parole "ti amo" nuovamente da parte della ragazza. Un processo che porterà l'uno e l'altro a rinunciare completamente alle necessità che lo stato di esseri corporali obbliga loro diventando "invisibili", "intangibili" e senza peso (come mostra l'ultima inquadratura sul peso riportato dalla bilancia con sopra i due protagonisti: segna appunto zero).

"La casa non è vuota ma è piuttosto infestata da spettri o meglio da personaggi spettrali ... Kim Ki-duk stesso diventa una specie di fantasma realizzando un film su spettri e luoghi infestati"<sup>97</sup>.

Tae-sok e Son-hwa sono simbolicamente fantasmi che socialmente non esistono. Il ragazzo sembra non avere un lavoro spendendo il proprio tempo se non entrando abusivamente nelle case degli altri. Si tratta di un visitatore di case che si ciba del cibo di altre persone, utilizza indumenti personali e locali di proprietà altrui. La mancanza di una distinguibile identità sociale è ben espressa dalla domanda che una delle persone li pone scoprendolo in casa propria: "che cosa ci fate in casa mia se non avete rubato niente". Questa frase è detta da un ex pugile che trovando i due giovani dormire nel

---

<sup>97</sup> Yoon, Seungho. "Empty House Haunted: Hauntology of Space in Kim Ki-duk's 3-Iron." "Post Script: Essay in Film and Humanities. 59-68.

proprio letto chiede alla moglie se abbiano rubato qualcosa. Poco dopo un giovane poliziotto si ritroverà altrettanto confuso nel momento dell'interrogatorio. Tae-sok è accusato di violazione di domicilio, rapimento, stupro e persino l'omicidio di un anziano signore (quest'ultimo ritrovato morto nel proprio appartamento). L'anziano è infatti morto per un tumore ai polmoni, Tae-sok si è preoccupato di dare all'uomo una degna sepoltura avvolgendolo in un mantello funebre. Il giovane poliziotto dirà di lui "non mi sembra un cattivo ragazzo".

Tae-sok eredita la mentalità fuorilegge dei precedenti protagonisti sebbene si tratti di un dignitoso ragazzo di bel aspetto, pilota di una moto di grossa cilindrata e persino laureato. Sebbene incarni lo spirito libero dei classici protagonisti è ben diverso dai precedenti personaggi contenuti in *Crocodile*, *Wild Animals* e *Address Unknown*. A circa due terzi il film inizia a prendere una piega surreale, Tae-sok acquista l'abilità di diventare invisibile grazie all'essere diventato esperto di una tecnica di movimento che permette di rimanere nascosti fuori dal cono visivo della vista umana, Kim Ki-duk chiama questa tecnica metafisica "ghost practice". Questa tecnica è uno dei punti che porta nuovamente allo spettatore a domandarsi se si tratti di una tecnica di furtività reale oppure è il passaggio ad una dimensione extra corporea: "siamo nel campo del reale oppure lo si sta abbandonando".<sup>98</sup>

Il luogo nel quale Tae-sok si esercita è la prigione nella quale temporaneamente è costretto a stare. I suoi continui tentativi di sfuggire dalla visione della guardia portano questa a dire "perché continui a nasconderti? Vuoi forse sfuggire da questo mondo?". Prima del termine della propria prigionia la tecnica sarà del tutto perfezionata lasciando a Tae-sok la possibilità di essere del tutto invisibile. Tae-sok dopo aver testato l'abilità di penetrare e occupare segretamente le case già visitate prima della prigionia fa ritorno alla casa di Son-hwa la quale è tenuta d'occhio dal marito. Risultando invisibile al marito Tae-sok si rivela a Son-hwa tramite il riflesso di uno

---

<sup>98</sup> Si tratta di un sunto delle domande poste dagli spettatori ai quali ho posto la visione dei film di Kim Ki-duk. La cinematografia di Kim Ki-duk è stata quanto più possibile mostrata ad un pubblico di spettatori quanto più eterogenei possibile. Con lo scopo di condivisione ma anche una importante e stimolante fonte di osservazione e analisi di tematiche, utile per poter osservare come elementi quali la violenza o la crudeltà possano suscitare reazione o quanto analizzato in questa tesi sia percepibile con una comune visione.

specchio e la bacia alle spalle dell'ignaro marito che l'abbraccia dopo essersi sentito dire "ti amo" dalla moglie, erroneamente convinto fosse rivolto a lui. La mattina successiva dopo che il marito è partito per andare a lavoro i due amanti si abbracciano sulla bilancia precedentemente riparata. Il numero mostrato sulla bilancia è zero implicando la loro ormai diversa forma trascendentale non più terrena. Nella schermata finale compare una scritta : "difficile dire se il mondo in cui viviamo sia una realtà o un sogno".

Nella sua lunga intervista del 6 ottobre 2004 per la rivista Cine viene fatto l'interpretazione di come Tae-sok possa essere una fantasia di Son-hwa, una interpretazione corroborata dal regista. Kim suggerisce anche che possa trattarsi che anche Son-hwa sia un parto dell'immaginazione di Tae-sok, l'oggetto da salvare nelle visite alle case vuote. Sia che si guardi ai personaggi come persone reali o no il film resta comunque piuttosto distinto in quanto questa volta il risentimento di classe viene proposto in maniera liminale grazie a personaggi che diventano quasi trascendentali. Si potrebbe anche ipotizzare che il disilluso Tae-sok sia figlio di una ricca famiglia con la voglia di ribellarsi allo stile di vita materialista nella quale è nato. Allo stesso tempo si potrebbe ipotizzare che Son-hwa provenga da una famiglia modesta (il marito dice infatti di inviare regolarmente dei soldi alla sua famiglia) che abbia avuto una carriera come modella alla quale ha preferito un matrimonio che le consentisse di aver maggior stabilità economica. Anziché estremizzare la lotta di classe con elementi proveniente da classe completamente differente (come in *Bad Guy*) questa volta propone il tema dell'emarginazione, della mancanza di voce e dell'invisibilità in maniera allegorica.

Peraltro la capacità di svanire di Tae-sok, ovvero l'abilità di riuscire a trovarsi sempre nei centottanta gradi fuori dal campo visivo, è una significativa metafora di tutto il media cinematografico; questo è infatti spesso costretto a riprendere solo quei centottanta gradi che il pubblico mainstream vuole vedere l'asciando i rimanente nell'indifferenza. Con questa metafora Kim vuole mostrare il proprio sforzo di mostrare quel lato lasciato in ombra della società coreana, ovvero quei centottanta gradi lasciati

volutamente fuori dallo schermo del cinema mainstream. Sostituendo i luoghi simboli della classe media quali, uffici, luoghi di svago, uffici, appartamenti, caffè, centri commerciali, ristoranti, questi vengono rimpiazzati da luoghi alternativi, invisibili, d'esilio e alienazione, come rifugi per senzatetto sotto un punto (*Crocodile*), vicoli per criminali (*Wild Animals*), hotel in quartieri a luci rosse (*Birdcage Inn*, *Bad Guy*, *La samaritana*), campi militari americani (*Address Unknow*), prigioni (*Bad Guy*, *Ferro 3*, *Soffio*) e remote località fuori città (*L'isola*, *Primavera, estate, autunno, inverno ... e ancora primavera*, *L'arco*).

Sebbene *Ferro 3* mostri i luoghi residenziali delle classi medie e alte è la permanenza all'interno di una abitazione derivante dalla tradizione coreana, un *hanok*<sup>99</sup>, ad essere il luogo nella quale i protagonisti riescono a trovarsi maggiormente a loro agio. A differenza dei paranoici proprietari di case appartamenti ossessionati dal proteggere le loro proprietà, i proprietari dell'hanok nei si dimostrano comprensivi nei confronti di una sconosciuta Song-hwa che senza apparente motivo si permette di entrare nella loro casa e dormire sul loro divano. Si potrebbe interpretare il luogo tipico della tradizione coreana come la nostalgia di Kim per il periodo pre moderno, la casa è infatti uno spazio ibrido tra lo stile occidentale di arredamenti, cuscini, servizi da tè fuso a quello orientale per la propria architettura e per il giardino. L'osservarne l'architettura analogamente a quanto viene fatto per i paesaggi nel cinema italiano ne *Paesaggi Passaggi e Passioni* di Mirco Melanco è un utile mezzo per poter considerare il cinema come fonte di storia<sup>100</sup>, idea nata fin dal 1989 dallo studioso Boleslaw Matueszewski<sup>101</sup>, questo è infatti un aspetto fondamentale nei film di Kim Ki-duk possiamo notare infatti che l'estetica tradizionale coreana è maggiormente presente nel film *L'arco* e *Primavera, estate, autunno, inverno ... e ancora primavera*, due film ambientati esclusivamente in luoghi remoti, una nave peschereccia e un tempi galleggiante sull'acqua di un lago, dove i tradizionali e spirituali modi di vivere non

---

<sup>99</sup> Hanok è una casa tradizione coreana originariamente costruita tenendo in considerazione l'ambiente circostante quali montagne e fiumi. Si tratta di un casa singola corredata da giardino e presentante lo stile architettonico coreano fortemente "orientaleggiante". Oggi gli hanok sono considerati dimore di lusso.

<sup>100</sup> Melanco Mirco. *Paesaggi, passaggi e passioni*. Liguori Editore. 2005.

<sup>101</sup> *Un nouvelle source de l'histoire: création d'un dépôt de cinématographie historique*. 1989.

sono stati intaccati dalla modernità. Tuttavia sono parsi sospetti il misticismo Zen e l'iconografia Buddista in *Primavera, estate, autunno, inverno ... e ancora primavera* così come l'affascinante fotografia dei rituali tradizionali ne *L'arco* (inclusa la tradizionale cerimonia matrimoniale, la lettura la fortuna tramite lo scocco della freccia su di un dipinto buddista). Fu condiviso il sospetto potesse trattarsi di puro esibizionismo orientalista confezionato per un pubblico occidentale. Tuttavia diversamente dal regista coreano Kwon-taek in film come *Sopyonje* (1993), *Chunhyan* (2000) e *Chihwaseon* (2004), che utilizza la tradizione e la cultura coreana inalterandola, Kim Ki-duk sembra invece ibridarla con l'immagine desiderata da un pubblico internazionale contestualizzato al periodo di realizzazione dei film. Ad esempio nel momento dell'avvolgimento, legatura e sepoltura del signore (in *Ferro 3*) l'accompagnamento musicale utilizzato presenta delle somiglianze con le opere dodecafoniche del compositore Arnold Schoenberg. Tuttavia la scena della vestizione della salma secondo la pratica funeraria coreana quasi ingiustificata se non per motivi visivi, in contrasto con l'accompagnamento musicale proveniente dal moderno potrebbe essere un esempio di questo lavoro di alterazione. L'incongruenza tra la meticolosa sepoltura avvenuta tuttavia senza la presenza dei familiari del defunto cozza terribilmente con l'originale contesto culturale famiglia centrico coreano (la sepoltura è fatto da sconosciuti mentre la famiglia del defunto si trovava in vacanza).

## **V.2 Bimong: il linguaggio del sogno**

L'occasionale "coreanismo" delle messe in scena di Kim Ki-duk è dato da una capricciosa rappresentazione delle estetiche coreane piuttosto che un intento di identità e tradizione culturale. Il suo quindicesimo film *Bimong* è infatti ambientato interamente nel quartiere tradizionale di Seul nonostante non vi sia alcuna necessità dovute da scelte di trama. In questa film drammatico surrealista e psicologico, Chin (protagonista interpretato da un attore giapponese) è una sculture lasciato dalla propria ragazza per un altro uomo. Dopo essersi risvegliato da un incubo in cui fuggiva dopo aver investito mortalmente un persona si accorge che quanto accaduto è

successo anche nella vita reale con impressionanti somiglianze. Infatti tutti i dettagli dell'incidente sono stati anticipati dal sogno tranne il fatto che una donna di nome Ran sarebbe stata alla guida del veicolo anziché il protagonista. La donna che è appena stata lasciata dal proprio ragazzo per l'ex ragazza di Chin sembra soffrire di una strana forma di sonnambulismo nel quale mette in scena senza volerlo ciò che Chin sogna. Mentre non era sonnambula Ran vede Chin partecipare ad una mostra di vestiti in seta ispirati all'alta moda francese ma realizzati con colori tradizionali coreani quali rosso, arancione, giallo e verde. Il quartiere nel quale vive la ragazza sembra essere un mix tra gli hanok tradizionali ma arredati secondo una cultura occidentale. La sensibilità della ragazza protagonista che fonde queste due estetiche sembra riflettere quella di Kim Ki-duk che sovrappone il ruvido realismo di un ambiente coreano con le convenzioni moderniste del cinema europeo: un mix di realtà e fantasia, ellissi narrative e finale aperto. Il regista infatti inserisce spesso immagini e figure retoriche provenienti dalla cultura occidentale: i dipinti di Egon Schiele (*Birdcage Inn*, *Bad Guy*), le sculture di Camille Claudel (*Wild Animals*) e lingue differenti come l'arabo con la canzone Gafsa in *Ferro 3* e l'italiano con "I tuoi fiori" di Etta Scollo in *Bad Guy*.

Gli esperimenti linguistici sono tanto inspiegabili quanto la sua narrativa metafisica nella quale i due doppelganger comunicano con i protagonisti attraverso i sogni. Infatti Odagiri Jo parla giapponese mentre tutti gli altri parlano coreano, sembrano tuttavia comunicare tra loro senza soluzione di continuità e senza alcuna spiegazione sul piano diegetico del film. Non è tuttavia il primo regista ad attuare questa multi linguistica scelta nella storia del cinema. Cinque anni prima di *Bimong* il regista portoghese Manoel de Oliveira gira *Un film parlato* (2003) nel quale all'interno di una scena durante una cena si vede il capitano americano e tre passeggeri parlare nelle loro rispettive lingue: inglese, francese, greco e italiano senza alcun tipo di barriera linguistica. Oltre ad essere un critica sulla centralità della lingua inglese nel cinema di Hollywood, *Un film parlato* suggerisce e idealizza il futuro di una multilingue Unione Europea.

L'unione tra lingua giapponese e coreano in *Bimong* ha anche uno scopo provocativo, consideriamo infatti il periodo di scontro tra le due nazioni nonché le loro rispettive comunità linguistiche tra il 1910 e il 1945 periodo nel quale il Giappone obbligò al bilinguismo il territorio coreano. Non bisogna nemmeno ignorare i celati toni politici, voluti o meno da Kim. La felicità di Chin (che sogna di baciare la propria ex fidanzata) e l'infelicità che di Ran (nel rivedere il proprio ex fidanzato che disprezza) alludono propri a questa relazione tra il Giappone e la Corea. L'inizialmente combattiva relazione tra Chin e Ran, il primo sopraffatto dai sensi di colpa la seconda invece da ostilità si trasforma gradualmente, si trasforma in una fatta di empatia e amore offrendo un'allegoria del rimedio ad una prolungata e traumatica conflittualità post coloniale. Il film termina con una vaga redenzione avvenire dopo che entrambi si suicidano. Dopo essersi impiccata in prigione, nella quale è incarcerata per omicidio, Ran si trasforma in una farfalla e atterra sulle mani di Chin, quest'ultimo buttatosi da un ponte nel tentativo di proteggere la ragazza dai propri sogni. Alla domanda fatti a Kim Ki-duk in un'intervista su come sembra abbia insistito nel voler mostrare case tipiche della tradizione coreana per compiacere agli occhi degli occidentali, Kim rispose:

“Alcune persone stanno sarcasticamente dicendo che i miei film sono fatti per i festival europei. Da una parte voglio mantenere il mio mercato principale non mesce in scena per un pubblico occidentale. Dall'altro la voglia di mostrare le bellezze della Corea. Nonostante questo mi hanno definito arrogante per aver permesso a Odajiri Jo di parlare giapponese in un film rivolto ad un mercato europeo. Infatti per un pubblico europeo, incapace di distinguere la lingua giapponese da quella coreana non sarebbe sembrato strano affatto. Per un pubblico coreano sarebbe stato strano ... ho preferito tuttavia lasciare all'attore la possibilità di parlare la propria lingua madre trattandosi di un film con tematiche universali e atmosfere oniriche”.<sup>102</sup>

*Bimong* è quindi, nonostante la grande quantità di oggetti di scena coreani, un testo transnazionale che trascende le barriere linguistiche ed etniche e esplora domande esistenziali riguardanti sogni, amore, gelosia, morte e colpa liberamente. *Bimong* contiene una scena cruciale capace di offrire una chiave di interpretazione per avere

---

<sup>102</sup> Hwang, Chin-mi. “Director Kim Ki-duk of Dream”. *Cine 21*. Ottobre. 2008.

una visione omnicomprensiva delle tematiche di Kim Ki-duk. A venti minuti dall'inizio del film, Chin e Ran interpellano l'aiutano di una psichiatra e spiritista che dice loro "Due sono uno ... Ricordate nero e bianco sono lo stesso colore". Alla fine dell'intervista con l'editore *Dis Voir*, che pubblicò la monografia *Kim Ki-duk*, il regista sostiene:

"Questa è una sorta di mia filosofia personale, è l'idea che il colore nero e il bianco siano lo stesso colore. Puoi comprendere il nero solo sperimentando anche il bianco, e poi comprendere il bianco solo anche grazie al nero"<sup>103</sup>.

In questo senso il cinema di Kim decentra il significato in una susseguirsi di opposti, silenzio contrapposto al dialogo, verità all'inganno, moralità all'immoralità, dolcezza alla violenza, felicità all'infelicità, est all'ovest, mascolinità alla femminilità, gioventù alla vecchiaia, vita alla morte, corruzione morale alla redenzione, normalità all'estremo, crudeltà alla pietà.

Il cinema di Kim è anche un cinema di paradossi e ironie. *In Ferro 3* l'ingannevole lieto fine per i due quasi eterei protagonisti è compromesso dalla presenza nella casa di marito di Son-hwa, proprietario e della casa e fonte di mantenimento per la donna. Tae-sok e Son-hwa possono continuare a vivere assieme nella casa di un altro uomo fintanto che Tae-sok continui a nascondersi nell'ombra e Son-hwa continui a far finta di essere una buona moglie. Come tutte le famiglie appartenenti alla classe media e alta l'immagine di superficie di una famiglia felice in realtà è falsa. Il sorriso e lo sguardo amorevole di Son-hwa non sono rivolte al marito (come erroneamente gli crede) ma a Tae-sok mentre si cela alle spalle del marito. È un finale paradossale dal sapore amaro.

Il finale di *Ferro 3* è una reminescenza dell'ambivalente finale di *Bad Guy*, nel quale non è chiaro dove la realtà finisca e inizi la fantasia. Dopo essere stato pugnalato dal suo scagnozzo innumerevoli e aver perso grosse quantità di sangue, il protagonista Han-gi miracolosamente resuscita recandosi alla spiaggia sulla quale aveva assistito

---

<sup>103</sup> Rivière, Danièl, *Kim Ki-duk*. Parigi: Dis Voir, 2006.

assieme a Son-hwa al suicidio di una donna. Son-hwa, dopo essere stata liberata dalla forzata permanenza nel quartiere a luci rosse, raggiunge la spiaggia dove trova l'ultimo pezzo di una fotografia strappata e nascosta sotto la sabbia. Ricomposti finalmente i volti delle persone sulla foto si scopre essere proprio Son-hwa e Han-gi e non qualcun altro sebbene la cosa avrebbe fatto logicamente pensare. Il momento nella quale la foto si ricompone è anche il momento nel quale Han-gi e Son-hwa si ritrovano, vestiti e abbracciandosi nello stesso modo ritratto nella foto mentre avviene una dissolvenza. Nella scena successiva si vede Han-gi preparare un letto nel retro di un furgone al bordo di una strada accanto al mare mentre Son-hwa lo guarda. In un campo lungo si vede Han-gi andare a chiedere qualcosa a dei pescatori uno dei quali lo segue fino e viene fatto salire sul retro del camion dove Son-hwa potrà rimettersi al lavoro come prostituta. Mentre Han-gi aspetta che abbiano finito si reca sul molo fumando una sigaretta, Son-hwa ad un certo punto lo raggiunge condividendo con lui la sigaretta. Successivamente in un campo lungo i due ripartono con il proprio furgoncino, la canzone "Day by Day" cantata Carolina Haggkvist accompagna la lunga panoramica finale.

Come anche alcuni critici hanno supposto, le ultime due scene finali di *Bad Guy*, ovvero la loro riconciliazione sulla spiaggia e la loro vita di strada, a causa di una motivazione narrativa può essere interpretata come un sogno o una fantasia di un morente Han-gi. È un altro finale a riportare alla mente la frase alla fine di *Ferro 3* "difficile dire se il mondo in cui viviamo sia una realtà o un sogno". Il testo della canzone finale esprime direttamente un desiderio di redenzione da parte di Han-gi e il ritorno ad una visione più morale della vita. Volutamente Kim blocca una lettura religiosa scegliendo di inserire una canzone svedese non tradotta. Come nel caso dei dialoghi in giapponese di Jo Odagiri in *Bimong*, le scelte multilingue di Kim Ki-duk destabilizzano e tolgono il ruolo di principale fornitore di significati. Il finale di *Bad Guy* può quindi essere visto con sfumature differenti a seconda che questo si veda da chi è in grado di comprendere il significato del testo della canzone limitarsi alle sole emozioni che il brano stesso trasmette.

Day by day, and with each passing moment

Stenght I find, to meet my trial here:  
Trusting in my Father's wise bestowment,  
I've no cause for worry or for fear.  
He Whose heart is beyond all measure  
Gives unto each day what He deems best-  
Lovingly, it's part of pain and pleasure,  
Mingling toil with peace and rest.

In ogni caso qualunque sia l'interpretazione dello spettatore sia che si tratti di una maschilista schiavitù ai danni di una donna sfruttata sia che si interpreti come la storia d'amore in un coppia di classe differente rimane un fine ambivalente che potrebbe non essere altro che un sogno. Il sogno di un morente Han-gi. Persino il suo sogno, il sogno comune di ogni persona della classe media di una vita confortevole circondato da beni materiali non si presenta. Tutto ciò che il protagonista può sognare altro non è che una vita di strada mantenuta dai servizi sessuali offerti dalla moglie. Il finale dolcemente di *Bad Guy* incarna lo spirito di come bianco e nero siano lo stesso colore e di come a differenza dei protagonisti di *Ferro 3* capaci con il loro amorevole silenzio di elevarsi ad elementi spirituali incorporei quelli invece di *Bad Guy* non vi riescono fallendo quindi nel processo di rarefazione spirituale. Ciò che è mancato a questa coppia è ciò che verrà illustrato ne *Primavera, estate, autunno, inverno...e ancora primavera*.

### **V.3 Primavera, estate, autunno, inverno... e ancora primavera**

*Primavera, estate, autunno, inverno... e ancora primavera* è un film girato nel 2003 contenente elementi autobiografici, paesaggi naturali tipicamente coreani, rituali religiosi, diviso in episodi legati assieme dal progredire della medesima trama centrata attorno al ciclo della vita. Nella sua recensione per Film Quartely , Michael Sofair sostiene che *Primavera, estate, autunno, inverno ... e ancora primavera*

“è il tipico film all'occidentale fedele alla tradizione Hollywoodiana di soluzioni fantastiche per fare della propria spiritualità un rifugio,

lavoro simile a quanto parallelamente stanno facendo le religioni occidentali”<sup>104</sup>.

Un'altra opinione simile nella recensione per il *New York Observer*:

“Primavera, diretta e montata dal regista quarantatreenne, probabilmente rappresenta la più pura forma e la più trascendentale distillazione di fede buddista mai messa su pellicola”<sup>105</sup>.

Questa critica ha trovato risposta da Tony Rayns:

“A tutti quei commentatori che crearono realmente che Primavera sia una profonda meditazione sul Buddismo, sull'espiazione delle proprie colpe e sul naturale cerchi della vita non solo non sanno nulla sul Buddismo ma anche ignorano del tutta l'esistenza di classici coreani dai quali Kim ha tratto molte idee: *Mandala* di Im Kwon-taek, *Perché Bodhi Dharma è partito per l'occidente?*”.

Scrivendo per il *Village Voice*, Michael Atkinson definisce *Primavera, estate, autunno, inverno... e ancora primavera* come:

“una favola meta-buddista interamente collegata al lavoro quotidiano e ai vizi umani totalmente serva della necessita di messa in scena poetica a fini filosofici”<sup>106</sup>.

Tuttavia il mio interesse nei confronti di *Primavera, estate, autunno, inverno... e ancora primavera* non riguarda la discussione se si tratti o meno di un “film buddista” o un film all'occidentale piuttosto che asiatico. È un fatto ben documentato infatti che Kim non volesse il proprio film ottenere una interpretazione buddista motivo per il quale evitò ogni tipo di lettura di libri buddisti o consulenza con esperti di Buddismo. In una sua intervista <sup>21</sup> Kim spiega che il proprio film approccia il Buddismo come

---

<sup>104</sup> Sofair, Micheal. Review of Spring, Summer, Fall, Winter... and Spring. Film Quartetly, autunno 2005, pp. 34-35.

<sup>105</sup> Sarris, Andrew. “The Four Seasonof Life Kim Ki-duk Buddhism 101”. *New York Observer*. 26 aprile 2006. 2004.

<sup>106</sup> Atkinson, Micheal. “Celestial Season”. *Village Voice*, marzo-aprile, 2004, pp. 54.

semplice “tradizione culturale” e che non richiede in alcun modo di ottenere credito da parte di autorità buddiste come estensione della pratica religiosa.<sup>107</sup>

Nella sua intervista con il Los Angeles Times, Kim definisce il proprio “una meditazione” ed esprime il suo desiderio che le persone “pensino al senso della vita dopo aver visto questo film”. Continuando dicendo

“Mentre stavo facendo questo film, mi sono accorto che la vita non è triste, la vita non è solo sofferenza ma al contrario è anche molto graziosa e bella”.<sup>108</sup>

Quest’ultima parte è piuttosto significativa in quanto ben rappresenta il quanto la psiche interiore si sia ammorbidita rispetto ai suoi primi lavori fatti di risentimento e rabbia.

“Sono d’accordo sul fatto che questo film sia diveso. I miei altri film avevano in sé molta brutalità, crudeltà e rabbia. Ma con questo film ho voluto mostrare il potere di guarigione del perdono e della tolleranza”<sup>109</sup>.

Mentre la critica occidentale di *Primavera, estate, autunno, inverno... e ancora primavera* sembra soffermarsi sulla componente buddista del film, o la sua mancanza, la critica coreana si focalizza sul momento decisivo di transizione e trasformazione all’interno della carriera del regista, individuando un significativo cambiamento per quanto riguarda la sua visione del mondo e la sua sensibilità estetica. Kim questa volta punta la propria telecamera partendo da una remota foresta lontana dalla civiltà. L’intera storia è ambientata all’interno di un tempio buddista galleggiante su di un lago, interamente circondato da montagne che si ergono attorno ad esse. È uno spazio senza tempo lontano da tutti i tipi di comodità che oggi daremmo per scontati come elettricità, telefoni cellulari, radio e internet. In maniera simile ai suoi primi film Kim utilizza inquadrature d’apertura in campo lungo per cogliere le variazioni del colore paesaggio che il passare delle stagioni portano con sé mostrando il maestoso paesaggio in relazione alle piccole figure umane.

---

<sup>107</sup> Nam, Tong-ch’ol. “Approaching Buddhism as Traditional Culture, Not Religion”. *Cine 21*. Aprile 2003. 63

<sup>108</sup> Cheng, Scarlet. “Seasons of Change”. *Los Angeles Times*, 4 aprile, 2004.

<sup>109</sup> Renzi, Vittorio. Kim Ki-duk. Dino Audino Editore. Roma. 2005, pp. 97.

Il primo capitolo "Primavera" inizia con tre inquadrature d'apertura. La prima, un cancello di legno che porta su di sé l'affresco murale di alcune figure mitologiche che fa da entrata a lago, in sottofondo in rumore di legno che scricchiola, quasi a suggerire l'apertura di un sipario. Un campo lunghissimo mostra un tempi galleggiante sulle acqua di un lago avvolto dalla nebbia, tutto attorno circondato da montagne. Nella seconda inquadratura, che parte dal il riflesso di un albero ultracentenario, mostra un'ulteriore campo lungo del lago con la possibilità di vedere il tempi dietro i rami dell'albero. La terza inquadratura include in sul piano frontale l'arco d'ingresso che fa da entrata al lago sebbene questo non abbia alcun muro, sullo sfondo il tempi questa volta battuto dai raggi del sole. Dopo questa apertura la telecamera si sposta all'interno del tempio dove un monaco sta pregando la statua di Buddha posta sopra una cesta di pietra che ripropone quasi in miniatura il setting acquatico. Una porta divide la piccola sala di preghiera da un giaciglio per dormire dove un giovane monaco dorme. Non vi sono mura tra i due spazi (come all'esterno all'entrata del lago). Tutti i personaggi del film, il monaco e i pochi visitatori, rispetteranno l'utilizzo di queste porte quasi stessero effettivamente attraversando dei muri non esistenti. Similmente a *Dogville* di Lars von Trier del 2003, l'uso Brechtiano di porte senza punti di appoggio richiama l'attenzione sulla messa in scena artificiosa del film. Questa testuale "violazione" rompe l'illusione della realtà e invita una partecipazione più riflessiva da parte dello spettatore.

La prima parte "Primavera" introduce una importante riflessione e lezione di vita che continuerà a riverberarsi attraverso tutta la storia del film. L'annoiato giovane monaco apprendista (unica altra persona oltre al monaco più anziano) facendo una escursione nella foresta attorno al lago decide di giocare crudelmente con degli animali (una rana, un serpente e un pesce) legando sulla loro schiena una sasso, successivamente li lascia nel loro habitat naturale. Il giovane monaco ride nel vedere lo sforzo estremo degli animali mentre cercano di trasportare il peso della pietra. Vedendo l'intera scena da lontano il monaco anziano inizia a cercare una grossa pietra che nella notte lega sulla schiena del giovane monaco mentre sta dormendo. Quando il bambino si sveglia, lamentandosi del grosso e fastidioso peso della pietra, il monaco li

ricorda il trattamento che lui stesso ha imposto al pesce, alla rana e al serpente. Il maestro ordina al pentito allievo di andare a liberare gli animali e qualora anche uno solo di questi fosse morto questo avrebbe una pietra nel cuore per tutto il resto della sua vita. Il bambino tornando alla foresta ma è troppo tardi, mentre la rana è riuscita a rimanere viva al contrario il serpente e il pesce sono morti a causa del suo crudele gioco. Da lontano il monaco guarda con sguardo comprensivo il suo discepolo piangere a dirotto e imparare la preziosa lezione.

È evidente come la figura del monaco sia proposta come quella di un osservatore onnipresente considerando che l'unico mezzo per raggiungere le terre fuori dal lago è una sola ed unica barca e questa è utilizzata dal giovane discepolo. Dopo aver liberato gli animali quest'ultimo lo si vedrà tornare con la barca al tempio sul lago da solo. Come una figura metafisica, il mastro potrebbe simboleggiare "l'occhio interiore" di Kim Ki-duk, alla ricerca di sé, che guardando i peccati e i pentimenti degli altri incolpa sé stesso. Come infatti il regista spiega, gli elementi autobiografici in *Primavera, estate, autunno, inverno ... e ancora primavera*: "sono psicologici piuttosto che riferiti agli eventi"<sup>110</sup>. Sebbene i personaggi siano persone a archetipi umani con una identità socio culturale, il film cattura la mente spirituale e il desiderio di quiete interiore, pace e trascendenza, tutte qualità che sono possibili attribuire all'anziano monaco.

Nel capitolo "Estate" il ragazzo ha diciassette anni. Nel corso di questo episodio il ragazzo si innamorerà di una studentessa giunta al tempio per poter trovare cura da una malattia non identificata. Quando il maestro viene a conoscenza della loro relazione sessuale avvisa il discepolo dicendoli: "la lussuria sveglia la possessività. La possessività sveglia gli intenti omicidi". Queste parole si riveleranno essere profetiche.

Il terzo capitolo "Autunno" inizia dopo un salto temporale di diversi anni. Il giovane monaco torna questa volta nei suoi trent'anni, in veste di fuggitivo dopo aver ucciso la propria moglie in un raptus di gelosia (si presume che la moglie sia la stessa ragazza per la quale ha abbandonato il tempio nel capitolo precedente). Le espressioni mite e gentili che lo caratterizzavano durante il periodo adolescenziale sono sostituite

---

<sup>110</sup> Pak, Hae-myong. "Probing into Director Kim Ki-duk's Change and Anguish". Cine 21. Settembre. 2003.

da espressioni di rancore e ostilità. In questo momento della propria vita il personaggio corrisponde ad una figura oppressa dal risentimento. Esprime la propria frustrazione con imprecazioni, grida, movimenti bruschi provando persino ad strangolarsi con una corda. Tenta il suicidio all'interno del tempio, tentativo che viene scongiurato dal tempestivo intervento dell'anziano monaco. Per aiutare il proprio discepolo a ritrovare la pace interiore l'anziano monaco li ordina di intagliare delle scritte sacre sulla piattaforme di legno sulla quale galleggia il tempio. Mentre il giovane monaco intaglia le scritte disegnate dall'anziano monaco (scritte usando la coda di un gatto come pennello) due poliziotti arrivano al tempio con il compito di catturare il fuggitivo. Inizialmente quest'ultimo cerca di porre resistenza utilizzando il coltello utilizzato per scolpire il legno. Brandendo il coltello il giovane monaco cerca di spaventare i due poliziotti, questi li puntano le pistole addosso, egli tuttavia sotto esortazione del maestro tornerà ad intagliare le scritte assegnatoli. L'anziano monaco chiede umilmente ai poliziotti di lasciarli finire il lavoro, questi accettano di aspettarlo fino a quando non avrà finito. La mattina seguente il giovane discepolo accompagnato dai poliziotti lascia il tempio, avendo nel frattempo trovato l'equilibrio emotivo capace di farli accettare la dura realtà che si presta a lui di fronte.

Dopo la partenza del giovane discepolo, l'anziano monaco compie un gesto di auto-immolazione, si siede sopra una pila di legna sulla propria barca dandosi fuoco, sugli occhi e sulla bocca appoggia con dei pezzi di carta simili a quelli usati dal discepolo durante il tentato suicidio. Le scritte sui pezzi di carta riportano il carattere cinese per indicare una porta chiusa. I fogli rappresentano la chiusura del mondo fisico e l'apertura di quello spirituale nel momento del sacrificio. Alcune critiche hanno considerato per questa scena il film un testo Cristiano travestito da testo Buddista, viene infatti sostenuto di come la pietra nel cuore che il monaco è costretto ad portare per il resto della propria vita possa rappresentare il Peccato Originale<sup>111</sup>. La morte del monaco in questo enigmatico atto di suicidio può anche essere considerato come la dottrina dell'espiazione de peccato, uno dei concetti fondamentali del

---

<sup>111</sup> Yi, Tong-jin. "Three Questions about *Spring, Summer, Fall, Winter... and Spring* and Kim Ki-duk's Film". Cine 21. 2003.

Cristianesimo. Allo stesso tempo la morte del monaco può essere intesa come una parte naturale del cerchio della vita, affinché quindi il posto lasciato libero da lui possa essere occupato dal suo discepolo nel capitolo successivo.

Il capitolo "Inverno" è il più importante dal punto di vista dei contenuti autobiografici. Qui la distinzione tra il personaggio, l'attore, e il regista scompare. Kim Ki-duk in questo capitolo interpreta il ruolo del monaco ora cresciuto e uscito di prigione; questi ritorna al tempio dopo anni trascorsi in prigione, trovando il luogo in uno stato di stasi sia in senso metaforico sia in senso letterale vedendolo completamente circondato dal lago completamente ghiacciato. Diventando il nuovo padrone del tempio abbandonato inizia ad esercitarsi nelle arti marziali nel paesaggio invernale. Una notte viene a far visita al tempio una donna il cui viso è celato da una sciarpa. La donna porta con sé un neonato che come presto si comprende ha l'intenzione di lasciare al tempio. Dopo aver pregato di fronte la statua di Buddha bagnando di lacrime la propria sciarpa, abbandona il bambino nel tempio, nella via del ritorno sul lago ghiacciato questa cade in un buco fatto dal monaco per poter attingere dell'acqua. Sentendosi colpevole della morte della donna, che in qualche modo li ricorda di essere stato l'uccisore anche della precedente donna, il monaco inizia una serie di difficili scalate con legato alla vita una pietra e tra le braccia una pesante statua di Buddha. Kim utilizza un montaggio per alternare le immagini dell'uomo a quelle del pesce, della rana del serpente viste nel capitolo "primavera". Il monaco raggiunge la vetta nonostante gli impedimenti, luogo dal quale è possibile vedere l'interno paesaggio circostante e il lago e il tempio in esso galleggiante. Seguendo la direzione del suo sguardo la telecamera si sostituisce alla visione del monaco facendo diventare il personaggio, l'attore e il regista tutt'uno nel condividere lo sguardo in prima persona. La telecamera si sposta successivamente sul monaco che prega vicino alla statua del Buddha posta sulla sommità della montagna. Un primo piano frontale della statua seguito da una zoomata sul lago chiude questo capitolo del film.

Lo sguardo di Kim Ki-duk nel triplice ruolo di protagonista, attore e regista è l'aspetto chiave del capitolo "Inverno" che grazie a questo si imbeve di elementi di cinema

verité nonostante le evidenti astrazioni filosofiche. In un'intervista Kim descrive la scena di ascesa alla montagna dicendo:

“Non era prevista nello copione originale. Durante l'ora di pranzo dissi allo staff che sarei andato a scalare la montagna di 1000 metri. Nessuno mi credette ma lo feci... Portai la pietra (una macina) mentre il mio staff portò la cinepresa. La temperatura era sotto lo zero”<sup>112</sup>.

“Il regista infatti scalò la montagna con dei leggeri pantaloni di cotone senza alcuna maglia addosso per quattro ore fino la sommità del monte Chaungwang, trasportando una pesante pietra interpretando se stesso più il personaggio del film. In questo momento Kim-Ki duk cessò di essere il monaco protagonista del film tornando ad essere se stesso come regista e semplice uomo mentre riflette sulla propria vita”<sup>113</sup>.

Kim non fu mai riservato per quanto riguarda gli elementi autobiografici dei suoi film, identificandosi con personaggi talvolta anche spregevoli quale Chi-hum in *Address Unknown* o nel protagonista dal quale prende nome il film *Crocodile*<sup>114</sup>. È proprio questa sequenza in “Inverno” ad essere la parte più autobiografica di tutte le sue opere narrative cinematografiche (escludendo quindi *Airirang* trattandosi di un film girato in forma documentaristica). Non vi è alcuna distinzione tra il monaco senza nome e il regista Kim Ki-duk nel momento in cui questi cercano attraverso la scalata la loro trascendenza e redenzione. Ciò che è esemplare nella scena conclusiva di “Inverno” è vedere come lo sguardo di Kim viene sostituito da quello della statua di Buddha attraverso un montaggio. Kim viene mostrato mentre prega di profilo tramite un campo lungo, successivamente una inquadratura in campo lunghissimo si apre a partire da quello che è il punto di vista di Kim. La terza inquadratura è una primo piano della statua di Buddha rivolta direttamente alla telecamera e agli spettatori. L'ultima inquadratura in campo lunghissimo viene ripresa a partire proprio dagli occhi della

---

<sup>112</sup> Pak, Hae-myong. “Probing into Director Kim Ki-duk’s Change and Anguish”. Cine 21. Settembre. 2003.

<sup>113</sup> Yi, Tong-jin. “Three Questions about *Spring, Summer, Fall, Winter... and Spring* and Kim Ki-duk’s Film”. Cine 21. 2003.

<sup>114</sup> Kim, So-hee, “Biography”. In *Kim Ki-duk, from Crocodile to Adress Unkown*. Ed. Lee Hae-jin. Seul: Lj Film. 2002, pp. 2.

statua, con un lento zoom verso il lago a rappresentare lo sguardo della statua di Buddha capace di vedere fino al tempio.

Nel capitolo finale “ancora primavera” Kim associa nuovamente la propria visione a quella di Buddha. Il bambino abbandonato nel capitolo precedente lo si ritrova cresciuto della stessa età del bambino nel capitolo “Primavera” (l’attore che interpreta i due bambini è lo stesso). Kim ancora nel ruolo del monaco disegna un ritratto del bambino a matita sulla piattaforma galleggiante. Dopo questa comparsa tuttavia scompare mentre il bambino prede la barca e si dirige nella foresta attorno al lago torturando anch’egli una rana, una serpente e un pesce. Il film riprende il ciclo iniziato con il primo capitolo ma questa volta senza che a guardare il bambino vi sia il monaco. La scena finale mostra dal retro la statua di Buddha dall’alto della montagna rivolgere il proprio sguardo capace di vedere tutto ciò che succede nella valle sottostante. Un sguardo che rappresenta quello raggiunto dal monaco che non ha bisogno di essere presente.

*Primavera, estate, autunno, inverno... e ancora primavera* termina in maniera pessimista accentuato da accompagnamento musicale altrettanto pessimista. Come se il regista avesse rinunciato a cercare di combattere la società e abbandonato ogni comunicazione con gli altri. Alla fine non vi è alcuna lezione (a differenza del primo capitolo “Primavera”), non vi è passione (come in “Estate”), non vi è risentimento (come in “Autunno”), e non vi è trascendenza (come in “Inverno”). Vi è solo il ripetersi di quanto già successo e un senso di rinuncia alla fine. Analogamente a quanto si percepisce nella fase finale del film, le opere di Kim Ki-duk da ora in avanti sembrano secondo alcuni critici diventare progressivamente “più fredde”<sup>115</sup>. In questo articolo infatti si prevede come i film del regista diventeranno più astratti, un risultato del calo di interesse da parte di Kim di comunicare alla società coreana. Lo stato di uomo asceto raggiunto da Kim Ki-duk torna anche nel film *Soffio*, un progetto interamente auto finanziato nel quale recita nel ruolo di un personaggio semidivino. Questo personaggio infatti è una sentinella in un carcere che costantemente controlla dei

---

<sup>115</sup> Chong, Song-il. “Flash, Meat, Bones”. Words 221. Novembre. 2002, pp. 184-187.

monitor e tutti li incontri che avvengono nella sala visite tra i quali li incontri amorosi tra i due protagonisti.

Il quindicesimo film di, *Bimong* inizialmente lasciava intendere le possibilità si potesse rivelare un grande successo commerciale vedendo nel cast attori quali Yi Na-yong e Odajiri Jo nel ruolo di protagonisti. Tuttavia anche questo film si rivelò di scarso successo in patria (novemila spettatori). Tuttavia Kim ottenne un discreto successo producendo e scrivendo un film d'azione low budget *Rough Cut* (2008) facendolo dirigere al suo pupillo Chang Hum visto da oltre un milione di spettatori in Corea del Sud, più di tutti gli spettatori di tutti i precedenti quindici film. Diretto da Chang Hun (che fu assistente alla regia per *L'arco* e *Time*), il film racconta la storia satirica di un attore che espulso dai suoi precedenti colleghi a causa delle sue buffonerie si vede obbligato interpretare ruoli a lui completamente opposti quali gangster nonché a compiere scene di violenza reale per poter salvare la propria carriera.

Nell'intervista rilasciata a *Cine 21* per la uscita di *Bimong* Kim Ki-duk anticipò di voler ritirarsi per un periodo ad una vita pastorale ed eventualmente aiutare alcuni membri di quello che è stato il proprio staff a lanciare la propria carriera. Un nuovo scandalo tuttavia colpisce il regista nel 2010 quando i giornali danno la notizia che il pupillo di Kim lascia il progetto intrapreso con il regista accettando un contratto da parte di uno delle maggiori case di produzione nella speranza di bissare il successo di *Rough Cut*. A differenza delle controversie a seguito dei commenti su *The Host*, questa volta la critica è tutta a favore di Kim Ki-duk il quale pubblica una lettera nella quale difende le azioni del suo ex pupillo. Nel maggio 2011 Kim Ki-duk torna della sua prima apparizione dopo il periodo lontano dai riflettori, al Festival di Canne mostra *Arirang* un film interamente auto girato nonché scritto, girato, montato, diretto e prodotto.

Il film consiste in una registrazione di cinema vérité in cui si registra l'intera giornata del regista, ritiratosi in un capanno circondato da montagne lo si vede alle prese con le attività quotidiane quali raccolta dell'acqua, tagliare la legna, lavarsi in una bacinella di plastica, preparare il cibo, cantare canzoni popolari). Non si tratta di un semplice documentario, Kim infatti riflette sulla propria carriera alternando immagini nelle quali

interpreta tre differenti personaggi: uno che pone le domande, uno che risponde alle domande e un terzo che osserva. In un commovente primo piano il regista confessa come l'incidente accaduto alla protagonista di *Bimong*, ovvero l'essere quasi morta mentre girava la scena in cui si suicidava impiccandosi, ha portato al regista una forte depressione alla quale si deve il lungo periodo di inattività. Di fronte alla macchina da presa il regista non nasconde le proprie emozioni incluso l'amara vicenda con il proprio pupillo Chang Hun dispiaciuto nel vedersi tradito ed essere stato preferito al denaro. Ma Chang non è il solo a cui si rivolge il regista, numerose altre figure di provenienze dal governo sebbene lo abbiano insignito di una medaglia d'onore secondo il regista non sono mai riusciti a comprendere effettivamente i contenuti espressi nei film. Il regista incolpa se stesso di essere caduto di manie di grandezza ma allo stesso tempo mostra i propri dipinti e i poster dei propri film. Nonostante l'attenzione da parte dei media sul ritorno del regista dopo un così lungo periodo, Kim Ki-duk rifiuta di tenere una conferenza stampa al Sessantaquattresimo Festival di Cannes, festival nel quale partecipa con *Arirang* che li vale un premio. Kim fu anche lontano dalle conferenze stampa per *Poongsan* film scritto e prodotto. Si tratta di un film indipendente del genere commedia su di un corriere capace di portare qualsiasi tipo di oggetto e persona dall'altra parte del confine tra Corea del Sud e Corea del Nord. Considerato da molti critici come uno dei film che meglio ha saputo compiacere il pubblico, questo film è riuscito anche a ottenere 320.000 spettatori in patria, un raro caso nella sua carriera che lo porta a pubblicare attraverso le maggiori testate giornalistiche una lettera aperta nella quale ringraziava il pubblico di una accoglienza così calorosa. Molto strano visto che questo successo arrivò solo dopo un mese dal rilascio di *Arirang* per il quale non vi fu nemmeno nessuna programmazione.

#### **V. La figura femminile in *Birdcage Inn* e *La samaritana***

Pochi registi negli ultimi anni sono hanno ottenuto da parte della critica reazioni così diametralmente opposte come Kim Ki-duk le cui critiche in patria hanno portato agli episodi precedentemente descritti quali il fax inviato alle principali riviste giornalistiche

o i commenti denigratori sul campione di incassi *The Host*, considerato come bene rappresentate dei bassi standard del pubblico coreano. Tuttavia nessun tema ha mai provocato tanto scalpore quanto sia in patria sia nel mondo quanto la presunta misoginia attribuitali dalla critica che lo definì “terrorismo sessuale” e “un pericoloso fascismo maschilista”. Nella sua recensione del film *Bad Guy* la rivista Cine 21 sembra aver aperto una diretta guerra verso non solo il regista ma anche verso i suoi sostenitori, utilizzando parole adirate:

“Il fatto che film di questo tipo anche solo esistano in Corea deve considerarsi una minaccia per le donne. Chiunque supporti questo film per qualsiasi ragione deve considerarsi un insulto per tutte le donne”<sup>116</sup>.

Al primo articolo “It is a bad film” seguì “His Films Is a Terror to Woman”. Nella propria recensione de *L’isola* la cinefila femminista Yong-sop critica aspramente questa sorta di feticcio per lo stupro da parte di Kim che sostiene provenga non solo dalla rabbia folle dei personaggi ma anche da quella del regista stesso<sup>117</sup>. In una sorta di risposta quasi di sfida il critico Kang Song-yul sostiene che altro non sia che una dittatura femminista che vuol iniziare una caccia alle streghe verso Kim Ki-duk mentre ignora del tutto altri registi coreani altrettanto offensivi nei confronti della figura femminile<sup>118</sup>, basti pensare ad esempio a esempio *Ebbro di donne e di pittura*<sup>119</sup> e *Oasis*<sup>120</sup>.

Nell’articolo “From Prostitute to Holy Woman: Woman as Object of Male Desire”, si ripropone quella che è una delle classificazioni verso l’immagine della donna nei film: le prostitute sacre, le prostitute pericolose, le prostitute come parassiti<sup>121</sup>. Vi è infatti la sensazione che Kim utilizzi principalmente per le proprie storie d’amore “il vangelo della prostituta sacra” come una sorta di religione salvifica o una fantasia per salvezza spirituale. Da Chin-a in *Birdcage Inn* a Son-hwa in *Bad Guy* a Yo-jin a Chae-yong in *La samaritana*, queste figure femminili hanno il fardello della responsabilità di

---

<sup>116</sup> “His Films Is a Terror to Woman”. *Cine 21*, 22 gennaio, 2002, pp. 34-35.

<sup>117</sup> Sim, Yong-sop. “The Crocodile Who Didn’t Go to the Sea”. *Cine 21*. 16 maggio, 2000, pp. 68-70.

<sup>118</sup> Kang, Song-yul. *Korean Cinema: Addiction and Antidote*. Seoul: Litopia. 2008. Citazione riportata e tradotta in Seung Chung, Hye. *Kim Ki-duk*. Ed. University of Illinois. Chicago. 2012.

<sup>119</sup> *Ebbro di donne e di pittura*, Im Kwon-taek. 2002.

<sup>120</sup> *Oasis*, Lee Chang-dong. 2002.

<sup>121</sup> Kim, Son-yop. “From Prostitute to Holy Woman: Woman as Object of Male Desire”. *Korean Film Critiques*. 2005.

aver convertito o redento l'instabile e riprovevole morale degli uomini con la quale hanno dormito. *La samaritana* esplicitamente fa un collegamento tra la prostituzione e la religione raccontando all'inizio del film la storia della divina cortigiana indiana Vasumitra, la cui leggenda sostiene che sia stata in grado di trasformare in devoti Buddisti gli uomini dopo aver avuto dei rapporti sessuali con loro. Questa storia viene raccontata da Yo-jin alla sua miglior amica Chae-yong mentre è preparata da quest'ultima al contatto con i clienti motivo per il quale si soprannommerà di propria iniziativa Vasumitra.

Le femme fatales della seconda categoria inclusa Corrine, l'artista di strada ungherese, e Laura la ragazza coreana adottata, impersonano le basse condizioni di vita della diaspora coreana a Parigi in *Wild Animals*. Il criminale Ch'ong-hae, che una volta sognava di poter diventare un pittore, entra a far parte della mafia francese dopo essersi innamorato di Corrine, clandestina immigrata illegalmente alla mercé del suo violento fidanzato e protettore francese. Proprio quest'ultimo domanda una grossa somma per poter permettere la libertà a Corinne. La ragazza, incapace di sopportare le continue punizioni corporali inflitte dal suo geloso protettore, si ribella uccidendolo colpendolo con un pesce ghiacciato. Corrine chiede a Ch'ong-hae di aiutarla nel far inabissare il corpo nella Senna. Il partner di Ch'ong-hae è un disertore nord coreano, combattente di arti marziali nonché ammiratore segreto di Laura, egli infatti frequentava i peepshow club nella quale si esibiva la ragazza nel quartiere a luci rosse di Parigi ovvero Pigalle. A insaputa di Hong-san e su richiesta del proprio boss mafioso, Ch'ong-hae ha ucciso il fidanzato di Laura ovvero Emil dando l'orologio d'oro appartenuto alla vittima proprio al suo partner nord coreano. Quest'ultimo un giorno si è recato a uno degli spettacoli di Laura indossando l'orologio d'oro. L'ancora addolorata ragazza vedendo l'orologio posseduto al suo amato al polso di Hong-san incomincia erroneamente a sospettare che sia proprio lui l'assassino di Emil. La vicenda finirà con l'assassinio di Hong-sae e Ch'ong-hae nel retro di un vicolo.

Anche Hui-jin, la silenziosa protagonista de *L'isola*, fa parte della seconda categoria quello delle "prostitute pericolose", il suo morboso attaccamento al fuggitivo

pescatore Hyon-sok porterà all'uccisione di due persone: la ragazza a pagamento, che si era affezionata a Hyon-sok, e il suo protettore andato alla ricerca di lei. Hui-jin è forse il personaggio femminile più estremo dei film di Kim, capace infatti di infliggersi una punizione fisica terribile, quale infilarsi una esca con ami da pesca all'interno della propria vagina, nel tentativo di fermare Hyon-sok dal lasciarla. A condividere con Hui-jin la propria ribelle sessualità vi è anche Mi-yong ne *The Coast Guard* la quale convince il proprio fidanzato ad intrufolarsi nella spiaggia all'interno zona militare off-limit per un appuntamento. La trasgressiva richiesta della donna finirà con provocare la morte del fidanzato (dilaniato dai colpi delle mitragliatrici e della esplosioni delle granate) e la sua stessa sanità mentale. Similmente ne *Primavera, estate, autunno, inverno ... e ancora primavera*, una fragile ragazza si trasferisce al tempio in cerca di una cura dal proprio malessere, nel farlo smuove i desideri sessuali di un giovane monaco buddista. Sebbene la loro relazione aiuti la ragazza a guarire dal proprio male allo stesso tempo svia il precedentemente pio monaco dal proprio viaggio interiore attirandolo a raggiungerla nel mondo dal quale lei proviene. Accecato dalla promessa di piacere carnale il giovane monaco lascia il tempio salvo poi tornare dopo dieci anni dopo aver ucciso la moglie in un impeto di gelosia.

Un-ok in *Address Unknown*, Son-hwa in *Ferro 3* e la ragazza senza nome ne *L'arco* appartengono alla terza categoria ovvero quella delle figure femminili soggiate ad un figura patriarcale ospite. Queste non sono ne forzate a prostituirsi ne rappresentano un pericolo per le persone con la quali hanno una relazione, sono minorenni o casalinghe prive della capacità di avere uno status sociale sicuro e un'indipendenza economica. Queste donne "parassite" hanno il bisogno di protezione da parte di un uomo ai quali offrono il loro corpo come ricompensa per poter essere accudite. In *Ferro 3* e *L'arco* le protagoniste sono liberate dalle grinfie di uomini più possessivi solo per essere affidate a uomini più gentili ma che anch'essi rappresentano la stessa forma di patriarcato (l'abusivo inquilino Tae-sok e il giovane pescatore senza nome).

Come altri registi apparentemente come Alfred Hitchcock, Brina De Palma, Spike Lee, Imamura Shohei, Zhang Yimu e Lars von Trier, Kim Ki-duk ospita numerose immagini di violenza sadomasochista dallo stupro all'abuso della compagna alle mutilazioni corporali fino alla prostituzione forzata. La sensazione di umiliazione da parte del pubblico femminile è stato dall'uso del corpo della donna che extradiageticamente diventano immagine rappresentative della battaglia intrapresa tra uomini della classe alta come mariti e fidanzati e uomini della classe più bassa, uno scontro intriso di risentimento come in film come *Crocodile*, *Bad Guy* e *Ferro 3*. A differenza di alcuni film semi-autobiografici che hanno come protagonista un uomo, *Birdcage Inn*, *La samaritana* offrono nel complesso una narrativa sorprendentemente centrata sulla figura della donna capace di offrire una caratterizzazione delle protagoniste reale e credibile nonché un esempio di emancipazione e sostegno femminile. È certamente possibile notare e di come ci sia stata un sorta di cambiamento dall'immagine di una femminilità necessaria per compiacere un pubblico occidentale desideroso di immagini esotiche a una rappresentativa della classe professionale composte da donne libere ed emancipate.

Non è tuttavia mia intenzione rileggere Kim Ki-duk come regista impegnato in tematiche anche femministe quanto piuttosto delineare quella che sono critiche mosse a favore una rilettura neofemminista dei suoi personaggi. È quindi necessario premettere quella che è la definizione di un testo che possa considerarsi femminista, questa definizione è stata scritta da il critico inglese Annette Kuhn: "Un testo femminista ... non ha caratteristiche fisse, precisamente perché è in relazione col fruitore, diventata tale nel momento della sua lettura"<sup>122</sup>. Se quindi accettiamo la sensibile premessa di Kuhn allora possiamo dire come la cieca e ostinata critica femminista sia stata più un danno alla considerazione della propria capacità critica che non un contributo.

Due aspetti della poetica neofemminista di Kim possono essere ritrovati offrire un punto di inizio per l'esplorazione del corpo e della testualità femminile; se guardati da

---

<sup>122</sup> Kuhn, Annette. *Woman's Pictures: Feminism and Cinema*. 2d Ed. London: Verso, 1994.

una prospettiva transnazionale in particolare quella dei discorsi femministi francesi. Il primo è per quanto riguarda il concetto introdotto da Julia Kristeva sulla semiotica preverbale nella fase preedipica, un discorso prettamente femminile riguardante il linguaggio collegato al corpo materno; ne sono un esempio in particolar modo *Birdcage Inn* e *La samaritana*. Kim Ki-duk può essere schierato tra le fila degli artisti, quali Arnold Schoenberg, Stéphane Mallarmé, Comte de Lautrémont, James Joyce, Antonin Artaud, John Cage che come sostenuto da Kristeva hanno preferito il liberare le spinte libidinali della semiotica femminile piuttosto che il sistema Edipico fallico di simbologie rappresentanti ordine, leggi e sistemi di controllo (grammatica, logica, sintassi). Anche film aventi un uomo come figura principale come *L'isola* o *L'arco* prediligono lo spazio femminile maternale o come definito da Kristeva "la chora<sup>123</sup> semiotica"<sup>124</sup>. Questo è rappresentato dall'acqua che inghiotte similmente ad un grembo i protagonisti in momenti decisivi nelle fasi finali del film. Kim preferisce esprimere la repressa semiotica femminile spinta grazie a sovversive energie verso le crepe narrative che alienano il pubblico mainstream coreano, omologato al linguaggio simbolico delle produzioni ad alto budget e alle commedie romantiche.

Il secondo aspetto è la sintesi della corporeità associata alla comunicazione (il parlare attraverso il corpo anziché attraverso le parole) ad evocare le preoccupazioni delle filosofe femministe post strutturaliste francesi, quali Hélène Cixous e Luce Irigaray e il loro concetto di "scrittura femminile". Nel loro lavoro "The Laugh of Medusa" e in "The sex Which is Not One" Cixous e Irigaray sostengono il parlare e lo scrivere femminile come provenire direttamente dal corpo della donna, un luogo di fluide modalità sessuali straripanti di desiderio e linguaggio. Contrariamente al sistema

---

<sup>123</sup> "Kristeva elabora il concetto di chora semiotica, un luogo che innanzitutto è uno spazio di relazione tra madre e bambino dove i soggetti non sono ben differenziati e dove il bambino può scambiare comunicazione e affetto senza comunicare nulla sul piano semantico. Kristeva prende a prestito il termine chora dal Timeo platonico, dove parlando dell'universo, il filosofo lo descrive come opera di un demiurgo che deve plasmare una materia informe sul modello delle idee eterne; il materiale da plasmare è appunto la chora, che però in Kristeva assume il carattere di un indistinto sonoro più che materiale.": Gabriella Freccero, *Donnestoria*. <http://www.url.it/donnestoria/testi/recensioni/freccerocavareo.htm>

<sup>124</sup> Kristeva, Julia. "The Semiotica n the Symbolic" citato in *Woman and Language Debate: A Source Book*. Ed. Camille Roman, Suzanne Juhasz, Chritanne Miller. New Bruswich, New Jersey: Rurgers University, 1994. 45-55.

simbolo maschile, le due filosofe insistono col definire la scrittura femminile armata di tattiche sovversive quali dispersione dell'identità, giochi di parole, disgiunture sintattiche, e l'eteroneità del significato. Kim mostra come l'anfasi sul linguaggio del corpo non sia applicata solo ad una parsona ma anche sulla una figura composta da sue individui come in *Birdcage Inn* e *La samaritana*.

È possibile pensare a questi film come a testi neofemministi dove l'amore tra sorelle serve da faro di speranza e calore, luogo di redenzione in un altrimenti freddo universo di crudeltà e disperazione tipico del regista, dove gli squilibrati legami maschili culminano nella violenza, nel sangue, nella distruzione e nella follia (come in *Bad Guy*, *Crocodile*, *Adress Unknown*, *The Coast Guard*). In opposizione con quella che sono le proposte dei prodotti mediatici occidentali quali *Sex and the City*, *Il diario di Bridget Jones*, nei quali il potere e la libertà di donne in carriera vengono celebrati dagli appuntamenti romantici, dalle sessioni di shopping, ai pettegolezzi all'interno di metropoli, testi di Kim vedono invece da donne disperate intrappolate nei quartieri a luci rosse coreani mentre vendono il loro corpo per necessità economica. Il loro sollievo deriva dall'inconsueto legame che le unisce ad altre donne tutte appartenenti ad un classe media di una sempre più influente società. In questi film la capacità di mettersi nei panni dell'altra e l'ultima espressione di solidarietà femminile: in *La samaritana* infatti una giovane studentessa inizierà a frequentare tutti gli ex clienti della sua amica deceduta per poter restituire loro i soldi dati all'amica. La provocante visione della solidarietà femminile da parte di Kim è comprensibilmente aperta a critica e dibattito in quanto spesso allude al lesbismo e mediata attraverso la prostituzione. Tuttavia si può venire a conoscenza della sovversiva possibilità di questo scenario, dove in apparenza insignificanti e intercambiabili corpi maschili servono solo come luogo di scambio e come conduttori per facilitare emozioni profonde nonché far emergere spirito di solidarietà tra due donne oltrepassando così la barriera di classe.

In *Birdcage Inn* e *La samaritana*, i rapporti sentimentali e sessuali sono rappresentati come squilibrati e violenti. Sebbene i personaggi maschili, ragazzi, protettori, clienti e padri, intervengano per bloccarla è infine la narrativa femminile a

vincere: *Birdcage Inn* termina con il riflesso delle due donne sull'oceano (dopo che le loro differenze sociali di studentessa e prostituta sono state definitivamente sradicate); *La samaritana* termina invece con un campo lungo su una delle protagoniste lasciata sola alla guida di una macchina mentre il padre è portato in prigione per aver ucciso uno dei clienti con la quale aveva dormito la figlia. La scelta di Kim di scogliere queste costrizioni significa aprire la possibilità di libertà ed emancipazione del personaggio femminile dal domino maschile (relazioni e controllo paterno).

Una delle critiche riguarda il fatto che nei film di Kim Ki-duk buona parte delle protagonista siano prostitute o comunque coinvolte in qualche tipo di attività che preveda compenso a seguito di una prestazione sessuale (vi sono alcune eccezioni come in *Ferro 3*, *Soffio*, *Bimong*). In specifico alcune critiche arrivano per come Kim riduca le donne al mero corpo e alla loro componente sessuale. È stato possibile trovare recensioni che definiscono definendo il cinema di Kim come "pornografia" culturalmente degradante che "umilia, oggettiva e opprime le donne"<sup>125</sup>. È proprio difficile sostenere la tesi di come i film di Kim possano essere considerati pornografia, genere che ha come principale interesse il trasferimento di piaceri sessuale. Spesso infatti il pubblico è messa ad identificarsi con l'infelice e dolorante personaggio femminile mostrato in atti sessuali statici e volutamente privi di carica erotica. Queste scene solitamente filmate in campo lungo servono per indurre sensazioni di disagio e umiliazione, distruggendo ogni tipo piacere e interesse erotico in ogni tipo di pubblico.

Uno delle cose che mi lascia maggiormente perplesso è il perché l'utilizzare come protagoniste prostitute dei ceti bassi da parte di Kim lo renda automaticamente identificabile come misogino. Questa critica sembra prevenuta e causata dal fatto che i film siano per lo più commentati da critiche quindi appartenenti alla classe professionale media desiderosi di vedere figure femminili che fungano da surrogato per l'immedesimazione nella vicenda da parte di critici e giornalisti. In un'intervista il regista esprime le proprie idee su quello che riguarda il corpo:

---

<sup>125</sup> Kim, Un-jin. "The Relationship among Woman, Art and Pornography". *Thinkers and Thought*. 2002, pp. 183-92.

“La società mainstream ci insegna di trovare da vivere grazie agli sforzi della mente e non del corpo. Ci sono tuttavia gruppi di persone che devono usare il loro corpo per vivere. I delinquenti ne sono un esempio. Le donne dei quartieri a luci rosse un altro. Sono applicate questioni etiche, morali e nozioni di etiche su ciò che è giusto o sbagliato per giudicare le loro vite ... La nostra società approva l'utilizzo del corpo come solo mezzo di locomozione ma l'utilizzo di questo come fonte di contatto con quello di un'altra persona è immediatamente condannato. Sostengo che non ci siano differenze nei due modi di utilizzare il corpo. Questi dipendono semplicemente dal modo che le persone hanno di vivere la propria vita. C'è un modo di vivere corretto e mainstream e un modo di vivere più fisico scorretto. Il mio intento è di mostrare che ci sono piccole differenze tra i due modi”<sup>126</sup>.

#### V.4.1 Birdcage Inn

Non vi è altra opera nella filmografia di Kim Ki-duk che metta in primo piano il “corpo vivo” di un donna della classe media quanto *Birdcage Inn*. Si tratta di un piccolo miracolo che questo terzo film sia stato prodotto dopo il fallimento di critica e pubblico dei suoi primi due film *Crocodile* e *Wild Animals*. Il regista infatti stava quasi per rinunciare e prendere un aereo per tornare in Francia quando ricevette notizia che la sussidiaria statale KOFIC stava bandendo il proprio contest di sceneggiatura, al vincitore del quale sarebbe stato possibile vedere messo in produzione la propria sceneggiatura<sup>127</sup>. In fretta Kim realizzò una sceneggiatura ambientata a P'ohang, una cittadina situata in un porto industriale nel quale aveva lavorato come marinaio per cinque anni. Il proprio scritto li valse il secondo premio, la KOFIC finanziò il progetto, furono stanziati 260.000 dollari. I sussidi statali servirono per alleviare il fardello economico del regista, la pressione che Kim dovette subire fu quella derivante dalla necessità di un riscontro di successo nel momento d'uscita, questo diede vita a quello che possiamo considerare il suo primo film d'autore capace di giungere fino ai circuiti dei più prestigiosi Award cinematografici mondiali.

---

<sup>126</sup> Chong, Song-il. “Why Kim Ki-duk?”. Prefazione a *A Wild Life or a Sacrificial Lamb*. Ed. Chong Song-il. Seul Haengbok, 2003, pp. 34-38.

<sup>127</sup> Elley, Derek. “Birdcage Inn”. *Variety*CCCLXXIII.2 (Novembre 23, 1998): 52.

La prima scena di *Birdcage Inn* è un campo medio su due tartarughe mentre strisciano tra dei rifiuti, quali un telefono rosso, una rivista erotica, alcuni mattoni, e un boccione per i pesci rotto con all'interno una coppia di pesci rosso. La cinepresa zooma su una delle tartarughe che si incammina lungo una via piena di pedoni e automobili. Un primo piano sulla mano di una donna mostra le unghie di questa dipinte di viola mentre raccoglie la tartaruga prima che questa venga calpestata. La scena successiva viene ripresa da sott'acqua, si intravede il riflesso sul pelo dell'acqua della donna, è possibile notare dove indossa una gonna viola e un cardigan bianco. La donna lascia sulla superficie riflettente dell'acqua. Nell'inquadratura successiva compare il titolo del film, una scritta blu su sfondo bianco. Un'inquadratura a 360 gradi mostra quello che sarà il setting del film: la spiaggia di P'ohang, luogo in cui è presente una fabbrica di acciaio. Una donna sulla trentina con un cardigan nero e una gonna colorata cammina in direzione della macchina da presa sulla spiaggia. La spiaggia è per lo più deserta tranne alcuni pescatori e alcuni ristoranti di sushi vuoti. La desolazione della location è accentuata dalla presenza da una industria presumibilmente di metalli che vede i propri stabili svettare all'orizzonte, oltre e tutt'attorno la spiaggia. Da un taxi appena giunto al confini della spiaggia esce una giovane donna, la stessa che ha salvato la tartaruga nel prologo.

Le due donne a questo punto, mentre l'una entra e l'altra esce dalla spiaggia, si scontrano. Il gesto che anticipa molte delle interazioni che avverranno nel corso della storia. Questo scontro porta alla caduta di un sacchetto di plastica portato dalla donna vestita di nero. Questo sacchetto contenente acqua e un pesce rosso cade svuotando il suo contenuto sulla sabbia. La giovane donna dopo un sguardo perplesso raccoglie il sacchetto, lo riempie con l'acqua di una bottiglietta estratta dalla borsa e rimette all'interno il pesce rosso, porge il tutto all'altra donna. La donna vestita di nero senza dire alcuna parola riprende il sacchetto, s'incammina verso il taxi, vi sale a bordo e riparte. Senza lasciarsi scoraggiare dall'atteggiamento di quest'ultima, la giovane donna s'incammina verso la spiaggia dove posiziona in modo precario una sedia blu per poter apprezzare il mare. La ragazza porta con sé una riproduzione del quadro di Egon Schiele ritraente una donna nuda. Questo ritratto sembra essere l'unico possesso della

giovane donna oltre ad una piccolo bagaglio. Dietro di lei un uomo muscoloso con una maglia nera e dei pantaloni mimetici che sembra notare la donna mentre sta sistemando un gommone. Chin-a questo il nome della protagonista addormentandosi sulla sedia cade in acqua, l'uomo le presta soccorso e la porta di peso sulla spiaggia, Chin-a senza una parola o un gesto di gratitudine prende i propri averi e se ne va dalla spiaggia (una reazione che ricorda quella della ragazza con il cardigan nero precedentemente incontrata).

Sin dal prologo e dalle scene iniziali si evince come Chin-a sia una libera donna indipendente. È possibile vedere la sua compassione per gli altri e la sua caritatevole disponibilità dal modo con il quale aiuta la tartaruga e il pesce. È un tipico protagonista dei film di Kim, un'anima ferita ma che porta un simbolo di speranza mostrando atti di benevolenza nei confronti di forme di vita vulnerabili come uccelli, pesci rossi, tartarughe. Vestita di abiti sbarazzini (una gonna a fiori e un cardigan rosa chiaro) e truccata sembra invadere e provocare uno spazio prevalentemente industriale dominato dalle figure di operai manifatturieri, pescatori, ex marines portando con se un evidente segno di femminilità: il dipinto di Schiele del 1910 *Ragazza nuda con capelli neri*. Il ritratto non è una combinazione di bellezza e melanconia di una giovane donna dai capelli neri dal viso amaciato e da un corpo malnutrito. Il trattamento e la trasfigurazione alla quale le figure femminili vengono sottoposte nei dipinti di Schiele sembrano quasi trovare una rappresentazione cinematografica nelle storie di Kim riguardanti *Birdcage Inn* e *Bad Guy*. In campo medio in slow-motion ambiente sulla spiaggia, il regista cattura la faccia di Chin-a a destra dell'inquadratura e il ritratto sulla destra quasi alludendone il parallelo. Con questa doppia immagine Kim mostra una dei temi fondamentali quello della doppia figura femminile che ne unisce due in una sorta di gemellaggio. Questo scena mostra anche la sensibilità estetica di Kim nel voler unire assieme cose apparentemente opposte: solidità e fluidità, immobilità e mobilità, bellezza e grottesco.

Il profilo di Chin-a è ripreso mentre questa lentamente si addormenta, sullo sfondo colossali impianti di raffineria vanno tra loro in contrasto. La durezza degli impianti

industriali contrapposta alla morbidezza del corpo di Chin-a. L'immagine anche rappresenta di quella che è stata la rapida modernizzazione della Corea del Sud<sup>128</sup>. Più avanti nel film Chin-a, dopo aver iniziato a lavorare come prostituta, è mostrata mentre impiega il tempo libero tra corsi di pittura e passeggiate in spiaggia dove dipinge. Nella scena iniziale durante lo slow-motion e i lenti movimenti di macchina Chin-a cade in un breve momento di sonno che funge da oasi di pace e tranquillità da quello che è invece il suo lavoro notturno. Quando il barcaiolo entra in scena tutto diventa più frenetico dai gesti alla velocità delle riprese. Le due dimensioni hanno quindi una diversa valenza, lentezza e calma per la donna, velocità e immediatezza per l'uomo.

Nella scena seguente Chin-a arriva ad una squallida pensione in uno dei vicolo dietro la spiaggia, un'insegna verde e rossa porta il nome "Birdcage Inn". Sebbene il nome trasmetta di per se una sensazione negativa e di cattività il luogo altro non è che una tradizionale casa coreana, con cortile interno cementato adibito a luogo di lavaggio per capi e persone. Sul lato sinistro della casa vi è la residenza di una famiglia mentre sulla destra le stanze dedicate agli ospiti. Chin-a senza suonare alcun campanello inizia a lavarsi i capelli ad un rubinetto posto nel cortile interno. Una donna senza salutarla si alza dalla cucina e andandole incontro le chiede "quanti anni hai?". Chin-a risponde "ventiquattro" la donna replica "come mia figlia" indicandole una stanza dall'altra parte del cortile. Entrata nella stanza Chin-a trova una locale luminoso ma sporco e in disordine, rinviene tra gli oggetti una fotografia delle precedente inquilina che si rivela essere la donna vestita di nero con la quale si è scontrata in spiaggia. Appeso il dipinto al muro e aperta la finestra è possibile vedere come questa dia direttamente sulla spiaggia e l'industria domini lo sfondo.

I primi sette minuti del film identificano come la narrativa sarà incentrata su delle donne. Nel campo lungo del dialogo tra Chin-a e il suo nuovo datore è possibile vedere come il marito della donna e patriarca della casa si rilegato a silenzioso osservatore

---

<sup>128</sup> Il periodo tra gli anni sessanta e ottanta è chiamato "il miracolo di Han River", durante il regime militare la Corea del Sud presentò una impennata economica capace di farla diventare un modello per le altre nazioni asiatiche.

della conversazione. La terza figura femminile che Chin-a incontra è la figlia della datrice di lavoro, della sua stessa età con la quale instaurerà la relazione più importante. Hae-mi, una studentessa, entra in scena dopo essere uscita dalla macchina del proprio fidanzato nel mezzo della strada e del traffico avendo rifiutato di essere accompagnata da questo fino l'ingresso. Dopo che la macchina del fidanzato sparisce dalla vista Hae-mi prende un taxi e si reca a casa, questa scena di fa capire come la ragazza provi vergogna per le attività della famiglia. Hae-mi dopo essere scesa dal taxi percorrendo la strada verso casa si accorge che una ragazza si sta recando verso la medesima destinazione, si tratta di Chin-a di ritorno dal supermercato. Comprendendo che si tratta della nuova "ragazza di servizio" per le attività della famiglia Hae-mi chiude il cancello quasi del tutto prima che Chin-a passi. Da questo primo freddo incontro è possibile notare come Hae-mi colga l'occasione per mostrare il proprio disprezzo e la propria superiorità su Chin-a. Anche in scene successive si vede un atteggiamento simile, Hae-mi durante una cena evita di prendere del cibo dalla stessa ciotola dalla quale l'ha colto Chin-a e evitando di prestarle del dentifricio, Chin-a è trattata come se fosse una malata. In un giorno di pioggia Chin-a incontrando Hae-mi all'uscita di una clinica ginecologica (nella quale si lascia intendere Chin-a abbia appena abortito) decide di condividere l'ombrello con l'altra ragazza, con questo gesto scatena la rabbia della studentessa che l'agredisce verbalmente dicendole "Tu ed io siamo diverse. Non cercare di cercare di parlarmi o pretendere di essermi amica".

Sebbene il resto della famiglia accetti Chin-a come un membro surrogato di questa è evidente come allo stesso tempo sia considerata secondaria ed estranea. La madre di Hae-mi permetta a Chin-a di chiamarla "zia" ma allo stesso tempo la ammonisce per quanto riguarda il modus operandi delle mansioni affidatele. Il padre di Hae-mi stesso indirizza il proprio sguardo contrariato alla figlia nel vedere l'indegno trattamento riservato a Chin-a. Allo stesso tempo quest'ultimo un giorno approfitta dell'assenza della moglie per obbligare Chin-a ad avere un rapporto sessuale con lui. Il fratello minore di Hae-mi è invece l'unico ad essere gentile con la ragazza sebbene spii la ragazza durante i rapporti con i clienti. Il ragazzo chiede a Chin-a non solo di posare nuda per scattarle delle foto con le quale partecipare a un concorso fotografico ma

anche per avere il dei rapporti sessuali con lei. La già stressata Chin-a viene anche raggiunta dal suo protettore che uscito di galera la raggiunge per confiscarle tutti i soldi finora guadagnati. Anche i suoi clienti le creano dei problemi costringendola a rapporti non protetti e a vestirsi in maniera umiliante.

Parallelamente all'oppressione esercitata da questi uomini vi è la relazione di Hae-mi con il proprio fidanzato Jin-ho il quale chiede costantemente alla fidanzata di avere rapporti sessuali con lei. La ragazza è riluttante dato che preferisce che questi avvengano solo dopo il matrimonio. Una notte dopo essere stato respinto e schiaffeggiato dalla propria fidanzata Jin-ho si ubriaca e fa visita al Birdcage Inn pagando per una notte con Chin-a (ignaro si tratti della casa della fidanzata). Poco tempo dopo questo è portato a casa dei genitori della propria fidanzata. Per l'occasione la madre di Hae-mi chiede a Chin-a di rimanere fuori casa per cena non volendo che questa sia vista dal fidanzato della figlia. Chin-a sentendosi tradita e abbandonata passa diverso tempo al porto bevendo e truccandosi con un pesante e provocante trucco ritorna ubriaca a casa generando imbarazzo alla famiglia. Quando Hae-mi presenta la ragazza dicendo si tratti di una cugina questa prende la parola e dice chiaramente di come il suo compito sia quello di intrattenersi con uomini soli ed essere pagata per fare con loro l'amore. Un'imbarazzata Hae-mi se ne va dal tavolo dopo averla schiaffeggiata, anche Chin-ho la segue nervoso per poter essere riconosciuto dalla ragazza che anche lui ha pagato qualche notte prima. La madre schiaffeggia anche lei Chin-a per non essere stata rispettosa dell'accoglienza finora ricevuto, dopo quest'ultimo schiaffo Chin-a diventa silenzio e incomincia a mangiare mentre piange vistosamente. Più tardi quella notte, quando Hae-mi torna a casa (dopo essere stata consolata dal proprio comprensivo fidanzato) confronta Chin-a dicendole "Pensi sia tutto facile. Chiunque può vivere come te", Chin-a replica "Tu credi i sia felice? Credi davvero di capirmi?", Hae-mi le risponde con "Smettila è stati un tua scelta. Smettila di recitare mi discusti".

A metà film il conflitto tra le tue ragazze si fa più profondo dato che Hae-mi diventa sospettosa dopo aver visto delle scarpe uguali a quelle del fidanzato fuori dalla porta di

Chin-a e aver sentito la madre sostenere di aver già visto la faccia del suo fidanzato. Jin-ho confessa di aver fatto visita a Chin-a ma di non aver avuto effettivamente dei rapporti con lei. Chin-a è chiamata a testimoniare se quanto sta dicendo il ragazzo sia vero ma questa conferma di aver avuto due rapporti sessuali con lui quella notte. Arrabbiatissima Hae-mi insulta Chin-a restituendole un walkman ricevuto sostenendo che non può accettare regali acquistati con soldi sporchi. Da questo momento Hae-mi fa di tutto per sbarazzarsi di Chin-a: informa la madre dei rapporti tra la ragazza e il fratello, denunciando alla polizia l'attività illegale della famiglia gesto che porterà in carcere il padre e Chin-a.

Il secondo punto di svolta nella relazione tra le due ragazze protagoniste avviene quando Hae-mi entra nella camera di Chin-a. La madre dopo aver sgridato Chin-a e chiesto di andarsene la ferma dovendo ancora trovare una sostituta, ordina alla figlia di riportare la valigia nella camera della ragazza. Quando Hae-mi entra nella camera si accorge di tutti gli oggetti posseduti da Chin-a che finora non aveva visto: il quadro, un orsacchiotto, dei libri, il libro con le foto del periodo scolastico, i ritratti fatti ai membri della famiglia, la foto incorniciata scattata dal fratello a Chin-a e Hae-mi quando erano a pranzo. In un secondo momento Hae-mi raggiunta la spiaggia vede Chin-a in un tenero momento sessuale con un giovane pescatore l'unica persona che finora ha trattato la ragazza con rispetto. Da questo momento la negativa considerazione sui rapporti sessuali della ragazza cambia. Questa scena sembra risvegliare un lato di Hae-mi che sembrava essere represso. La scena d'amore dei due giovani è ripresa con un movimento circolare di macchina attorno a loro accompagnata da una musica orchestrale, è l'unica scena sessuale nel film di Kim ad essere presentata in modo stilizzato e lirico. Al posto di focalizzare la scena sul rapporto sessuale Kim si focalizza sullo sguardo di Hae-mi, con dei primi piani e dei dettagli sul volto ne mostra la complessa reazione di shock, confusione e eccitamento. L'elegante scena è seguita da una ripresa da sotto l'acqua di Hae-mi su di un molo mentre Chin-a entra nell'inquadratura a sinistra, l'immagine è parzialmente distorta dalle piccole onde sul pelo dell'acqua, è il momento in cui maggiormente le due donne ricordano le due ragazze nel dipinto di Schiele.

Un ulteriore dimostrazione dell'abbattimento delle barriere sociali che dividono le due donne è verso la fine del film quando Hae-mi incomincia a seguire Chin-a e riproporre anche lei tutte le attività che questa è solita fare durante la giornata. Nel scena che precede infatti Hae-mi riceve una carta con sopra rappresentato il quadro di Egon Schiele "Bambine" (1911) da Chin-a. La carta mostra due bambine, la prima bionda vestita di rosso e nero, la seconda con capelli neri vestita di blu e nero, l'una seduta accanto l'altra. L'inquadratura del dettaglio del viso di Hae-mi mentre guarda l'immagine lascia il posto ad un'inquadratura in prima persona in campo lungo su Chin-a mentre indossa un abito da donna e mentre esce dal corso di pittura. La macchina da presa segue i movimenti di Chin-a come se si trattasse di qualcuno che la stesse spiando, quel qualcuno è Hae-mi. Chin-a viene seguita con lo sguardo quando entra in una boutique, mentre sfoglia dei libri d'arte di libreria, mentre mangia un in ristorante, canta al karaoke da sola, mentre prova una spilla per capelli ad una bancarella. Proprio mentre prova questo oggetto tenendo in mano un specchio nel riflesso si accorge di Hae-mi. Chin-a senza mostrare di essersi accorta entra in un vicolo, si nasconde riuscendo a mettersi lei nella condizione di seguire Hae-mi senza che questa se ne accorga. I ruoli si sono invertiti. Hae-mi dopo aver perso di vista la ragazza e non sapendo invece di essere seguita incomincia a riproporre tutte le attività finora svolte da Chin-a tornando al negozio di libri, al ristorante, al karaoke. Proprio mentre prova la spilla per capelli precedentemente provata da Chin-a si accorge guardando nel riflesso dello specchio di essere seguita. Hae-mi si gira verso Chin-a mentre questa le sorride in maniera amichevole. La scena termina con una statica ripresa della strada mentre le due ragazze si guardano in faccia.

Questa scena potrebbe ricordare, grazie alle molte similitudini, quella presente in *La donna che visse due volte* di Alfred Hitchcock. La scena dell'inseguimento da parte dell'agente investigativo John Ferguson di Madeline Elster, moglie di un vecchio amico. In questa famosa scena la donna vaga in apparente stato ipnotico mentre silenziosamente l'agente la segue. Anche qui le inquadrature coincidono con quanto possibile vedere da Scott mente l'inseguimento continua tappa dopo tappa. Per primo luogo il negozio di fiori a seguire il cimitero nella missione spagnola. L'inseguimento

continua alla galleria d'arte al Palace of Legion of Honor, al vecchio hotel dove la donna misteriosamente sparisce senza lasciare traccia (come Chin-a all'interno del vicolo). In questa sequenza Scott segue Madeline lungo uno squallido vicolo cittadino dove questa sparisce all'interno di un edificio. Non appena il detective raggiunge un buio deposito e aprendo una porta vede una scioccante stanza piena di fiori colorati, immagini che lo mettono in guardia. Qui Hitchcock inserisce una intrigante inquadratura dove lo sguardo dell'uomo e l'oggetto al quale rivolge lo sguardo compaiono nella stessa inquadratura. La critica Tania Modleski la descrive: "Madelin si girò volgendo la faccia alla telecamera, ci aspetteremmo che lo stesso sia fatto con la faccia dell'uomo avendo questo la possibilità di vedere la donna di fronte. Sorprendentemente si scopre come questo si riveli essere uno specchio attaccato alla porta, con una inquadratura viene mostrata l'uomo che guarda Madeline e l'immagine di questa allo specchio. Donald Spoto dice di questa inquadratura: 'questo implica che quello visto ne era solo il riflesso.' ... L'immagine è profetica in quanto anticipa di come nonostante tutti gli sforzi di Scott di controllare Madeline questo si ritrovi ripetutamente ributtato indietro nell'identificarsi e nel mimare lei e i suoi desideri... È come se ci scontrassimo con il fatto che la donna abbia qualche tipo di relazione con lui, motivo per il quale lui le somiglia così intollerabilmente da porre la domanda sull'effettiva pienezza dell'essere"<sup>129</sup>.

Se sostituiamo la figura di Scott a quella di Hae-mi e quella di Madeline a quella di Chin-a possiamo vedere come questa descrizione calzi anche alle protagoniste di *Birdcage Inn*. Come per Hitchcock anche Kim sembra avere una passione per le scene che vedono un personaggio seguire o spiare segretamente un altro attraverso specchi, vetri a specchio, finestre e porte come succede appunto anche in *Wild Animals*, *Address Unknown* e *Bad Guy*.

"Nei film di Kim Ki-duk, l'atto di spiare non significa un atto voyeuristico ma bensì un processo di identificazione tra chi guarda e chi è guardato ... Attraverso lo spiare, Hae-mi realizza come Chin-a sia una ragazza come lei nonostante quanto avesse finora pensato. La loro relazione diventa ora

---

<sup>129</sup> Modleski, Tania. *The Woman Who Knows Too Much: Hitchcock and Feminist Theory*. New York: Routledge. 1988.

quella di amiche, due sorelle o quella di due bambine come nel disegno di Egon Schiele”<sup>130</sup>.

Lo specchio è un elemento importante anche in altri film del regista. In *Bad Guy*, Han-gi spia Son-hwa nella propria stanza tramite un vetro a specchio quando l'inesperta prostituta è costretta a ricevere il suo primo cliente. Incapace di sostenere la sofferenza mostrata dalla ragazza con le proprie grida Han-gi chiama il proprio tirapiedi che interviene in quello che altrimenti sarebbe stato un stupro. La notte seguente Han-gi tuttavia lascia che questa abbia il proprio primo rapporto con un cliente. Anche questa volta guarda la scena da dietro il vetro, anche questa scena si presenta come un crudele stupro nei confronti della ragazza accentuato dall'ombra sulla propria faccia mostrato tramite un'inquadratura in dettaglio. La finestra che da sull'altra stanza permette di divenire una sorta di cinema nel quale il “cattivo” inizia a trasformare il proprio risentimento sociale in empatia verso la ragazza. Il primo momento di dolcezza nel film avviene a quaranta minuti dall'inizio quando Son-hwa appoggia la propria guancia su di un vetro mentre dall'altra parte Han-gi l'accarezza e le dà un bacio, sebbene tra loro vi sia il freddo vetro a specchio che impedisce alla ragazza di sapere cosa vi sia dall'altra parte.

Dopo aver scampato per poco alla propria esecuzione, per un delitto che non ha commesso, Han-gi ritorna dalla prigione confrontandosi un'altra volta con Son-hwa attraverso lo specchio, la quale nel frattempo ha cominciato ad avere dei sentimenti per lui. Questa volta la telecamera fissa rimane a lungo sulla ragazza e sul suo riflesso nello specchio il quale viene sovrapposto quello di Han-gi che acceso un accendino rende finalmente possibile a Son-hwa venire a conoscenza di essere stata finora osservata. È per certi versi simile a quanto avveniva in *La donna che visse due volte*, il riflesso è utilizzato per enfatizzare l'identificazione tra Son-hwa e Han-gi i quali finiscono per comprendere l'infelicità e la sofferenza dell'altro transcendendo il genere e la classe sociale alla quale appartengono. Anche *Wild Animals* include una scena quasi identica nella quale un rifugiato Nord Coreano di nome Hong-san accende un accendino per

---

<sup>130</sup> Kim, Kum-dong. “Aesthetic Traits and the New Role of the Spectator in Kim Ki-duk’s *Birdcage Inn*”. *Film Studies* 25 (2005), pp. 6-35.

rivelarsi tramite la finestra nell'assistere al pianto di Laura, spogliarellista e immigrata che da poco aveva perso il proprio fidanzato. A questa rivelazione Son-hwa rompe il vetro con un portacenere, i due personaggi si cambiano un lungo sguardo per poi riunirsi nella stanza in un abbraccio ricco di emozione. Nella scena successiva Han-gi libera Son-hwa dalla vita di bordello, questo sottolinea come la scena e la rottura dello specchio abbia significato un così forte cambiamento nella loro relazione.

In *Birdacege Inn* e *Bad Guy* il voyeurismo funziona in maniera significativamente differente rispetto a quanto Laura Mulvey descrive nel proprio saggio: "Visual Pleasure and Narrative Cinema". Rielaborando la psicoanalisi Freudiana, Mulvey vede il voyeurismo maschile come intrinsecamente sadico ... afferma il controllo e sottopone la donna all'essere punita per le proprie colpe"<sup>131</sup>. Nel saggio "A Closet Look at Scopophilia: Mulvey, Hitchcock, and *Vertigo*" Marian E. Keane scredita l'argomentazione di Mulvey sostenendo che La donna che visse due volte "si sofferma nelle implicazioni di un guardare attivo e un passivo essere guardato che rappresentano le differenze sessuali e il potere dell'uomo incapsulato nell'eroe"<sup>132</sup>. Come puntualmente Kaene sostiene "Mulvey descrive la figura di Steward come se possedesse, brandisse un potere grazie alla sua posizione rispetto alla donna, ma la verità è che è lui a soffrire di vertigini"<sup>133</sup>.Kaene continua a criticare Muvey e la sua considerazione de *La donna che visse due volte* dicendo: "è cieca nel non riconoscere il ruolo della donna all'interno del film a la fedeltà di Hitchcock a questa"<sup>134</sup>. Magari le stese accuse possono essere rivolte nei confronti di chi considera il cinema di Kim Ki-duk misogino, spesso infatti sembra ignorare la sofferenza anche degli uomini e guardare il tutto solo dalla sola prospettiva femminile.

Tramite le opere di Kim, il corpo maschile è soggetto a varie forme di disturbi fisici e degradazioni quali percosse, accoltellamenti, ferite di arma da fuoco, mutilazioni, torture e incarcerazioni. Alcuni degli componenti nelle controversie di Kim sono

---

<sup>131</sup> Mulvey, Laura. "Visual Pleasure and Narrative Cinema". In *Film Theory and Criticism*. Ed. Leo Braudy and Marshall Cohen. Oxford: Oxford University. 2009, pp. 711-722.

<sup>132</sup> Kaene, Marian E. "A Closer Look at Scopophilia: Mulvey, Hitchcock, and *Vertigo*". In *A Hitchcock Reader*. Ed. Marshal Deutalbaum and Leland Poague. Ames: Iowa University. 1986, pp. 234-239.

<sup>133</sup> Ibidem, pp. 236.

<sup>134</sup> Ibidem, pp. 246.

“tematiche di tortura di ‘non-persone’ che ne permettono la trascendenza” incluso “violenza fisica contro uomini, violenza sessuale contro donne, mancanza di voce e di corpo”<sup>135</sup>. In questa discussione sulla violenza contro il corpo degli uomini nei film di Kim, Ma alza una interessante obiezione sulle politiche del regista riguardante la sessualità:

“Ci si può immediatamente accorgere di fatto che la violenza sessuale non è mai perpetuata su degli uomini. Nonostante le ripetute violenze e sanguinamenti a cui sono soggetti i personaggi maschili questi non terminano mai in rapporti di violenza sessuale omosessuale. Al contrario la mancanza di questo rende la violenza nella quale sono coinvolti gli uomini un ulteriore elemento per accentuarne la mascolinità anziché toglierne la dignità”<sup>136</sup>.

Ci sono infatti solo una paio di umilianti immagini di omosessuali emarginati nei film di Kim. Nel film di debutto *Crocodile*, un poliziotto omosessuale e pittore di bozzetti fa delle avance sessuali al protagonista, questo lo picchierà umiliandolo. Il pittore è un individuo maligno che basterà il protagonista vendicandosi, un espediente che permette di evitare di accusare necessariamente il protagonista di omofobia. In *Breath* un altro uomo rappresentato come effeminato sbircia il proprio compagno di cella, il protagonista che condannato a morte riscopre i propri desideri sessuali grazie alle visite che una donna fa regolarmente. L'uomo respinto finirà col strangolare il protagonista sebbene con le lacrime negli occhi.

In *Birdcage Inn* è possibile notare come Kim Ki-duk utilizzi l'abbigliamento e l'acconciatura delle due donne in maniera da crearne un contrasto. Chin-a è solita indossare vestiti da donna colorati, che lasciano le gambe scoperte e con scollature mentre Hae-mi è caratterizzata da dei capelli corti pantaloni da uomo e maglie girocollo. Dopo la scena del pedinamento Hae-mi assume anche un ruolo mascolino ovvero quello di protettrice nei confronti di Chin-a mentre questa è picchiata dal suo vecchio pappone e salvandole la vita in un tentativo di suicidio. Nella notte nella quale Chin-a torna dall'ospedale è in momento nella quale le due donne riescono ad essere

---

<sup>135</sup> Ma, Sheng-mei. “Kim Ki-duk’s Non-Person Films” Asian Cinema. 2006, pp. 36.

<sup>136</sup> Ibidem.

fisicamente vicine: Hae-mi mette un fiore verde tra i capelli di Chin-a, appoggia la testa sulla spalle e le dice che non le interessa cosa è successo tra Chin-a e il proprio fidanzato. Da questo punto gli interessi romantici di queste due donne diventano quasi del tutto insignificanti per la storia.

Nella penultima scena Chin-a invita Hae-mi nella propria stanza mentre fuori ha incominciato a nevicare sebbene sia estate questo anticipa ciò che miracolosamente sta per succedere. Quando giungere un cliente alla pensione Hae-mi esce per controllare dicendo a Chin-a di riposare in quanto ancora provata dagli avvenimenti accaduti quella notte. Un cliente entrato nella sala d'ingresso le chiede se poteva avere una stanza ed se fosse lei la ragazza con la quale poteva intrattenersi e a quanto. Hae-mi risponde all'uomo di accomodarsi, mentre cammina sulla neve la macchina da presa inquadra i piedi della ragazza che in quel momento stavano indossando le scarpe blu di Chin-a. Hae-mi si piega verso la neve, fa una palla di neve. L'inquadratura riprende nella camera di Hae-mi dove nel frattempo Chin-a stava sfogliando un libro appartenente all'amica nel quale trova una foto di loro assieme. Trovando strano non vedere tornare all'amica, Chin-a apre le porte per cercarla fuori quando si accorge che le orme dall'amica conducono proprio alla stanza adibita agli ospiti. Dalla finestra Chin-a si accorge di come l'abbia sostituita l'amica ad intrattenere l'ospite, l'inquadratura in slow motion mostra la palla di neve precedentemente realizzata da Hae-mi.

Nella scena successiva lo schermo va in bianco e nero prima di un'inquadratura in primo piano del cancello con su l'insegna Birdcage Inn, questa sembra aprirsi magicamente come le tende di un teatro lasciando dando sul giardino interno dalla pensione mentre una felice famiglia si prepara. I tre giovani si stanno lavando i denti mentre la madre sta pelando dei vegetali e il padre sta bruciando dei rifiuti (compresa la foto nella quale aveva posato Chin-a). La colonna sonora di accompagnamento è un arrangiamento di Richard Schonherz di "Ruhe Sanft" dall'opera incompiuta *Zaide* di Wolfgang Amadeus Mozart, il pezzo è nello stesso stile elegante e allegro del minuetto iniziale sentito nella scena di apertura sulla spiaggia. Dopo una serie di sguardi in

camera sorridenti da parte dei personaggi , ad eccezione del padre, la scena torna sulla spiaggia dove la storia è iniziata. La camera posta su di una gru mostra Chin-a e Hae-mi avere un'amichevole conversazione sedute in cima al faro dove poste una accanto tornano a somigliare alle bambine del dipinto di Egon Schiele. Il film termina con un'inquadratura da sotto il pelo dell'acqua delle due ragazze simile a quello nel quale Chin-a mette la tartaruga in acqua. Questa ultima inquadratura mostra le due donne sorridere mentre guardano i pesci nel mare. L'immagine viene ristretta e lo schermo diviso in due per lasciare spazio ai titoli di coda. Mentre i titoli di coda proseguono l'immagine delle due ragazze le vede lentamente distorcere e lentamente disintegrarsi a causa delle onde sull'acqua. L'ultima immagine mostra i visi delle due protagoniste deformarsi come se si stessero fondendo assieme.

#### **V.4.2 La samaritana**

Oltre a *Birdcage Inn* quello che possiamo definire il film più al femminile di Kim Ki-duk è senza dubbio *La samaritana*. Questo film esplora le promiscue abitudini sessuali di ragazze adolescenti da un punto di vista psicologico. Fin dall'inizio *La samaritana* stabilisce una relazione tra due studentesse delle scuole superiori che stanno organizzando una serie di servizi sessuali a pagamento per poter ottenere i soldi per una vacanza in Europa. Yo-jin fa da manager alle attività dell'amica Chae-yong. Mentre la prima è figlia di un detective che si occupa della parte organizzativa la meno privilegiata Chae-yong si occupa di intrattenere gli uomini. È infatti Yo-jin a contattare i clienti e fissare loro gli appuntamenti grazie alle proprie capacità, capacità delle quali sembra essere sprovvista l'amica. Nonostante questa suddivisione dei lavori nei ruoli di mente e corpo che riflettono le classi differenti di provenienza, fin dall'inizio è possibile vedere una profonda amicizia tra le due ragazze che allude anche ad un interesse omosessuale da parte di Yo-jin, questa infatti durante i bagni con l'amica ammira la bellezza dell'amica e chiama "sporchi" gli uomini con la quale è costretta a dormire l'amica. Le loro posizioni sono molto simili quindi a quelle viste in *Birdcage Inn*.

La messa in scena in *La samaritana* spesso enfatizza questa profonda amicizia enfatizzandola nel riprendere le due ragazze sedute l'una accanto all'altra, camminare per mano, indossare le stesse uniformi. La prima parte del film è divisa in tre segmenti "Vasumitra", "Samaria" e "Sonata" termina con la tragica morte di Chae-yong, la quale salta dalla finestra di un motel per fuggire da un controllo della polizia. La seconda parte del film inizia quando Yo-jin assume il nome e l'identità di Chae-yong per rincontrare i suoi clienti. Proprio prima del suo primo cliente, Yo-jin guarda fuori dalla finestra dalla quale è saltata l'amica e la vede salutarla. Tutti i rapporti sessuali accadono fuori dalle scene, il corpo degli uomini è visto solamente come un vuoto vascello per una comunicazione spirituale con l'amica nel tentativo di alleviare il senso di colpa. Dopo ciascun rapporto sessuale Yo-jin restituisce agli uomini i soldi con i quali avevano pagato l'amica e li ringrazia come se fosse lei ad essere una loro cliente. In qualche modo Yo-jin diventa la Vasumitra della storia raccontata da Chae-yong dopo i rapporti sessuali infatti gli uomini sembrano volere fare ammenda dei loro sbagli (la storia di Vasumitra vedeva questa capace di trasformare gli uomini se credenti buddisti dopo aver fatto l'amore con loro).

A poco più di metà film avviene uno spostamento di punto di vista, il padre di Chae-yongh diventa il centro attorno al quale si basa il nuovo punto di vista interrompendo la narrazione finora concentrata sulle due ragazze. Il padre è un detective che viene a conoscenza delle attività della figlia vedendola casualmente nella stanza di un albergo attraverso una finestra, si trovava infatti in un palazzo di fronte all'albergo per indagare su di un omicidio. Un critico definì che da questo momento "il padre detective e il mondo della realtà che rappresenta si introduce nel contesto mistico e simbolico della sessualità femminile"<sup>137</sup>. A differenza del padre di Hae-mi di *Birdcage Inn* questa volta il padre è dotato sia di potere patriarcale sulla figlia sia pubblico e sociale. È un protagonista differente dai personaggi di Kim che solitamente vedono poliziotti o forze dell'ordine essere personaggi corrotti e senza scrupoli (in *Bad Guy* e *Ferro 3* questi utilizzano il loro potere per scopi di soddisfazione personale). Yong-gi, questo il nome dell'uomo, discende nell'abisso della rabbia arrivando a sorvegliare la

---

<sup>137</sup> Ma, Sheng-mei. "Kim Ki-duk's Non-Person Films" *Asian Cinema*. 2006, pp. 41.

figlia e bloccare i suoi incontri senza che lei lo sappia, nel minacciare e colpire i clienti della ragazza con schiaffi e pugni. Il padre non solo spinge un uomo di mezza età al suicidio per averlo umiliato di fronte alla sua famiglia, ma arriva anche ad uccidere un cliente della famiglia che non era riuscito a fermare prima che il rapporto si consumasse.

Proprio quando il film diventa un thriller che vede un padre compiere la propria vendetta inizia la terza parte "Sonata" che prende il nome dalla macchina guidata dall'uomo. La narrazione prende un differente ritmo e si allontana dalla tensione della parte precedente lasciando il posto ad momenti più lenti e sereni. Il padre e la figlia si recano in un remoto paese di campagna per visitare la tomba della defunta madre. Uno dei cambiamenti maggiori in questa parte accade sulle rive di un fiume dove il padre parcheggia la macchina e mentre la figlia dorme chiama i propri colleghi per farsi costituire. È proprio qui che il punto di vista realistico del padre viene sostituito da uno nuovamente centrato su Yo-jin. In una scena di sogno questa si sveglia nella macchina, esce e chiamando e cercando il padre lungo il fiume viene attaccata dallo stesso, strangolata, seppellita lungo il fiume. L'uomo si vede metterle un paio di cuffie prima di seppellirla del tutto e successivamente con un lettore CD far partire "Gymnopédie No. 1" di Erik Satie. La melodia è possibile sentirle come se questa venisse udita dalla ragazza ormai morta e seppellita. Questa scena ripropone il modo con il quale il padre era solito svegliare la figlia la mattina e mostra la complessa psicologia della ragazza in questo momento. È possibile che la giovane si senta sia in colpa per le proprie azioni sia abbia paura della punizione del padre, lascia intuire che potrebbe aver capito che il padre sia al corrente dei propri appuntamenti avendoli visti misteriosamente sabotati e dopo aver visto l'uomo con il quale si era intrattenuta misteriosamente ucciso.

Terminato il sogno, Yo-jin si sveglia in sussulto, fuori dalla macchina vede il padre verniciare dei sassi di giallo e disporli da formare un percorso (in una delle scene precedenti voleva infatti offrire delle lezioni di guida quando la figlia incominciò a mostrare interesse per la guida). Dopo averle dato alcune istruzioni le dice di provare a fare tutto da sé. Il regista alterna scene ravvicinate di Yo-jin mentre cerca di fare

manovra con la macchina e altre in campo lunghissimo che mostrano l'avvicinarsi del fuoristrada del colleghi del padre. Dopo il tentativo di manovra andati a buon fine Yo-jin si sporge dal finestrino per chiamare e il padre, lo vede da lontano andare via con la macchina dei colleghi poliziotti. Una ripresa a volo di uccello mostra le due macchine, l'una che se ne va mentre l'altra inizia a cercare di seguirla. Yo-jin cerca di seguire il fuoristrada nella fangosa strada di campagna ma procede a fatica fino a quando la macchina non si blocca nel fango mentre il fuoristrada sparisce dall'inquadratura. L'inesperta guidatrice tenta di uscire ma le ruote slittano e la macchina resta ferma, in un campo lunghissimo è possibile vedere la macchina immersa nel terre fangose di campagna, in lontananza dei colli con dei boschi, il cielo è grigio e umido. Yo-jin smonta dalla macchina mentre un coro fa da accompagnamento musicale mentre questa si guarda attorno in cerca di aiuto spazzata da quanto stava accadendo. La scena è potente "raramente ho visto una così potente ed efficace immagine di questa trascendente ultima inquadratura de *La samaritana*"<sup>138</sup>.

La scena finale de *La samaritana* è considerata un delle immagini più potenti viste finora nel cinema della Corea del Sud. La poetica di Kim contiene energie sovversive capace di infrangere le convenzioni cinematografiche contemporanee e capace di rappresentare una netta spaccatura con in cinema mainstream della Corea del Sud. Kim stesso è un soggetto perfetto per essere definito "individuo in divenire", come provato dalla versatilità mostrata nei suoi lavori, da operaio, soldato, aspirante sacerdote, artista di strada, sceneggiatore e regista. Per comprendere l'importanza del concetto basta comparare la qualità iniziale, piuttosto cruda, dei suoi primi film rispetto a *Primavera, estate, autunno, inverno ... e ancora primavera* o *Ferro 3* dove troviamo immagini di grande ricercatezza estetica, narrativa sofisticata e profonda, cura per i dettagli sonori e recitativi.

In questa intervista Kim espone la sua opinione riguardo il dibattito femminista nato attorno ai suoi film:

---

<sup>138</sup> Hye Seung, Chung. *Kim Ki-duk*. Ed. University of Illinois. 2003, pp. 98.

“Ci sono persone che sostengono i miei film essere antifemministi e degradanti per le donne in generale. Ci sono molti gruppi femministi che variano da semplici donne femministe ad attiviste a studentesse. Quando si tratta di un gruppo spesso un film diventa il loro target politico. Ci sono occasioni in cui in taglio nel mio film è richiesto dalla loro ideologia, ma se si guardasse l'intero film si potrebbe persino arrivare a dire che io stesso sia un femminista. Per questo ci sono numero possibili interpretazioni”<sup>139</sup>.

I film di Kim infatti riescono dipingere un solido dipinto di donne all'interno di una società patriarcale: le donne sono soggette a violenza e aggressione da parte degli uomini ma queste sono mostrate capaci di resistere e rimanere forti. Allo stesso tempo il regista mostra la crudeltà perpetuata ai danni di tutta quella parte di società non elitaria e materialistica fatta di sognatori ed emarginati di qualsiasi età o genere.

#### **V.5 I film politici: Address Unknown e The Coast Guard**

Il sesto film di Kim Ki-duk Address Unknown è quello più apertamente politico ed è il film sul quale la critica si è soffermata maggiormente sugli elementi provenienti dalla psicoanalisi e sulle teorie post coloniali. Il film è ambientato in un remoto campo profughi durante gli anni settanta e segue le vicende che ruotano attorno ad una lettera il cui tempo di consegna è stato ampiamente allungato. Il mittente di questa lettera è la madre di Ch'ang-guk, una donna di mezza età che vive in un campo militare con il proprio figlio afro americano per metà in quanto figlio di un militare. L'unica prova della sua esistenza è una foto di una famiglia appena all'interno di una casa improvvisata all'interno di un bus. Il colore rosso sangue e lo stemma dell'aviazione americana è un evidente segno della dominazione militare americana nella Corea del Sud ma anche un degli elementi ricorrenti nei film di Kim ovvero le case mobili (le barche in *Wild Animals* e *L'arco*, le case galleggianti ne *L'isola*, il tempio sul lago in *Primavera, estate, autunno, inverno ... e ancora primavera*). Il padre del ragazzo è Micheal che sembra aver lasciato la donna coreana e il figlio anni prima con la promessa di trovar loro la possibilità di emigrare negli Stati Uniti d'America.

---

<sup>139</sup> Merajver-Kurlat, Marta. “Kim Ki-duk: On movies, the Visual Language. New York: Pinto Books. 2009.

Aspettando disperatamente buone notizie dall'uomo la donna continua ad inviare lettere che prontamente tornano lei indietro verso la sua dimora provvisoria con messaggio postale da parte delle poste americane: "indirizzo sconosciuto". La risposta dagli Stati Uniti in realtà arriverà solo alla fine del film quando purtroppo sarà già troppo tardi. Prima che questa infatti arrivi, Ch'ang-guk e la madre avranno posto fine alle loro sofferenze avendo optato per togliersi le loro difficili vite. La vita di questi due personaggi può essere divisa in tre periodi che descrivono tre tipi di relazioni utili ad un'analisi psicologica: il primo vede la madre felice nel periodo nel quale inizia una difficile relazione con Micheal, il secondo riguarda l'insieme di esperienze vissute da questi due e non mostrati nel film, il terzo riguarda la relazione tra il figlio, uno studente delle superiori, e James, un soldato americano alienato e problematico dal punto di vista emotivo. In modo simile a quanto mostrato ne *Il matrimonio di Maria Braun* (1979) di Reiner Werner Fassbinder o *Vittime di guerra* (1989) di Brian De Palma le vicende dei protagonisti sono inserite all'interno un più ampio contesto quello riguardante il rapporto tra l'esercito degli Stati Uniti e i territori conquistati.

Prima dei titoli di testa un montaggio mostra un primo piano di una pistola ricavata da un pezzo di legno con su inciso il logo militare degli Stati Uniti. L'inquadratura del dettaglio di una mano mentre ricaricare l'arma con un proiettile di acciaio è seguita da una campo medio che mostra la reazione di una bambina sulla cui testa è stato messo un barattolo, presumibilmente dal fratello. La camera riprende la scena in campo lungo e mostra il bambino sulla destra fare fuoco sulla sorella, subito dopo questa si porta le mani al viso rendendo possibile capire come il proiettile deve averla colpita nell'occhio. Quando il flashback finisce, appare il titolo del film scritto sia in coreano che in inglese. La scritta è posta su di un fabbricato verde, rosso e nero che riporta alla mente le mimetiche utilizzate dall'esercito per le proprie divise. La prima scena successiva al titolo si apre mostrando un baraccopoli di campagna in lontananza mentre in primo piano un grande campo d'erba. Un primo piano mostra due soldati americani alzare la bandiera con in sottofondo l'inno nazionale americano. Dopo un campo lungo sul portone d'ingresso al campo la telecamera inizia a zoomare sulla bandiera precedentemente fissata ora lontanissima. Nella scena successiva un gruppo di militari

passano accanto ad una città mentre corrono e intonano un canzone. Questi primi due minuti del film si concludono con l'immagine di un jet mentre decolla dal campo, questa diventerà un'immagine che si ripresenterà più volte all'interno del film.

Il campo militare è uno di quei luoghi che il filosofo francese Michel Foucault definisce "eterotopia", ovvero uno spazio che sebbene colleghi due luoghi o più allo stesso tempo marchi una netta divisione tra due realtà parzialmente incomunicabili tra loro perché incompatibili. Vi un forte contrasto tra gli elementi militari quali soldati di tutte le nazioni con armi di altissimo profilo tecnologico e la vita rurale di civili che abitano abitazioni povere. Una cintura di filo spinato delimita l'area, un cartello mostra la scritta "Proprietà del governo degli Stati Uniti: non oltrepassare" sebbene questo divieto non sia riferito ai soldati che possono tranquillamente accedere alla città e alle montagne limitrofe.

James un soldato dell'esercito americano vede per la prima volta Un-ok mentre si stava allenando su di un campo da basket delle scuole e successivamente la rivede durante un allenamento armato su di una strada di montagna che fungeva da passaggio anche per gli studenti. La timida ragazza in un primo momento indietreggia dalle avance del soldato ma successivamente accetta ad essere la sua compagna in cambio di una operazione all'occhio nel campo militare. Ironicamente il suo occhio è stato danneggiato proprio da una pistola giocattolo ricavata da una delle scatole utilizzate per contenere mezzi tecnologici americani. Tuttavia l'apparente benefattore di Un-ok si rivela ben presto essere un tossico dipendente con problemi mentali con azioni che oscillano da comprare alla ragazza un anello a schiaffeggiarla solo poche ore più tardi per aver rifiutato di prendere della droga assieme a lui. Nell'osservare la relazione di odio e amore della coppia si vede come nota come Un-ok ammira Chi-hum, un illustratore apprendista ripetutamente bullizzato e derubato da dei delinquentelli (personaggio che incarna Kim Ki-duk). La provenienza delle loro violenze è per entrambi a causa della presenza dell'America: la violenza su Un-ok ha origine da un militare americano mentre quella su Chi-hum da dei bulli che vorrebbero sembrare americani, acquistando riviste americane dalle guide nel campo e ponendoli domande

in inglese che a causa dell'impossibilità di rispondere correttamente in inglese viene punito. Oltre a Chi-hum anche un ragazzo dalla pelle scura che nonostante il proprio inglese perfetto non riesce ad ottenere un lavoro differente da quello di apprendista per un violento uomo da tempo fidanzato con la madre. Ch'ang-guk sembra riproporre la violenza subita dall'uomo nei confronti della madre stessa. Le scene che mostrano le violenze sono simili a quelle nel film *L'isola* (le scene riguardanti gli ami all'interno di parti sensibili del corpo umano) in questo caso sono gli occhi a subire le violenze. La ragazza perde un occhio a causa della pistola impugnata dal fratello mentre Ch'ang-guk viene ferito dalla ragazza stessa mentre cerca di spiarla. La terza scena la più violenta avviene mentre la ragazza è forzata dal proprio fidanzato James a tatuarsi il suo nome come se si trattasse di una sua proprietà, questa cerca di opporsi a lui e prendendo un pugnale si ferisce l'occhio di proposito, lo stesso occhio ad essere stato operato dalla clinica militare. Il gesto di violenza auto inflitto da ragazza sconvolge il giovane militare che in fuga quasi si trattasse della scena di un crimine dove viene attaccato a colpi di frecce dalla popolazione locale compreso Chi-hum. All'inizio del film una inquadratura aveva mostrato i tre personaggi assieme tutti e tre vittime di violenza sottolineando il ruolo subalterno nello spazio dominato dai soldati americani. Tra questi tre personaggi Un-ok ha sia il ruolo di vittima che di carnefice. Vi è un triangolo d'amore tra Un-ok, Chi-hum e James. Metaforicamente la madre di Ch'ang-guk è cieca se consideriamo il non riuscire a vedere come la realtà sia di fatto; manda continuamente lettere che non vengono risposte negli Stati Uniti così come si ostina a volere parlare inglese all'interno del negozio di alimentari locale. Questa ostinatezza provoca la furia del figlio che raggiunge il suo apice non momento in cui questo uccide il fidanzato della madre per poi rimuovere alla madre il tatuaggio a lei fatto dall'ex compagno americano. A questo punto avviene un momento di svolta all'interno dei personaggi; sia Un-ok, Chi-hum che Ch'ang-guk e la madre trovano finalmente una riappacificazione nelle lacrime ma solo dopo che ogni traccia dello straniero (ovvero degli americani) è stata rimossa dai loro corpi. Questo momento catartico e di riappacificazione è interrotto dalla tragedia che vede Ch'ang-guk dover andare in prigione per aver ferito un soldato americano e la madre impiccarsi dove aver

finalmente ottenuto risposta alla sue lettere dall'America. Prima dell'intervento all'occhio Un-ok è stata avvertita due volte (sia da Chi-hum sia da Dog-eye) di non ricevere favori da James, non volendo ascoltare i consigli si è ritrovato a dover pagare dovendo tornare nuovamente alla condizione precedente all'intervento. Utilizzando le parole del regista stesso a riguardo:

“Un-ok rappresenta i bambini coreani degli anni '60 i quali venivano ammalati dai gelati introdotti dai soldati americani, Ch'ang-guk simboleggia invece gli anni '70 e la nascita dei bambini frutto dei rapporti tra le donne coreane e i soldati americani. Chi-hum è il ritratto invece di noi negli anni '80 e '90 capaci di vedere il tutto da un prospettiva più ampia”<sup>140</sup>.

Chi-hum ha la funzione di rappresentare l'occhio dello spettatore nonché quello autobiografico del regista stesso non deve infatti essere una coincidenza il fatto che abbia usato come pseudonimo Kim Chi-hum nel 1995 quando partecipò al contesto per sceneggiatori indetto dalla KOFIC che lo vide vincitore del primo premio nonché diede inizio alla propria carriera da regista. Il regista ha fatto in un'intervista una comparazione tra Chi-hum, Ch'ang-guk e Un-ok con se stesso nel periodo adolescenziale e alcuni suoi amici, durante la propria infanzia ha anche trovato un lettere spedita verso un indirizzo sconosciuto, definendo questi personaggi “figli di un'era che deve ancora giungere”<sup>141</sup>.

Come mostrato nel film *Indirizzo Sconosciuto* l'esercito americano stanziato sembra alterare significativamente la vita della popolazione coreana fin dalla liberazione dal Giappone nel 1945 alla quale seguirono tre anni di occupazione militare. In seguito alla Guerra di Corea (1950-1953) l'esercito si è stanziato in maniera definitiva nella Corea del Sud con il pretesto della difesa dei cittadini dalla minaccia Comunista della Corea del Nord. Questo periodo ha portato ad un evento sociale molto diffuso che vede le donne coreane divenire “intrattenitrici” per i soldati americani, per alti funzionari del governo sud coreani, una pratica che convoglia nella prostituzione, elemento presente nei film di Kim Ki-duk in maniera massiccia. Nonostante la prostituzione sia una pratica

---

<sup>140</sup> Kim, So-hee. *Film Director Kim Ki-duk. I Am Imperfect. So the World Is Relieved*. Cultized. Settembre, 2001.

<sup>141</sup> Ibidem.

illegale nella Corea del Sud la prostituzione delle donne coreane a favore dei militari americani sembra essere stata una pratica diffusa a tal punto dall'aver influenzato la permanenza dei militari all'interno del paese, nonché l'aver spinto il governo stesso a gestire bar, club, bordelli. Sul tema della prostituzione delle donne autoctone si è detto:

“Nessuna delle istituzioni che si occupano di fornire programmi di assistenza ai militari può riuscire ad raggiungere i propri obiettivi senza il controllo delle donne per l'interesse dei soldati”<sup>142</sup>

“Non è solo un problema riguardante il traffico internazionale del corpo delle donne ma un vero e proprio sistema di negoziazione e tensione tra due governi”<sup>143</sup>.

Il sistema sembra quindi essere divenuto con il tempo una fonte di introiti ma allo stesso tempo un grosso problema sociale per le persone in esso coinvolte. Come mostrato nei film di Kim Ki-duk il modo con il quale la prostituzione è svolta vede la coercizione, lo sfruttamento e l'abuso delle prostitute come uno degli elementi largamente diffusi (*Bad Guy, L'isola, Birdacege Inn*); le donne sono vittime dell'impossibilità di pagare i propri debiti se non avendo come garanzia unicamente il loro corpo, oltre al problema di vedere i loro figli discriminati dalla società coreana in quanto derivanti da rapporti con stranieri di diversa etnia, nonché la mancanza di una figura paterna per i figli. Nel film *Address Unknown* questa problematica viene mostrata con l'utilizzo di un termine specifico utilizzato dai ragazzi per indicare la madre di Ch'ang-guk ovvero principessa straniera, un termine cinico e ironico che in Corea allude ad una tipologia di donne appartenenti alla classe media ossessionate dall'idea di femminilità e bellezza conformandosi alla moda tramite vestiti, accessori, makeup e chirurgia plastica; quest'ultimo tema in Corea del Sud trova particolare diffusione<sup>144</sup>; Kim Ki-duk utilizzerà proprio questo tema al centro del film *Time*. Tra le

---

<sup>142</sup> Enloe, Cynthia.

<sup>143</sup> Moon, Katharine. *Sex among Allies: Military Prostitution in U.S.-Korea Relation*. New York: Columbia University, 1997.

<sup>144</sup> Sebbene non mi voglia spingere ad una ricerca sulla tematica è comunemente diffuso dai media di internet che una persona su tre entro quarant'anni si sia sottoposta ad un intervento di chirurgia plastica. Tra le più diffuse operazioni quelle riguardanti la modifica dei tratti fisiognomici "asiatici" in

immagini alla quale le donne tentano di somigliare in larga parte derivano tra immagini commerciali appartenenti all'ambiente della cosmesi, della moda nonché telefilm, film, show televisivi. Sorge una spaccatura quindi tra due tipologie di immagini per le donne: quella delle donne che hanno preservato l'idea di femminilità coreana considerata corretta e quelle che derivando da relazioni avute dalla madri con stranieri simbolicamente portano "sulla propria pelle" il dominio da parte degli stranieri, quest'ultime sono definite con il termine *yanggonju* che significa appunto principessa dello straniero.

Nel periodo tra gli anni '50 e '60 la figura della donna coreana dedicata allo straniero è stata dipinta all'interno della cinematografia similmente a quella delle donne dei film noir americani e allo stesso tempo figure tragiche di drammi ne sono esempi film classici coreani quali: *Hell Flower* (1958), *Stray Bullet* (1961); il primo vede come protagonista una donna responsabile di aver sedotto il proprio fratello adottivo finendo così uccisa dal vendicativo marito, nel secondo invece la protagonista entra nel mondo della prostituzione per poter pagare i debiti del fratello fatti per poter sostenere la famiglia.

Negli anni '80 a seguito del massacro di Kwangju, responsabile della rivolta anti-americano, molte delle donne coinvolte nella prostituzione iniziarono a ribellarsi al ruolo nella quale erano confinate per diventare attiviste e dissidenti politiche. Storico il caso dello stupro e omicidio di una barista alla quale ritrovarono una bottiglia e un ombrello all'interno delle cavità vaginali e anali che portò ad una forte manifestazione di rabbia contro l'esercito americano essendo l'omicidio imputato ad un soldato americano. Nel film *Silver Stallion* (1990) si vede una vedova dopo essere stata stuprata da due soldati americani venire ostracizzata dal proprio villaggio durante la Guerra di Corea. Nel film *My Hometown* (1998) un donna è forzata ad avere dei rapporti sessuali con un ufficiale americano come risarcimento per un furto, oltre a vedere ucciso il figlio perché considerato causa della morte di un soldato (morto in un incendio appiccato dal figlio nel luogo nel quale la madre ha subito lo stupro). Tutti

---

particolare riguardo agli occhi e al colore della pelle. L'eccessiva competitività e il culto dell'immagine sembrano essere tra i motivi principali.

questi film vedono come prospettiva quella dei figli delle donne appena descritte ed è possibile pertanto considerare il corpo delle madri un metafora della condizione di oppressione nella quale si trovava il paese. A differenza dei film realizzati negli anni '50 e '60 quindi sotto un ferrea censura che proibiva ogni tipo di film che offendesse i paesi alleati quelli degli anni '90 come *Silver Stallion* e *My Hometown* invece sono fortemente accusatori nei confronti dell'esercito americano sottolineando i crimini e gli abusi perpetrati a danno di donne e dei loro figli<sup>145</sup>. Anche i film di Kim Ki-duk sono realizzati avvertendo come punto di vista quello maschile che porta alla spesso consueta scelta di visualizzare l'attivo carnefice maschile e la passiva vittima femminile. Tuttavia anche in *Address Unknown* la ragazza Un-ok si trova ad essere una passiva vittima delle tipiche scene violente realizzate da Kim Ki-duk, ovvero quella nella quale la ragazza decide di auto lesionarsi provocandosi una ferita inguaribile. Una delle interpretazioni del gesto è:

“L'atto di colpire il proprio occhi con un coltello simbolicamente rappresenta la risposta alle crudeltà fisiche e mentali inflitte dall'esercito americano contro le numerose donne coreane durante e dopo la Guerra di Corea”<sup>146</sup>.

Il soldato James riesce finalmente a comprendere l'atrocità delle proprie violenze alla dimostrazione dell'atto della ragazza facendo scappare il soldato in preda all'orrore. La violenza di Kim Ki-duk non è rivolta soltanto alle donne ma coinvolge in egual misura entrambi i generi, James viene infatti colpito da delle frecce, Chi-hum è arrestato e sparato ad un ginocchio da un soldato nell'aver opposto resistenza all'arresto. Ch'ang-guk è solito sfogare la propria rabbia sulla madre arrivando a rimuovere dalla pelle il tatuaggio fatale dall'ex compagno. La madre stessa si ritrova ad immolare a bruciare ciò che ne rimane del figlio e se stessa, la scena è stata interpretata come: a cancellare le loro tracce, della loro nascita. La disturbante ma

---

<sup>145</sup> Viene riportato un dato significativo che riporta a quasi 57 mila il numero di crimini tra il 1967 e il 1998 attribuiti a soldati americani nei confronti dei cittadini della Corea del Sud. La stima aumenta a 100 mila considerando a partire dal 1945 anno dell'occupazione del paese.

*La corea del sud e i crimini dimenticati. L'antidiplomatico.*

[https://www.lantidiplomatico.it/dettnews-la\\_corea\\_del\\_sud\\_e\\_i\\_crimini\\_dimenticati/82\\_19303/](https://www.lantidiplomatico.it/dettnews-la_corea_del_sud_e_i_crimini_dimenticati/82_19303/)

Ultima visione 30 maggio 2019.

<sup>146</sup> Seung Chung, Hye. *Kim Ki-duk*. Ed. University of Illinois. Chicago. 2012. 38 riportato in Vittorio Renzi, *Kim Ki Duk*.

quasi comica immagine di Ch'ang-guk per metà del corpo (quello superiore) piantato nel terreno e simile a quanto si vede in *Birdcage Inn* dove un il dipinto portato dalla protagonista si infossa nella sabbia nella stessa maniera, entrambi vittime di un rigetto da parte della loro stessa nazione, che continua a rigettarli anche dopo la morte.

La lettera che dà il titolo al film ovvero il mezzo di comunicazione tra un donna *yanggonju* e un uomo americano che non permette mai alle parti di comunicare tra loro è la rappresentazione dell'abbandono, e il rifiuto di un uomo nei confronti della moglie e del figlio ma anche tra le nazioni di appartenenza. Il ritardo e il rallentamento della comunicazione tra queste due parti ovvero dominatori e dominati è una rappresentazione di quella che è la diversa temporalità delle due parti. Una teoria sostiene di come vi sia da parte dei colonizzatori la necessità di allungare e impedire le tempistiche per l'emancipazione dei colonizzati così da far restare la popolazione in uno stato di attesa, uno stato di eterna subalternità. La discrepanza temporale la si può vedere tra il padre e la madre di Ch'ang-guk, mentre per il padre (soldato americano) è immediatamente possibile disfarsi delle proprie responsabilità tornando in America, le richieste della madre vengono rimandate ad un tempo imprecisato del futuro; la donna, alla quale è stato promesso l'invio dei soldi e un invito per lei e il figlio saranno per questa un'attesa per qualcosa che non vedrà mai realizzarsi. Il contesto storico nel quale questo film si rifà deriva dal 1943 quando le allora tre super potenze Stati Uniti, Regno Unito e Repubblica Popolare Cinese dichiararono come la Corea sarebbe divenuta libera e indipendente a tempo debito; un riferimento temporale indefinito totalmente nelle mani dei colonizzatori. L'11 agosto 1943 la Corea venne divisa in quella che è considerata la divisione del trentottesimo parallelo.<sup>147</sup> L'occupazione militare da parte degli Stati Uniti inizialmente fu prevista da Roosevelt molto più breve, tuttavia a causa dell'impossibilità di trovare un accordo tra America e Unione Sovietica non fu possibile una riunificazione del territorio Coreano, la parte sud del trentottesimo parallelo rimase quindi sotto l'egemonia americana favorevole ad un regime capitalista, fu sigillato nell'ottobre del 1953 il Mutual Defense Treaty che oltre a

---

<sup>147</sup> Cummings, Bruce. *Korea's Place in the Sun: A Modern History*. New York: Norton e Co., 2005, pp. 186-187.

dare un freno alla Guerra di Corea permise agli Stati Uniti di stanziare le proprie truppe all'interno della nazione per motivi di difesa. In quanto non è un trattato di pace quello tra le due Corea la guerra non è da intendersi tutt'oggi conclusa, questo ha portato l'esercito Americano a risiedere all'interno del Paese in pianta stabile andando ad influenzare fortemente questioni militari, economiche e politiche.

Questo lunghissimo periodo di permanenza all'interno di basi militari collocati in rurali paesi coreani tende ad alienare i soldati all'interno di una bolla di solitudine e claustrofobia, James sembra essere soggetto a questo stress mentale dando segni di squilibrio, durante l'addestramento inizia ad urlare "Where's the fucking enemy" "What are we doing in somebody else's backyard?". Il film illustra tramite la scena del controllo aereo il vuoto e l'inutilità della permanenza dell'esercito Americano all'interno del territorio Sud Coreano ad causa di una caccia al fantasma comunista invisibile perché inesistente. Nonostante il regista sia critico nei confronti dell'egemonia americana mostra la doppia faccia delle politiche estere in Corea del Sud, queste impersonate appunto da James che oltre ad essere carnefice nei confronti di una indifesa ragazza coreana è anche vittima degli ordini al quale è tenuto a rispondere da parte della propria nazione.

Per quanto riguarda la questione del reale su questo argomento riferito alla simbologia rappresentata dalla lettera dice il regista:

"Un lettera arriva sempre a destinazione, significa che ciascuno incontra sempre il proprio destino: tutti noi moriremo...l'unica lettera che nessuno può evitare di ricevere, presto o tardi arriverà, una lettera con un indirizzo infallibile, la morte... Il punto cruciale è l'immaginazione, quello simbolico è la reale lettera che arriva sempre a destinazione per ciascuno: alla fine del percorso immaginario e simbolico si incontra la Realtà"<sup>148</sup>.

La lettera ritorna alla fine del film proprio poco dopo che la madre di Ch'ang-guk si immola, la tanto attesa lettera da parte del compagno arriva alla sua porta come se fosse un messaggio della morte. La lettera nel momento in cui giunge è appunto indirizzata ad una donna morta, il vento la porta via all'interno di un campo dove un

---

<sup>148</sup> Riportato in Bocchi, Pier Maria. Cineforum XLI.409 (Novembre, 2001): 19.

soldato la trova e inizia a leggerla: “Cara madre di Ch’ang-guk, come stai? Il mio nome è Clint e ho una piccola panetteria in California. Sei...” la musica e i titoli di coda si intromettono nella lettura non permettendoci di scoprire cosa vi sia scritto. Si tratta di un finale enigmatica che sembra aver lasciato gli spettatori confusi: “Che cosa dobbiamo pensare? La donna ha iniziato a scrivere per poter essere scelta come moglie via posta?<sup>149</sup> Oppure che abbia cercato un luogo per poter collocare il figlio negli Stati Uniti? Non possiamo saperlo, il film tuttavia vuole aprire un’altra porta, un’occasione perduta”<sup>150</sup>.

Apparentemente nemmeno la critica sembra aver colto ciò che Kim Ki-duk voleva intendere. Nella sceneggiatura originale la lettera era indirizzata dal vicino di Michael (soldato ex compagno della madre) per informarla della morte dell’uomo nonché di augurare la felicità alla madre e al figlio; questa rivelazione non viene fatta nel film ma bensì all’interno di un’intervista “I Met the Director Kim Ki-duk”. Questo considerando entrambe le lettere (dalla madre a Michael e dal vicino alla madre) sono importanti significati di assenza e morte. Sono lettere che non appartengono alla “realtà” bensì maggiormente a quella della simbologia inserita da Kim Ki-duk. Il contenuto della lettera finale rimane infatti celato allo spettatore, l’unico personaggio a leggere è il soldato che la ritrova che quasi come una figura spettrale sembra circondato da un campo vuoto primo di vita. Lascia uno strano senso di inquietudine il fatto che la lettera così significativa nella vita di una madre e del figlio sia letta da un individuo di cui non si conosce nulla, la sensazione è aiutata da una musica extra diegetica drammatica già sentita nei momenti più drammatici del film.

*Address Unknown* è indubbiamente il film più drammatico di Kim Ki-duk in quanto la violenza proviene non dalla ricerca estetica e lirica della violenza (come ne *L’isola*, *Bad Guy*) ma bensì dalla storia del paese: la divisione del paese, la guerra civile, la guerra fredda, altri film nella quale si ritrovano queste tematiche sono *Wild Animal* e *The Coast Guard*.

---

<sup>149</sup> Si riferisce ad un servizio di comunicazione che permette a uomini di trovare moglie in paesi straniere via posta.

<sup>150</sup> Kleimans, Chuck. “Dog Eat Dog: Neo-imperialism in Kim Ki-duk’s *Address Unknown*”. *Visual Anthropology* 22 (2009): 182-199.

#### V.4.2 The Coast Guard

“La penisola Coreana è l’unico paese diviso sulla terra. Dopo la Guerra di Corea, la costa della Corea del Sud è stata circondata da recinzioni atte a bloccare qualsiasi attacco della Corea del Nord. Dall’armistizio venti casi di spie sono stati ritrovati e bloccati. Anche oggi, chiunque entri dalla costa dopo il tramonto viene considerato una spia e ucciso”<sup>151</sup>.

Palese l’ispirazione del campo di addestramento nella Guerra del Vietnam nel film *Full Metal Jacket* (1987), *The Coast Guard* inizia introducendo un gruppo di marines che sta allenando a strisciare nel fango, questi sporchi risultano completamente uguali e impossibili da distinguere, anche per elementi come il taglio di capelli o l’espressione avuta in quel momento. Questi guardacoste vengono indottrinati dal loro comandante anti-comunista che si occupa di instillare paura per eventuali imboscate di spie e incoraggiando i propri uomini ad essere pronti per l’attacco nemico. Il protagonista del film, il soldato Kang, è un antierose mentalmente squilibrato ossessionato dall’idea di uccidere spie nord coreane. Una notte avvista una figura muoversi in una zona proibita sulla costa e pensando si tratti di una spia nord coreana inizia a sparare una pioggia di proiettili seguiti da una granata. La figura si rivela essere un ragazzo del villaggio con la propria fidanzata appartarsi come coppia. Anziché essere disciplinato per l’aver ucciso un civile il soldato viene premiato con una vacanza di sette giorni per aver intrapreso adeguate misure di sicurezza al fine di fermare l’infiltrato. I sensi di colpa e la paranoia fanno sprofondare il soldato all’interno di una demenza e nell’aggressività. Sottoposto ad una visita psichiatrica viene dichiarato non idoneo alle armi, Kang tuttavia ritorna al campo convinto del detto “una volta marine, per sempre marine”. Kang in vesti di civile viene fermato e proibito l’accesso al campo, cercando di intrufolarsi all’interno di notte per raggiungere i propri compagni d’armi causa una schermaglia che porta all’uccisione di un soldato. Nel frattempo la ragazza del ragazzo ucciso da Kang caduta in stato di follia per aver visto l’uccisione mediante una granata dell’amato inizia a dormire con diversi soldati, tra i quali un leader delle

---

<sup>151</sup> Incipit del film *The Coast Guard*.

truppe scambiato per l'ex fidanzato. Rimasta incinta da uno dei soldati, il comandante chiede ad un medico inesperto di attuare un aborto al fine di sollevare il soldato dalle responsabilità genitoriali. Dopo il forzato aborto, la ragazza ferita e insanguinata torna al ristorante del fratello e dopo essersi immersa nella vasca nella quale sono tenuti i pesci per la cucina inizia a staccare a morsi la testa di questi. La violenza toccata questa volta da Kim Ki-duk riguarda è quella dei militari sui civili, dell'uomo sulla donna, e l'uomo sulla animale.

Il film termina con una scena che vede il soldato Kang allenarsi all'interno di una grande città mentre tutt'attorno dei civili lo osservano incuriositi e spiazzati; nell'allenamento Kang deliberatamente infilza la baionetta nel petto di un civile mandando la folla nel panico, mentre questa inizia ad urlare, cinque poliziotti circondano il folle marine. La camera zooma sul primo piano di Kang da volto determinato ma apparentemente all'interno di tutt'altra realtà, lo schermo diventa nero e si sente il rumore di alcuni colpi sparati. Lo schermo riapre sulla scena che vede dei soldati in un momento di pausa giocare a pallavolo nel cortile della base militare, tra questi vi è anche Kang, sul terreno si può vedere la sagoma della penisola Coreana fatta con delle pietre, all'altezza del trentottesimo parallelo vi è la rete che delimita le due metà del campo, negli ultimi istanti del film si vede tuttavia lentamente questa dissolversi lasciando il campo completamente unito così come l'immagine della Corea sottostante. Il film si chiude quindi con l'allegria atmosfera sportiva di alcuni giovani e con l'immagine di una Corea senza alcuna divisione territoriale.

Il cinema di Kim Ki-duk non può essere preso decontestualizzandolo dalla situazione storica e sociale nella quale si collocano; i film, *Address Unknown* e *The Coast Guard* ne sono l'esempio migliore. Questi due film cercano di proporre la lunga storia di dominazione militare alla quale è stato soggetto il paese attribuendo a questo la causa di una forte spinta verso atteggiamenti e azioni violente nei cittadini. In *Address Unknown* Dog-eye sembra essere così violento a causa del passato trascorso a lavorare nel campo militare, in uno dei suoi rari momenti di compassione verso il suo apprendista Ch'ang-guk li rivela: "Parlare bene l'inglese non è una cosa buona. Dovrai

fare tutto quello che quelli Yankee ti ordineranno. Tutto!”. Ad eccezione di James gli Yankee ai quali si riferisce rimangono indefiniti durante tutto il film, una versione speculare di quanto è possibile vedere in film americani come *MASH* (1970) di Robert Altman, *Fa' la cosa giusta* (1989) di Spike Lee, *Un giorno di ordinaria follia* (1993) di Joel Schumacher. *Address Unknown* non è del tutto centrato sull'anticolonialismo di questo si è infatti detto:

“il film sembra maggiormente incentrato sulla complicità tra il paese colonizzato a quella colonizzatore nonché sulla circolare natura della violenza nel suo insieme”<sup>152</sup>.

Sebbene la presenza degli Americani rimanga celata in *The Coast Guard* e sottintesa la complicità del governo nella dell'impero Americano, uno dei personaggi infatti si riferisce alle atrocità compiute sia da soldati Americani sia Coreani nella Guerra del Vietnam tra il 1965 e il 1973. Le violenze nel periodo neocoloniale sono viste come “un continuo ciclo di violenza, umiliazione, che coinvolge tutti i livelli e tutti i personaggi”<sup>153</sup>.

Si può quindi estendere la violenza nata da un contesto militare anche a quello personale: stupri, bullismo, violenza domestica, abusi, crudeltà sugli animali, discriminazione razziale che portano ad azioni come omicidi, suicidi e automutilazioni.

“La forma di una comunità è assicurata tramite la violenza, tramite l'inesplicabile ripetizione di questa violenza, sia orizzontale che verticale, da una generazione ad un'altra, dall'interdizione a all'erborazione del trauma del passato”<sup>154</sup>.

L'opinione del regista stesso riguarda la situazione coloniale:

“La posizione che prendo in *Address Unknown* è proprio nel mezzo tra i sentimenti favorevoli agli Stati Uniti e quelli contrari agli Stati Uniti”<sup>155</sup>.

---

<sup>152</sup> Kleimans, Chuck. “Dog Eat Dog: Neo-imperialism in Kim Ki-duk's *Address Unknown*”. *Visual Anthropology* 22 (2009): 182-199.

<sup>153</sup> Ibidem.

<sup>154</sup> Ibidem.

<sup>155</sup> All'interno dell'intervista riportata in: Kim, So-hee, “Biography”. In *Kim Ki-duk, from Crocodile to Address Unknown*. Ed. Lee Hae-jin. Seoul: Lj Film. 2002. 1-6.

## CONCLUSIONI

Il lavoro di questa tesi ha voluto fornire una illustrazione delle caratteristiche autoriali del regista Kim Ki-duk. Partendo dal profilo biografico del regista ho ricercato gli elementi fondamentali per poter capire la provenienza delle fonti di ispirazione artistiche. Ho ricostruito il percorso della figura all'interno della critica e la partecipazione ai festival cinematografici. L'analisi dei film si è focalizzata a mostrarne il peculiare connubio di ricerca estetica influenzata dalla pittura e di ricerca spirituale e mentale influenzata dai contesti politici e sociali contemporanei.

L'obiettivo della tesi è stato quello di fornire un testo capace di rispondere alle domande che uno spettatore si porrebbe nella visione dei film Kim Ki-duk.

## GALLERIA FOTOGRAFICA

### I Paesaggi

Ne *L'isola* l'intera vicenda prende luogo all'interno di case colorate galleggianti su di un lago.



In *Primavera, estate, autunno, inverno... e ancora primavera* lo stesso luogo viene mostrato in periodi temporali differenti. Il cambio delle stagioni rappresenta il passare del tempo.



## Relazione Personaggi

In *Ferro 3 – La casa vuota* i protagonisti non parlano per tutta la durata del film, la possibilità di capirne la relazione è possibile solo tramite le azioni e i contesti.



In *Bad Guy* la possibilità di contatto tra i protagonisti è costantemente impedita da ogni tipo di barriera.



*La samaritana* mostra le vicende di due ragazze e il loro rapporto con la proprio famiglia; totalmente assente per l'una, protettiva per la seconda.



## Le questioni politiche e sociali

*Address Unknown* mostra la difficile convivenza tra la popolazione sud coreana e la presenza dell'esercito americano all'interno del paese.



*The Coast Guard* si apre con un messaggio di come la penisola Coreana sia l'unico stato al mondo ad essere diviso in due.



## L'arte e la pittura

In *Birdcage Inn* e *Bad Guy* le vicende delle protagoniste sono ispirati ai personaggi ritratti nei dipinti di Egon Schiele.



Ne *L'arco* i protagonisti sono vestiti degli stessi colori usati all'interno dei dipinti tradizionali.



### Spiritualità

Seguire un percorso spirituale è necessaria per poter giungere all'equilibrio psico-fisico dell'individuo; la possibilità di percorrerlo è permessa a chiunque.



## FILMOGRAFIA

### Film di Kim Ki-duk (in ordine cronologico)

*Cocodrillo* ( 악어), Kim Ki-duk, Corea del sud, 1996.

*Birdcage Inn* (파란 대문) , Kim Ki-duk, Corea del sud, 1998.

*Real Fiction* (실제 상황), Kim Ki-duk, Corea del sud, 2000.

*L'isola* (섬), Kim Ki-duk, Corea del sud, 2000.

*Indirizzo sconosciuto* (수취인불명), Kim Ki-duk, Corea del sud, 2001.

*Bad Guy* (나쁜 남자), Kim Ki-duk, Corea del sud, 2001.

*The Coast Guard* (해안선), Kim Ki-duk, Corea del sud, 2002.

*Primavera, estate, autunno, inverno... e ancora primavera* (봄 여름 가을 겨울 그리고 봄), Kim Ki-duk, Corea del sud, 2003.

*La samaritana* (사마리아), Kim Ki-duk, Corea del sud, 2004.

*Ferro 3 - La casa vuota* (빈 집), Kim Ki-duk, Corea del sud /Giappone, 2004.

*L'arco* (활), Kim Ki-duk, Corea del sud, 2005.

*Time* (시간), Kim Ki-duk, Corea del sud, 2006.

*Soffio* (숨), Kim Ki-duk, Corea del sud, 2007.

*Bimong* (비몽), Kim Ki-duk, Corea del sud, 2008.

*Arirang* (아리랑), Kim Ki-duk, Corea del sud, 2011.

*Pietà* (피에타), Kim Ki-duk, Corea del sud, 2012.

Moebius (모비우스), Kim Ki-duk, Corea del Sud, 2013.

### **Film (in ordine cronologico)**

*Rashomond* (羅生門), Akira Kurosawa, Giappone, 1950.

*I racconti della luna pallida d'agosto* (雨月物語), Kenji Mizoguchi, Giappone, 1953.

*La donna che visse due volte* (Vertigo), Alfred Hitchcock, USA, 1958.

*Blow-Up* (id.), Michelangelo Antonioni, Italia /Regno Unito /USA, 1966.

*M\*A\*S\*H\** (id.), Robert Altman, USA, 1970.

*Il matrimonio di Maria Braun* (Die Ehe der Maria Braun), Rainer Werner Fassbinder, Germania Ovest, 1979.

*Mandala* (만다라), Im Kwon-taek. Corea del Sud.1981

*Full Metal Jacket* (id.), Stanley Kubrick, Regno Unito, USA, 1987.

*Fa' la cosa giusta* (Do The Right Thing), Spike Lee, USA, 1989.

*Perché Bodhi Dharma è partito per l'Oriente?* (달마가 동쪽으로 간 까닭은?), Bae Yong-kyun, Corea del sud, 1989.

*Vittime di guerra* (Casualties of War), Brian de Palma, USA, 1989.

*Gli amanti del Pont-Neuf* (Les Amants du Pont-Neuf), Leos Carax, Francia, 1991.

*Lanterne rosse* (大红灯笼高高挂), Zhāng Yìmóu, Cina/Hong Kong/Taiwan, 1991.

*Il silenzio degli innocenti* (The Silence of the Lambs), Jonathan Demme, USA, 1991.

*Il silenzio sul mare* (あの夏、いちばん静かな海), Takeshi Kitano, Giappone, 1991.

*Silver Stallion* (은마는 오지 않는다), Jang Kil-su, Corea del sud. 1991.

*La storia di Qui Ju* (秋菊打官司), Zhāng Yìmóu, Cina 1992.

*Un giorno di ordinaria follia* (Falling Down), Joel Schumacher, USA, 1993.

*Non uno di meno* (一个都不能少), Zhāng Yímóu, Cina, 1999.

*Millennium Mambo* (千禧曼波), Hou Hsiao-hsien, Cina, 2001.

*My Sassy Girl* (엽기적인 그녀), Kwak Jae-yong, Corea del sud, 2001.

*Ebbro di donne e di pittura* (취화선), Im Kwon-taek, Corea del sud, 2002

*Oasis* (오아시스), Lee Chang-Dong, Corea del sud, 2002.

*Dogville* (Dogville), Lars von Trier, Danimarca /Regno Unito /Svezia /Francia /Germania /Paesi Bassi /Norvegia /Finlandia /Italia, 2003.

*Oldboy* (올드보이), Park Cahn-wook, Corea del sud, 2003.

*Un film parlato* (Um filme falado), Manoel de Oliveira, 2003.

*The Host* (괴물), Bong Joon-ho, Corea del sud, 2006.

*The Chaser* (추격자), Na Hong-jin, Corea del Sud, 2008.

*Bedevilled* (김복남 살인사건의 전말), Jang Cheol-soo, Corea del Sud, 2010.

## BIBLIOGRAFIA

### Bibliografia di carattere generale su cinema, musica e arte

**André Bazin.** *Che cos'è il cinema?*. Aldo Garzanti, Milano, 1979.

**Lucilla Alabamo.** *Lo schermo dei sogni. Chiavi psicoanalitiche del cinema.* Marsilio, Venezia, 2004.

**Luca Aimieri.** *Manuale di sceneggiatura cinematografica.* Utet Libreria, Torino, 1998.

**Michelangelo Antonioni.** *Sul cinema.* Marsilio Editori, Venezia, 2004

**Gian Piero Brunetta.** *Buio in sala.* Marsilio Editori. Venezia 1989.

**Antonio Costa.** *Cinema e pittura.* Loescher. Torino. 1991.

**Roberto Curti, Tommaso La Selva.** *Sex and violence. Percorsi nel cinema estremo.* Lindau, Torino, 2003.

**Marco Dalla Gassa, Mario Tomasi.** *Il cinema dell'estremo oriente. Cina, Corea del Sud, Giappone, Hong Kong, Taiwan, dagli anni Ottanta ad oggi.* Utet, Torino, 2010.

**Mirco Melanco.** *Paesaggi, passaggi e passioni.* Liguori Editore, Napoli, 2005.

**Vittorio Renzi.** Kim Ki-duk. Dino Audino Editore. Roma. 2005.

**Alex Ross.** *Il resto è rumore. Ascoltando il XX secolo.* Bompiani. Milano, 2007.

**Aldo Tassone.** *I film di Michelangelo Antonioni.* Gremese Editore, Roma, 2002.

**Giorgio Tinazzi.** *Sentieri del cinematografo. Sguardi teorici e percorsi nella pratica.* Marsilio Editore, Milano, 2017.

**Cesare Zavattini.** *Diario cinematografico.* Bompiani, Milano, 1979.

### **Bibliografia specifica sulla storia della cinema Coreano**

**AA.VV.** *Korean Motion Picture Promotion Corp.* Tongmyong, Seul, 1990.

**AA.VV.** *The Changing Face of Korean Cinema: 1960 to 2015*, Routledge, Londra, 2016.

**Adriano Aprà.** *Le cinéma coréen*, Edition du Centre Pompidou, Parigi, 1993.

**Adriano Aprà.** "Cinema sudcoreano" in *Storia del cinema mondiale. Vol. IV.* A cura di Gian Piero Brunetta. Einaudi. Milano, 1999.

**Rey Chow.** *Primitive Passions: Visuality, Sexuality, Ethnography, and Contemporary Chinese Cinema.* Columbia University, New York, 1995.

**Bruce Cummings.** *Korea's Place in the Sun: A Modern History.* Norton e Co., New York, 2005.

**Roberto Curti, Tommaso La Selva.** *Sex and violence. Percorsi nel cinema estremo.* Lindau, Torino. 2003.

**Octavio Getino, Fernando Solanas.** "Toward a Third Cinema". In *Movies and Methods.* Vol 1. Ed. Bill Nichols. Berkeley: University of California, 1976.

**Lee Hyangjin.** *Il cinema coreano contemporaneo. Identità, cultura e politica.* O barra O edizioni. Milano, 2006.

**Kyung Hyun Kim.** *The Remasculinization of Korean Cinema.* Duke University. Durham 2004.

### Bibliografia specifica su Kim Ki-duk

- AA.VV.** *Speaking about Seven Korean Directors*. Ed Chu Chin-suk. Seul: Bon Books, 2008.
- Söng-gi Chöng.** "Ch'ungmuro's Success Code Is 'More Cruel': What Is Kim Ki-duk Doing Recently?". *Break News*, Agosto 17, 2010.
- Myung Ja Kim.** *Seol Searching: Culture and Identity in Contemporary Korean Cinema*. Ed. Frances Gateward Press, Albany, 2007
- Marta Marajver-Kurlat.** *Kim Ki-duk: On Movies, the Visual Language*. Pinto Book, New York, 2009.
- Daniël Rivière,** *Kim Ki-duk*. Dis Voir, Parigi, 2006.
- Hye Seung Chung.** *Kim Ki-duk*. University of Illinois Press. USA. 2012.
- Kim So-hee.** *Kim Ki-duk, from Crocodile to Adress Unkown*. Ed. Lee Hae-jin. Seul: Lj Film. 2002.

### Riviste e altre fonti

- Peter Canavese.** "Kim Ki-duk – 3-Iron." *Groucho Reviews*, Aprile 25, 2005.
- Steve Choe.** "Kim Ki-duk's Cinema of Cruelty: Ethics and Spectatorship in the Global Economy." *positions: east asia cultures critique*, vol. 15 no. 1, 2007.
- Song-il Chong.** "Why Kim Ki-duk?". Prefazione a *A Wild Life or a Sacrificial Lamb*. Ed. Chong Song-il. Seul Haengbok, 2003.
- Yu-sin Chu.** "His Films Is a Terror to Woman". *Cine 21*, 22 gennaio, 2002.
- Sheng-mei Ma.** "Kim Ki-duk's Non-Person Films". *Asian Cinema*. 2006.

**Darcy Paquet.** "Close Up: Kim Ki-duk". *Screen international*, 19-25 aprile, 2002.

**Tony Rayns.** "Calculated Mannerism of a Primitive. *Film 2.0*, 3 dicembre, 2002.

**Tony Rayns.**"Sexual Terrosism: The Strange Case of Kim Ki-duk. *Film Comment* 40.6 novembre-dicembre 2004.

**Yong-sop Sim.** "The Crocodile Who Didn't Go to the Sea. *Cine 21*. 16 maggio, 2000.

**Damon Smith.** "The Bad Boy of Korean Cinema". *Boston Globe*, 1 maggio, 2005, N9.

**Linda Williams.** "Film Bodies: Gender, Genre, and Excess". In *Film Theory and Criticism*, Ed. Leo Braudly and Marshal Cohen. Oxford: Oxford University. 2009.

#### **Articoli su rivista Filmcritica, Cineforum, Segnocinema**

*Strategie di resistenza.*

Dottorini, Daniele. *Filmcritica* L.508 (Settembre-Ottobre, 2000): 421-424.

*Seom.*

Morsiani, Alberto. *Cineforum* XL.399 (Novembre, 2000): 13.

*L'isola dell'astrazione.*

Dottorini, Daniele; Giuseppe Gariazzo, Grazia Paganelli, Grazia. *Filmcritica* L.510 (Dicembre, 2000): 548-551.

*Soochwieen boolmyung (Indirizzo sconosciuto).*

Bocchi, Pier Maria. *Cineforum* XLI.409 (Novembre, 2001): 19.

*Canone coreano della compassione.*

Chatrian, Carlo. *Cineforum* XLIV.436 (Luglio, 2004): 14-16.

*Bin jip 3-iron.*

Bocchi, Pier Maria. *Cineforum* XLIV.439 (Novembre, 2004): 50.

*Case in movimento./ Una coppia evaporata.*

Nazzaro, Giona A; Piccardi, Adriano. *Cineforum* XLV.441 (Gennaio-Febbraio, 2005): 12-15.

*Ferro 3 - La casa vuota.*

Bellavita, Andrea. *Segnocinema* XXV.132 (Marzo-Aprile, 2005): 41-42.

*La morale strappata.*

Bocchi, Pier Maria. Cineforum XLV.446 (Luglio, 2005): 16-18.

*L'arco.*

Bellavita, Andrea. Segnocinema XXV.136 (Novembre-Dicembre, 2005): 60-61.

*Il mare fuori e ovunque.*

Bordoni, Andrea; Marino, Matteo. Cineforum XLV.450 (Dicembre, 2005): 54-56.

*Ferro 3: la casa vuota.*

D'Amico, Caterina. Cineforum XLVI.451 (Gennaio-Febbraio, 2006): 54.

*Punto cieco.*

Esposito, Lorenzo. Filmcritica LVI.568 (Settembre-Ottobre, 2006): 383-384.

*Tragedia d'amore.*

Bruno, Edoardo. Filmcritica LVI.568 (Settembre-Ottobre, 2006): 382.

*Trasformazioni, volti a perdere.*

Piccardi, Adriano. Cineforum XLVI.458 (Ottobre, 2006): 53-55.

*Time.*

Menarini, Roy. Segnocinema XXVI.142 (Novembre-Dicembre, 2006): 50-51.

*Soom.*

Censi, Rinaldo. Cineforum XLVII.466 (Luglio, 2007): 44.

*Rebus.*

Bruno, Edoardo. Filmcritica LVII.576-577 (Giugno-Luglio, 2007): 325-328.

*Soffi e fluttuazioni.*

Roberti, Bruno. Filmcritica LVII.576-577 (Giugno-Luglio, 2007): 335-338.

*La verità, schegge e rumori.*

Chikhaoui, Tahar. Filmcritica LVII.576-577 (Giugno-Luglio, 2007): 360-362.

*Soffio.*

Bellavita, Andrea. Segnocinema XXVII.147 (Settembre-Ottobre, 2007): 88-89.

*Doppio sogno.*

Delvecchio, Marina. Filmcritica LVII.578 (Settembre-Ottobre, 2007): 373-374.

*Soffio: visioni di un prigioniero.*

Cappabianca, Alessandro. *Filmcritica* LVII.579 (Novembre, 2007): 492-493.

*Gli alberi della vita.*

Pastor, Andrea. *Filmcritica* LXI.615-616 (Maggio-Giugno, 2011): 251-256.

*Arirang.*

Fornara, Bruno. *Cineforum* LI.505 (Giugno, 2011): 52.

*L'euforia dell'esperienza tragica: Ceci n'est pas un film.*

Lardieri, Leonardo. *Filmcritica* LXI.615-616 (Maggio-Giugno, 2011): 259-264.

*Auto-ritratti.*

Turco, Daniela. *Filmcritica* LXI.617 (Luglio, 2011): 291-296.

*I vivi e i morenti.*

Pastor, Andrea. *Filmcritica* LXII.628 (Settembre-Ottobre, 2012): 394-398.

*La pietà e il perdono.*

Tomasi, Dario. *Cineforum* LII.518 (Ottobre, 2012): 26-28.

*Pietà.*

Bellavita, Andrea; Terrone, Enrico. *Segnocinema* XXXII.178 (Novembre-Dicembre, 2012): 56-57.

*Moebius.*

Menarini, Roy. *Segnocinema* XXXIII.184 (Novembre-Dicembre, 2013): 44.

*La natura non indifferente dell'empatia.*

Roberti, Bruno. *Filmcritica* LXIV.648 (Settembre-Ottobre, 2014): 384-393.

*Il cerchio rosso.*

Chiesi, Roberto. *Cineforum* LIV.538 (Ottobre, 2014): 22-24.

*One on one.*

Bellavita, Andrea. *Segnocinema* XXXIV.190 (Novembre-Dicembre, 2014): 29.