



ANDREA CHIMENTO

ETEROTOPIA DELLA PRIGIONE

Due esempi dal cinema dell'estremo oriente



*Spazi che in qualche modo sono in contatto con tutti gli altri
e che, tuttavia, contraddicono tutti gli altri luoghi*
M. FOUCAULT¹

Michel Foucault ha dedicato al tema della prigione uno dei suoi testi più importanti: *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*², pubblicato per la prima volta nel 1975. Se in questo libro Foucault analizza minuziosamente il passaggio dai pubblici supplizi alla costruzione dei primi edifici carcerari, meno diretto è il collegamento fra il “luogo prigione” e gli studi del filosofo francese sulle eterotopie. Con il concetto di eterotopia Foucault identifica una tipologia di spazi

che hanno la particolare caratteristica di essere connessi a tutti gli altri spazi, ma in modo tale da sospendere, neutralizzare o invertire l'insieme dei rapporti, che essi stessi designano, riflettono o rispecchiano [...] spazi che, in qualche modo, sono in contatto con tutti gli altri e che, tuttavia, contraddicono tutti gli altri luoghi³.

L'eterotopia si delinea, quindi, in opposizione all'utopia: se l'utopia è una speranza senza un luogo reale cui riferirsi, l'eterotopia costituisce un'eccedenza di realizzazione. I luoghi eterotopici non necessitano di riferimenti geografici: sono spazi virtuali perché non tangibili materialmente ma allo stesso tempo *reali* perché luoghi dove si condensano concrete forme di esperienza.

Un esempio classico di eterotopia è lo specchio, in cui ci vediamo all'interno di un luogo irreali (dove non ci troviamo veramente) che si apre oltre la sua superficie, ma che allo stesso tempo è uno spazio reale, tan-

¹ M. FOUCAULT, “Des espaces autres”, in «Architecture, Mouvement, Continuité», 5, ottobre 1984, pp. 46-49, poi in M. FOUCAULT, *Dits et écrits*, Gallimard, Paris 1994; tr. it. “Eterotopie”, in *Archivio Foucault. Interventi, colloqui, interviste*, 3, 1978-1985. *Estetica dell'esistenza, etica, politica*, Feltrinelli, Milano 1998, p. 310.

² ID., *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Gallimard, Paris 1975; tr. it. *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, Einaudi, Torino 1993.

³ ID., “Eterotopie”, cit., p. 310.

gibilmente connesso a ciò che lo circonda. Fra gli altri esempi di eterotopie vi sono le cosiddette istituzioni totali, di cui fanno parte manicomi, ricoveri, collegi e anche le prigioni. Foucault elenca diversi principi che caratterizzano le eterotopie e, per uno di questi, la prigione risulta un modello significativo:

Le eterotopie presuppongono sempre un sistema di apertura e di chiusura che, al contempo, le isola e le rende penetrabili. In generale, non s'accede ad un luogo eterotopico come ad un mulino. O vi si è costretti, ed è il caso della caserma e della prigione, oppure occorre sottomettersi a riti e purificazioni. Non è possibile entrarvi se non si possiede un certo permesso o se non si è compiuto un certo numero di gesti⁴.

Un certo numero di gesti che, nel caso dell'“ingresso” forzato in una prigione, è rappresentato dal numero di crimini commessi. Le prigioni sono quindi luoghi isolati, chiusi, inaccessibili ma che (forse davvero per questi motivi) sono delle eterotopie, in quanto luoghi reali e irreali allo stesso tempo, connesse con tutti gli altri spazi. Proprio le ambientazioni carcerarie, forse favorite in questo senso dalla loro natura “eterotopica”, sono state spesso sfondo di pellicole cinematografiche⁵ e non a caso lo stesso Foucault in *Sorvegliare e punire* parlando del Panopticon di Bentham⁶ lo descrive come composto da «tante gabbie, altrettanti piccoli teatri, in cui ogni attore è solo, perfettamente individualizzato e costantemente visibile»⁷, istituendo un interessante parallelismo tra il carcerato sorvegliato a vista e l'attore.

Uno dei primi esempi in tale senso è rappresentato da *The Big House* (1930; *Il carcere*) di George W. Hill, ma da *I am a Fugitive from a Chain Gang* di Mervyn Le Roy (1932; *Io sono un evaso*) a *Riot in Cell Block 11* di Don Siegel (1954; *Rivolta al blocco 11*), la storia del cinema è piena di vicende ambientate in carcere o in campi di prigionia. Il tono spesso ricorrente in queste pellicole è quello della denuncia sociale verso le condizioni poco ortodosse a cui i detenuti sono costretti o verso le falle della giustizia che per superficialità o per ragioni di interesse spesso condanna gli innocenti e lascia i colpevoli impuniti. Non mancano però occasioni in cui il carcere è rappresentato come un luogo dal valore distopico meno evidente e dove, paradossalmente, ci si può anche divertire: è il caso di una commedia musicale come *Jailhouse Rock* con Elvis Presley (Richard Thorpe, 1957; *Il delinquente del rock and Roll*), dove la prigione diventa la palestra musicale del giovane cantante, che impara a suonare e cantare grazie alle lezioni di un compagno di cella.

Anche fra i titoli della contemporaneità si riscontrano numerosi esiti, anche celeberrimi, del “genere carcerario”: dalle due pellicole di Frank Darabont tratte da opere di Stephen King, *The Shawshank Redemption*

⁴ M. FOUCAULT, “Eterotopia”, in ID., *Eterotopia. Luoghi e non-luoghi metropolitani*, Mimesis, Milano 2005, p. 19.

⁵ Cfr. D. GONTHIER, *American Prison Film Since 1930. from The Big House to The Shawshank Redemption*, Edwin Mellen Press, Lewiston, New York 2006 e R. B. QUERRY, “Prison Movies: an Annotated Filmography 1921-present”, in «Journal of Popular Film and Television», II, 2, 1973, pp. 181-197.

⁶ Nella stessa opera, Foucault descrive il dispositivo come una costruzione ad anello divisa in celle con due finestre, al centro della quale si trova la torre occupata dai sorveglianti. Per effetto della luce che passa attraverso le due finestre, i sorveglianti controllano tutti i detenuti osservando le silhouette delle loro sagome.

⁷ M. FOUCAULT, *Sorvegliare e punire*, cit., p. 218.

(1994; *Le ali della libertà*) e *The Green Mile* (1999; *Il miglio verde*), alla popolarità raggiunta da serie televisive come *Oz* e *Prison Break*.

Il successo di tale genere non sembra limitarsi solo al pubblico, ma anche a quello della critica: basti pensare al favore ottenuto alle ultime edizioni del Festival di Cannes da film (giusto per citare due esempi) come *Hunger* (2008) di Steve McQueen, vincitore della Caméra d'Or, o *Un prophète* (2009; *Il profeta*) di Jacques Audiard, insignito del prestigioso Gran premio della giuria⁸.

Se il cinema americano, e occidentale in generale, dedica al genere carcerario vicende, come si è accennato, molto diverse tra loro per temi e toni, anche se il ruolo della denuncia sociale (per esempio contro la pena di morte) è spesso molto rilevante, si può constatare invece come nel cinema carcerario asiatico la questione politica sia sempre presente. Spesso infatti sono i campi di prigionia a fare da sfondo alle vicende narrate, siano essi bellici, come nel giapponese *Merry Christmas Mr. Lawrence* (1983; *Furyo*) di Nagisa Oshima, ambientato in un campo di prigionia giapponese a Giava, o politici, come nel recente *Goodbye Jia-biangou* (Wang Bing, 2010; *The Ditch*), che narra le terrificanti vicende di un gruppo di dissidenti politici cinesi internati in un campo di lavoro forzato nel 1960, in pieno regime maoista e in seguito alla campagna di repressione intellettuale detta "dei cento fiori" (1956-57).

Un'altra peculiarità del genere carcerario asiatico è senz'altro rappresentata dalla presenza femminile, più forte che in occidente, come accade nei due titoli coreani *Yeosu 407bo* (1976; *Girls in a Tiger Cage*) di Shin Sang-ok e nel recente *Chinjeolban geumjassi* (2005; *Lady Vendetta*) di Park Chan-wook, regista che ha più volte trattato il tema della prigionia⁹.

Nei casi citati le prigioni vengono rappresentate in maniera oggettiva e tradizionale¹⁰ ma esistono nel cinema orientale altri esempi di lavori che trattano lo spazio carcerario come reale e irreali allo stesso tempo, in accordo con la definizione di eterotopia formulata da Foucault. I casi presi in esame per questo lavoro, infatti, sono pellicole dove la prigione viene rappresentata, per motivi diversi l'uno dall'altro, come uno spazio connesso a tutti gli altri: *46-Okunen no koi*, (2006; *Big Bang Love, Juvenile A*) di Takashi Miike e *Soom* (2007; *Soffio*) di Kim Ki-duk. Il fine del mio lavoro sarà quello di analizzare questi due titoli come messa in scena, sotto forma di rappresentazioni cinematografiche, delle riflessioni foucaultiane sulla prigione come un esempio di spazio eterotopico.

***Big Bang Love, Juvenile A*: una prigione fra il paradiso e lo spazio**

Big Bang Love, Juvenile A, dopo essere stato presentato al Festival di Berlino 2006, ha fatto in Italia una breve comparsa al Torino Film Festival dello stesso anno prima di uscire in dvd nella collana Queer della

⁸ *Hunger* è dedicato alla figura dell'attivista nordirlandese Bobby Sands e al suo sciopero della fame, nella prigione Long Kesh, che lo portò alla morte. *Il profeta* racconta la permanenza in un carcere francese di un ragazzo maghrebino di 19 anni che, una volta uscito di prigione, diventerà un leader della malavita.

⁹ Cfr. M. PASINI, *Oltre la vendetta. Il cinema di Park Chan-wook*, Il Foglio, Cerasolo Ausa di Coriano (RN) 2010; M. BOTRUGNO, *Park Chan-wook*, Sovera, Roma 2010.

¹⁰ Agli esempi si possono aggiungere *Madeo* (2009; *Mother*) di Bong Joon-ho o *Georukhan gyebo* (2006; *Righteous Ties*) di Jang Jin.

Dolmen. Il regista giapponese Takashi Miike è uno degli autori orientali contemporanei intorno a cui, nonostante la distribuzione nostrana cerchi di mantenerlo sempre invisibile, si è creato negli anni un vero alone di culto. *Big Bang Love, Juvenile A* rappresenta una delle ultime tappe di un percorso autoriale composto da un cinema spesso onirico e surreale che Miike porta avanti fin dall'inizio della sua carriera¹¹.

Mentre nei suoi lavori precedenti l'elemento onirico si muoveva alternativamente in uno spazio esplicitamente reale, come in *Chûgoku no chôjin* (1998; *The Bird People in China*)¹², o in uno completamente irreale, come per esempio in *Izô* (2004)¹³, in *Big Bang Love, Juvenile A* queste due dimensioni si uniscono e si mescolano all'interno della prigione in cui il film è ambientato.

Protagonista è Jun Ariyoshi (interpretato da Ryuhey Matsuda, che per Miike aveva già recitato proprio in *Izô*), giovane cameriere in un bar per omosessuali, che una notte uccide un uomo che aveva tentato di violentarlo: Jun viene arrestato, senza dimostrare alcun pentimento per quello che ha fatto.



Figura 1. *46-Okunen no koi* (Takashi Miike, 2006; *Big Bang Love, Juvenile A*).

Lo stesso giorno in prigione entrerà anche Shiro Kazuki, un uomo rude e violento dal quale Jun sembra immediatamente attratto. Nelle prime sequenze, uno dei secondini della prigione trova Jun con le mani al collo di Shiro, ormai morto. Il giovane, in preda ad allucinazioni, dice di essere stato lui stesso a ucciderlo ma in realtà non è così: il film procederà strutturandosi come una sorta d'indagine poliziesca (con tanti flashback), tesa a scoprire il vero colpevole di quell'iniziale omicidio.

Nonostante fin dal titolo originale (*46-Okunen no koi* significa testualmente "46 milioni di anni d'amore") il film abbia una natura fortemente ancorata alla dimensione temporale, altrettanto importante è quella spaziale, in particolare per quanto riguarda la struttura della prigione. Il carcere è composto di scenografie ir-

¹¹ Per approfondimenti si veda D. TOMASI (a cura di), *Anime perdute. Il cinema di Miike Takashi*, Il Castoro, Milano 2006.

¹² *The Bird People in China* racconta di un agente di commercio e di uno *yakuza*, entrambi giapponesi, che arrivano in un villaggio cinese dove alcuni bambini gli raccontano di un'antica tradizione popolare secondo la quale, dalle colline intorno al villaggio, con delle ali applicate alle braccia, è possibile volare.

¹³ Ambientato nel XIX secolo, *Izô* ha per protagonista un samurai che, dopo essere stato crocifisso, è costretto da una maledizione a viaggiare in spazi e tempi differenti e a uccidere tutte le persone che incontra sul suo cammino.

reali, che sembrano seguire più le linee mentali del protagonista che una logica razionale, e che trasportano gli spettatori in un ambiente dove diventa impossibile trovare delle coordinate precise.

Appena arrivato in prigione, Jun siede in una sorta di sala d'attesa sul cui pavimento ci sono grossi cubi gialli che vengono lievemente illuminati: l'illuminazione delle stanze del carcere sarà costantemente molto bassa, tesa a trasmettere sensazioni claustrofobiche ancor maggiori rispetto a quelle provocate dal (già) misero spazio delle celle. La confusione mentale del personaggio principale (al quale col passare dei minuti viene detto, sempre più insistentemente, che si trova sulla soglia della pazzia) viene richiamata dalla struttura allucinatoria di diverse zone della prigione, che Miike mette in scena fin dall'inizio anche attraverso l'uso di colori spiazzanti e incoerenti.

Fra queste zone ve ne sono due particolarmente interessanti da segnalare. La prima è la stanza dell'interrogatorio dove, attraverso una finestra-cornice, vediamo Jun rispondere alle domande di un poliziotto. Sembra una semplice stanza per gli interrogatori, con gli spettatori che assumono il punto di vista di chi sta guardando la scena da un'altra stanza al di là del classico specchio riflettente, in pratica senza poter essere visti dai presenti all'interno. In realtà, verso la conclusione, vediamo un uomo scavalcare quella cornice ed entrare nella stanza, mostrandoci come si trattasse semplicemente di una (inutile) finestra vuota, senza alcun vetro che dividesse lo spazio dell'interrogatorio dall'esterno.



Figura 2. *46-Okumen no koi* (Takashi Miike, 2006; *Big Bang Love, Juvenile A*).

La seconda parte della prigione, che richiama direttamente la struttura onirico-allucinatoria citata sopra, è il “corridoio delle celle” che Jun e Shiro attraversano per andare verso la loro stanza: sequenze simili, che diventano quasi cifre stilistiche del genere carcerario e più ampiamente del thriller, sono anche presenti in molti film americani¹⁴ dove viene mostrato il protagonista che attraversa lunghi corridoi, guardando a destra e sinistra i condannati fra le sbarre.

¹⁴ Basta pensare alla camminata di Clarice Starling per raggiungere la cella di Hannibal Lecter in *The Silence of the Lambs* (1991; *Il silenzio degli innocenti*) di Jonathan Demme.

In *Big Bang Love, Juvenile A* la scena sembra la stessa con la sola, fondamentale, differenza che le celle, semplicemente, non ci sono. I prigionieri sono infatti sistemati, solitamente a gruppi di tre, in spazi le cui divisioni non sono segnate da mura ma da semplici linee fatte col gesso sul pavimento: una modalità di rappresentazione che esplicita la prigione del film come uno spazio mentale e che sembra richiamare direttamente la messa in scena di *Dogville* (2003) di Lars von Trier¹⁵.

L'illusorietà dello spazio carcerario nel film di Miike è ulteriormente sottolineata dall'impressione di chiusura e inaccessibilità che se ne ricava, almeno inizialmente: soltanto una farfalla, che simboleggia la libertà del mondo esterno, è riuscita a penetrarlo e vola spesso attorno al protagonista. I detenuti non hanno giornali e non sanno nulla di quello che succede al di là delle mura: la loro prigione appare completamente isolata. Un giorno però Jun trova un piccolo foro nel muro della sua camera e guarda fuori: vedrà un gigantesco razzo spaziale pronto a partire e, successivamente in lontananza, una gigantesca piramide maya. Una sorta di doppio miraggio in mezzo al deserto del nulla dove è costruita la prigione. Insieme a Shiro riuscirà (non sappiamo se sognando o realmente) a uscire dal carcere ritrovandosi dinnanzi a queste due costruzioni: dovrà allora scegliere se andare nello spazio interstellare, con il razzo, o se raggiungere il Paradiso, che gli dicono essere in cima alla piramide maya.

È in questo momento che la prigione di *Big Bang Love, Juvenile A* diventa pienamente un'eterotopia foucaultiana in quanto luogo connesso a tutti gli altri spazi. La piramide e il razzo rappresentano infatti due luoghi completamente opposti sotto tutti i punti di vista e la prigione diventata penetrabile poiché (seppur mentalmente) i protagonisti sono riusciti a uscire ed entrare: in altre parole, essa si colloca esattamente in mezzo a loro. Il "fuori" della prigione è quindi rappresentato da due forme mitologiche, l'una in senso mistico e ancestrale, l'altra in senso futuristico e tecnologico, che portano poi a due altri luoghi nuovamente opposti: la spiritualità della piramide conduce al Paradiso, la scientificità del razzo conduce nello spazio. Jun si ritrova a dover scegliere dove andare ma, scettico e confuso, si ferma ad ammirare un triplo arcobaleno in cielo, negato (e solo menzionato) per il momento agli spettatori.

Indeciso, Jun sembra preferire, almeno per ora, di restare nella prigione: forse perché sa che lì dentro sarà in mezzo a tanti luoghi differenti e non sarà (già) costretto a sceglierne semplicemente uno.

Torna quindi in quell'universo dove, come scrive Davide Di Giorgio:

i corpi stessi dei carcerati non hanno una consistenza, attraversati come sono da fasci di luce e seppelliti mediante abili giochi di fuori-fuoco nel buio che tutto sembra avvolgere. È un mondo in preda a una lenta disgregazione, che diversamente dal solito non lascia spazio ad esplosioni improvvise e feroci di violenza, poiché è uno spazio "oltre": forse oltre la vita, di certo oltre il dolore [...] una realtà perfettamente autosufficiente eppure del tutto inafferrabile [...]. Le poche figure "solari" (il razzo, la far-

¹⁵ La città di Dogville è tutta su un unico palcoscenico e le varie abitazioni sono segnalate unicamente da linee di gesso sul pavimento. La stessa messa in scena verrà usata da von Trier per *Manderlay* (2005), sequel di *Dogville* e seconda parte della trilogia sull'America che il regista danese non ha ancora completato.

falla) sembrano dunque vuoti simulacri sui quali il film non pare voler prendere posizione, lasciando allo spettatore il comprendere se siano simboli di speranza, in grado di permettere la “fuga” liberatrice, il viaggio verso un altrove che non si conosce e che potrebbe essere lo spazio o il Paradiso; oppure semplici elementi che concretizzano il vuoto pneumatico dei ragazzi prigionieri, la loro condanna a una vita priva di felicità¹⁶.

Nel finale, dopo aver scoperto com'è avvenuta la morte di Shiro, il razzo parte verso lo spazio; Jun invece, nel momento in cui sceglie di andare in Paradiso (la farfalla che l'ha accompagnato per tutto il film muore contro la recinzione elettrificata) si dissolve davanti ai compagni con i quali ha vissuto l'esperienza, reale e irreale al tempo stesso, della prigione. Un bambino (Shiro da piccolo) è ancora nel carcere (in quella prigione mentale che Jun ha appena abbandonato): guarda fuori dalla finestra, e noi spettatori insieme a lui, il mondo esterno mentre un triplo arcobaleno solca l'orizzonte.

In *Big Bang Love, Juvenile A* le allucinazioni del protagonista hanno così trasformato la prigione da luogo isolato e impenetrabile a spazio connesso ad altri spazi: un'istituzione totale eterotopica che presuppone, come scrive Foucault, non più soltanto un sistema di chiusura, ma anche di apertura (seppur mentale) verso l'esterno e, in questo caso, verso altri mondi.

Soffio: l'ingresso delle stagioni in uno spazio senza tempo

Prima di realizzare con *Soffio* un film quasi interamente ambientato all'interno di una prigione, il regista coreano Kim Ki-duk aveva già messo in scena il carcere in alcune sequenze di *Bin-jip* (2004; *Ferro 3*), uno dei suoi film più famosi vincitore del Leone d'argento per la miglior regia alla Mostra di Venezia 2004. Appare indicato soffermarsi inizialmente su questo titolo per descrivere esaurientemente quel senso metafisico della prigione, proposto da Kim in *Ferro 3* e che troverà in *Soffio* un respiro ancora maggiore.

Protagonista di *Ferro 3* è Tae-suk, un ragazzo che entra nelle case vuote (solitamente mentre i padroni sono in vacanza) e ci vive per qualche giorno lavando i panni sporchi e aggiustando gli oggetti rotti.

Un giorno in una casa viene sorpreso da Sun-Hwa, modella e moglie di un marito violento, della quale s'innamora molto presto. I due scapperanno insieme, il marito di Sun-Hwa denuncerà Tae-suk per rapimento e per questo (oltre che per essere accusato erroneamente dell'omicidio di un anziano trovato morto in una casa dove era passato) il giovane andrà in galera.

Nella cella, in cui si trova insieme ad altri prigionieri, Tae-suk mima di giocare al suo sport preferito: il golf¹⁷. Posiziona una pallina invisibile e muove le braccia come se avesse in mano una mazza per colpirla. Mentre compie questo movimento sentiamo il rumore della mazza stessa e della pallina colpita con una scelta sonoro-visiva che ricorda molto da vicino quella di Michelangelo Antonioni per il finale di *Blow Up*

¹⁶ D. DI GIORGIO, “46 *Oku Nen no Koi/Big Bang Love, Juvenile A*”, disponibile al sito www.sentieriselvaggi.it/articolo.asp?sez0=189&sez1=167&art=18097, 11 novembre 2010.

¹⁷ Il titolo *Ferro 3* deriva proprio da un modello di mazza da golf.

(1966)¹⁸: già in questa scena viviamo pienamente quella natura metafisica che Kim Ki-duk attribuisce allo spazio della prigione e al suo personaggio.

Nelle sequenze successive vediamo Tae-suk, rimasto solo nella cella, che cerca di nascondersi dalla guardia che entra a controllarlo: si muove rasente alle pareti, sale sul soffitto, gli cammina dietro come fosse la sua ombra. Lo vediamo, sempre solo, fare degli esercizi per cercare di diventare completamente invisibile.

In maniera simile ma diversa dal discepolo divenuto uomo di *Primavera, estate, autunno, inverno... e ancora primavera*, Tae-suk si allena nel corpo e nello spirito per rinascere a nuova vita, trovando con ciò la sua dimensione ideale, il suo vero posto nel mondo che è – ancora una volta – un non-posto [...] per Tae-suk è una forma di presenza-assenza, in cui egli è come un fantasma, invisibile alla vista altrui. Una condizione che gli consente di vivere la condivisione con altri del medesimo spazio, senza più attriti¹⁹.

Tutto questo è simboleggiato da un occhio che si disegna sulla mano: segno che rappresenta un forte desiderio di vedere ma, allo stesso tempo, anche di non voler essere visto. Tae-suk non scomparirà soltanto agli occhi della guardia, ma anche a quello della cinepresa che si muove nella cella senza riuscire più a trovarlo. La cella di *Ferro 3* rappresenta quindi un momento di passaggio (o nuovamente, seguendo una logica eterotopica, di connessione) fra due mondi: quello del sogno e quello della realtà. La prigione è qui un luogo chiaramente metafisico, mentre in *Soffio* verrà trattata come spazio interamente *reale* ma comunque, per motivi differenti, in grado di trasformarsi in qualcosa di completamente diverso, abbracciando spazi (anche temporalmente) molto distanti l'uno dall'altro.

Soffio si apre in una cella di prigione dove un detenuto sta cercando di scolpire sul muro, con un taglierino, il corpo di una donna nuda sopra l'immagine di Buddha nel tentativo di trasformare la cella da spazio di preghiera a luogo dove si può ammirare, in un ambiente dove ci sono soltanto uomini, un corpo femminile. Un altro detenuto, Jang Jin, riesce a rubargli il taglierino e prova, senza riuscirci, a suicidarsi.

La notizia del tentato suicidio viene trasmessa in televisione e sentita da Yeon, una donna in crisi coniugale che deciderà di andare a trovare Jang Jin (seppur non l'abbia mai incontrato di persona) e parlargli.

Per la seconda visita, vestita in maniera primaverile (nonostante il film sia ambientato in un periodo che intercorre fra l'autunno e l'inverno) e portando con sé uno stereo, dei fiori e della carta da parati, riesce a ottenere di incontrare Jang Jin in un'altra stanza, non nel classico parlatorio, dove avrà modo di mettere in scena la *primavera*²⁰. Sui muri bianchi e vuoti della stanza attacca la carta da parati che rappresenta paesaggi primaverili, su un tavolo mette i fiori e appena entra Jang Jin accende lo stereo e inizia a cantare alcune strofe con tema la stagione che ha messo in scena, riuscendo così a trasformare la claustrofobia della stanza della prigione in una sensazione di libertà di fronte a questi, seppur fasulli, spazi aperti.

¹⁸ Dove dei mimi giocano un'immaginaria (?) partita di tennis.

¹⁹ V. RENZI, *Kim Ki-duk*, Dino Audino, Roma 2005, pp. 62-63.

²⁰ Gli incontri fra Yeon e Jang Jin saranno costantemente controllati dal capo della sorveglianza della prigione, che è interpretato da Kim Ki-duk stesso, il cui volto si vede unicamente riflesso nel suo monitor-computer di controllo.



Figura 3. *Soom* (Kim Ki-duk, 2007; *Soffio*).

Il fine di Yeon è quello di far sentire a Jang Jin la presenza della vita esterna di un mondo che continua ad andare avanti (poiché “avanti” deve cercare di andare anche lui), segnato dalle stagioni che passano. Nello stesso modo, realizzerà in seguito l'estate e l'autunno e Jang Jin si sentirà nuovamente vivo soltanto in quei momenti. Sempre di più si farà trascinare dalla creatività di Yeon e s'immaginerà di essere davvero all'aria aperta nei diversi momenti dell'anno: emblematica in questo senso una scena in cui l'uomo si appoggia a un albero autunnale della carta da parati come se si trovasse davvero in quell'ambiente. La prigione, il luogo privo di dimensione temporale per eccellenza dove tutti i giorni sono uguali, tanto che Foucault definisce il tempo “operatore della pena”²¹, viene trasformata così in uno spazio dove diventa visibile, seppur virtualmente, lo scorrere delle stagioni («il parlatorio sembrava proprio il Monte Sorak» dice a Yeon il marito che l'ha spiata mentre rappresentava l'autunno)²².

Analogamente è anche lo spazio stesso a cambiare: ogni volta che Yeon lo va a trovare, Jang Jin si aspetta di entrare in un altro mondo/ambiente, seppur sappia che si tratti sempre (almeno in realtà) della stessa stanza della prigione. Uno spazio quindi contraddittorio e, nuovamente come per le teorie di Foucault sull'eterotopia, collegabile a tanti altri luoghi.

Se in *Big Bang Love, Juvenile A*, la prigione era connessa a tutti gli altri spazi attraverso le allucinazioni del protagonista, allo stesso modo il carcere di *Soffio* è uno spazio mentale perché Jang Jin riesce a immaginare di essere molto lontano da dove si trova in realtà. È Yeon stessa a rappresentare un luogo o tanti luoghi diversi che si oppongono alla piattezza della prigione: come dice a Jang Jin, appena lei chiude gli occhi vede migliaia di se stesse in posti molto diversi l'uno dall'altro.

²¹ M. FOUCAULT, *Sorvegliare e punire*, cit., p. 117.

²² È giusto ricordare che Kim Ki-duk aveva già realizzato un film incentrato sulle scorrere delle stagioni come metafora della vita umana in *Bom yeoreum gaenul gyeoul geurigo bom* (2003; *Primavera, estate, autunno, inverno... e ancora primavera*).



Figura 4. *Soom* (Kim Ki-duk, 2007; *Soffio*).

Inizia anche lei a vivere in pieno quella confusione mentale derivante dal non capire a quale luogo appartiene veramente: «da confusione è la parte più affascinante della nostra vita»²³, ha dichiarato Kim Ki-duk, e i personaggi delle sue opere provano questa sensazione costantemente. Per far star meglio Jang Jin, verso la conclusione, un suo compagno di cella intaglierà sul muro la sagoma di Yeon (copiata da una fotografia della donna) così da provare a fargli credere che lei sia sempre lì insieme a lui. Ma senza ottenere risultati. L'inverno non verrà rappresentato da Yeon: la sua ultima visita culminerà con un rapporto sessuale fra i due protagonisti in cui la donna cercherà di soffocarlo, senza riuscirci, forse per cercare di farlo morire felice. L'inverno è fuori (il marito e la figlia di Yeon fanno un pupazzo di neve mentre lei è con Jang Jin per un'ultima volta) ma è anche dentro la prigione: il luogo che simboleggia per eccellenza l'inverno della vita, spoglio e privo di colori, e che per questo non ha bisogno di ulteriori rappresentazioni. La canzone dell'inverno verrà intonata in automobile da Yeon, insieme alla sua famiglia, dopo aver lasciato per l'ultima volta la prigione. Nello stesso momento Jang Jin viene strangolato e ucciso da un suo compagno di cella (di lui innamorato). L'ultima immagine lo mostra morto sul pavimento della sua cella con i suoi compagni abbracciati a spirale intorno a lui.

La prigione come eccedenza di realizzazione

L'oscillazione tra utopia dell'irreale (le finte stagioni di *Soffio*) e del surreale, o volendo dell'ultra-reale (la piramide e il razzo di *Big Bang Love, Juvenile A*), e distopia del reale (il carcere, sia esso disegnato con il gesso o fatto di sbarre e cemento), rappresenta il *trait d'union* tra le opere citate, dove l'eterotopia si manifesta in forme diverse ma con un'eguale eccedenza di realizzazione mentale.

²³ Cfr. V. RENZI, *Kim Ki-duk*, cit., p. 115.



Figura 5. *46-Okumen no koi* (Takashi Miike, 2006; *Big Bang Love, Juvenile A*).

Se uno degli elementi più interessanti della teorizzazione eterotopica è la funzione demiurgica assunta dal luogo eterotopico, che ha il compito di «creare uno spazio illusorio che denuncia come ancora più illusorio l'intero spazio reale, tutti gli spazi in cui la vita umana è suddivisa in compartimenti»²⁴, questo aspetto è risultato palese in entrambi i film, dove la prigione è stata messa in scena come una grande sovrastruttura in cui, per sconfiggere la realtà, i personaggi hanno creato uno spazio illusorio necessario per sopravvivere. Il carcere, come abbiamo visto nei due titoli analizzati, si è così trasformato in un luogo onirico, pur nella sua brutale materialità, dove da una parte si sognava di raggiungere lo spazio o il paradiso e dall'altra di rivivere il mondo esterno e i cambiamenti nella natura portati dalle stagioni. Due sogni veri e propri che si sono realizzati senza muoversi dallo spazio in cui ci si trovava: la prigione dove si è stati rinchiusi.

È questo il vero valore realizzativo dell'eterotopia foucaultiana: la presenza/assenza/compresenza che si manifesta in una spazialità connettiva, in grado di far incontrare reale, irreal e surreale in un'unica unità di luogo. Il mondo esterno al carcere e quello interno, di per sé in contraddizione, trovano dunque nei luoghi eterotopici di *Big Bang Love, Juvenile A* e di *Soffio* l'unico punto di incontro possibile, trasformando i protagonisti in entità immateriali (vale a dire anime, e mostrando anche, nel primo caso, la smaterializzazione della prigione corporale) e rendendoli finalmente in grado di poter attraversare le barriere del reale e di potersi connettere con l'eterotopia assoluta.

²⁴ M. FOUCAULT, "Eterotopie", cit., p. 315.