cine arquitectura

El libro se ha desarrollado en el marco del *Proyecto de Investigación* "DIGITALSTAGE. Análisis espacial de instalaciones escenográficas digitales del siglo XXI" (2022-2025), que es parte de la actuación ref. PID2021-123974NB-I00, financiada por MICIU/AEI /10.13039/501100011033 y por FEDER, UE, Programa Estatal para Impulsar la Investigación Científico-Técnica y su Transferencia, del Plan Estatal de Investigación Científica, Técnica y de Innovación 2021-2023.

The information and opinion contained in the chapters are solely those of the individual authors and do not necessarily reflect those of the editors. Therefore, we exclude any claims against the author for the damage caused by use of any kind of the information provided herein, whether incorrect or incomplete. The editors does not claim any responsibility for any type of injury to persons or entities resulting from any ideas referred to in the chapters. The sole responsibility to obtain the necessary permission to reproduce any copyright material from other sources lies with the authors. The editors cannot be held responsible for any copyright violation by the authors in their chapters. Any material created and published by ESPACIAR Group is protected by copyright held exclusively by ESPACIAR Recognized Research Group of the University of Valladolid. Any reproduction or utilization of such material and texts in other electronic, or printed publications is explicitly subjected to prior approval by the referred group.

En conformidad con la política editorial de la Universidad de Valladolid (http://publicaciones.uva.es), todos los capítulos de este libro han superado una evaluación externa por pares ciegos (*double-blind peer review*) realizada por un un comité internacional de expertos académicos y artísticos.

Esta publicación es parte del proyecto de investigación:
DIGITALSTAGE. Análisis espacial de instalaciones escenográficas digitales del siglo XXI
ref.PID2021-123974NB-I00 (2022-25), financiado por UE/FEDER/MCIN/AEI

© De los textos: los autores, 2024
© De las ilustraciones: los autores y las fuentes citadas

Diseño: Daniel Barba
Cubierta: Javier Blanco

ARIAS, J.; BLANCO, J.; BARBA, D.; LLAMAZARES, P. (eds.) (2024): *Espacio cinematográfico: de lo analógico a lo digital*. Universidad de Valladolid (Grupo Espaciar). [Disponible en: https://uvadoc.uva.es/] ISBN: 978-84-09-66701-7

Editores:
Javier Arias Madero
Javier Blanco Martín
Daniel Barba Rodríguez
Pablo Llamazares Blanco

Grupo ESPACIAR (www.espaciar.net),
Universidad de Valladolid

Valladolid, 2024
ISBN: 978-84-09-66701-7

Impresión: Truyol SA

Organiza:

Grupo de Investigación Reconocido de la Universidad de Valladolid (GIR – UVa) "ESPACIAR: Categorías espaciales en arquitectura y otras disciplinas artísticas"

Proyecto de investigación "DIGITALSTAGE. Análisis espacial de instalaciones escenográficas digitales del siglo XXI" Ref.PID2021-123974NB-I00, 2022-25, financiado por UE/FEDER/MCIN/AEI

Dirección:

Javier Arias. Universidad de Valladolid (Grupo Espaciar & EfimerArq)
Javier Blanco. Universidad de Valladolid (Grupo Espaciar & EfimerArq)

Comité editorial:

Daniel Barba. Universidad de Valladolid (Grupo Espaciar)
Pablo Llamazares. Universidad de Valladolid (Grupo Espaciar)

Comité artístico y científico:

Federica Andreoni. Real Academia de España en Roma (org. cultural)
Cristina Barbiani. Università IUAV di Venezia
Luis I. Barrero. Universidad de Salamanca (Grupo Espaciar)
Renato Bocchi. Università IUAV di Venezia
Amaya Bombín. Artista visual
Andrés Carretero. Universidad Politécnica de Madrid
José Luis Crespo. Universidad de Cuenca (Ecuador)
Santiago de Molina. Universidad CEU San Pablo
Liliana Fracasso. Aquitecta y Artista visual
Enrique Jerez. IE University
Filippo Lambertucci. Sapienza Università di Roma
Pedro Leão. Universidade do Porto
Alberto López. Universidad de Valladolid
Tomas Macsotay. Università Pompeu Fabra
Jorge Marum. Universidade da Beira Interior
Andrea Moneta. Nottingham Trent University
Federica Morgia. Sapienza Università di Roma
Maria Neto. Universidade da Beira Interior
Claudia Pirina. Università degli studi di Udine
Esther Pizarro. Artista visual & European University of Madrid
Pisana Posocco. Sapienza Università di Roma
Luis Ramón-Laca. Universidad de Alcalá
Jorge Ramos. Universidad de Valladolid (Grupo Espaciar)
Valentina Rizzi. Università IUAV di Venezia
Miriam Ruiz. Universidad de Valladolid (Grupo Espaciar) / Universidade Beira Interior
Javier Sánchez. Universidad de Valladolid (EfimerArq)
Miguel Santiago. Universidade da Beira Interior
Juan Carlos Quindós. Arquitecto y Artista visual
Fernando Zaparaín. Universidad de Valladolid (Grupo Espaciar)
Rodrígo Zaparaín. Arquitecto y Escenógrafo

arquitectura

Índice

8 **Cine, Arquitectura y el Arlanza**
Javier Blanco Martín & Javier Arias Madero

---

22 **Desbordar la pantalla: Poéticas elementales y escenografías digitales en las ensoñaciones romanas de Giuseppe Gambardella**
Vicente Alemany Sánchez-Moscoso & Raquel Sardá Sánchez

34 **La ventana profunda protodigital de Wenders en Paris,Texas**
Fernando Zaparaín Hernández

52 **De nuevo sobre una escena descartada de El sol del membrillo y la habitación de Las meninas**
Luis Ramón-Laca Menéndez de Luarca

62 **What the Hell Are You Doing in My House If You're Not Even a Thief?**
Valentina Rizzi

74 **Perspicere. Balli, films e maquette: movimenti di apertura**
Michele Anelli-Monti

90 **I tempi dell'effimero. La quintessenza dell'immaginario romano**
Manuela Ciangola, Francesco Masiello

104 **La restitución gráfica de un escenario a través del BIM y la inteligencia artificial generativa: La Casa Miller de Frank Lloyd Wright**
Sara Peña Fernández, Marta Alonso Rodríguez,
Susan Medina Arista & Noelia Galván Desvaux

116 **Pantallas en el escenario: Dos obras paradigmáticas**
Yolanda Martínez Domingo

128 **L'uomo e il suo mondo. Studio Azzurro e la "presentazione" digitale della realtà**
Giovanni Comi

140 **Paisajes arquitectónicos y escenografías digitales: Conexiones de la pintura, el cine y los videojuegos en la configuración de los nuevos entornos del entretenimiento audiovisual**
Mario-Paul Martínez

152 **El espacio del laberinto: Estudio de caso desde la literatura al cine y los videojuegos**
Fran Mateu

164 **La inteligencia visual-espacial en la narrativa ambiental del videojuego. Didáctica en el diseño del espacio digital gamer a partir del escenario cinematográfico**
Luis I. Barrero

The contribution presents an analysis of the domestic space as a site for reappropriating identity through an in-depth examination of two films: *3-Iron – The Empty House* (2004) by Kim Ki-duk and *Vive l'Amour* (1995) by Tsai Ming-liang. These films, connected by their portrayal of transient existences within temporary dwellings, provide significant insights into the ways individuals affirm and negotiate their identities—whether represented, corporeal, or political—within the domestic space as a privileged site for such exploration. The video narrative helps isolate the unfolding of these dynamics, highlighting how architecture and research on dwelling contribute to a deeper understanding of the contemporary inhabitant's needs.

Domesticity, dwelling, camp, Kim Ki-duk, Tsai Ming-liang

What the Hell Are You Doing in My House If You're Not Even a Thief?

Valentina Rizzi

Università Iuav di Venezia

Abstract Il contributo propone un'analisi delle qualità del domestico come spazio di riappropriazione identitaria attraverso l'approfondimento di due opere, *Ferro 3 - La casa vuota* (2004) di Kim Ki-duk e *Vive l'Amour* (1995) di Tsai Ming-liang. I due lavori, accomunati da un transitare per abitazioni *in attesa,* aprono considerazioni significative rispetto ai bisogni e alle possibilità di affermazione e negoziazione del proprio essere rappresentato, corporeo, politico, all'interno dello spazio domestico come sito privilegiato di esplorazione. La narrazione video consente di isolare il dispiegarsi di tali dinamiche nella pratica dell'architettura e nella ricerca legata all'abitare verso una maggiore consapevolezza delle necessità dell'abitante contemporaneo.

Domesticità, abitare, camp, Kim Ki-duk, Tsai Ming-liang

What the Hell are you Doing in my House if you're not Even a Thief?

Lo spazio domestico è una sostanza ritmica. Si compone di stratificazioni continue di passaggi e tempi, memorie di peso, scavo e traccia. L'abitare non è solo relazione con un edificio materiale: lo spazio abitativo viene trattato come organismo vivente con un passato e una storia che si incrocia con l'abitante che ne ha occupato le stanze, con cui ha convissuto. Per toccarne l'essenza occorre spellare questi accumuli. I loro involucri restituiscono uno strato epiteliale sottilissimo che, nella sua intangibilità, offre la figurazione dei suoi intervalli, di una dimensione leggibile solo nel momento in cui quello spazio cessa di essere visto come mera materia e diviene carcassa di uno stadio vitale. Il presente contributo esplora la relazione con gli scheletri delle case vuote, spazi di un'intimità in pausa, incorporea ma presente, attraverso *Ferro 3 - La casa vuota* (2004) di Kim Ki-duk e *Vive l'Amour* (1995) di Tsai Ming-liang. Nel primo film il protagonista è Tae suk, un ragazzo che frequenta le abitazioni lasciate momentaneamente libere dagli inquilini e le abita per il tempo anche solo di qualche ora, prendendosene cura come ne fosse il proprietario. Il secondo lavoro vede le traiettorie dei personaggi incrociarsi negli appartamenti sfitti di cui si occupa l'agente immobiliare May Lin, protagonista in una triangolazione che racconta le contraddizioni della Tai-Pei in vendita.

Nel ricordare la distinzione tra l'uso di *house* – edificio fisico – e *home* – qualità affettive del luogo-casa –, il movimento sul limite e sulle peculiarità dello spazio domestico nelle sue estensioni e prerogative è sempre implicato e potenzialmente problematico. Da tali considerazioni la scelta di operare su uno spazio dalla vita sospesa, vuoto ma ricco di dinamiche interne che vogliono essere tastate, soprattutto per comprendere se l'umano possa effettivamente contribuire, oltre alla conformazione fisica degli ambienti, anche alla composizione della loro materialità incorporea. La percezione dello spazio domestico è di per sé pregnante, assorbe abitudini e tempi dell'abitare come caratteri identitari (Vitta, 2008, p. 102). Nel ricordo della permanenza, è interessante vagliare le potenzialità intrinseche alla casa nella sua nudità, come luogo di protezione e di culto. Anche la casa silente, in apparenza spogliata, conserva potenzialità narrative e, forse, ripulita dai superflui, le amplifica: ove non sfibrata, non ridotta all'essenza, si estende nelle sue molteplicità (Han, 2019, p. 86). In questi solchi si intende dispiegare la ricerca con una attenzione per le opportunità derivate dall'introduzione delle *image-base practices* e del cinema come disciplina esplorativa dello spazio architettonico (Andjelkovic, 2016, pp. 46-57). L'audiovisivo consente infatti l'accesso a immagini temporalizzate nella loro molteplicità che, nel superare la linearità delle narrazioni storiche, offrono l'opportunità al dispiegarsi di spazi per tempi multipli e cronologie che, seppur in atto contemporaneamente, percorrono traiettorie diverse. Tale visione si fa a maggior ragione interessante quando si intende occuparsi di un tema complesso come quello dell'abitare in

relazione al corpo, all'identità e agli spazi vuoti. L'originaria natura della casa come rifugio risente nel contesto contemporaneo di spinte che, in maniera crescente, rendono labile la linea di demarcazione tra privato e pubblico, domestico e urbano. Questo perché, vicendevolmente, l'uno ha assorbito caratteri dell'altro, reciprocamente sottraendosi specificità. Se da una parte si è venuto a configurare uno spazio ibrido, che ha consentito di espandere i limiti e l'esistenza delle funzioni dell'abitare, estendendo i limiti spaziali, temporali e fisici del nostro essere-nel-mondo, dall'altra alcuni contesti hanno vissuto rivolgimenti talmente accelerati da lasciare i propri cittadini indietro. Persi in una "a-topia" (Verschaffel, 2012, p.156) che non riesce a tramutarsi in caratteristica effettiva del presente, il mercato immobiliare, i costrutti sociali, la politica, faticano a svincolarsi da una concezione negativa della transitorietà. Proprio perché l'abitante contemporaneo è e sarà – almeno nel prossimo futuro – precario e in movimento, sarà portato ad allenare il suo sguardo a letture sempre più dinamiche, basate sul processo, anche nella configurazione dello spazio domestico. Il presente testo desidera essere un esercizio in questa direzione, una ricognizione di alternative di riappropriazione critica e corporea degli spazi domestici attuati in *frame*.

House-sitter per spazi soli. *Ferro 3 – La casa vuota*, 2004, Kim Ki-duk

Tae-suk è il giovane protagonista di una storia di cura e occupazione di spazi domestici. Quotidianamente, nella sua attività di volantinaggio, incontra diverse case vuote, che riconosce dalle pubblicità non ritirate fuori dalle porte e, una volta individuate, fino al ritorno dei proprietari, le abita. Se nella concezione capitalistica contemporanea "essere padroni di casa" indica il possesso di un immobile, la presenza di Tae-suk tra le mura di abitazioni non sue intende mettere in questione proprio tale approccio. Il giovane usa gli spazi delle case che temporaneamente occupa, ma ne ripara i guasti, le pulisce, le riordina, senza lasciare traccia del suo passaggio (Choe, 2016, p. 191). Addirittura, si fotografa con esse in immagini che, poi, tiene solo per sé. L'aporia tra ospitalità e occupazione entra in un gioco fine e ambiguo, come a significare la necessità di accettare una necessaria coabitazione tra ospiti e ospitanti, anche inconsci, anche invisibili. Gli *underdogs* del cinema di Kim Ki-duk sono in silenzio come gli spazi che frequentano: luoghi, dopotutto, in prestito (Chung, 2012, p. 57). Il silenzio umano risuona entro gli spazi di un domestico sospeso ma vivo, attivo anche quando pare sopito.

I personaggi dei film di Kim Ki-duk operano un silenzio rifrattivo, suggerendo che tale scelta sia manifestazione di un dissenso esteso, che dall'opposizione alla classe dominante e al dominio del discorso basato sulla parola, si diffonde (Lee, 2019, p. 410). Sono di solito protagonisti di esistenze al margine, di secondo piano nella società metropolitana che vivono (Kim, 2011, p. 152). Belá Balázs suggerisce come il silenzio, letto in relazione al suo potenziale di accostamento all'immagine in movimento, sia un agente attivo facilitatore di una comunicazione basata sul movimento, sull'espressione corporea e su un

sentire oltre l'udito (Lee, p. 410). Le case entro cui si scandisce la pellicola sono piene di ritratti di famiglia di classe medio-alta, un elemento da non sottovalutare se consideriamo la centralità che il topos della famiglia assume nella narrazione culturale sudcoreana dalla fine degli anni Novanta (Lee, p. 60). Tali immagini entrano tuttavia in profondo contrasto con la realtà delle famiglie stesse, che si scoprono violente, infelici. Il rituale di Tae-suk subisce un turbamento proprio quando, durante la visita all'ennesima casa, viene scoperto da una donna, Sun-hwa, vittima di un marito violento. Lei, trovandosi in sintonia con la parabola del giovane, diventa sua compagna di viaggio. Nel corso della storia, pare che i corpi e le esperienze di Tae Suk e Sun Hwa siano incarante e adottino alcune delle caratteristiche trasformative del paesaggio urbano di Seoul e delle sue aspettative che, nei suoi riflessi e porzioni, si presenta parcellizzata. Il percorso tra le case vuote consente di intuire anche la centralità dell'ambiente urbano e, in questo caso, di Seoul. Si tratta però di un volto urbano sfocato (Ballard, 2023, p. 23) che subisce il contraccolpo di una schizofrenica ricerca di liberazione agita tramite gli strumenti stessi dei media globali (Kim, 2022, p. 44-47).

Nel posizionare psicogeograficamente i connotati elencati, il film si colloca nella più ampia narrativa sociale del paese intero (Fig. 1). Le rappresentazioni che l'autore offre partono dalle soggettività oppresse dal sistema sudcoreano stesso (Gateward, 2007, p. 260). Tali contraddizioni interne derivano, in apertura del nuovo millennio, anche dalla doppia struttura concettuale tra "stato di fantasia" del cinema coreano e "stato di emergenza" a cui la storia della Corea del Sud è sottoposta dal 1948 al 1991 (Kim, 2022, p. 43). Nel pieno del capitalismo cosiddetto cognitivo, non si è più di fronte a una condizione emergenziale dichiarata, politicamente o legalmente, ma ad uno stato di emergenza affettivo, caratterizzato da una virtualizzazione esponenziale di una società resa network. Tale clima, responsabile di un ritorno in auge della tradizione sudcoreana e di una diffusione esponenziale della cultura contemporanea – si pensi, ad esempio al fenomeno del k-pop –, viene sintetizzato in un prodotto localizzato di patrimonio e omologazione, (Shin & Stringer, 2005, p. 57) con uno slittamento che comporta una attenzione estrema nei confronti di un contesto fino a poco prima impenetrabile.

Gli elementi di inquadramento storico e contestuale sono importanti per comprendere come questi lavori, a partire dallo spazio domestico, riescano a occuparsi di questioni globali e locali ponendo al centro la corporeità, la migrazione come tema e come tecnica visiva per spostamenti e accenti (Kim, 2022, p. 18). Il valore atmosferico ed empatico dello spazio è sottolineato dalla scelta di lavorare con spazi immediatamente riconoscibili come carichi di significato e fotografie di un paese in bilico tra ciò che era abituato ad essere e come cerca di mostrarsi, sospeso tra i due tempi. Nella sua condanna alla classe, Kim Ki-duk rimpiazza gli spazi classicamente dominanti il cinema con contesti minori, di consumo ed esilio (Chung, p. 61). Così facendo,

1, 2, 3, 4. Frame da KI-DUK, Kim (2004). *Ferro 3 – La casa vuota* [Film]

facilita idee di esistenza che si concatenano e si formano vicendevolmente, dando vita ad una identità urbana che coinvolge il paesaggio della città come spazio immaginato e ibrido e che conferma l'abitare come nodo di relazione con l'ambiente e attivatore che plasma l'esistenza e l'identità dei soggetti con cui sta in equilibrio. Si gioca in quest'ottica anche la sovrapposizione tra piani narrativi e il trattamento della rappresentazione dell'appartamento, che desumiamo da una fotografia statica a cui si affianca la decostruzione dell'immagine, dello spazio (Fig. 2) e la autorappresentazione dell'ospite nello spazio (Fig. 3)

In risposta all'aspetto confuso e assente della città, i volti di *Ferro-3* prendono spazio, anche tramite la "ghost practice" (yuryŏng yŏnsu˘) su più livelli (Fig. 4). Assistiamo ad una occupazione silenziosa degli spazi "negativi", ad un esercizio di straniamento funzionale a una rifamiliarizzazione con ciò che il nostro sguardo ignora (Choe, p. 55).[1] Anche per questo, lo strumento filmico consente una analisi approfondita del dispiegarsi del domestico in spazi, costrutti e corpi con al centro i temi di cura, avvicinamento, contatto.

Domesticità camp. *Vive l'Amour*, 1994, Tsai Ming-liang

"Like casually tossing dirty laundry into a churning Jacuzzi, Xiao Kang is doing improv. He's an impersonator playing at being a housewife, happily feeding and washing his oblivious male love object while squatting in a vacant luxury flat. The camp effect here centers on bourgeois domesticity and the insouciant pleasures of home ownership, like children playing house" (Yeh & Davis, 2005, p. 221).

Tsai Ming-liang si muove tra privato e proibito, implicando nei suoi lavori sessualità, corpi umani e non, che si manifestano come risposta alle contraddizioni istituzionalizzanti di una società eteronormata (Yeh & Davis, p. 220). Gli abitanti si spostano per la città di Tai-Pei visitandone negozi, centri d'interesse, mercato, eppure la loro quotidianità sembra non avere, o non trovare, una direzione di senso. Anche in questo caso il tema della casa viene introdotto per via della frequentazione di case vuote che la protagonista del film, l'agente immobiliare May Lin, mostra alla sua clientela. In particolare, i protagonisti del film si legano in una frequentazione che ruota intorno ad un'abitazione sfitta che diviene la dimora occasionale di tutti e tre. Tre sono

· 1 Il cinema di Kim Ki-duk viene spesso ricondotto alla categoria di "extreme cinema" coreano, un *brand* coniato dal distributore britannico Tartan Films, in cui violenza, macabro e corpo vengono adottate in chiave sensazionalista e sessualizzante (Lee, 2019, p. 498). La figura di Kim Ki-duk è senz'altro controversa nella critica cinematografica occidentale femminista perché, sebbene da una parte gli venga riconosciuta una pratica di decostruzione di codici comunicativi e sociali del contesto sudcoreano. Dall'altra, parte della critica sostiene che l'autore ne operi in seguito una ricostruzione, concedendo eccessivo spazio a una mascolinità primitiva e velenosa (Chung, p. 25). Posto che il presente contributo si occupa di un caso studio che rientra in un gruppo di lavori del regista che si mostrano più riflessivi, (Paquet, 2009, p. 90), si rifugge dall'occidentalizzazione della critica rispetto al lavoro del regista, concordando ipotizzando che non vi sia una ricerca fine a se stessa di estremizzazioni sensazionaliste, bensì un ritratto plausibile di una misoginia in atto in questo caso nella società coreana del tempo, segnata da valori neoconfuciani a logiche militari (Kim, 2004, p.135)

5, 6, 7, 8. Frame da MING-LIANG, Tsai (1994). *Vive L'Amour* [Film]

anche le chiavi dell'appartamento, una nelle mani di May Lin, che ha in carico la vendita dell'immobile, una seconda viene da lei stessa consegnata al suo amante, Ah-jung e una terza di cui un giovane, Hsiao-kang, si appropria grazie a una distrazione nel palazzo. Hsiao-kang si trova a contribuire, insieme alla coppia, alla costruzione di percorsi e pattern per spazi vuoti.

Nelle strade di Taipei, Tsai Ming-liang ritrae i sintomi di una alienazione silenziosa attraverso la dissezione cinematica di tempi, spazi e modi dell'urbano (Lim, 2014, p. xi). L'incomunicabilità e il silenzio sono la chiave per raggiungere una sfera emozionale a metà tra il paradosso e il fruito, suggerita ma dirompente, violenta nella sua spinta eversiva. I corpi sono obbligatoriamente implicati e strutturati a partire dai vuoti nel senso più viscerale della loro natura (Baldassari, 2015), coinvolti in un amore lontano dalla spensieratezza – da qui, forse, quel "Viva l'amore", senza accento.

Sono alla ricerca di un posto e, quell'appartamento vuoto, è il liminale giusto per esplorare una possibile rinegoziazione della propria forma, del proprio mostrarsi all'esterno, partendo dalle basi, come bambini, di sessualità, identità, libertà (Fig. 5). L'ironia delicata e sorniona dell'opera di Tsai Ming-liang mostra la reazione ai piaceri della casa, alle comodità di spazi non propri, con una postura che inquadra, spia, accompagna continui giochi di ruoli tra potere e proprietà. Si tratta di una incongruità che si cala nel camp, in una domesticità definibile come burlesque (Fig. 6), anche erotica nel ruolo del letto come perno narrativo dell'opera (de Villiers, 2022, p. 216). La casa disponible all'affitto è la casa imperfetta, del ricordo ancora impacchettato, del materasso che, seppur spoglio, è in sé simbolo e agente attivatore: diventa un luogo di disponibilità (Fig. 7). Gli appartamenti di Vive l'Amour vengono utilizzati per incontri sessuali, divenendo falde di opportunità entro una città altrimenti respingente, sono spazi di espressione ludica in cui la possibilità di marcare la propria identità funziona come un disorientamento ripetuto per protagonisti e pubblico. Un disorientamento allo stesso tempo spaziale, corporeo, relazionale (de Villiers, p. 191), che si accosta a un trattamento del tempo come diluizione e calmo scorrere. Specialmente nell'indagine della sfera privata e identitaria, le scene di lunga durata offrono occasione per un manifestarsi esteso delle secrezioni corporee ed emotive dei personaggi.

Attraverso tali accenni si dispiega anche la critica alle forme di speculazione edilizia sia per immobili in affitto, sia per la scelta di prediligere riqualificazioni di edifici in immobili di lusso, aggravando la disuguaglianza sociale da una parte, e comportando uno stravolgimento del paesaggio urbano (Fig. 8). Tsai Ming-liang lamenta una eccessiva attenzione della cultura orientale al volto della città che, nel suo continuo e incontrollato sviluppo, rivela un rifiuto della rovina e alla terra abbandonata, degli spazi di stasi tra i lavori (de Villiers, p. 197). In risposta, il regista riporta l'attenzione sui volti delle persone collocandole proprio entro quelle tipologie di spazi dimenticati e/o abbandonati, stimolando una fusione tra spettatore, cittadino e

9. Locandina di MING-LIANG, Tsai (1994). *Vive L'Amour* [Film]. The Movie DB [https://www.themoviedb.org/movie/11985]

spazi d'interesse. Da qui lo spazio riconsegnato a coloro che, come unica possibilità, occupano edifici abbandonati (de Villiers, p. 195). La città è spazio dell'abbandono e dell'instabilità di residenza fisica, corporea ed emotiva.

Lo sfitto raccontato in Vive l'Amour è dunque un diaframma di scoperta e incontro. La casa è il giusto crocevia tra dentro e fuori del sé e dell'altro, dei propri contesti, per esplorare in uno spazio franco i suggerimenti viscosi in realtà sintomi di una riappropriazione all'inizio del suo spiegarsi (Fig. 9).

Non ladri, solo abitanti

Le esistenze qui incluse, riformulate nello spettro dei loro luoghi, trovano grazie a quello che tale spazio conserva, un playground e una barriera. Sperimentano la possibilità di essere contenute, protette, esistenti con un'altra grana, quella generata propriamente attraverso questi spazi. Il fatto che queste dinamiche si rivelino all'interno di un ambiente abitativo conduce alla concezione di una domesticità che valica la sua comprensione come dominio concreto materiale e quantificabile, mostrandosi come un territorio di estensione di tali caratteristiche fisiche entro una sostanza meno precisabile, che afferisce all'idea di condizione, più che di stato. Sembra che i personaggi siano costretti entro limiti che non gli appartengono, si percepisce il loro forte tentativo di evasione, anche quando, nel fallimento, resta sospeso e aleggia.

Si tende ad evitare il coagularsi aggressivo della materia, alla radice: non si producono opere od oggetti ruvidi, imperfetti, fratti, si elimina del tutto la possibilità di incorrere in un ostacolo, nel brutto, nell'incomprensibile, nel non-armonioso. C'è un pressante invito al liscio, da tutti i punti di vista. Questa attitudine conduce inevitabilmente a trasporre queste modalità di smussamento anche rispetto al proprio sé più profondo, alimentando anche interiormente una tendenza ad eliminare le possibilità di entrare in conflitto con l'esterno e, soprattutto, con sé stessi. Non c'è spazio per le incertezze, per i grumi. È però la resistenza di un posto, di una superficie, che nel respingerci ci urta e ci spinge a rendere al contempo visibile la nostra figura e darci misura, nell'intuizione, di una progettazione di noi stessi. Nella loro assonanza, *Vive l'Amour* e *Ferro-3* raccontano di una instabilità e di una condizione che coinvolge il contemporaneo nel suo approccio alla vita pratica e intima e nella relazione con il contesto in cui è inserito. Il domestico può divenire sito e veicolo di rivelazione e rinegoziazione del proprio essere-nel-mondo in quanto spazio franco e protetto, punto di partenza per una affermazione identitaria e di transito. In questo senso, esperienze di audiovisivi e cinema, nella forma di un'indagine nuda come quella qui ricostruita, aiutano a comprendere per metafore il sottile confine tra occupazione e ospitalità, tra ingresso e appropriazione.

Si è portati a pensare, "cosa si può voler fare in uno spazio disabitato, se non rubare qualcosa?". Ebbene, la risposta non è ovvia come la domanda sottintende. Occorre riconsiderare che il desiderio e lo sforzo di guadagnarsi, o anche solo prendere in prestito, uno spazio in cui essere persona abitante, è forte. Nell'ottica di una progettualità che si occupa di spazi abitabili, si fa necessario un'analisi constante e continua degli aspetti generativi di una proposta, impiegando altri saperi per conformare un fare consapevole, adattivo e in grado di declinare le qualità positive dello spazio senza addomesticarlo, ma concedendogli la possibilità di crescere in luogo domesticamente d'intimità.

Referencias Bibliográficas

Il titolo traduce una battuta del film *Ferro 3 - La casa vuota* (Chung, p. 413)

ANDJELKOVIC, Katarina (2016). *The Cinema Meets Architecture. The Role of Image-based Practice in the Debate*. Disegnare Idee Immagini, 53, pp. 46-67

BALDASSARI, Lorenzo (2015). *Vive l'Amour*. 1 Aprile 2015, *Lo Specchio Scuro* [https://specchioscuro.it/vive-lamour-tsai/#1 – Ultima consultazione maggio 2024]

BALLARD, Gemma (2023). *Usrban Landscapes and National Visions in Post-Millennial South Korean Cinema. From Seoul to Soul.* Cham, Palgrave Macmillan

CHOE, Steve (2016). *Sovereign Violence. Ethics and South Korean Cinema in the New Millennium*. Amsterdam, Amsterdam University Press B.V.

CHUNG, Hye Seung (2012). *Kim Ki-duk*. Urbana Chicago ad Springfield, University of Illinois Press

DE VILLIERS, Nicholas (2022). *Cruisy, Sleepy, Melancholy Sexual Disorientation in the Films of Tsai Ming-liang*. Minneapolis, University of Minnesota Press

GATEWARD, Frances (ed.) (2007). *Seoul Searching. Culture and Identity in Contemporary Korean Cinema*. Albany, State University of New York Press

HAN, Byung-Chul (2019). *La salvezza del bello*. Milano, Nottetempo

KI-DUK, Kim (Regista). (2004). *Ferro 3 – La casa vuota* [Film]

KIM, Soyoung (2022). *Korean Cinema in Global Contexts. Postcolonial Phantom, Blockbuster, and Trans-Cinema.* Amsterdam, Amsterdam University Press

KIM, Kiung Hyun (2004). *The Remasculinization of Korean Cinema*. Durham and London, Duke University Press

KIM, Kiung Hyun (2011). *Virtual Hallyu. Korean Cinema of the Global Era*. Durham and London, Duke University Press

LEE, Sangjoon (ed.) (2019). *Rediscovering Korean Cinema.* Ann Arbor, University of Michigan Press

LIM, Song Hwee (2014). *Tsai Ming-liang and a Cinema of Slowness*. Honolulu, University of Hawaii Press

MING-LIANG, Tsai (Regista). (1994). *Vive L'Amour* [Film]

PAQUET, Darcy (2009). *New Korean Cinema. Breaking the Waves*. New York, Columbia University Press

VERSCHAFFEL, B. (2012). *The Meaning of Domesticity*, in BRIGANTI, C. & MEZEI, K. (2012). *The Domestic Space Reader*. Toronto, University of Toronto Press

VITTA, Maurizio (2008). *Dell'abitare. Corpi spazi oggetti immaginari*. Torino, Giulio Einaudi editore s.p.a.

YEH, Emilie Yueh-yu, DAVIS, Darrell William (2005). *Taiwan Film Directors: A Treasure Island*. New York, Columbia University Press

ESPACIO

CINEMATOGRÁFICO

de lo analógico a lo digital

grupo **ESPACIAR**

Universidad de **Valladolid**

cine arquitectura

ESPACIAR
UVa