

La Samaritana di Kim Ki-dik. Aritmie e pulsazioni.

*Due titoli. Samaria. E Samaria.*

Nel vangelo di Giovanni (Gv 4, 1-42) si narra di un ministero di Gesù in Samaria, durante il viaggio dalla Giudea verso la Galilea. In questa terra di mezzo, presso il pozzo di Giacobbe, una donna riconoscerà il Figlio di Dio e farà opera di evangelizzazione presso il suo popolo. Samaria, il film di Kim Ki-duk che allude a questo episodio, potrebbe rappresentare una rivisitazione del passo di Giovanni. La tentazione dello spettatore di collegare le due storie è immediata ma destinata a restare senza alcun legame. La citazione qui è sostanzialmente una particolare forma di infedeltà all'episodio evangelico cui il regista allude, una radicale riformulazione della figura biblica di cui non resta che una sbiadita presenza. Ma Samaria non è soltanto il titolo del film. E' anche quello di uno dei tre capitoli, il secondo, in cui il film è suddiviso. La coincidenza dovrebbe privilegiare il rapporto tra questo capitolo e l'intero significato del film, ma in questa associazione si consuma il primo tradimento del regista ai danni dell'esegesi di sala. Forse lo stesso che il regista opera nei confronti dell'evangelista Giovanni. In Samaria il discorso narrativo si articola sul tema dell'espiazione della colpa attraverso un cambio di identità. Yeo-Jin diventa Vasumitra e scalzando la tradizione cristiana, a cui il titolo del capitolo fa riferimento, il film si trasferisce in quella buddista, attraverso il mito della dispensatrice d'amore. Anche in Giovanni la figura femminile acquisisce nuova identità, ma trasformandosi da semplice donna a discepolo del Signore. E' evidente la sostanziale differenza della nuova identità nelle due figure. E con essa la differente prospettiva del tema sponsale presente in entrambe le storie. La Samaritana di Giovanni contribuisce al matrimonio tra Cristo e la nuova terra d'Israele, che comprenderà la Samaria grazie

all'intercessione della donna. La Samaritana di Kim KI-duk sarà sposa temporanea di ogni uomo che legherà eternamente la giovane Yeo-Jin all'amica deceduta, sublimando il pentimento in un amore omosessuale senza carne. La relazione tra i due titoli sembra nutrirsi di una distanza analoga a quella tra il capitolo Samaria e i restanti due del film. Anche qui la relazione tra le parti, limitata se vogliamo alla banale successione dello sviluppo narrativo, non va letta nel senso della continuità. Esattamente come quella tra i due titoli non va letta nel senso dell'analogia. La calibrata reiterazione dei luoghi e delle inquadrature, sembra muovere verso una coesione della drammaturgia ma dà vita invece a una squisita eterogeneità. E' proprio in questo sviluppo dissociato, in questa contiguità isolante, che il film si illumina di una discontinuità tutta cinematografica.

*Due capitoli. Vasumitra verso Samaria. E viceversa.*

La successione dei capitoli, all'interno di un discorso narrativo, generalmente suggerisce allo spettatore di legare ogni parte nell'unicità della storia. Come se i singoli atti fossero concepiti fin dall'inizio per aumentare la tensione verso l'atto unico. Il rapporto causale dei singoli capitoli, attraverso una linearità di sviluppo, dovrebbe quindi restituire l'unità della struttura. Oppure disintegrarla totalmente. Il regista coreano adotta uno stile ricorsivo che muove verso un'apparente circolarità del ritmo drammaturgico, che al contrario viene di continuo spezzato da improvvise virate della macchina da presa. Nel primo capitolo, Vasumitra, ci sono tutti gli elementi che ritorneranno specularmente nel secondo, Samaria, attraverso un percorso rovesciato perfettamente parallelo al primo. I clienti, le auto, le stanze, i soldi. I numeri di telefono nel diario che sono scritti nel primo capitolo e cancellati nel secondo. E l'inquadratura. Un taglio che rimarca le medesime cornici in cui s'inscrive un differente soggetto. Samaria sembra essere lo specchio di Vasumitra. La

vigilanza di Yeo-Jin sull'amica Jae-young sarà, successivamente, quella del padre di Yeo-Jin sulla figlia-prostituta. Vediamo inoltre nove figure maschili: tre le incontriamo con Vasumitra nel primo capitolo, tre con Yeo-Jin-Vasumitra nel secondo, tre con il pedinamento del padre, sempre nel secondo. Infine la presentazione di ogni gruppo, costituito da tre nuove figure, è scandita da due eventi traumatici che fanno da cerniera. La morte di Jae-young e l'omicidio dell'ultimo cliente di Yeo-Jin, entrambi scaturiti dalla presenza-azione delle forze dell'ordine: i due poliziotti e il padre di Yeo-Jin. Ma la geometria della struttura è ancora un espediente narrativo. Un'ellissi più che un cerchio. Un ulteriore tradimento tutto euclideo. La delicata tautologia con cui il regista coreano essenzializza il ritmo visivo, a volte rasentando la didascalia, è indebolita dai differenti sentimenti che determinano nei personaggi azioni apparentemente identiche. Il desiderio disinibito e puerile di Jae-young non è quello sofferto e colpevole di Yeo-Jin, né quello poco comprensivo e vendicativo del padre-detective. Anche l'amore per il prossimo nel buddismo e nel cristianesimo di Kim Ki-duk passa da forme di piacere differenti. Quello corporeo che Vasumitra, la dea della leggenda buddista, offre agli uomini nella prospettiva di una conversione religiosa. E quello spirituale che gli abitanti di Samaria ritrovano in Cristo grazie all'evangelizzazione della donna del pozzo. Prostituzione e santità non convergono. Quello che sembra essere uno sviluppo lineare, attraverso una ripetizione differente degli elementi narrativi, non è altro che una griglia di riferimento. Esattamente come nello schema: numero di telefono, macchina, stanza, sesso, soldi. Per tre volte lo schema si ripete ma introduce nuove figure e sentimenti differenti, permettendo alla storia di svilupparsi ogni volta che deborda dal tracciato dove in apparenza scorre.

*Un capitolo per tre capitoli. Sonata.*

L'ultima parte del film, Sonata, suggerisce come la pellicola sia mossa da una tensione emotiva molto variabile, disarticolata, che raggiunge livelli di profondo lirismo proprio nella deflagrazione della struttura di cui il regista si serve. Mentre lo schema circolare e ripetitivo funziona da motore propulsivo, nel senso narrativo e filmico, l'intero ritmo del film si spezza a volte in sequenze totalmente asimmetriche rispetto alle unità che le hanno generate. Il film vive di preziosi minuti di sospensione dove il dialogo ridotto a zero allunga in proporzione il campo della macchina da presa. La differenza di registro che subentra tra la parte muta e il tutto dinamico è tale da mantenere separati i livelli. E come se non bastasse permette alla parte di sostituirsi al tutto. Basta pensare alla sequenza del parco nella prima parte, Vasumitra. Esattamente l'istante in cui i volti delle due ragazze appaiono simmetricamente dalle due statue che ne celano i corpi. E subito dopo, quando la telecamera si sposta su un altro gruppo di statue cobalto dove i corpi immobili delle due ragazze implodono nella materia della scultura. Il rischio è che questa sequenza possa sostituire ed esistere in luogo dei due primi capitoli del film, Vasumitra e Samaria, così come il finale di Sonata in luogo di tutto il film. Nei primi due capitoli il regista lavora in economia di campi lunghi, attraverso una sintassi elementare da cui prende emotivamente le distanze per restituire quella dei personaggi che mette in scena. Utilizza inoltre uno schema narrativo elementare per articolare un discorso gestuale sul desiderio e sull'amore, di Yeo-Jin verso Jae-young e del padre di Yeo-Jin verso la stessa figlia. Poi sul pentimento e il perdono. E sulla violenza. Ma ognuno di questi sentimenti affiora con inafferrabile intensità nei movimenti ridotti e nel silenzio delle due amiche-amanti nel parco e ritorna con maggiore pienezza nel finale del film. Qui l'immagine si libera della storia che l'ha generata, rispetto alla quale dovrebbe essere funzionale e consequenziale, ma non lo è più. In questo senso l'ultimo atto, Sonata, si dissocia dai due

precedenti e li sussume. Così come il finale di Sonata si dissocia dallo stesso capitolo in cui è inserito per sintetizzare l'intero film. E non è un caso che il soggetto principale di queste ultime sequenze sia proprio l'auto, il cui modello, Sonata, dà il nome al capitolo. Alla fine tutto il meccanismo drammaturgico che tende a definire una certa essenzialità della regia dà origine invece ad un'opera contraddittoria e frammentata. La struttura lineare e la semplicità delle scene, l'uso ridotto della parola in luogo di gesti e sguardi, la circolarità cristallina e la tautologia ammiccante, l'aspetto ricorsivo della storia e delle immagini, si risolvono in una sintassi sgrammaticata dove crolla ogni apparente tentativo geometrico. Ma le rovine hanno una luce più intensa. Restano pochi quadri, in un cinema di superficie. La macchina che sembra galleggiare sul lago, il percorso di pietre colorate, la prossimità delle due auto in campo lungo, fino all'arresto nel fango, alla redenzione della Samaritana Yeo-Jin attraverso un altro traumatico distacco. Le immagini finali dunque come una sequenza a imbuto dove scivola ogni fotogramma precedente del film, poiché di ognuno di questi ne trattiene, nell'economia temporale, tutta l'intensità. Anche il montaggio asciutto e disincarnato genera il suo opposto, una regia annacquata e piena di passione, dove un solo fotogramma del fraseggio filmico è in grado di assorbire l'intera pellicola.