

**IN MARGINE A FERRO 3 DI KIM KI-DUK:
IL SIGNIFICATO DELL'INVISIBILE**

ELISA SUBINI

Ferro 3 – La casa vuota
di Kim Ki-duk

Titolo originale: Bin -jip

Regia, sceneggiatura e montaggio: Kim Ki-duk

Fotografia: Jang Seong-back

Musica: Silvian

Scenografia: Art Chungsol

Costumi: Koo Jeaheon

Interpreti principali: Jae Hee (Tae-suk), Lee Seung-yeon (Sun-hwa),
Kwon Hyuk-ho (il marito Myn-kyu).

Produzione: Kim Ki-duk per Kim Ki-duk Film/Cineclick Asia

Distribuzione: Mikado

Durata: 95'

Origine: Corea del Sud, 2004

Tae-suk gira con la sua moto alla ricerca di case vuote in cui stabilirsi temporaneamente. Il suo metodo è semplice: dapprima pone dei volantini pubblicitari alle porte e poi entra là dove il foglietto non è stato rimosso. Tae-suk abita le case, mette in ordine, aggiusta gli oggetti rotti e abbandona il campo prima che il proprietario faccia ritorno. Un giorno incontra Sun-hwa, una donna infelice e maltrattata dal marito, e con lei ricomincia il proprio vagare tra un appartamento e l'altro. Ma i loro giorni di intensa e silente condivisione sono violentemente interrotti da un imprevisto. Tae-suk è accusato di omicidio e Sun-hwa costretta dal marito.

Nella scena iniziale di *Ferro 3* si intravede una statua al di là di un telo che sembra proteggerla e che comunque ne offusca una nitida visione. Questa immagine parrebbe la rappresentazione enigmatica di una perplessità che si dispiega lungo l'intera visione e che viene esplicitata soltanto alla fine: «DIFFICILE DIRE SE IL MONDO IN CUI VIVIAMO SIA SOGNO O REALTÀ». Tale dubbio, messo in

evidenza dall'uso per il resto assai ridotto della parola, ci riporta nuovamente all'incipit, facendo luce sul suo significato e mostrandone il valore simbolico. Kim Ki-duk riflette su cosa sia illusione, inganno, falsità. È possibile raggiungere una visione corretta e veritiera del mondo o esiste uno schermo che non ci permette di distinguere il sogno dalla realtà? Quello che forse è il grande interrogativo da cui scaturisce la ricerca del regista sud-coreano, espresso con un linguaggio più vicino alla tradizione orientale, potrebbe suonare così: la realtà ultima è coperta dal velo di Mâyâ^[1]?

Sebbene la parola intervenga raramente non si tratta di un film muto: all'oscillazione improvvisa e cadenzata della rete posta di fronte alla statua corrisponde infatti il rumore netto di quella che poco dopo scopriamo essere una pallina da golf; rumore che ci accompagna lungo tutto il corso del film e che facilmente scambiamo per reale anche quando è prodotto dell'immaginazione, come nella scena in carcere in cui il protagonista gioca senza mazza né pallina. Da una parte, l'uso espressivo del rumore evidenzia la densità dei silenzi fra i protagonisti; dall'altra, gli unici personaggi che parlano sono quelli che meno ci interessa di ascoltare: la loro non è comunicazione, ma parola urlata, mezzo di recriminazione e scontro. All'opposto, il dialogo fra i due protagonisti è intimo e profondo proprio in quanto si svolge tramite gli sguardi, i gesti, la presenza fisica; c'è una complicità che li unisce e diverte in un gioco che non ha bisogno di esplicitare le sue regole. Kim Ki-duk punta tutto sulla sottrazione, sulla ricchezza di quanto è semplice e sull'incomparabilità di ogni gesto. A coloro che sono convinti che la parola sia lo strumento di comunicazione più efficace, il film mostra il silenzio non come semplice assenza di dialogo, ma come presenza di significato. La parola non solo viene considerata inadeguata ad esprimere ciò che invece la pregnanza di uno sguardo mostra direttamente, ma si rivela addirittura menzognera. Si pensi all'ambiguità del «ti amo» scandito con voce squillante da Sun-hwa nell'ultima sequenza: sono le prime parole che le sentiamo

pronunciare dall'inizio del film e non possono che lasciare stupefatto e incredulo il marito. Ma si tratta solo di una bugia? Basterà seguire la direzione dello sguardo di Sun-hwa per scoprire che è anche una dichiarazione d'amore.

Entrambi i protagonisti vivono delle ingiustizie e delle violenze, tuttavia non è esattamente questo che li lega. La stretta relazione fra amore e violenza, che caratterizzava i film precedenti del regista, subisce in *Ferro 3* un processo di interiorizzazione, cosicché ad unire Tae-suk e Sun-hwa è piuttosto la consapevolezza che «il dolore più profondo» – come dice Kim Ki-duk stesso – «non è visibile e non si può spiegare»^[2]. A legare i due protagonisti è una “com-partecipazione” reciproca, espressa non solo dall'essere presenza costante l'uno per l'altro, ma anche dal sentimento della “com-passione”. Si stabilisce così, lungo il corso del film, un connubio fra l'afasia e la cura amorevole, da cui scaturisce una silenziosa e intima condivisione del medesimo patire. Tae-suk c'è, offre a Sun-hwa un'alternativa alla prigionia del proprio dolore, una possibilità di cambiamento ed è con lei nei momenti di difficoltà. Inoltre la consola offrendole una spalla su cui piangere allo stesso modo in cui lei sarà di conforto a lui in una scena simmetricamente identica che vede Tae-suk disperato per avere involontariamente ferito (ucciso?) una donna, colpendola con una pallina da golf. In questa scena il silenzio precisa ulteriormente il suo valore perché diviene segno di un trauma, conseguenza ed espressione eloquente di una profonda sofferenza: «Il mutismo è un segnale che indica una ferita. In questo modo riconosciamo un momento del passato che ha causato un dolore. Se queste esperienze vengono dette con le parole, si rischia di diventare banali. Il silenzio crea maggiore spessore»^[3].

Spesso, nei film di Kim Ki-duk, il ripetersi simmetrico delle scene di violenza e crudeltà è chiamato a rappresentare quel dolore ben più profondo e inspiegabile a cui si può solo accennare. Ne sono esempio due episodi tratti da *L'isola* e da *Primavera, estate, autunno, inverno... e ancora primavera*. Nel primo l'autolesionismo del protagonista è imitato dalla ragazza attraverso la scelta di una macabra corrispondenza. Il soccorso che entrambi offrono all'altro

non solo salva loro la vita, ma suggella un inscindibile legame d'amore e sofferenza, simboleggiato dal leitmotiv della pesca (dove l'abboccare all'amo comporta innanzi tutto una lacerazione). Nel secondo film a ripetersi è l'episodio del bambino che si diverte ad accanirsi contro alcuni animali. In questo caso Kim Ki-duk evidenzia come la crudeltà faccia parte della natura umana al punto da riproporsi alla fine del film nelle azioni del piccolo discepolo del protagonista, che ora è divenuto maestro, ma che aveva fatto le stesse cose anni prima^[4]: il ciclo della vita si ripete così come le stagioni dell'anno, portando con sé anche la malvagità insita nel cuore dell'umanità stessa.

L'aspetto della ritualità, come reiterazione delle stesse azioni, è molto rilevante anche in *Ferro 3* e non mi riferisco solo alle varie operazioni che Tae-suk replica ogni qual volta entra in una casa nuova (ascolta la musica, lava i panni a mano sul pavimento, aggiusta gli oggetti rotti, sceglie di immortalarsi accanto alle fotografie appese alle pareti...), ma anche all'insistenza sul gioco del golf lungo tutto l'arco del film. Le pratiche rituali (i mantra indiani come il rosario cristiano) rappresentano un momento privilegiato della vita spirituale in ogni tradizione e cultura, svelando e fissando ciò che resta mentre tutto passa. La ripetizione di un gesto, o meglio, l'indifferenza fra il prima e il dopo che caratterizza la scansione temporale del rito permette al soggetto di estraniarsi da ciò che sta vivendo pur vivendolo; tale situazione di "scollamento" può rappresentare l'occasione per cogliere l'essenziale al di là dell'apparenza, le differenze nell'indifferente (il maestro zen Hui-Neng disse che «Se desideri ciò che è veramente immobile / L'immobile è nel movimento stesso»^[5]). Cosicché il rituale del golf può assumere ogni volta un significato particolare divenendo tramite per la comunicazione di qualcosa di nuovo. Scopriamo innanzi tutto che è fonte del rumore cadenzato che fa da sottofondo alla prima enigmatica scena. Poi diviene l'arma con cui Tae-suk punisce il marito di Sun-hwa e con cui è punito dallo stesso al momento dell'arresto e nella scena sul canale: un contrappasso che grottescamente si perpetua una terza volta ai danni del poliziotto corrotto. Lo stesso rituale da strumento di violenza è in grado di

diventare linguaggio d'amore: il primo relazionarsi fra i protagonisti avviene grazie al lancio della pallina da golf; successivamente Sun-hwa rivendica le attenzioni di Tae-suk ponendosi lungo la traiettoria che compirebbe la pallina da lui colpita se non fosse legata ad un albero. Nel carcere, lo stesso gioco torna ad essere non solo solitario, ma anche immaginario.

A questo punto possono intervenire le parole di Kim Ki-duk a spiegarci meglio il senso del titolo stesso del film: «Chi gioca a golf sa che la mazza n. 3 è quella meno usata. Immaginatela infilata in una costosissima borsa da golf, usata anch'essa solo di rado. In questa immagine vedo la metafora di una persona abbandonata o di una casa vuota». Eppure quella stessa mazza, emblema dell'inutile, è utilizzata da Tae-suk per salvare Sun-hwa diventando così – sempre secondo il regista – «simbolo della speranza in un cambiamento»^[6]. Il significato comunemente attribuito alla mazza n. 3 perde così la sua etichetta di ovvietà mutando di senso in base al rapporto che Tae-suk instaura con essa di volta in volta.

Tale interpretazione può far luce anche sulla simbologia della casa vuota^[7]. «Siamo tutti case vuote – suggerisce Kim Ki-duk – e aspettiamo che qualcuno apra la porta e ci liberi»^[8]. Di che liberazione si tratta? Apparentemente Tae-suk sembrerebbe una persona molto sola, tagliata fuori dal resto della società, un cosiddetto “disadattato”. Ma ancora una volta il regista tenta di ribaltare il punto di vista comune: è l'apparente “anormalità” del protagonista a mostrare l'assurdità della più diffusa “normalità” (e ciò alimenta ancor di più la perplessità di fondo su cosa sia sogno e cosa realtà). Infatti, è proprio Tae-suk che, abitando le case vuote, dà importanza a quelle foto appese alle pareti, forse da tempo ignorate da chi le ha incorniciate. È lui che rende significativi quegli ambienti rivalutando oggetti ormai dimenticati, perché non più funzionali e spesso addirittura non funzionanti (sono inutilizzati come il ferro 3 nel golf!). È lui che «riempie quel vuoto col suo calore»^[9], ovvero con la sua cura e l'attenzione particolare a farne memoria attraverso la fotografia^[10]. Ma solo in quanto non ha una propria casa, Tae-

suk può permettersi di rappresentare una presenza significativa nelle case degli altri e di incarnare, in ultimo, la possibilità di liberazione per colei che nella sua abitazione/vita vive imprigionata come in una gabbia di dolore.

Dunque, Tae-suk rappresenta per Sun-hwa la rivelazione di un nuovo modo di guardare alle cose: quel che prima era ovvio e scontato ora non lo è più. Ogni situazione, anche la costrizione della prigionia, può divenire fonte di inesauribile stupore a patto che venga vissuta come momento di apertura al mistero da cui scaturisce. Cosicché Tae-suk non cambia atteggiamento quando, incarcerato per un delitto non commesso, sarà obbligato a separarsi da Sun-hwa. Innanzi tutto egli non cerca di difendersi o discolparsi in alcun modo, comportandosi ancora una volta all'opposto rispetto a quanto ci si aspetterebbe. Di fronte alla società che lo accusa ingiustamente Tae-suk non solo rimane muto e sordo, ma sembrerebbe addirittura volersi fare invisibile. In realtà, confrontandosi con uno spazio ancora più angusto – le quattro pareti bianche della prigione – e dunque con un'assenza di significato ancora più evidente, Tae-suk non fa altro che esasperare il suo tentativo di colmare il vuoto che percepisce soffocante intorno a sé^[11]. Non si tratta più di dare valore a profondi silenzi, a case vuote, a oggetti rotti o ad una mazza da golf inutilizzata, perché ora la sottrazione si è fatta estrema. A Tae-suk non rimane che giocare con il proprio carceriere, alla ricerca di cosa sia la vera prigionia. L'esplorazione dello spazio e la conseguente sperimentazione dei possibili movimenti al suo interno mostrano ogni volta zone e gesti che solo grazie a lui possono venire in essere: Tae-suk svela così la presenza illimitata di un fuori campo insospettato, mostrandoci ancora una volta quanto sia significativo quel che non si ha l'abitudine di osservare^[12]. Ciò che era invisibile finisce per sorprenderci... ed è in questo stupore che si innesta l'ironia: «Il grottesco per me è un metodo, mi serve a superare i momenti di dolore e trasformarli in qualcos'altro per cercare di scoprire anche il dolore più profondo, quello che non è visibile e non si può spiegare.

Per questo ricorro ai toni assurdi»^[13]. Il dolore più grande, quello che non si può spiegare se non attraverso l'assurdo, è dato dal vuoto del quotidiano abitare (ovvero del quotidiano vivere): tale assenza rimanda naturalmente alla mancanza di senso insita nella realtà stessa.

È assaporando questa insensatezza – ancor più evidenziata dalla soffocante condizione di prigionia – che Tae-suk riesce a fare un passo ulteriore nella sua ricerca, cogliendo qualcosa oltre al non-senso della realtà esterna, ovvero l'io che di tale realtà fa esperienza. E l'occhio disegnato sul palmo aperto della sua mano potrebbe simboleggiare proprio la meta di questo percorso di educazione a cogliere l'essenziale^[14]. Ma si può giungere a questa meta o si tratta invece di qualcosa di impossibile da indagare in quanto principio da cui scaturisce ogni indagine? Per comprendere come rendersi invisibile agli altri Tae-suk è costretto a volgere lo sguardo verso di sé e verso il proprio modo di vedere. Attraverso il suo sperimentare nella cella scopre allora ciò che di più originario possa trovare: il proprio sguardo a monte di ogni vedere; e lo scopre proprio ponendosi in esso, o meglio, ritrovandosi in esso. Tale consapevolezza del segreto dell'invisibilità in qualche modo lo trasforma e lo libera nello stesso tempo, tant'è che la sua scarcerazione avviene proprio al termine di questo percorso di apprendimento.

Cosa succede a Tae-suk dopo che viene portato via dalla sua cella? Lo spettatore rimane in uno stato di sospensione e fino alla fine non gli sarà dato di comprendere se la figura del ragazzo sia reale o apparente e se la sua liberazione sia simbolica o reale. È attraverso lo sguardo di Tae-suk che possiamo ripercorrere, in un rituale della memoria, tutte le case in cui aveva lasciato una traccia. La sua presenza sembra generata dai luoghi stessi e dal senso che hanno acquisito per il suo passaggio: essa è stata così significativa che può essere vissuta dai "reali" proprietari come qualcosa di ancora persistente e quasi "ingombrante". In che modo allora dobbiamo intendere l'invisibilità di Tae-suk? La sua assenza è a tal

punto presente anche agli occhi di chi non lo ha mai visto che la distinzione tra realtà e sogno si dimostra impossibile ed assurda.

L'oscillazione tra il vero e l'apparente si snoda poi con tutte le sue implicazioni nella scena finale, quando al protagonista non rimane che ritornare nella casa dell'amata. Il marito di Sun-hwa, avvisato della scarcerazione, si aspetta che Tae-suk appaia da un momento all'altro (per questo tiene la mazza da golf a portata di mano!); eppure Tae-suk non è più afferrabile, se non da Sun-hwa che, a differenza di tutti gli altri, sa dove cercarlo, ovvero nel posto più vicino, dove nessuno guarda. Infatti, ha imparato da lui a mettere in discussione ciò che di solito è scontato e a cercare esattamente là dove l'attenzione non è solita cadere.

Il ragazzo, dimenticando l'insegnamento del carceriere, per un attimo non "considera la mente umana" lasciandosi intrappolare fra le braccia di Sun-hwa. La ragazza può così rivelare la presenza dell'amato costringendolo contro il muro: si potrebbe dire che l'allieva ha superato il maestro perché ora è lei a "significare" lui, ponendolo in essere attraverso il suo amore. Il suo indietreggiare può inoltre essere visto come metafora del percorso di ricerca dell'essenziale compiuto da entrambi i protagonisti, un percorso che non si conclude con una soluzione definitiva, ma con l'annullamento delle vecchie misure di comprensione (ugualmente è zero il peso dei due amanti sulla bilancia) e con il perdurare di quella perplessità che ha attraversato tutto il film trovando la sua culminante formulazione nella domanda se il mondo sia sogno o realtà.

[1] Con questa espressione il Vedānta e altri sistemi filosofici indiani si riferiscono all'apparenza illusoria del mondo. Nella *Shvetāshvatara Upanishad* e nella *Bhagavadgîtâ* la forza magica (*mâyâ*) di dio viene descritta come l'azione attraverso cui l'«uno-tutto» si trasforma in molteplicità. Tale molteplicità ostacola la presa di coscienza che tutto ciò che esiste forma una sola unità in dio. Nelle *Upanishad* più recenti (*Mahâbhârata* e *Purânâ*) viene evidenziato l'accecamento dell'anima per effetto della *mâyâ* stessa:

il mondo esterno è un'illusione, frutto dell'ingannevole immaginazione di colui che ancora non si è risvegliato spiritualmente.

[2] Intervista realizzata da *Sentieri Selvaggi* nel 2001 in occasione della presentazione alla Mostra di Venezia di *Address Unknown*, consultabile su internet all'indirizzo: www.sentieriselvaggi.it. In un'altra occasione Kim Ki-duk disse: «Credo che la vita sia più grande di un semplice uomo. In quanto esseri umani dobbiamo considerare che c'è qualcosa di crudele nella vita, qualcosa che dobbiamo capire e perdonare, perché la vita non è perfetta. La vita è vita ed ha in sé la pietà» (in *Cineforum*, n. 436, luglio 2004).

[3] Intervista del 15-2-2002 a Kim Ki-duk di Antonio Pezzuto dopo l'uscita del film *Bad Guy*, consultabile su internet all'indirizzo: www.cinemazip.it.

[4] Nella versione italiana del film tale scena è stata tagliata. Aver sottratto quei pochi minuti alla pellicola ha trasformato un finale disincantato sulla natura umana in un lieto fine.

[5] D. T. Suzuki, *Manuale di Buddismo zen*, Ubaldini, Roma 1976, p. 65.

[6] Consultabile su internet all'indirizzo: www.cinemacoreano.it.

[7] Nell'edizione italiana al titolo *Ferro 3* (che traduce l'originale *Bin-jip*) è associato il sottotitolo *La casa vuota*.

[8] Consultabile su internet all'indirizzo: www.16noni.it.

[9] Consultabile su internet all'indirizzo: www.cinemacoreano.it.

[10] Troviamo fotografie in ogni abitazione, ad eccezione dell'ultima casa visitata da Tae-suk: l'unica senza vita perché occupata dal cadavere di un vecchio, morto nella solitudine e nella dimenticanza dei suoi cari. In particolare, tornano con insistenza le fotografie di Sun-hwa, a partire dal momento in cui Tae-suk ammira il book in cui lei posa come modella: la propria immagine fotografata è per Sun-hwa occasione di confronto con se stessa e di dialogo con Tae-suk. Non a caso poi una delle abitazioni da loro visitate è di un fotografo: in essa Sun-hwa trova una propria foto e decide di farla a pezzi per ricomporla in modo frammentario; Tae-suk, prima di raggiungere nuovamente l'amata, ritroverà tale immagine quasi del tutto riordinata: ogni pezzo è al suo posto ad eccezione di due tasselli!

[11] È interessante notare la varietà degli ambienti attraversati da Tae-suk: spazi realizzati con un'attenzione maniacale per i particolari, dagli interni lussuosi e ricercati alle case più povere, dagli arredamenti più moderni e minimalisti allo squallore delle

carceri. Vale anche in questo caso il discorso per cui la molteplicità dei panorami rimanda sempre ad un punto fisso da cui questi sono “significati”.

[12] Il carceriere diviene una sorta di maestro inconsapevole rivelando a Tae-suk i motivi per cui viene scoperto (gli dice infatti: «considera l’ombra e la mente umana!»). Le sue bastonate possono essere viste come maieutiche, in un percorso di formazione ispirato al rapporto maestro/allievo di tradizione orientale.

[13] Intervista realizzata da “Sentieri Selvaggi” nel 2001 in occasione della presentazione alla Mostra di Venezia di *Address Unknown*, consultabile su internet all’indirizzo: www.sentieriselvaggi.it.

[14] Questo contrassegno dell’occhio sul palmo della mano è presente anche in una raffigurazione di *Avalokiteśvara*, “il Signore che guarda dall’alto”, il cui culto si è diffuso dall’India verso il sud-est asiatico, la Cina, la Corea e il Giappone. Si tratta del *Bodhisattva* più popolare del *Mahāyāna*, simbolo della compassione di colui che vuole raggiungere l’Illuminazione per potervi condurre tutti gli esseri viventi.

Bibliomanie.it