



Università
Ca'Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale
in Filologia e
Letteratura Italiana

Tesi di Laurea

**L'onda lunga di
un nuovo
immaginario: Il
cinema coreano
raccontato in
Occidente**

Relatore

Prof. Alessandro Cinquegrani

Correlatori

Prof. Marco Dalla Gassa

Prof. Alberto Zava

Laureando

Lorenzo Sanson

Matricola 869347

Anno Accademico

2022 / 2023

Indice

Indice	1
Abstract	3
Nota preliminare	4
Tesi di laurea magistrale	5
L'onda lunga di un nuovo immaginario: Il cinema coreano raccontato in Occidente.	5
Introduzione	5
1. Visione e immaginario	5
2. L'istituzione e la ricezione di un immaginario romanzesco nel cinema	8
2.1 L'immaginario come espressione di un bisogno dello spettatore.	8
2.2 Il cinema come arte-industria e la sua funzione "anfibia"	10
2.4 L'epidemia dell'audiovisivo ed il ruolo dell'identificazione come catalogo dell'immaginario	11
3. Metodi e percorsi di analisi sull'esotico al cinema	13
L'immaginario esotico e la sua evoluzione	16
1. L'immagine (cinematografica) dell'Estremo Oriente	16
1.1 Orientalismo latente e manifesto nell'arte.	16
1.2 Il cambio di paradigma, una rassegna sull'esotico nei cinema europei e americani	19
1.2.1 Giappone	19
1.2.2 Taiwan, Hong Kong, Cina	27
2. Una "Nuova Onda" proiettata verso il nuovo millennio	37
2.1 Il cinema sudcoreano	37
2.2 Kim Ki-duk, Lee Chang-dong e Park Chan-wook, tre volti di una nuova realtà	44
Lo sguardo dello spettatore contemporaneo e la ricerca del vero nel cinema occidentale	65
1. La crisi del visibile	65
1.1 L'avvento del virtuale nel cinema contemporaneo	65
1.2 Il già visto e l'instabilità del diegetico	66
1.3 Lo spettatore distratto	68

1.4	Bisogno di verità e desiderio di irrealtà nel cinema occidentale	69
2.	Il realismo globale, etico e universale come produzione di verità	72
2.1	Un atlante del realismo: la Hollywood del nuovo millennio verso una prospettiva globale.	72
2.2	Lo sperimentalismo globale del Dogma 95 e la democratizzazione del cinema verità	75
2.3	Michael Moore e la reinvenzione della non fiction: il documentario come produzione di verità etica.	78
2.4	Oltre il reale: Il cinema trascendente di Terrence Malick come ipotesi di risposta filosofica alla crisi del visibile	83
	Casi di studio	88
	Thirst (2009) di Park Chan-wook	88
	Burning - L'Amore Brucia (2018) di Lee Chang-dong	99
	Indice dei film	112
	Bibliografia	117
	Sitografia	121

Abstract

L'elaborato intende trattare la ricezione del fenomeno culturale cinematografico sudcoreano attraverso l'analisi dell'evoluzione della categoria cognitiva dell'esotico apportata da questa cinematografia all'interno dell'immaginario dello spettatore occidentale.

L'introduzione verterà sulla definizione di immaginario applicata al mezzo cinematografico e letterario soffermandosi sul ruolo dello spettatore e del lettore nella ricezione dell'opera.

Seguiranno nei due capitoli centrali la storia e l'evoluzione della ricezione dell'immaginario esotico nelle principali cinematografie asiatiche in Europa e Stati Uniti culminata con l'ascesa del cinema coreano nel mercato internazionale avvenuta negli ultimi vent'anni.

La trattazione intende inoltre dare spazio alle trasformazioni avvenute nelle modalità di rappresentazione del reale nel cinema americano ed europeo nello stesso periodo.

In coda vengono presentati due casi di studio in grado di enucleare le tendenze all'ibridazione tra il cinema orientale e quello occidentale in due lungometraggi ad opera di due tra i principali esponenti della nuova cinematografia coreana. L'analisi comparata tra queste due pellicole e le loro fonti letterarie occidentali e/o occidentalizzanti vuole fornire nuovi spunti interpretativi sui temi trattati in precedenza per proiettarsi infine sulle future tendenze e ibridazioni interne al cinema e alla letteratura globali.

Nota preliminare

Il criterio utilizzato per la traslitterazione di nomi propri giapponesi e coreani è quella data dall'uso:

Il cognome precede il nome.

Per quanto concerne i titoli delle pellicole in questa trattazione si è scelto di adottare titolo inglese (distribuzione internazionale) solo quando assente la localizzazione italiana.

Sono esclusi i casi di mantenimento del titolo originale che verrà in quel caso traslitterato come da sistema di trascrizione Hepburn se la pellicola è nipponica oppure, per il coreano, da IMDB.com sito di riferimento per la compilazione dei *credits* dei film citati (data l'assenza di un sistema unico di traslitterazione dal coreano all'alfabeto latino).

Per i registi e le pellicole prodotte da altri mercati (si citano il caso taiwanese e quello hongkongese) come sopra.

Tesi di laurea magistrale

L'onda lunga di un nuovo immaginario: Il cinema coreano raccontato in Occidente.

Introduzione

1. Visione e immaginario

Intelligibilità e partecipazione universale del linguaggio cinematografico.

Le partecipazioni soggettive che si fissano sull'immagine oggettiva le danno anima e carne: la presenza oggettiva. Tuttavia, fra la distruzione dei confini oggettivi del cinematografo e la loro ricostruzione a opera dello spettatore cinematografico esiste uno iato infinitesimale. Attraverso questa cruna d'ago si è infilata una carovana magica, introducendo di contrabbando l'oppio del mondo irreali.

(Edgar Morin, *Il Cinema o l'Uomo Immaginario*¹)

La citazione presentata in esergo intende introdurre all'interno della trattazione il concetto di *Visione*: chiave interpretativa fondamentale per addentrarsi in un'analisi filmica. La visione cinematografica mantiene infatti una dualità tra presenza oggettiva (l'ancora del reale e la capacità dello spettatore di razionalizzare lo spettacolo che gli si pone davanti) e la presenza onirica (la percezione ciò che viene riconosciuto come irreali, e quindi fittizio).

Entrambe le componenti costituiscono il complesso formale noto come cinema, in diretta connessione con l'*immaginario*.

Quest'ultimo elemento si traduce nella percezione latente della realtà che si manifesta compiutamente nella dimensione duale (onirico-oggettiva) ; ma consiste anche nella riproposizione di concetti e figure archetipiche ed arcaiche nella psiche del singolo. In questi termini l'immaginario rappresenta quindi una congiunzione sincretica tra la percezione pratica e la visione magica, dispositivo fondamentale nell'interpretazione ed analisi del prodotto artistico, in quanto soggetto a continue modifiche da parte dello spettatore. Quest'ultimo razionalizza infatti la visione

¹Edgar Morin, *Il Cinema o l'Uomo Immaginario*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2016 p.149

con la percezione e trasfigura la realtà da lui fabbricata ponendola sotto una chiave affettiva e mai empirica: interiorizzando le risposte e non esteriorizzandole in atti.

L'immagine cinematografica è quindi accostabile a Giano Bifronte, un'unità indifferenziata di presenza reale ed irreale che «non si compone di reale e meraviglioso ma di meraviglioso perché reale e reale perché meraviglioso»². Tale inscindibilità è continuamente posta sotto gli occhi dello spettatore dal film “a soggetto” nel quale i poli del fantastico e del documentaristico si escludono e derivano l'uno dall'altro creando una fascia intermedia soggetta ad un alto tasso di contaminazione, la più feconda per l'ampliamento di un immaginario pre esistente o per la creazione di uno nuovo. Nel corso di questa trattazione si avrà modo di vedere come la ricezione dell'immagine abbia conosciuto delle variazioni e dei cambi di passo nel corso della storia del cinema fino alla stretta contemporaneità, come anche l'ascesa di una crescente ibridazione di immaginari da parte di nuovi scenari cinematografici. Tali scenari sono entrati progressivamente nel panorama cinematografico odierno al fine di ampliare l'orizzonte dell'immaginario.

La modalità di rappresentazione del reale ad opera del mezzo cinematografico ha infatti conosciuto delle svolte estetiche e stilistiche nel corso dei decenni, molte delle quali hanno portato l'immagine cinematografica e l'immaginario intorno ad essa a farsi veicolo tanto di elementi realistici quanto delle loro controparti fantastiche attraverso la finzione filmica.

La Fiction è il prodotto tipo del cinema universale, in quanto mostra una realtà immaginaria. Il film di finzione è quindi collocabile in una posizione intermedia, nella quale gli elementi di irrealtà possono rivelarsi più o meno consistenti se non quasi del tutto assenti, portando l'opera nel dominio del documentaristico. Ad ogni tipo di oggetto o genere filmico corrisponde infatti un grado di realtà o irrealtà in uno spettro che gli studi sociologici di Woolf e Fisk hanno identificato già dalla più tenera età:³ molti soggetti sentono infatti il bisogno di razionalizzare e oggettivare ciò che li circonda solo dai dieci o dodici anni in su, prima di quel momento rientrano nello stadio fantastico-avventuroso poi sostituito dal bisogno di realismo ed infine dal superamento degli stadi e conservazione congiunta degli stessi. Istituyendo un parallelismo anche il cinema vive il momento fantastico nella sua infanzia in un processo accelerato nel quale convergono numerosi impulsi atti alla successiva razionalizzazione dell'elemento poi progressivamente mutatosi in ciò che si può definire come romanzesco. Da questo punto in poi la componente fantastica si trasforma

² Edgar Morin, *Il Cinema o l'Uomo Immaginario*, ivi p.155

³ Edgar Morin, *Il Cinema o l'Uomo Immaginario*, ivi p. 162

progressivamente fino a confluire nella cronaca (in molti casi nera) come esemplificato da due opere cardine di questa compressa “infanzia fantastica” distanti poco meno di un decennio l’una dall’altra: *Nosferatu il Vampiro* di F. W. Murnau girato nel 1922 e ancora pregno di componenti soprannaturali e *M il Mostro di Düsseldorf* di Fritz Lang uscito nel 1931, già incentrato su uno scabroso fatto di cronaca per quanto non esente da elementi perturbanti.

La coscienza dello spettatore sembra quindi necessitare di una dose sempre crescente di autenticità, un bisogno di vero nell’immagine. Da ciò deriva l’impianto prevalentemente realistico del cinema di finzione. Tale realismo si prefigura comunque come apparenza oggettiva della fantasia, a sua volta definibile come realizzazione dell’elemento «magico» per utilizzare nuovamente un termine caro a Edgar Morin⁴.

L’equilibrio che ne risulta in questo complesso amalgama di realtà e finzione può risentire della mancanza di realismo (la cui causa primaria sarebbe la sospensione di ogni tipo di adesione razionale alla visione) oppure di un eccesso di realtà, responsabile invece di un progressivo inaridimento della partecipazione affettiva. Per questo motivo si è potuto constatare per molto tempo una velo di reticenza e disaffezione da parte del pubblico di massa nei confronti dei due poli estremi dello spettro sopracitato, ovvero film dalla matrice totalmente fantastica e opere di intenzione documentaristica. Tale dualismo persiste ancora oggi nel complesso legame tra le pellicole definite “di genere” e la realtà.

L’estrema stilizzazione delle opere di questo tipo, più legate ad un’astrazione e ripetizione di formule convenzionalmente associate al dominio dell’irreale porta quindi il pubblico a percepirle come distanti eppure ancora legate al reale tramite l’immaginario, il quale è in grado di oscillare tra verità e finzione richiamando l’una nell’altra.

⁴ Edgar Morin, *Il Cinema o l’Uomo Immaginario*, ivi p.164

2. L'istituzione e la ricezione di un immaginario romanzesco nel cinema

2.1 *L'immaginario come espressione di un bisogno dello spettatore.*

Nella tripartizione estetica istituita da Iser e ripresa da Jauss l'immaginario occupa una posizione intermedia nella dicotomia composta dal fittivo (fittizio) ed il reale. Secondo il teorico della letteratura tedesco ogni atto di negazione di una determinata realtà può dare al contempo forza e consistenza all'immaginario fino al punto in cui le frontiere tra realtà e finzione si capovolgono, e «l'irrealizzazione di una determinata realtà fa diventare reale un immaginario immemoriale⁵».

In questo senso la collaborazione tra questi tre elementi porta alla percezione di ciò che viene definito "affascinante" da Jauss, ovvero l'oscillazione tra realtà e finzione in grado di alimentare l'immaginario e di cui si nutrono i medium artistici, tra cui il cinema.

La consapevolezza derivata dalla finzione è sostituita nell'immaginario da una maggiore credibilità derivata dalle sua posizione mediatrice, per mezzo della quale il fruitore dell'opera riconosce una radice di realtà e la presenza di «qualcosa di familiare, di dimenticato o di rimosso»⁶ in sé.

Per questo motivo la dualità dell'immagine cinematografica suscita nello spettatore lo stesso sentimento di ambivalenza a metà tra l'espressione del vero e la manifestazione del fantastico in grado di ampliare gli orizzonti dell'immaginario estetico. Esso permette inoltre di appagare una necessità intrinseca nello spettatore ovvero quello che Jauss definisce come «il bisogno del perfetto»⁷ nel quale l'imperfezione della realtà viene superata e filtrata dall'irreale, creatore di una dimensione "altra" (e quindi ideale) che cancella la realtà meno buona.

Il bisogno di irrealità viene controbilanciato da un progressivo e necessario bisogno di ancorarsi alla concretezza del fatto. Ciò da un lato porta ad un parziale abbandono dell'ideale estetico in favore della possibilità espressiva del vero, e dall'altro si traduce nel progressivo riversarsi della componente romanzesca all'interno dell'immaginario, la quale nella specificità del mezzo cinematografico ha assunto sin dai suoi albori la forma narrativa attraverso il dispositivo del montaggio. Esso, dato il suo compito di porre in relazione dialettica le immagini cinematografiche disposte in sequenze, ha dato un andamento narrativo alle stesse, recepite e rielaborate dal pubblico in una chiave interpretativa riconducibile al romanzesco.

⁵ Hans Robert Jauss, *Esperienza Estetica ed Ermeneutica Letteraria*, Il Mulino, Bologna, 1987 p. 349

⁶ Hans Robert Jauss, *Esperienza Estetica ed Ermeneutica Letteraria*, ivi p. 350

⁷ Hans Robert Jauss, *Esperienza Estetica ed Ermeneutica Letteraria*, ivi p.351

Tale produzione di senso ha inevitabilmente subito gli influssi di un immaginario in costruzione, già parzialmente polarizzato tra la ricerca di verità e il desiderio di irrealtà, un dualismo reso esplicito nel corso dei decenni nella storia del cinema.

D'altra parte, secondo Jauss, lo schermo ha reso ambiguo il valore del documentario. Il cinema ha infatti allargato le possibilità di esperienza estetica per lo spettatore, tramite procedimenti, come il già citato montaggio, che manipolano la coscienza dello spettatore, per emancipare i sensi dello stesso e manipolarli con nuovi stimoli ricettivi.⁸

Tornando alla teoria cinematografica non ci si può esimere dall'analizzare quanto questa neonata ontologia dell'immagine abbia effettivamente favorito la nascita e lo sviluppo della concezione prettamente romanzesca che lo spettatore ha dell'immaginario; nel quale l'immagine è in prima istanza al servizio della storia raccontata, ed è proprio la correlazione dialettica tra queste immagini (capaci secondo Gilles Deleuze di andare oltre le forme dell'espressione per configurare l'ordine e le forme del sensibile⁹) a coagularsi nella teoria del montaggio nelle sue diverse sfumature.

Le diverse concezioni e rielaborazioni di tale teoria consentono di tracciare una "geografia cinematografica" dell'immaginario cinematografico. Ciò porta alla definizione di alcuni modelli tecnici e narrativi ancora ampiamente utilizzati nel cinema occidentale e per questo universalmente riconosciuti dallo spettatore come familiari. La nascita di questi modelli porta di conseguenza alla loro polarizzazione nel momento in cui all'interno del panorama cinematografico vengono introdotti nuovi mercati e conseguentemente nuove modalità espressive, le quali vengono inevitabilmente percepite da quegli stessi spettatori come distanti da loro e per questo esotiche.

Il montaggio costituisce infatti secondo Sergej Ejzenstein l'idea del film, «il suo Tutto in termini bergsoniani¹⁰». Il regista sovietico teorizza un'idea di montaggio dialettico non necessariamente e non solo narrativa a differenza di quella a lui antecedente (D. W. Griffith). La concezione di Griffith, nota come modello di montaggio *alternato*, crea la basi per il cinema narrativo americano ed è ancora oggi presupposto unico della grande maggioranza delle opere prodotte globalmente: esso alterna stili, registri e piani per definire forme di rappresentazione (storie) connesse a principi di identità facilmente riconoscibili per chi osserva.

⁸ Hans Robert Jauss, *Esperienza Estetica ed Ermeneutica Letteraria*, ivi pp. 148-149

⁹ Roberto De Gaetano, *La Potenza delle Immagini, il Cinema, la Forma, le Forze*, ETS Edizioni, Pisa p.104

¹⁰ « Il montaggio è la determinazione del Tutto (il terzo livello bergsoniano). Ejzenstein non smette mai di ricordare che il montaggio è il tutto il film, l'Idea. [...] il montaggio è quell'operazione che verte alle immagini movimento per farne venire fuori il tutto, l'idea, cioè l'immagine *del tempo*»
Gilles Deleuze, *L'Immagine-Movimento* Ubulibri, Milano 1984 p. 44

Deleuze ha evidenziato in questo tipo di cinema un esempio di immanenza tra vita e immagine, nella quale la prima attraversa la seconda rendendo la vita individuale qualcosa di impersonale. Nell'idea discorsiva di Ejzenstein, da lui definita montaggio *parallelo*, alla contrapposizione ritmica e convergente si sostituisce la cesura in due parti opponibili ma ineguali tra le quali le frizioni sono molteplici e tutte al servizio della singola unità dialettica a schermo¹¹. Molti dei dispositivi narrativi e discorsi del cinema moderno si fondano sull'elaborazione di Griffith come solco culturale e discorsivo nell'immaginario della neonata arte cinematografica, per poi andare a sfociare in determinati contesti e frangenti in prodotti artistici già assimilabili invece alle riflessioni sovietiche. Il cinema di Ejzenstein mette così in scena, in forma di *immagine intellettuale* una produzione di alterità e contrasto tra elementi, sintomo di un'apertura verso nuove modalità rappresentative di una realtà altra e distante.¹²

2.2 Il cinema come arte-industria e la sua funzione "anfibia"

Il cinema si profila come arte molteplice, che attinge sin dalla sua nascita dalle altre forme e mezzi espressivi per creare dei nuovi presupposti. Esso vive quindi in un profondo e proficuo scambio creativo ed espressivo con la letteratura, servendosi del suo contenitore più polimorfo ed eterogeneo, ovvero il romanzo, come elemento di travaso di stili e linguaggi.

Eppure, a differenza della letteratura il cinema conosce una dualità discorsiva e percettiva assente nella prima, più attenta a costruire linee di fuga volte a estrarre dal quotidiano tutto il non detto e l'inconfessabile per giungere al cuore dell'intimità del lettore, chiamato a sua volta a sforzi cognitivi privati. Il cinema al contrario vive una dimensione pubblica che restituisce il quotidiano con un'immediatezza impositiva che porta Michel Foucault a definirla un'arte del qualsiasi.¹³

La coesistenza di arte e industria propria di questo mezzo espressivo si traduce nel suo bisogno di essere anche un'arte eminentemente pratica, dall'alto tasso di riproducibilità tecnica e altamente esposta alla visione e giudizio collettivo, in un meccanismo di massa in continua trasformazione e che sente più di ogni altro l'avanzamento o la regressione delle tendenze politiche e sociali.¹⁴

¹¹ Gilles Deleuze, *L'Immagine-Movimento*, ivi pp.48-49

¹² Carmelo Marabello, *Sulle Tracce del Vero, Cinema, Antropologia, Storie di Foto*, Bompiani, Milano 2011 p.24

¹³ Roberto De Gaetano in *La Potenza delle Immagini*, ivi p.122

¹⁴ Jacques Rancière, *Scarti: il Cinema tra Politica e Letteratura*, Pellegrini, Cosenza 2013 pp. 11-12

Per tale motivo più che in ogni altra arte per lo spettatore è facile riconoscere il divario venutosi immediatamente a creare tra un tipo di immagine documentaristica e ossessivamente attenta all'aderenza al reale e un'altra proiettata al sistematico allontanamento dallo stesso per abbracciare l'aspetto fantasmagorico e fantastico del mezzo espressivo. Queste istanze hanno prodotto sin dagli albori una polarità tra due antonomasie: i fratelli Lumières da un lato, inventori di uno specchio di realtà talmente potente da spaventare gli spettatori al primo impatto con esso; e Georges Méliés dall'altro, ovvero l'erede di dispositivi pre-cinematografici riproposti nel nuovo mezzo in qualità di effetti speciali e fantasmagorie. Entrambe le incarnazioni sono simboli della concezione «anfibia» del cinema, sospeso tra l'arte e la tecnica.¹⁵

Nel corso della storia del cinema si può quindi constatare come l'idea di realismo e la ricerca della verità siano entrate a contatto e talvolta in contrasto con il fronte più apertamente irrealista, nel quale i dispositivi letterari vengono impiegati e stilizzati fino all'eccesso per venire infine cristallizzati nella ricorsività del genere. Lo scollamento tra le due istanze si è accentuato per poi invece avvicinarsi e produrre inaspettate contaminazioni con l'avvento del postmoderno, nel corso del quale la percezione dei due aspetti ha subito continui sbalzi e cambi di fronte fino a confondere la percezione dello spettatore, in un discorso applicabile anche alle altre arti e che può inserirsi nel più ampio e onnipresente dualismo tra cultura alta e cultura bassa/popolare oggi più semplicemente *pop*.

2.4 L'epidemia dell'audiovisivo ed il ruolo dell'identificazione come catalogo dell'immaginario

L'immaginario nel mezzo audiovisivo assume su di sé il ruolo di mediatore tra la struttura simbolica data dagli impulsi dello spettatore ed il bisogno di concretezza dello stesso: ciò spiega il bisogno intermittente del pubblico di vero prima e romanzesco poi nonostante la crescente difficoltà nel discernimento tra l'uno e l'altro. La natura intersoggettiva dell'immaginario porta questa mediazione ad essere il più possibile partecipata e totalizzante anche se mai del tutto esplicita.

È proprio questa volontà collettiva, il sentirsi parte di qualcosa e partecipare allo scarto tra simbolo e concreto, a porsi come primo ostacolo per una piena comprensione dell'opera.

¹⁵ Roberto De Gaetano, *La Potenza delle Immagini, il Cinema, la Forma, le Forze*, ivi p.7

Il prodotto artistico è collocabile su un piano diverso da quello dell'immaginario, poiché frammentario per natura e condizione di esistenza, figlio di un'individualità e pertanto distante dall'immaginario¹⁶.

Un punto di contatto tra l'opera e l'immaginario nella sua dimensione collettiva è rappresentato dall'identificazione, la cui proprietà sovversiva permette di traslare l'elemento implicito per metterlo in relazione con reale e simbolico.

Subentrano quindi le categorie identificative con le quali lo spettatore accoglie temi e costrutti presenti nel prodotto artistico (nella fattispecie audiovisivo) che gli si presenta dinnanzi, la ricezione di materiali che diventano parte integrante dell'immaginario fino a proliferare e a contaminarsi in una serie di onde lunghe dai risvolti ed esiti inaspettati.

La cultura occidentale è imbevuta e costruita da stilemi e ricorsi (romanzeschi o documentaristici) che per quanto riguarda il discorso cinematografico e audiovisivo hanno le loro radici nel montaggio narrativo nelle due diverse accezioni storico-geografiche e nella definizione di immagine-movimento data da Deleuze. Per tale motivo il contatto venutosi a istituire con nuove culture e scuole artistiche non occidentali, ma che a loro volta hanno subito l'influsso diretto o indiretto di determinate correnti artistiche americane ed europee, ha prodotto un sensibile arricchimento ed ampliamento delle frontiere dell'immaginario.

Si percepisce quindi (in maniera considerevolmente compressa e accelerata negli ultimi trent'anni, ma già dalla nascita di queste nuove culle di cinematografia) un nuovo modo di rapportarsi da parte del pubblico occidentale nei confronti di questo "sbarco culturale", i cui effetti sull'immaginario sono ravvisabili già dal processo di identificazione soprascritto, in continuo movimento e cambiamento nell'instabile superficie estetica recepita dallo spettatore.

La categoria identificativa in grado di rispondere all'appagamento di un bisogno presente in maniera continuativa nella percezione collettiva del pubblico corrisponde al nome di esotico.

Si classifica infatti come esotico l'elemento "altro" rispetto a quello dello spettatore. Tale sguardo implica infatti un allontanamento percettivo tra soggetto e oggetto, ed è in tale distanza che risiede l'alterità culturale ed espressiva tra chi osserva e chi viene osservato¹⁷.

Sotto l'etichetta ricettiva di esotico può rientrare quindi l'instabile scarto identificativo che il pubblico prova davanti al discorso cinematografico non occidentalizzato ma talvolta occidentalizzante assente nel catalogo culturale dell'immaginario.

¹⁶ Slavoj Žižek *Che Cos'è l'Immaginario*, Il Saggiatore, Milano 2016 p.214

¹⁷ Francis Affergan, *Esotismo e Alterità, Saggi sui Fondamenti di una Critica dell'Antropologia*, Mursia, Milano, 1991 pp. 142-143

3. Metodi e percorsi di analisi sull'esotico al cinema

L'analisi dell'immaginario esotico presente in questa trattazione vuole servirsi delle categorie interpretative e terminologie precedentemente citate ed illustrate al fine di raccontare il continuo travaso di tematiche e metodi in atto nello scenario artistico della cinematografia contemporanea. Prima di ogni osservazione preliminare andranno pertanto enucleate le caratteristiche di ciò che lo spettatore medio occidentale è portato a percepire come esotico, così come lo spostamento semantico (e talvolta rovesciamento) che questa categoria culturale e artistica "aliena" alla sensibilità europea ed americana ha conosciuto dall'inizio della seconda metà del XX secolo (ed accenni anteriori) ad oggi. Ciò che viene considerato appartenente alla categoria "altra" appena definita ha diverse provenienze e radici culturali, tanto che si avrebbe vita più facile a definire in negativo l'enorme catalogo-contenitore che questa etichetta ha assunto nel corso degli anni rispetto alle più familiari caratteristiche estetiche proprie del cinema e dell'arte visiva.

Il riquadro temporale in analisi ripercorre principalmente gli ultimi tre decenni, con degli *excursus* anteriori volti ad individuare le radici di questo fenomeno che nel tempo ha conosciuto diverse diverse concezioni e cambi di paradigma prima di arrivare alla contemporaneità. Per questo motivo, unito al cambio di passo storico-sociale avvenuto nell'arco delle ultime tre decadi, e dalla cesura storica data dallo shock culturale dell'11/09/2001, molte delle opere citate si andranno a collocare in questa finestra culturale e storica.

Per ciò che concerne la scelta di opere e autori da prendere in considerazione una parte fondamentale di questa analisi verrà dedicata inevitabilmente a opere passate in rassegna nel corso dei massimi festival cinematografici europei, le cui edizioni agiranno da termometri ricettivi per misurare e registrare il cambio di passo e gusto nella considerazione di ciò che è definibile esotico da parte di pubblico e critica.

Gran parte degli autori trattati sono infatti diventati dei veri e propri *habitués* dei festival europei, e grazie a queste manifestazioni culturali si è arrivati a conoscere le loro poetiche e i loro stili, contribuendo così alla contaminazione operata sugli stessi derivata dal contatto con il pubblico e il gusto europeo ed americano.

Andrà quindi delineandosi una prima parte dedicata alla definizione della categoria estetica dell'esotico, la sua storia e fortuna cinematografica in Occidente ed i diversi cambi di percezione occorsi con il tempo perché essa venisse riconosciuta e accettata come parte fondamentale dell'immaginario contemporaneo. Tale analisi verrà condotta attraverso una retrospettiva critica dei

mercati cinematografici asiatici dal maggiore impatto critico e commerciale in Europa e negli Stati Uniti, individuando per ciascuno di essi le componenti di maggiore attrazione per il pubblico americano ed europeo oltre ai punti di contatto ed ibridazione tra le rispettive cinematografie.

Verrà data in seguito particolare attenzione allo sviluppo del cinema coreano in quanto fenomeno più recente e ricco di spunti in relazione all'evoluzione dell'immaginario cinematografico legato all'Estremo Oriente e la sua ricezione nel resto del mondo.

Nel secondo capitolo verrà illustrato lo stato di salute del cinema americano e gli influssi delle nuove categorie ricettive ed estetiche sulla visione dello spettatore contemporaneo. Si prenderanno in considerazione gli effetti del rovesciamento culturale in atto e le risposte del cinema europeo e americano all'ampliamento delle frontiere dell'immaginario verso il cinema dell'Estremo Oriente. Queste risposte vengono messe in una prospettiva dialogica con le cinematografie asiatiche analizzate, andando così a profilare un nuovo scenario globale intrapreso da recenti tentativi produttivi da parte di Hollywood ed in precedenza dalle sperimentazioni europee della metà degli anni Novanta sfociate nel manifesto *Dogma 95*.

Il capitolo vuole inoltre evidenziare in questi tentativi occidentali uno sforzo di produzione di verità, sentita come un bisogno critico e sociale all'alba del Duemila e prodotta a partire da una crescente contaminazione tra il cinema di finzione ed il cinema documentario, esemplificata dal percorso artistico e commerciale di Michael Moore.

Si propone infine un percorso alternativo alla produzione di verità globale nella cinematografia del regista Terrence Malick, proposta in chiave trascendentale come superamento della prospettiva realistica attraverso la riflessione filosofica.

In coda si prenderanno in considerazione due esempi di questo intero processo, definibili come veri e propri casi di studio che si prestano ad un'analisi comparata per via del loro statuto di adattamenti da opere letterarie. Queste pellicole fanno parte delle più recenti produzioni culturali della Corea del Sud. La cinematografia coreana si è dimostrata, come testimoniano questi due casi di studio, tra le più attente nel recepire temi e generi dal mercato americano ed europeo per ibridarli con il proprio discorso culturale e renderli così degli elementi unici nel contesto cinematografico globale della contemporaneità.

Nel primo caso viene proposta una rilettura del romanzo sociale ottocentesco *Thérèse Raquin* di Émile Zola, ibridato nella pellicola *Thirst* (2009) di Park Chan-wook con un'altra figura fantastica tipicamente occidentale quale il vampiro. Questa commistione porta il regista coreano ad elaborare

un nuovo tipo di immaginario marcato da una forte contaminazione stilistica a supporto del racconto, incentrato a sua volta su tematiche sociali attraverso il cinema di genere.

Nel secondo adattamento verrà presa in considerazione la riscrittura cinematografica del racconto *Granai Incendiati* di Murakami Haruki realizzata dal regista Lee Chang-dong nel suo film *Burning - L'Amore Brucia* (2019). Quest'analisi intende offrire anche spunti di riflessione sulla figura dello scrittore nipponico e sul "Fenomeno Murakami" percepito in maniera molto differente dalla critica nipponica e da quella del resto del mondo. Egli è infatti recepito dal pubblico occidentale come uno scrittore non esotico ma vicino alla propria sensibilità a dispetto della provenienza e della sua cultura di riferimento, a testimonianza di un progressivo fluire dell'esotico in una prospettiva globalizzante.

L'adattamento di Lee Chang-dong rispecchia solo in parte queste caratteristiche, trasponendo il discorso critico di Murakami sulla rappresentazione in un dialogo tra le particolarità della realtà coreana e lo scenario americano ed europeo.

Tali adattamenti enucleano molte delle tendenze elencate e permettono di aprire una serie di nuove problematiche sull'avanzamento in atto nelle frontiere dell'immaginario esotico relativo al cinema dell'Estremo Oriente.

L'immaginario esotico e la sua evoluzione

1. L'immagine (cinematografica) dell'Estremo Oriente

1.1 *Orientalismo latente e manifesto nell'arte.*

Il termine "Orientalismo" nelle sue varie accezioni raccoglie l'insieme di istituzioni, dottrine e idee culturali che l'Occidente ha filtrato e interiorizzato con le proprie categorie interpretative esprimendo e rappresentando il risultato di lunghe interazioni dovute a politiche coloniali.¹⁸

In sociologia, sotto la classificazione di Orientalismo sono comprese tutte le discipline volte a studiare i costumi, la letteratura e la storia dei popoli categorizzati come orientali.

A partire da queste definizioni è venuta a istituirsi nel corso degli ultimi due secoli in particolare la «natura diadica, quasi di opposizione, della distinzione di Est e Ovest»¹⁹ all'interno della quale quest'ultimo attribuisce e proietta sul suo opposto forze e debolezze che sente come altre rispetto a sé. Tali attribuzioni possono essere reali o immaginarie, e quindi ricostruite mentalmente *ope ingenii* sulla base delle proprie, in una partizione geografica ma anche e principalmente di immaginario difficile da sradicare nella percezione collettiva occidentale del panorama asiatico e dell'Estremo Oriente in particolare.

L'idea di Oriente presentata dalla visione orientalista si può quindi definire un sistema di rappresentazioni circoscritto da un insieme di forze che introducono l'Oriente prima nella cultura ed in seguito nella consapevolezza occidentale.²⁰ Queste idee vengono veicolate principalmente dall'esperienza diretta, che per molto tempo ha risentito della subalternità di questi popoli all'Occidente, presente nel territorio in qualità di potenza coloniale, come anche dall'ambito culturale e artistico, ovvero il più grande mezzo d'irradiazione e trasmissione alle masse.

Con la progressiva migrazione di popoli e idee da un'estremità all'altra di questo polo di scambio economico e culturale si è arrivati a un numero sempre maggiore di sfumature e implicazioni nella disciplina orientalista. Ciò è stato possibile grazie all'atteggiamento asimmetrico delle due parti in causa: dall'Oriente i viaggiatori si sono approcciati all'Occidente con propositiva ammirazione verso una cultura che era senza alcun dubbio (in quel momento storico di contatto) preminentemente avanzata rispetto alla loro; al contrario lo spirito occidentale (proprio per lo

¹⁸ Edward W. Said, *Orientalismo l'Immagine Europea dell'Oriente* Feltrinelli, Milano 1978 p.12

¹⁹ Edward W. Said, *Orientalismo l'Immagine Europea dell'Oriente*, ivi p.199

²⁰ Edward W. Said, *Orientalismo l'Immagine Europea dell'Oriente*, ivi p.201

squilibrio di forze e possibilità con cui questo mondo si avvicinava al suo opposto) si presenta al nuovo con paternalistica condiscendenza. Il percorso culturale intrapreso nel corso dei secoli conosce ciclicamente questo scambio di atteggiamento e considerazioni, come anche l'utilizzo dei diversi mezzi artistici in sviluppo.²¹

La manifestazione di questa subalternità trova la sua migliore espressione nell'arte ancora assoggettata alle logiche economico-coloniali precedenti allo scoppio della Seconda Guerra Mondiale. In esse, la concezione di un Oriente decentrato, e per questo arretrato e silenziosamente indifferente alla sua sorte sottomessa, diventa una base di rielaborazione dell'immaginario nel cinema europeo, il cui interesse per l'esotismo è particolarmente avvertito nel periodo muto.

Ciò che è distante geograficamente è di conseguenza rappresentato tramite l'immagine della lontananza dall'ordinario e dal conosciuto.

Il cinema diventa quindi la macchina perfetta per la fabbricazione di questi nuovi immaginari, i quali intendono campionare le caratteristiche che il pensiero coloniale-occidentale considera manifestamente orientali per imprimerle nell'idea che la collettività deve avere dell'altro. Questa visione contempla quindi un Oriente lontano ed inaccessibile, oltre che ricettacolo di ogni elemento che non può e deve trovare spazio nella società occidentale.

L'altro e l'altrove orientale vengono venduti al pubblico europeo e americano tramite la veste del genere, in cui spiccano in qualità di personaggi e scenari diversi, in contrasto con l'identificabile e rassicurante volto del protagonista. L'effetto che si intende suscitare con l'introduzione di queste variabili diverse dalle immagini già conosciute ed apprezzate è prima di tutto la fascinazione legata all'influsso del meraviglioso.

In questo caso l'esotismo dell'Oriente è racchiuso nell'inaccessibilità di un mondo ideale, spostato dalla finzione su un diverso piano di realtà che trascende le distanze geografiche. È un Oriente

²¹ « I film etnografici codificano le ideologie delle nazioni e i desideri collettivi per la forma- espressa in schemi narrativi socialmente accettabili, esteticamente piacevoli e commercialmente di successo. [...]». Hamid Nacify, *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*. Princeton: Princeton University Press 2001 ripreso in Carmelo Marabello, *Sulle Tracce del Vero, Cinema Antropologia, Storie di Foto*, ivi p. 124:

consumabile, adattabile alla mente dello spettatore e per questo facilmente addomesticabile nell'immaginario di ognuno vista l'ingenuità primordiale, quasi edenica che lo caratterizza²².

Con il definitivo consolidamento del cinema americano viene portato a termine il processo di "addomesticamento" di questo immaginario "altro", posto in definitiva contrapposizione con la quotidianità dello spettatore, il quale lo associa ad un contesto di genere legato all'avventura e conquista in territori lontani. Il filone esotico diventa quindi stereotipo e polo magnetico di caratteristiche proprie in molti casi dell'Occidente, travestito da Oriente nell'intreccio finzionale di una pellicola avventurosa.²³

La semplicità delle trame si traduce il più delle volte sul contatto tra un protagonista americano o europeo recatosi in un misterioso altrove in cui è chiamato a scardinare le storture politiche e societarie del luogo in cui si trova al fine di integrare i propri sani valori e portare quindi beneficio e civiltà alle popolazioni indigene vittime della repressione. Tali canovacci narrativi sono lo specchio di un'occidentalizzazione dell'Oriente astutamente tradotta in un immaginario semplice ed appassionante per il pubblico, andando a creare così una semplificazione di questioni politico-sociali ben più complesse ed un radicamento di immagini fondamentalmente false nella mente dello spettatore occidentale.²⁴

Con gli sconvolgimenti ed il riassetto politico ed economico post Seconda Guerra Mondiale tali logiche andranno lentamente in disuso, sostituite da una diversa concezione dell'elemento esotico al cinema, che si manifesta in opere non più orientalizzanti ma già pienamente prodotte ed esportate dalle cinematografie asiatiche in Occidente.

²² Questi tropi si possono ravvisare nelle prime opere di Fritz Lang, in particolare nel dittico *I ragni* (*Die Spinnen*) girati tra il 1919 ed il 1920, e alcune sezioni delle pellicole *Destino* (*Der Müde Tod*) del 1921, prodotto nello stesso anno. Le avventurose peripezie dei protagonisti de *I ragni* tra Messico, Argentina, India e Birmania, unite allo scenario favolistico delle Persia e L'antica Cina presente in *Destino* creano un vero e proprio filone di pellicole di successo in Europa prima, e negli Stati Uniti successivamente, tra le quali spiccano *Il Ladro di Baghdad* (1924) diretto Raoul Walsh, una rielaborazione di una delle storie delle *Mille e una Notte*.

Dizionario dei Film Morandini di Laura, Luisa e Morando Morandini, Zanichelli, Milano, 2000 pp.355, 690

²³ Sul fronte americano non si può trascurare l'impatto avuto da *King Kong* (1933), il quale, ben prima delle concitate scene finali ambientate a New York, porta lo spettatore in un'esplorazione dell'ignoto compiuta attraverso il mezzo cinematografico: la volontà da parte del regista-produttore di girare un'esotico film d'avventura nell'inedito scenario di una lontana isola misteriosa per poi ritrovarsi con la sua troupe in un reale contesto che è tanto arretrato quanto fantastico.

Carmelo Marabello, *Sulle Tracce del Vero, Cinema Antropologia, Storie di Foto*, ivi p. 134

²⁴ « Il film esotico, etnografico, è il nuovo feticcio. L'immagine esotica è, ormai, pienamente feticizzata: l'arte, l'economia coloniale, i viaggi impalcano e impagliano il feticcio.»

Carmelo Marabello, *Sulle Tracce del Vero, Cinema Antropologia, Storie di Foto*, ivi pp. 135-136.

1.2 Il cambio di paradigma, una rassegna sull'esotico nei cinema europei e americani

1.2.1 Giappone

In questo nuovo contesto politico e culturale le opere dei cineasti asiatici cominciano a trovare finalmente un canale diretto per i mercati occidentali grazie al ruolo avuto in questa fase (e anche successivamente) dai festival e dalle rassegne cinematografiche organizzate in Europa nel secondo dopoguerra.

La Mostra internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia in particolare è il primo festival ad impegnarsi nel dare rappresentanza a voci artistiche fino a quel momento ignote nel panorama internazionale proprio perché provenienti dal mondo asiatico, con particolare attenzione e sensibilità per le cinematografie più lontane e meno accessibili per lo spettatore europeo del tempo.

La possibilità di fornire delle immagini autentiche, non mediate o filtrate da un apparato occidentalizzante e per questo semplificato, rappresenta un grosso passo in avanti nella riformulazione di un immaginario direttamente collegato alla realtà dei fatti in paesi così lontani.

La lontananza resta un fattore non trascurabile, sia essa geografica e culturale, eppure l'influsso dell'esotico con questa serie di pellicole e di registi regolarmente presenti a Venezia dall'edizione 1951 in poi, anno della vittoria di *Rashōmon* diretto da Kurosawa Akira, comincia a subire un significativo slittamento di significato.

L'importanza di *Rashōmon* nella diffusione e l'ampliamento dell'immaginario cinematografico asiatico risiede nella ricezione «scomposta»²⁵ di quest'opera, accolta in Europa nel 1951. L'operazione di occidentalizzazione di Kurosawa ha infatti portato la critica a collocare questa pellicola in un corpus artistico vicino, se non del tutto appartenente a quello occidentale²⁶, rendendo

²⁵ « D'altronde, già all'indomani del Leone d'oro vinto alla Mostra del cinema di Venezia, si registrano un'accendersi e poi un moltiplicarsi delle ermeneutiche sul film. [...] La maggior parte di quanti sono chiamati, in quei mesi, a valutare il valore estetico e la portata culturale di *Rashōmon* si trova in una condizione di analfabetismo quasi assoluto verso "lo stato dell'arte nipponica": Senza aver mai visto altri film del Sol Levante, e conoscendo ben poco quel lontano e antico paese, molti recensori commettono errori e imprecisioni a catena.»

Marco Dalla Gassa, *Rashōmon*, Universale Film Lindau, Torino, 2012 p. 12:

²⁶ « Scorrendo nelle recensioni dell'epoca si possono individuare strategie retoriche e manipolative atte a "gestire" l'ignoto e situarlo in un quadro gnoseologico più familiare. [...] azzardati paragonino corpus artistici più prossimi ai nostri (quelli dei drammaturghi e romanzieri del passato, con riferimenti a Pirandello, Shaw, Gide [...]) »

Marco Dalla Gassa, *Rashōmon*, ivi p. 13

la ricezione del film un'ennesima «gestione dell'altro, o più in generale dell'ignoto che Said non avrebbe esitato a definire orientalista.»²⁷

Il successo di *Rashōmon* è emblematico, vincitore del Leone d'Oro nel 1951, la pellicola è stata senza dubbio l'apripista per una serie di capolavori provenienti dal paese del Sol Levante arrivati nei cinema europei ed americani nei decenni successivi. Altri registi quali Mizoguchi Kenji, Ozu Yasujiro e Kinugasa Teinosuke raggiungono i palcoscenici europei, contribuendo all'espansione culturale del cinema nipponico nell'immediato dopoguerra con *Vita di O'Haru, Donna Galante* nel 1952, *I Racconti della Pallida Luna d'Agosto*²⁸ e *L'Intendente Sansho*²⁹.

Oltre alla rappresentazione del lontano passato e l'adattamento di alcune tra le più importanti opere letterarie giapponesi, in questo periodo il cinema del Sol Levante si premura anche di trasmettere all'Europa le atrocità belliche messe in atto e subite dal paese nel decennio precedente con le opere di Ichikawa Kon e Kobayashi Masaki³⁰ in opere quali *L'Arpa Birmana* (1956), di Ichikawa in concorso nella 17° Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia e nella trilogia *La Condizione Umana* (1959) di Kobayashi Masaki, incentrata sulle atrocità perpetrate dai giapponesi ai danni delle popolazioni occupate in Thailandia ed in Manciuria. Questi film di autodenuncia si accompagnano a opere dedicate alle conseguenze delle bombe atomiche sganciate su Hiroshima e Nagasaki, parte di un vero e proprio sottogenere: l'*Hibakusha eiga* ("Film sulla bomba").

Le opere "di genere" risentono a loro volta del nuovo clima culturale, raccontando con filtro fantastico e soprannaturale l'impatto e la paura della bomba con la fortunata serie di pellicole inaugurata da *Godzilla* (1954) di Honda Ishiro.

Al grande successo ottenuto nel corso degli anni Cinquanta e Sessanta nelle sale europee da questi registi, seguirà l'avvento della nuova generazione, incarnata da autori quali Imamura Shōhei,

²⁷ « Quando le categorie come quelle di "occidentale" e "orientale" sono allo stesso tempo il punto di partenza e quello di arrivo di analisi, ricerche [...] la conseguenza è una polarizzazione dell'esperienza: ciò che è occidentale diventa ancora più occidentale, ciò che è orientale ancora più orientale.»

Edward W. Said, *Orientalismo l'Immagine Europea dell'Oriente*, ivi p.52

« Gli studi che si occupano di Oriente tendono a costruire dei saperi "da palcoscenico" ovvero che appartengono a una rappresentazione dell'altro come performance del sé.»

Marco Dalla Gassa, *Rashōmon*, ivi p.28

²⁸ Presentato a Venezia nel 1953 dove Mizoguchi ottiene il Leone d'argento per la miglior regia, i successi nipponici al Lido non si fermano: Kurosawa otterrà infatti a sua volta il leone d'argento per la regia de *I Sette Samurai*, presentato in forma pesantemente rimaneggiata nel 1954. <https://asac.labiennale.org>

²⁹ Interessante notare come queste prime opere siano adattamenti da capolavori della letteratura nipponica, una rielaborazione filmica di storie appartenenti a folklore e immaginario consolidato proprio della cultura di questo paese. *Rashōmon* è infatti tratto da due racconti di Akutagawa Ryūnosuke; *Ugetsu* dalle brevi storie di Ueda Kinari e *l'intendente Sansho* da una riscrittura successiva di Ogai Mori.

³⁰ Maria Roberta Novielli, *Storia del Cinema Giapponese*, Marsilio, Venezia, 2001 p.144

Ōshima Nagisa e Terayama Shūji. Questi autori contribuiranno a trasformare la percezione del pubblico occidentale, a quel punto già familiarizzato con lo stile e le opere dei grandi cineasti citati in precedenza, proiettando il cinema giapponese in un nuovo clima culturale destinato a trasformare le aspettative del pubblico.³¹

Le pellicole della nuova generazione di registi si pongono infatti in aperta rottura con i capolavori del passato, al fine di introdurre un'immagine nuova del Giappone agli occhi del mondo.

Nel fare ciò autori come Ōshima intendono ribaltare molte delle rappresentazioni divenute ormai familiari per la critica e il pubblico occidentale, apportando nuovi termini di dialogo culturale con l'Europa e gli Stati Uniti, investiti nel frattempo da un'ondata di libertà produttiva ed espressiva nel cinema del decennio 1960-1970. In questo periodo avviene infatti l'affermazione di importanti nomi del cinema della New Hollywood quali Martin Scorsese, Francis Ford Coppola, George Lucas e Steven Spielberg i quali devono per loro stessa ammissione molta della loro vena creativa dal consolidarsi di un immaginario allargato e ibridato verso ogni angolo del panorama internazionale di quegli anni³².

Il già citato Ōshima Nagisa è uno dei primi registi ad incarnare compiutamente questa svolta generazionale del suo paese: *Notte e Nebbia in Giappone*³³, è infatti un film manifesto delle tensioni politiche interne alla società giapponese in subbuglio e cambiamento, oltre che tentativo di denuncia da parte di Ōshima di ipocrisie profondamente radicate nella mentalità dello stato nipponico nella sua nuova forma eccessivamente aperta all'influenza e all'ingerenza americana in ogni strato del proprio tessuto sociale³⁴.

³¹ Maria Roberta Novielli, *Storia del Cinema Giapponese*, ivi p.239

³² Coppola e Scorsese, come anche altri grandi nomi emersi da quell'irripetibile clima di collaborazione creativa tra studios e registi come Steven Spielberg e George Lucas, hanno sempre dichiarato il loro debito creativo verso il cinema di Kurosawa Akira, base per molti spunti di un immaginario rinnovato e reso cultura popolare dal cinema americano. Si pensi alle similitudini di intreccio e dinamica dei personaggi in pellicole come *La Fortezza Nascosta* (1958) e *Guerre Stellari (Star Wars)* del 1977 dello stesso Lucas. Coppola e Lucas aiuteranno inoltre Kurosawa sul piano produttivo per alcune delle sue ultime pellicole come *Kagemusha* (1980) vincitrice della Palma d'oro. Un curioso intreccio di influenze e ritorno perpetuo delle stesse proprio del mezzo cinematografico.

³³ Pellicola uscita in Giappone nel 1960 ma arrivata in Europa nel 1973 grazie ad una predizione dedicata nel recentemente istituito Forum Internazionale del giovane cinema, un concorso parallelo alla rassegna principale della Berlinale.
<https://www.berlinale.de/en/archive/archive-overview/welcome.html>

³⁴ Ōshima, come molti altri registi giovani è firmatario di un atto di protesta contro il rinnovamento del trattato Nippo-americano all'alba degli anni Sessanta, sintomo di un mutato atteggiamento culturale e dell'Oriente nei confronti degli Stati Uniti
Maria Roberta Novielli, *Storia del Cinema Giapponese*, ivi p.248

Lo stile registico e anticonvenzionale di quest'autore (sarà uno dei più feroci critici del cinema contemplativo ed anacronistico di Ozu Yasujirō, cantore di un modello familiare e societario giapponese ormai estinto ed immobilizzato in un limbo nostalgico nel quale è ormai impossibile identificarsi), unito alle sue modalità produttive al di fuori dal circuito della *major* nipponiche portano Ōshima ad essere una voce fuori dal coro, testimonianza in questa fase del suo cinema di una serie di sconvolgimenti in atto sul fronte dell'immaginario legato al cinema giapponese.

All'interno della pellicola *Ecco l'Impero dei Sensi* (1976) Ōshima esplicita la componente erotica in modalità fino a quel momento inedite tanto da essere accusato di oscenità e processato.³⁵ La storia di Abe Sada, esempio di *dokufu onna* (ovvero “donna velenosa” la *femme fatale* declinata nella visione nipponica, in grado di circuire l'uomo in un abbraccio di amore e morte impossibile da districare) viene ricostruita nella finzione dal regista sulla base degli atti del processo a carico della donna. Ōshima in questo film mette in scena la liberazione da ogni tipo di repressione, in un erotismo senza più alcun filtro o inibizione. L'idea di languida sensualità, nascosta e immaginata in un Oriente lontano tramonta con un film che suscita scandalo e sdegno tanto in patria quanto in Europa alla sua prima proiezione alla Berlinale del 1976 ed è anche uno dei simboli della rottura in atto in un immaginario fino a quel momento consolidato dai grandi nomi emersi nel dopoguerra³⁶.

Sul versante del cinema di genere si può constatare come esso continui ad assumere un valore importante per la ricezione del mercato nipponico all'estero, rinnovandosi e ampliando con sperimentazioni di temi e visioni la concezione di esotico già parzialmente messa in discussione dalle nuove generazioni di autori e registi. Il filone cinematografico degli *Yakuza eiga* si rivela infatti degno di attenzione anche per via della grande influenza avuta in seguito per altre industrie cinematografiche asiatiche e su un certo tipo di cinema americano. Esso si fonda su una rielaborazione di un fenomeno sociale ormai pervasivo nel sostrato culturale della società nipponica, ovvero la criminalità organizzata, incentrandosi sulle parabole di antieroi “reietti” quali corrispondenti dei personaggi *noir* dei film americani e francesi degli anni Quaranta e Cinquanta³⁷. Il percorso degli autori giapponesi cimentatisi in questo tipo di genere porterà a decisive influenze

³⁵ Ōshima verrà denunciato a casa della pubblicazione della sceneggiatura del film, il primo senza censura e per questo fatto sviluppare in Francia per ovviare a tale impedimento. Ōshima vincerà la causa liberandosi da ogni accusa dopo quattro anni di processo con la tesi secondo la quale l'oscenità è ciò che viene deliberatamente sottratto allo sguardo.

Maria Roberta Novielli, *Storia del Cinema Giapponese*, ivi p.251

³⁶ Maria Roberta Novielli, *Storia del Cinema Giapponese*, ivi pp. 242, 243

³⁷ Maria Roberta Novielli, *Storia del Cinema Giapponese*, ivi p. 222

“di ritorno” grazie all’esagerazione virtuosistica della violenza nelle pellicole di Suzuki Seijun e Fukusaku Kinji.³⁸

Il filone degli *Yazuka eiga* continua e trae nuova linfa dal successo di pubblico e critica di Kitano Takeshi, cantore della delinquenza giovanile con una sua personalissima cifra stilistica data dalla poca mobilità delle sue inquadrature e dai pochi dialoghi, quasi rarefatti in un contesto di sospensione talvolta grottesca volta poi all’esplosione di una violenza irrealistica.

Grazie a questi elementi Kitano riesce a conquistare un seguito e un prestigio internazionale che non si riscontrava per un autore nipponico da tempi di Ōshima³⁹

Il successo di *Sonatine* (1993) e la consacrazione definitiva con la vittoria del Leone d’oro 1997 alla Mostra Internazionale d’Arte Cinematografica di Venezia con *Hana -Bi - Fiori di Fuoco* hanno seguito anche nel corso dei primi anni Duemila. Kitano ripropone gli stilemi che hanno reso celebre il suo cinema declinati nel contesto occidentale al fine di rendersi maggiormente appetibile al nuovo pubblico americano con *Brother* (2000); oppure rielabora elementi conosciuti del cinema nipponico in *Dolls* (2002) e *Zatoichi* (2003).⁴⁰ Con *Zatoichi*, Kitano reinventa uno dei personaggi più amati della storia della cinematografia nipponica⁴¹ per inserirlo in maniera organica negli stilemi visivi della sua filmografia. Il vagabondo solitario e ai margini della società, messo di fronte all’ingiustizia nel corso dei suoi pellegrinaggi incontra così l’inventiva di Kitano (anche interprete come spesso accade nei suoi film). Ciò che ne risulta è una rielaborazione a tratti sgargiante del celebre massaggiatore cieco, più freddo e meno empatico⁴², al fine di sottolineare l’alienazione del personaggio riscritto dal regista. In questo caso particolare Kitano decide di stravolgere il ritmo della pellicola nel finale, trasformandola in un insolito musical in cui la tradizione a cui questo personaggio solitamente rientra si contamina con un immaginario moderno all’insegna della musica *hip-hop*.

³⁸ Questi registi, ai quali si possono aggiungere altri nomi quali quello di Kato Tai, saranno decisivi per lo sviluppo dello stile registico e per le modalità iconografiche di rappresentazione della violenza nei film della New Wave di Hong Kong negli anni Ottanta e Novanta, e nella cifra stilistica ormai universalmente riconosciuta di Quentin Tarantino.

³⁹ Marco Dalla Gassa, Dario Tomasi, *Il Cinema dell’Estremo Oriente*, UTET, Torino, 2010 p.207

⁴⁰ Leone d’argento per la migliore regia alla Mostra del cinema di Venezia, <https://asac.labiennale.org>

⁴¹ Interpretato per la prima volta da Katsu Shintarō, il massaggiatore cieco ed errante Zato Ichi è il protagonista di una serie di celebri pellicole tra il 1962 e il 1989. A metà tra il *jidaigeki* (film in costume con protagonisti i samurai) e gli *Yakuza eiga*, la figura di Zatoichi è un’emerginato e giocatore d’azzardo (e quindi indissolubilmente legato alla malavita) ma dimostra sempre buon cuore nella difesa degli altri “ultimi” che a differenza sua non sono in grado di difendersi.

Marco Dalla Gassa Dario Tomasi, *Il Cinema dell’Estremo Oriente*, ivi p.262

⁴² Marco Dalla Gassa Dario Tomasi, *Il Cinema dell’Estremo Oriente*, ivi p.264

L'ultimo decennio del XX secolo vede anche l'affermazione di una serie di registi giapponesi appartenenti ad una generazione ancora successiva a quella "di rottura" alla quale apparteneva Ōshima Nagisa. Questi nuovi autori sono cresciuti nel corso del decennio del benessere economico e sono per questo testimoni del processo di allontanamento interpersonale in atto proprio tra le generazioni dei più giovani, incapaci di partecipare attivamente alla produttiva società nipponica. Ciò si collega all'annosa crisi delle istituzioni, la quale già all'inizio degli anni Settanta era andata a riversarsi su uno dei capisaldi della società giapponese del dopoguerra, ovvero la famiglia nel suo nucleo più intimo, ormai in piena disgregazione. L'alienazione della gioventù nipponica va quindi a creare delle tasche di disagio prontamente esplorate dal cinema di genere, in questo caso orientato verso la sfera del perturbante e dell'orrorifico⁴³. Nasce quindi, con una serie di opere prodotte tra la fine degli anni Novanta e l'inizio degli anni Duemila, l'appellativo di J-Horror per indicare l'approccio autoctono al genere adottato da questi giovani registi, interessati ad esplorare nuovi stilemi per la produzione di scenari del disagio fisico e psicologico molto diversi dalla concezione di film dell'orrore propria dei film americani ed europei. Quest'ultimo aspetto gioca un ruolo centrale nella strategia della costruzione della tensione, con una lenta manovra di avvicinamento al nucleo dell'orrore originato quasi sempre da una condizione di isolamento ed emarginazione del protagonista, spesso appartenente ad uno di quei gruppi sociali giovanili refrattari al contatto umano con altre persone o più in generale all'aggregazione.⁴⁴ Da ciò deriva anche l'aumento di suicidi, trattati dai cineasti come una vera e propria epidemia sociale riscontrabile soprattutto nella fasce più giovani, ma presente ad ogni livello. Ne è una testimonianza il film di Sion Sono *Suicide Club* (2001) nel quale è la rete il veicolo per spargere il germe dell'infelicità. Anche in pellicole come *Pulse* (2001) di Kurosawa Kiyoshi la componente soprannaturale si fa virale, in un male trasmissibile da un personaggio all'altro, spesso tramite un oggetto, un *floppy disk* nel caso del film di Kurosawa, o una videocassetta nel celebre *Ringu* (1998) di Nakata Hideo.

Un caso a parte è rappresentato da Tsukamoto Shin'ya, la cui filmografia fin dagli esordi autoprodotti segnala una creatività ed attenzione per l'ibridazione delle arti fino a quel momento

⁴³ Marco Dalla Gassa Dario Tomasi, *Il Cinema dell'Estremo Oriente*, ivi p.205

⁴⁴ In molte pellicole del filone J-Horror si hanno le prime rappresentazioni filmiche di una delle problematiche sociali più diffuse in Giappone ad oggi, gli *hikkikomori* giovani votati all'isolamento estremo. Molti di questi individui non escono di casa (talvolta dalla propria camera) per mesi o in casi estremi anni, preferendo una vita digitale, fatta di avatar in rete, spaventati da ogni contatto corporeo reale. La loro condizione favorisce infatti la totale perdita di cognizione della distinzione tra realtà effettiva e realtà digitale. Maria Roberta Novelli *Storia del Cinema Giapponese nel Nuovo Millennio*, Marsilio, Venezia, 2022 p.42

inedita. Il suo è un cinema della trasformazione, la quale riflette il cambiamento del paese del Sol Levante tramite la chiave dell'orrorifico declinato nella sua accezione più concreta e viscerale.

Il *Body-horror* portato all'attenzione collettiva nei decenni precedenti con i film di David Cronenberg in Canada e negli Stati Uniti si fonde con un'estetica quasi fumettistica per esplorare il corpo nelle sue componenti più fisiche, rese inorganiche in una riproposizione del *Cyber-punk* votata all'horror. Il lavoro di Tsukamoto all'interno del contesto di genere porta all'arricchimento delle potenzialità del cinema di questo tipo.

La produzione iniziale del regista risulta innovativa per l'attenzione data alla componente corporea dell'orrore, la quale sfocia inevitabilmente in una violenza impiegata nel disperato tentativo di riguadagnare la fisicità umana. Ogni parte delle sue prime opere, da *Tetsuo* (1989) fino a *Bullet Ballet* (1998) è marcata da una frenesia cinetica e una tensione brutale resa dalla fotografia fredda e dall'impiego di tecniche d'animazione a passo uno all'interno del girato in pellicola, al fine di amplificare il senso di alienante irrealtà dello scenario rappresentato a schermo.

Tsukamoto persegue questo fagocitante ampliamento dell'immaginario di genere anche nelle fasi successive della sua produzione: il film *A Snake of June*⁴⁵ rivela un nuovo tipo di esplorazione del concetto di corpo visto dall'interno. La pellicola si struttura infatti come un'indagine della perversione derealizzata e resa fisiologica anche grazie alla fotografia, un bianco e nero saturato in una tonalità bluastra dalla resa visiva metallica, probabilmente un ultimo rimando alla componente inorganica dominante nel filone iniziale del cinema dell'autore⁴⁶.

In contemporanea a questi percorsi, all'interno della cinematografia giapponese proiettata verso il nuovo millennio si assiste all'affermazione di percorsi autoriali molto distanti dalla stilizzazione ed innovazione del genere apportata nei filoni dell'horror e dello *Yakuza eiga*.

Kore'eda Hirokazu e Kawase Naomi muovono i loro primi passi nell'ambito documentaristico per poi decidere di realizzare del cinema di finzione con un approccio intimistico, legato a temi vicini all'attualità di un Giappone in continua trasformazione.

Il disperato bisogno di contatto umano, all'origine dell'epidemia di solitudine e suicidi resa con efficacia dalle pellicole J-Horror si traduce, nel cinema di Kore'eda, in una narrazione votata alla sottrazione, messa al servizio del sentimento con discrezione e delicatezza.⁴⁷ Già dall'esordio

⁴⁵ Premio della Giuria al Lido nel 2002 <https://asac.labiennale.org>

⁴⁶ Marco Dalla Gassa, Dario Tomasi, *Il Cinema dell'Estremo Oriente*, ivi p. 207

⁴⁷ Marco Dalla Gassa, Dario Tomasi, *Il Cinema dell'Estremo Oriente*, iv p. 283

(Maborosi, 1995) il regista viene accostato, per poetica e modalità espressive, al cinema di Ozu Yasujirō, non senza qualche semplificazione che ha originato vari dibattiti tra le critica in Europa e negli Stati Uniti⁴⁸. In seguito, nel corso della sua filmografia il taglio documentaristico votato alla rappresentazione della distanza tra esseri umani si evolve in un interesse nel racconto del presente della società nipponica, con particolare attenzione alla trasformazione, o disarticolazione, del concetto di famiglia. A partire da *Nobody Knows* (2004) fino ai suoi ultimi lavori, tra i quali spiccano *Un Affare di Famiglia* (2018)⁴⁹ e *Broker - Le Buone Stelle* (2022)⁵⁰ il regista vuole esplorare i legami familiari come espressione più compiuta della disperata ricerca di contatto e umanità all'interno del Giappone contemporaneo. Nel fare ciò Kore'eda si ispira a molti casi e fatti di cronaca realmente accaduti, trasfigurati dalla finzione, come realizzato in *Nobody Knows* in cui lo spunto di partenza è il caso di quattro bambini abbandonati in un quartiere di Tokyo.

Nel cinema di Kore'eda si può infatti constatare un nuovo approccio al cinema di finzione mosso proprio a partire dal documentaristico, inserito come elemento integrante ed effetto di reale nella rappresentazione al fine di ampliare la percezione della società giapponese, sempre meno fondata sul legame umano.

L'esotico percepito dal pubblico e dalla critica americana ed europea è a questo punto svuotato di senso rispetto alla sua accezione originaria di lontananza. Si potrebbe parlare piuttosto di una "lontananza restituita" all'occhio occidentale, nella quale l'ibridazione di segni e idee svolge un ruolo di primaria importanza nella sedimentazione di elementi all'interno dell'immaginario. Si è quindi arrivati ad un punto all'interno di questo percorso di ricostruzione di ciò che si definisce oggi esotico, in termini di estetica e percezione dell'elemento finzionale, in cui è chiaro l'andamento ondulatorio del moto che va da Oriente ad Occidente e viceversa nel volano di idee e suggestioni. Ognuna di questa ondate ha infatti dato qualcosa al mercato cinematografico, provocando l'evoluzione artistica delle industrie coinvolte, entrate definitivamente in un'orbita globalizzante.

⁴⁸ Keiko I. McDonald, *Reading a Japanese film: Cinema in Context*, University of Hawaii press, 2006: il cinema di Kore'eda si può accostare a quello di Ozu solo superficialmente, ripreso in Marco Dalla Gassa Dario Tomasi, *Il Cinema dell'Estremo Oriente*, ivi p.286

⁴⁹ Film vincitore della Palma d'oro al Festival di Cannes 2018 <https://www.festival-cannes.com/en/retrospective/>

⁵⁰ Secondo film girato all'estero dal regista giapponese dopo la trasferta francese per *La Verità* (2019). In questo caso Kore'eda decide di lavorare in una produzione interamente coreana per il racconto della compravendita di bambini in atto nel paese tramite le ruote degli esposti messe a disposizione della Chiesa cattolica. L'incontro tra una delle più importanti voci contemporanee del cinema nipponico con le modalità produttive coreane in continua ascesa rivela un'interessante confronto e contaminazione tra due cinematografie limitrofe. La pellicola resta comunque in piena concordanza con i temi e la poetica cari al regista come avvenuto anche per l'opera precedente, realizzata in Francia.

1.2.2 Taiwan, Hong Kong, Cina

L'attenzione verso voci provenienti da un nuovo cinema emergente, identificabile sulla carta nel Sud-Est asiatico assume proporzioni importanti agli albori degli anni Ottanta, una naturale conseguenza della continua espansione e ricerca di mercati e ponti economici e politici da parte di un Occidente nel pieno del benessere economico. I paesi del Sud-Est asiatico subiscono l'influsso dei mercati occidentali in maniera radicalmente diversa da quanto avvenuto in precedenza nell'era coloniale e postcoloniale, ricevendo in questi anni per irradiazione una parte dell'influenza e cultura dell'Occidente tramite il veicolo economico e non più solo politico.

Il naturale sviluppo delle cinematografie di questi paesi è quindi una delle conseguenze della rapida e rampante espansione economica dalla quale ricevono benefici immediati.

Cinematografie provenienti da paesi quali Taiwan e soprattutto Hong Kong conoscono una crescita ed un'esposizione inedita proprio per l'effetto di questa scalata.

Le opere dei registi provenienti da questi lidi si distinguono per i loro tentativi di assimilazione polimorfica delle caratteristiche che hanno reso dominante la società e cultura degli Stati Uniti ormai su scala globale, riflesse in un concetto culturale in continuo divenire.

Questi paesi, con le loro nuove voci arrivate a un pubblico non solamente più occidentale ma ormai mondiale assorbono e reimmaginano il presente, lavorando sulla ricombinazione inedita di modelli a loro attuali o precedenti in un continuo gioco di specchi e prospettive nelle quali l'esotico è assimilato al postmoderno.

In questo contesto il Nuovo Cinema Taiwanese (*Xin Dianying*) ha alle spalle un processo di espansione delle produzioni cinematografiche iniziato già a partire dal decennio precedente, e che risente positivamente della democratizzazione del paese in seguito alla morte di Chiang Kai-shek e alla riorganizzazione dei mezzi di produzione e degli studios agli albori degli anni Ottanta.⁵¹

Ciò nonostante tale slancio andrà a perdersi già sul finire del decennio: il 1987 marca la definitiva crisi del movimento ed il suo conseguente scioglimento come esplicitato dal manifesto redatto dal critico Zhang Hongzhi.⁵² In questo scritto viene denunciata la mancanza di una reale organizzazione industriale e di reali investimenti nel settore dopo un inizio di sviluppo promettente. Ciò provoca l'inevitabile disagio di molti artisti che scelgono l'indipendenza dalle case di produzione o l'apprendistato internazionale.

⁵¹ Marco Dalla Gassa, Dario Tomasi, *Il Cinema dell'Estremo Oriente*, ivi p.408

⁵² Zhang Hongzhi, *Manifesto del Cinema Taiwanese 1987*.

Alle soglie degli anni Novanta l'industria taiwanese conosce quindi un punto di non ritorno, testimoniato dai percorsi individuali dei registi più importanti affermatasi durante il momento più felice del Nuovo Cinema dell'isola. Tra questi autori spicca Edward Yang, fondatore di una sua casa di produzione dopo la diaspora artistica post 1987. Questo regista diventa presto celebre per la sua rappresentazione «algida e geometrica»⁵³ del contesto urbano taiwanese: la città di Taipei diventa protagonista e non mero sfondo delle sue pellicole, dando forma al vuoto cognitivo tra i personaggi in scena⁵⁴. La disumanizzazione geometrica messa in scena da Yang già da prima della morte del Nuovo Cinema con *Taipei Story* (1985) e *Terrorizers* (1986) incontra un tema molto forte e sentito in questa generazione di registi, ovvero la memoria. Questo tema viene sviluppato da Yang nelle pellicole successive della sua filmografia attraverso il recupero disperato dell'identità, sia essa individuale e nazionale. Ne è un esempio l'epopea raccontata in *A Brighter Summer Day* (1992) in cui la cronaca nera si fonde con il racconto adolescenziale in un momento storico cruciale per l'isola: l'affermazione politica di Chiang Kai-shek ed il definitivo distacco politico e culturale tra Taiwan e la Cina continentale. In questo racconto Yang moltiplica i punti di vista, lasciando lo spettatore in balia di visioni parziali e lacunose dei fatti e favorendo così lo smarrimento dell'individuo e dell'intero paese.

I canoni espressivi adottati dal regista riflettono lo sviluppo di uno sguardo "altro", frutto della commistione tra il recupero culturale di un'estetica pienamente asiatica e nella fattispecie taiwanese unita all'impiego cinematografico di elementi appartenenti al cinema della modernità europeo proprio del periodo raccontato (gli anni Sessanta).⁵⁵

Il tema della memoria si ritrova e pervade anche l'opera di Hou Sao-Hsien, nella sua trilogia imperniata sulla stessa, composta dai film *Città Dolente* (1989), *Il Maestro Burattinaio* (1993) e

⁵³ Marco Dalla Gassa, Dario Tomasi, *Il Cinema dell'Estremo Oriente*, ivi p.458

⁵⁴ Frederick Jameson, *The Geopolitical Aesthetic: Cinema and Space in the World System*, Indiana University press, Bloomington, 1992 pp. 124, 131, in Marco Dalla Gassa Dario Tomasi, *Il Cinema dell'Estremo Oriente*, ibidem

⁵⁵ Si fa qui riferimento all'impiego da parte di questi registi all'interno del mezzo cinematografico di altri mezzi artistici appartenenti alla loro cultura d'origine, quali la pittura tradizionale cinese, con particolare attenzione per l'estetica del vuoto, inteso come spazio dinamico e agente, legato all'idea di infinita trasformazione. Per quanto riguarda il Cinema, questi autori fanno proprio il linguaggio ripensato dai grandi cineasti che hanno operato tra gli anni Cinquanta e Sessanta, quali Godard Antonioni, Pasolini, Tarkovskij. Le opere di questi registi si caratterizzano (a dispetto delle differenti tattiche e stili adottati da ciascuno) per il recupero dell'aspetto riproduttivo e metalinguistico del mezzo cinematografico, nel quale il personaggio non è più agente ma agito in un contatto opaco e straniante tanto per lui quanto per lo spettatore.

Giorgio De Vincenti, *il Concetto di Modernità nel Cinema*, Pratiche, Parma 1992 p.21,
Marco Dalla Gassa Dario Tomasi, *Il Cinema dell'Estremo Oriente*, ivi pp. 435-436-437

Good Men, Good Women (1995); tra i quali il primo capitolo ottiene forte risonanza e riconoscimento all'estero con la vittoria del Leone d'oro alla Mostra del Cinema di Venezia.

Il racconto storico di Hsien, ambientato tra il 1945 ed il 1949 si fonda, come le pellicole di Yang, sulla parzialità e l'elusività del punto di vista, affascinando e confondendo lo spettatore che è privato di una reale spiegazione.

Altri registi taiwanesi, dopo le loro prime prove risentono dell'inarrestabile declino dell'industria autoctona per completare la loro formazione all'estero, come esemplificato dal percorso di Ang Lee. Questo regista ottiene delle ottime risposte di pubblico e critica con le sue prime pellicole *Il Banchetto di Nozze* (1993) e *Mangiare, Bere, Uomo, Donna* (1994) le quali riflettono seppur con toni di commedia la crisi identitaria del paese. Ciò nondimeno è sul palcoscenico internazionale che Ang Lee trova il vero successo fino al ritorno in Asia per girare *La Tigre ed il Dragone* (2000), una produzione panasiatica ad alto budget che incontra il grande favore del mercato americano visto l'approccio derivato da elementi tipici del cinema taiwanese, cinese ed hongkonghese "ripuliti ed alleggeriti" per una maggiore intelligibilità e commercializzazione.⁵⁶

In contemporanea, a contrassegnare l'inizio degli anni Ottanta a Hong Kong è il fiorire di quella che a posteriori è stata definita la sua "New Wave"⁵⁷. La città di Hong Kong è infatti uno dei mercati a beneficiare dello sviluppo più significativo sul campo economico⁵⁸ e culturale: l'industria cinematografica di questa città godrà infatti per il decennio 1980-1990 e per quello successivo di una libertà espressiva impensabile nel resto della Cina. L'industria cinematografica hongkonghese sfrutta quest'autonomia e rielabora il cinema di genere maggiormente in voga in Occidente nei

⁵⁶ Marco Dalla Gassa, Dario Tomasi, *Il Cinema dell'Estremo Oriente*, ivi p.428

⁵⁷ La critica cinematografica riconosce nello sviluppo dell'industria filmica di Hong Kong due momenti distinti: il primo, detto *New Wave* va dai suoi primi passi fino alla rapida espansione di mezzi e produzioni va dalla metà degli anni 70' fino alla metà del declino successivo. Il secondo, più noto in occidente per via dei nomi che lo hanno accompagnato (John Woo, Tsui Hark, Ann Hui, Stanley Kwan e Wong Kar-wai) è definito *Second New Wave* e comprende la seconda metà degli anni Ottanta per proseguire nel decennio successivo.

⁵⁸ In quanto enclave occidentalizzata immersa in un contesto profondamente orientale. Hong Kong si sviluppa come mercato cinematografico anche grazie al disinteresse che Hollywood nutriva per quell'area, incapace di garantire entrate soddisfacenti. A beneficiare nel corso degli anni Settanta sono le due grandi *major* autoctone Shaw Brothers e Golden Harvest, produttrici di numerose pellicole *wuxiapian*, ovvero film di arti marziali e Kong fu- Questo duopolio virtuoso termina all'inizio degli anni Ottanta con l'affermarsi di una serie di compagnie indipendenti, veicolo produttivo per i registi catalogabili nella prima *New Wave* hongkonghese.

Marco Dalla Gassa, Dario Tomasi *Il Cinema dell'Estremo Oriente*, ivi p.306

decenni precedenti, tra cui i *Gangster movie*,⁵⁹ distaccandosi ed evolvendosi in questo modo dalle produzioni di pellicole di arti marziali e Kung-fu (*Wuxiapian*) per le quali era conosciuto questo mercato fino a quel momento.

Il contesto malavitoso declinato in chiave filmica nelle produzioni hongkonghesi asseconda la natura frenetica della poderosa crescita della città che ne fa da palcoscenico. Molte di queste pellicole mirano a costruire un nuovo modo di concepire l'azione, secondo il quale deve essere l'impatto a dominare nello spettatore assorbito dalla visione. La velocità degli intrecci e delle dinamiche interne è costantemente portata al limite in un susseguirsi ossessivo di tagli ed inquadrature per aumentare la portata delle azioni a schermo. Il contesto metropolitano, cornice obbligatoria per molti dei successi di questo periodo, si rivela uno sfondo inattendibile, nel quale la contemplazione nostalgica è impossibile visto il continuo susseguirsi di azioni e reazioni a schermo. Ogni azione è effimera, ma l'insieme delle stesse produce un flusso inarrestabile, dal quale il pubblico non può che restare avvinto: questa è la lezione di Tsui Hark, vero e proprio fautore del successo della New Wave nelle vesti di regista e produttore di altri nomi emergenti, tra i quali spicca quello di John Woo. Questi due registi esemplificano le caratteristiche del nuovo cinema prodotto a Hong Kong, in grado nella seconda metà degli anni Ottanta di compiere il salto di qualità necessario per fare breccia nel pubblico occidentale.⁶⁰ Tsui Hark in particolare racchiude nei suoi molteplici ruoli di produttore il segreto del successo di questo nuovo cinema ibridato, in grado di sovrapporre generi e stili in maniera inedita agli occhi del pubblico che impara a conoscere l'evoluzione del *noir* d'azione con i film di Woo (*A Better Tomorrow* del 1986 segna la svolta per la carriera del regista e dà nuova linfa al genere), l'esotismo fantastico e tradizionale con *A Chinese Ghost Story* (1987 dir. Ching Siu-tung) e lo sviluppo della commedia con *Shanghai Blues* (1984) e *Peking Opera Blues* (1986), due pellicole dirette dallo stesso Tsui Hark.

Ciò che viene a crearsi a Hong Kong nel corso del ventennio che chiude il XX secolo può essere considerato come una vera e propria bolla culturale, in grado di raggiungere il suo apogeo artistico poco prima di un irreversibile declino. La città, che era in precedenza un protettorato britannico,

⁵⁹ Fenomeno cinematografico che in Asia si innesta nel filone iniziato il decennio precedente in Giappone con gli *Yakuza Eiga* rielaborazione imperniata del sostrato culturale unico proprio della società nipponica incentrato sulle parabole di anteroi "reietti" quali corrispondenti dei personaggi *noir* dei film americani e francesi degli anni 40' e 50'.

Maria Roberta Novielli, *Storia del Cinema Giapponese*, ivi p.225

⁶⁰ Marco Dalla Gassa, Dario Tomasi *Il Cinema dell'Estremo Oriente*, ivi p.319

rientra infatti nel 1997 in seno allo stato cinese⁶¹, con una serie di inevitabili cambiamenti nella gestione e nelle modalità produttive di molte delle opere che avevano fatto la fortuna del mercato cinematografico del Sud-Est asiatico.

È proprio in questo periodo che all'interno dell'industria culturale cantonese si sviluppa una delle voci più personali e difficilmente inquadrabili nell'ottica del modello di infinita ibridazione di stilemi che aveva innalzato Hong Kong ed il suo cinema all'attenzione internazionale.

Wong Kar-wai emerge infatti come uno dei molti registi d'azione, un'impronta di partenza riconducibile al "genere". Ciò nondimeno, il suo cinema raggiunge presto una sintesi unica tra l'estatica frenesia che il pubblico aveva già imparato a conoscere ed una dilatazione dello scavo interiore nei personaggi, coadiuvato in questo caso dall'inserimento di componenti melodrammatiche in queste storie di assassini e malavitosi⁶². L'affermazione di Wong Kar-wai negli anni a ridosso del passaggio di Hong Kong alla Cina, porta questo regista e altri della sua stessa generazione, tra cui si annovera Ann Hui, a rappresentare la città come un limbo dalla «labile e contraddittoria identità» in quanto priva di futuro.⁶³

Il suo esordio *As Tears Go By* (1988) è già figlio delle diverse spinte interne all'immaginario di questo cinema, ibridato nel suo nucleo nato da e per l'occhio occidentale.⁶⁴ L'inserimento prepotente dell'elemento romantico in una classica storia di faide e scalata al vertice di giovani malavitosi⁶⁵ non è che l'anticamera per i temi trattati nel suo secondo lavoro *Days of Being Wild*, nel quale l'elemento dell'azione diventa un contorno alla spasmodica ricerca dell'io del protagonista Yuddy diviso dall'amore per due donne. La pellicola esce infatti dai canoni rispettati

⁶¹ Secondo accordo stipulati già a partire dal 1984. L'ultimo periodo commercialmente e artisticamente felice per Hong Kong si conclude proprio a ridosso del passaggio della città alla Cina. La bontà artistica di molte delle pellicole di questo periodo si può quindi ricondurre ad un ultimo anelito di libertà, seguito dall'«apatia rassegnazione» dovuta al nuovo scenario, portatore di cambiamenti decisivi.

Idem p.309

⁶² Wong kar-wai esordisce dapprima come sceneggiatore, rivelandosi presto una figura molto addentro alle logiche produttive del "modello Hong Kong". Molti dei registi della *Second New Wave* (1986-1994) hanno lavorato all'estero o, in alternativa si sono formati come assistenti, sceneggiatori o scenografi per i grandi nomi emersi in precedenza.

Marco Dalla Gassa, Dario Tomasi *Il Cinema dell'Estremo Oriente*, ivi p.328

⁶³ Alberto Pezzotta, *Tutto il Cinema di Hong Kong. Stili, Caratteri, Autori*, Baldini Castoldi, Milano, 1999 p.46

⁶⁴ Elementi come la colonna sonora "in prestito" tra i cui brani spicca anche una cover in cantonese di *Take my Breath Away* resa celebre l'anno precedente da uno dei più proficui blockbusters americani, *Top Gun* e con l'interpretazione del protagonista da parte del divo del cinema locale Andy Lau, divenuto famoso proprio grazie a pellicole appartenenti a questa tipologia.

Marco Dalla Gassa, Dario Tomasi *Il Cinema dell'Estremo Oriente*, ivi p.329

⁶⁵ *Tópoi* narrativi molto impiegati nel genere soprattutto nelle produzioni di Hong Kong

nel suo esordio per sfocare il tempo e dilatarlo in un limbo fatto di sentimento e rimpianto dei protagonisti⁶⁶: il comune denominatore di tutti i personaggi scritti e messi in scena da Wong consiste proprio nelle laceranti contraddizioni sentimentali dalle quali sono oppressi e resi prigionieri.⁶⁷

La fotografia del suo collaboratore abituale Christopher Doyle riflette questa percezione fortemente soggettiva dei personaggi, colorandosi di gradienti bluastri in grado di esprimere la malinconia del soggetto che pervade l'ambiente. Per Wong Kar-wai è fondamentale anche l'uso della musica, una costante pennellata di Occidente riflesso e filtrato dalla personale visione del regista.

Talvolta criticato proprio per il suo abuso di questi dispositivi⁶⁸ il riconoscimento di questo autore ed il suo apporto unico al canone dell'immaginario proveniente da questo mercato attraversa gli anni Novanta, nel corso dei quali dopo *Days of Being Wild* si dedica alla regia della personalissima epopea *Wuxia Ashes of Time*⁶⁹. In quest'opera Wong riscrive i canoni del *Wuxiapian* tradizionale per il quale Hong Kong era nota già da vent'anni per consegnare al pubblico di casa e a quello occidentale un universo dilatato in cui i destini dei personaggi collidono o si sfiorano tra fatalità e rimpianto.

In seguito, anche per distaccarsi dalla lunga ed elaborata gestazione di *Ashes of Time*, il regista lavora a due pellicole speculari e complementari, ambientate nella tentacolare Hong Kong contemporanea, nella quale si snodano diversi episodi raccontati da Wong con leggerezza e dinamismo. Se in *Hong Kong Express* (1994) si intersecano le storie di due poliziotti protagonisti di storie d'amore molto diverse tra loro per esito e modalità; in *Angeli Perduti* (1995) viene raccontato

⁶⁶ Il ricorso ossessivo di Wong Kar-wai ad inquadrature incentrate su orologi, volte a scandire il passare inesorabile di un tempo che però agli occhi dello spettatore sembra invece sospeso in una dimensione altra è una delle chiavi interpretative più in voga negli approcci critici all'opera del regista nativo di Shanghai. Questo scorrere dilatato è una delle più interessanti tasche contemplative in un immaginario esotico-ibridato che viene spesso riconosciuto per via della sua freneticità. Inoltre l'insistenza di quest'autore nel rappresentare il tempo scandito dalle lancette può prefigurarsi come un'ulteriore spia dell'idea di oppressione non solo spaziale ma anche temporale, che pervade l'idea di cinema del regista. Marco Dalla Gassa, Dario Tomasi *Il Cinema dell'Estremo Oriente*, ivi p.383

⁶⁷ Marco Dalla Gassa, Dario Tomasi *Il Cinema dell'Estremo Oriente*, ivi p.385

⁶⁸ Alcuni critici come l'americano Peter Brunette collegheranno l'approccio alla regia ed alla fotografia ad un'influenza decisiva dei primi videoclip della neonata emittente MTV definendo l'approccio del regista come "incollocabile" nella contemporaneità cinematografica. P. Brunette *Wong Kar-wai (Contemporary Film Directors)* Univ. of Illinois press, Chicago, 2005

⁶⁹ Altro genere portato in voga in Occidente, i film di arti marziali conoscono il loro momento di grazia a livello di ricezione di pubblico e critica nel decennio che chiude il XX secolo, con una coda nel nuovo millennio. Wong Kar-wai anche in questo caso sfida i *tópoi* del genere per inserirsi in una dimensione filosofica dell'azione, nella quale il tempo e la componente romantica del rimpianto hanno ancora una volta un ruolo preponderante all'interno della narrazione.

invece il volto notturno della città in cui crimine e melodramma tornano ad essere due elementi inscindibili fino alle prime luci dell'alba.

Con *Happy Together* (1997)⁷⁰ e *In the Mood for Love* (2000) Wong ottiene dei successi di critica oltre a consolidare definitivamente la propria notorietà internazionale. In quest'ultima opera più che in precedenza il percorso di Wong Kar-wai nella rielaborazione della memoria e del vagheggiamento romantico raggiunge il suo massimo esito, così come la ricerca espressiva nel mezzo fotografico e registico. Il suo personale apporto a generi collaudati come il melodramma raggiunge una sintesi estetica che dal punto di vista narrativo lavora sempre più per sottrazione: il regista ricorre a vuoti temporali solo intuiti dallo spettatore e si affida alle interazioni tra i due protagonisti, fatte di gesti e sguardi ellittici. I personaggi sono interpretati da Maggie Cheung e Tony Leung, ormai collaboratori abituali del regista e per questo in grado di incanalare al meglio la resa espressiva voluta dal regista. Wong in questa pellicola lavora anche e soprattutto tramite l'improvvisazione⁷¹.

Il regista assume in questi ultimi film una perfetta padronanza dell'elemento profilmico, resa evidente in *In the Mood for Love*. In precedenza, come anche in quest'occasione, Wong si era servito degli orologi per trasmettere il suo personale simbolismo allo spettatore. Tuttavia in questo caso è l'inquadratura dello specchio a rivelare nell'opera la biforcazione narrativa ed esistenziale che coinvolge i due amanti irrealizzati.

Wong propone infatti allo spettatore un bivio insito nello specchio,⁷² immagine delle decisioni e scelte di vita che porteranno all'inevitabile allontanamento o alla possibilità di felicità. Il regista esplicita questo filtro tra pubblico e personaggi combinandolo con l'ineluttabilità del tempo, che come precedentemente sottolineato, sfoca le percezioni e le memorie, amplificando il rimpianto.

È quindi la visione stessa a farsi opaca, come raccontato dalla didascalia conclusiva del film: «Quando ripensa a quegli anni lontani è come se li guardasse attraverso un vetro impolverato il passato è qualcosa che può vedere ma non toccare, e tutto ciò che vede è sfocato, indistinto.»⁷³

⁷⁰ Premio alla miglior regia al Festival di Cannes 1997 <https://www.festival-cannes.com/en/retrospective/>

⁷¹ Dai *backstage* del film si evince come questa pellicola abbia cambiato pelle ed intenti molte volte nel corso delle riprese, assestandosi nella forma conosciuta dal pubblico solo alcuni giorni prima della sua effettiva proiezione a Cannes. Il film è stato sottoposto ad un lavoro di continua eliminazione del superfluo in fase di sceneggiatura (a detta del regista e degli attori essa era più un canovaccio che un supporto strutturato). Il montaggio ha inoltre ricoperto un ruolo fondamentale nell' articolare il discorso portato avanti da Wong sulla sospensione nostalgica del tempo proiettato in una dimensione di irrealizzabilità del desiderio.

⁷² Marco Dalla Gassa, Dario Tomasi *Il Cinema dell'Estremo Oriente*, ivi p.392

⁷³ *In the Mood for Love*, dir. Wong Kar-wai, con T. Leung Chiu-wai, M. Cheung, Hong Kong, Cina, 2000 min.97

Il cinema di Wong Kar-wai segna quindi una cesura nell'esperienza cinematografica di Hong Kong, la quale nel corso degli anni Duemila andrà perdendo sempre più le sue peculiarità produttive, rientrando definitivamente all'interno della vicina Cina.

Ciò nondimeno è proprio grazie al suo stato di effimera parentesi che questo cinema assume un'importante valenza ed influenza per le successive ondate arrivate in Europa e negli Stati Uniti dai mercati asiatici: l'idea di un tempo vagheggiato ma irrecuperabile, sia esso segnato da un amore impossibile o perduto per sempre come nei film di Wong Kar-wai, ha permesso nel lungo periodo al pubblico occidentale di percepire questa serie di registi come parte di un processo culturale inalienabile dalla città.

In contemporanea allo sviluppo delle cinematografie di Hong Kong e Taiwan, in Cina si assiste all'affermazione di una nuova generazione di registi che beneficiano del successo internazionale dei mercati cinematografici limitrofi e sfruttano la riorganizzazione del sistema produttivo statale cinese avvenuta sul finire degli anni Settanta.⁷⁴

Questi registi, definiti a posteriori la "Generazione perduta"⁷⁵ del cinema cinese, si contraddistinguono per il loro interesse per temi e realtà atemporali, lontane della stringente contemporaneità, al fine di aggirare le censure e l'inevitabile controllo politico dello stato. Alcuni di loro riescono a raggiungere il successo internazionale in virtù del connubio tra sottile denuncia sociale e attenzione estetica per il quadro rurale, sfondo della maggior parte di questi film.

È il caso di Chen Kaige, il quale con il suo film d'esordio *Terra gialla* (1984) segna la svolta neo-tradizionalista del cinema cinese, inaugurando un decennio di grandi successi ben recepiti in Occidente. Dopo aver collaborato con Chen in qualità di suo direttore della fotografia, Zhang Yimou esce dall'ombra della sua guida con la sua prima regia: il film *Sorgo rosso* (1987), tratto dal romanzo di Mo Yan, riesce anch'esso ad attirare grande attenzione di critica e pubblico in Europa.⁷⁶

⁷⁴ Il volto statalista, capitalista ma nonostante tutto autoritario della Cina odierna è il risultato di un lungo processo iniziato nel 1978 con la stagione delle riforme economiche inaugurata da Deng Xioping. Sul frangente dell'industria cinematografica in questo periodo si inaugurano nuovi studi e si favorisce la distribuzione interna. I nuovi registi riescono quindi ad introdurre nuove strategie narrative derivate dal cinema occidentale per lo sviluppo di una sensibilità inedita nel cinema cinese. Marco Dalla Gassa, Dario Tomasi *Il Cinema dell'Estremo Oriente*, ivi p. 6

⁷⁵ In riferimento alla comune esperienza di questi cineasti emergenti, i quali hanno vissuto in prima persona gli effetti della Rivoluzione culturale.

⁷⁶ Con questo lungometraggio Zhang diviene un autore degno di nota per l'occidente, che lo premia nei maggiori festival cinematografici tra la fine degli anni Ottanta e l'inizio degli anni Novanta: a *Sorgo rosso* verrà assegnato l'Orso d'oro al Festival di Berlino, e a *La storia di Qiu Ju* otterrà il Leone d'oro alla Mostra del Cinema di Venezia nel 1992.

<https://www.berlinale.de/en/archive> <https://asac.labiennale.org>

Questa raffigurazione di una Cina arretrata, e la sua apparente denuncia tramite il mezzo filmico incontra il fascino dello spettatore esterno, al quale viene mostrato un immaginario diverso dal cinema di propaganda maoista conosciuto in precedenza.

Tuttavia la nuova immagine della Cina rurale è suggestiva nelle sue rievocazioni di costume si rivela in tutta la sua elegante finzione di fronte all'impatto del reale: contemporaneamente al successo in Occidente di queste pellicole i fatti occorsi nel giugno 1989 in Piazza Tienanmen restituiscono al mondo un'immagine della Cina contemporanea che va a superare le eleganti finzioni dei suoi registi, generando nel paese uno shock culturale e un punto di non ritorno sul versante politico e mediatico.

La potenza di quelle immagini di repressione causa nel pubblico straniero la necessità di vedere «una reiterazione del medesimo immaginario di ribellione utopica»⁷⁷, con un inevitabile cambio nelle modalità di produzione delle opere. Sul fronte interno si segnalano un maggiore controllo da parte della censura (con la quale avrà problemi Zhang Yimou per il rilascio integrale della pellicola *Lanterne rosse* nel 1991) e maggiori finanziamenti per opere celebrative della rivoluzione.⁷⁸

Tutto questo sul lungo periodo porterà alla dispersione della “generazione perduta” di cineasti, con l'abbandono del paese di Chen Kaige e la progressiva perdita di mordente nell'idea di cinema e nelle tematiche rappresentate in molti dei registi coinvolti nel clima di rinascita iniziato nel decennio precedente. Un ultimo colpo di coda è segnato da opere molto apprezzate quali *Addio mia concubina* (1993)⁷⁹ di Chen e *Vivere!* (1994) di Zhang Yimou, caratterizzate da uno sguardo più critico degli anni maoisti, durante i quali la repressione schiaccia i personaggi protagonisti.

I registi della generazione successiva sceglieranno modalità molto diverse, per un cinema cinese in continua trasformazione. Meno noti al pubblico straniero, i membri della cosiddetta sesta generazione⁸⁰ prediligono la rappresentazione di contesti urbani e metropolitani, con le periferie a fare da sfondo a vicende incentrate sulla perdita di consapevolezza individuale e collettiva del popolo cinese.⁸¹ Ciò nonostante si segnala per tutta la durata degli anni Novanta e l'inizio del nuovo millennio un aumento costante dei profitti dell'industria culturale cinese, in grado di farsi carico della produzione di grandi opere ad altissimo budget con l'impiego di nuove tecnologie.

⁷⁷ Marco Dalla Gassa, Dario Tomasi *Il Cinema dell'Estremo Oriente*, ivi p. 14

⁷⁸ Marco Dalla Gassa, Dario Tomasi *Il Cinema dell'Estremo Oriente*, ivi p.15

⁷⁹ Film vincitore della Palma d'oro al Festival di Cannes 1993 <https://www.festival-cannes.com/en/retrospective/>

⁸⁰ La generazione perduta alla quale si ascivo Chen e Zhang Yimou è anche nota come quinta generazione

⁸¹ Marco Dalla Gassa, Dario Tomasi *Il Cinema dell'Estremo Oriente*, ivi p. 23

Il soggetto di questi veri e propri kolossal panasiatici è spesso incentrato sulla rievocazione storica, rivestita di una patina mitica attraverso il recupero dei canoni del genere *Wuxiapian* o più in generale del cinema di arti marziali. Oltre all'ingaggio di grandi registi provenienti dai mercati limitrofi quali il taiwanese Ang Lee per il già citato *La Tigre e il Dragone* (2000) e l'hongkonghese John Woo per *Red Cliff - La Battaglia dei Tre Regni* (2008) si segnala il ritorno in auge di Zhang Yimou con *Hero* (2002) e *la Foresta dei Pugnali Volanti* (2004).

Questi film hanno alle spalle grandi produzioni e riescono a suscitare grande interesse ed attenzione nel pubblico occidentale, pronto a riconoscere in essi la celebrazione di grandi eventi e figure della storia del Celeste Impero, romanzate e spettacolarizzate come nel caso di *Hero* con l'unificazione dell'impero, e in *Red Cliff* con la battaglia di Chibi, avvenuta nel III secolo d.C.

2. Una “Nuova Onda” proiettata verso il nuovo millennio

2.1 Il cinema sudcoreano

Si è visto in precedenza come molta della forza espressiva e della carica innovativa in grado di fare breccia nello spettatore e fabbricare nuovi elementi utili ad arricchire l’immaginario abbiano origine da processi di evoluzione storica, sociale ed economica dei mercati cinematografici coinvolti. Il mezzo cinematografico ha permesso, sul piano artistico, di affrancare molti di questi mercati dando rinnovata linfa espressiva ad una realtà non ancora pienamente compresa altrove.

Le naturali evoluzioni di questi nuovi movimenti hanno seguito di pari passo gli inevitabili cambiamenti socioeconomici del proprio paese, cambiando pelle con essi in un perpetuo rinnovarsi di voci riversate in un immaginario ormai sempre più multiforme. I mercati emersi negli ultimi trent’anni riflettono quindi un cinema interconnesso tra una serie di poli industriali asiatici aperti e pronti ad assimilare influssi e stimoli dal cinema europeo ed hollywoodiano.

Da questo punto di vista, con l’ascesa di un clima sempre più postmoderno, la contaminazione ed ibridazione di forme espressive diventa la regola in ogni arte, compreso il cinema. Esso funge infatti da cassa di risonanza data la sua intrinseca componente visiva istituendo ponti e collegamenti insospettabili tra culture tramite la rappresentazione di una realtà altrimenti inaccessibile.⁸²

Utilizzata in chiave politica nella fase coloniale, la rappresentazione di un Oriente fascinosa ma in definitiva addomesticato ha lasciato spazio alle voci autoctone, autentiche espressioni dello stato delle cose ed in grado di incanalare con maggiore efficacia le caratteristiche inalienabili della propria realtà rispetto alle rappresentazioni artificiose ed accomodanti a disposizione dell’occhio occidentale. Queste modalità di rappresentazione hanno esercitato un nuovo tipo di fascino sullo spettatore occidentale, rispondendo come si è visto in precedenza ad un bisogno artistico diverso dai canoni propri del cinema americano e di quello europeo.

In questo percorso si iscrive l’ascesa del cinema sudcoreano, erede di alcune delle cinematografie precedentemente citate, dalle quali trae molte modalità rappresentative e stilistiche per configurarsi infine come nuovo polo di attrazione e dialogo con gli Stati Uniti e l’Europa.

Nel corso del XX secolo, la storia del paese viene tradizionalmente suddivisa in tre macro-periodi in ognuno dei quali la società coreana ha sofferto di pesanti limitazioni e privazioni. Tali ostacoli hanno rallentato se non addirittura bloccato lo sviluppo artistico del paese, arrivando nel caso

⁸² Kim Young-jin *Lee Chang-dong - Korean Film Directors* Seul Selection Co. Ltd. 2007 p.90

dell'occupazione giapponese (1907-1945) alla cancellazione dell'identità prettamente coreana per un'assimilazione forzata alla cultura nipponica. Alle ferite identitarie riportate nel corso dell'occupazione sono seguite quelle della divisione forzata del paese sulla linea del 38° parallelo a causa della guerra (1948-1959) e delle dittature militari susseguitesì fino al 1991.⁸³ Da questo momento in poi comincia l'infanzia democratica del paese, la quale permette alla Corea del Sud di affacciarsi al mondo e diventare, grazie ad una vertiginosa crescita economica interrotta parzialmente sul finire degli anni Novanta, una delle maggiori potenze economiche asiatiche e mondiali.⁸⁴

Sul piano artistico, l'ascesa del cinema coreano segue di pari passo quella avvenuta su quello economico: prima di ciò la cinematografia coreana aveva conosciuto solo un breve momento di libertà espressiva nel corso degli anni Sessanta⁸⁵, coincisa con una parentesi democratica tra la violenza e la corruzione delle dittature militari. Già sul finire degli anni Ottanta il settore dell'intrattenimento conosce una prima ripresa, marcata storicamente dall'approssimarsi delle Olimpiadi di Seul del 1988. In questo periodo a dominare il mercato interno sono i film d'importazione americana, i quali alla lunga rischiano di affossare l'industria per via della loro presenza eccessiva nelle sale a scapito delle pellicole autoctone.⁸⁶

La rinascita artistica solo accennata nei primi anni Sessanta deve attendere diversi decenni marcati da una repressione politica e sociale tale da impedire un reale sviluppo artistico e un significativo punto di partenza per la nascita di un'autorevole industria cinematografica interna. Sono infatti pochi i nomi in grado di arrivare agli schermi delle rassegne internazionali tra il 1960 e il 1990. Uno di questi è Im Kwon-taek, attivo già a partire dagli anni Sessanta, seguito poi negli anni Ottanta dalla generazione impegnata capitanata da registi quali Park Kwang-gu e Jung Sung-woo, fautori di una stagione di realismo sociale fondamentale per la crescita artistica degli autori a loro successivi.

⁸³ Marco Dalla Gassa, Dario Tomasi, *Il Cinema dell'Estremo Oriente* ivi p.111

⁸⁴ Marco Dalla Gassa, Dario Tomasi *Il Cinema dell'Estremo Oriente*, ivi p.112

⁸⁵ Definita dai critici del settore come la *Golden Age* del cinema sudcoreano, solo recentemente con il successo globale delle nuove voci provenienti dal paese si è attivato un processo di riscoperta di alcune delle pellicole prodotte in questo breve e felice arco di tempo libero da condizionamenti esterni. Molti degli stessi registi sudcoreani contemporanei si sono attivati nella promozione di queste opere a lungo messe da parte, spingendole verso una tardiva riproposizione in occidente. È questo il caso del film *The Housemaid* (1960) di Kim Ki-Young contenente in nuce molte delle componenti sociali e modalità espressive che hanno decretato il successo del cinema sudcoreano contemporaneo. È stato fondamentale in questo senso il ruolo avuto dal comitato civile arte cinematografica istituito nel 1960 con la seconda repubblica, il quale nella sua breve durata ha favorito un primo barlume di libertà espressiva per i cineasti coreani.

Francesco Bono, *L'Industria Cinematografica in Il Cinema Sudcoreano*, a cura di Adriano Aprà, i saggi Marsilio, Venezia, 1992 p.37 e An Byung-sup, *L'Evoluzione del Cinema Sudcoreano*, ivi p. 54

⁸⁶ Francesco Bono, *L'Industria Cinematografica in Il Cinema Sudcoreano*, ivi p.34
Marco Della Gassa, Dario Tomasi, *Il Cinema dell'Estremo Oriente* ivi p.114

In questo periodo vengono finalmente poste la basi per un significativo sviluppo del mercato cinematografico interno, il quale riesce in un solo decennio nell'impresa di raggiungere una solidità nell'impianto produttivo ed una prolificità in grado di gareggiare con i successi occidentali d'importazione. Dal 1993, anno in cui le produzioni coreane fruttavano solo il 7 % degli incassi totali all'interno del mercato nazionale dominato dalle produzioni americane⁸⁷, l'industria cinematografica coreana raggiunge cifre record già sul finire del 1999 con gli incassi del *blockbuster Shiri* di Kang Je-Gyu e di *JSA (Joint Security Area)* uscito l'anno successivo per la regia di Park Chan-Wook. Entrambe le opere rispondono ai canoni di un cinema d'intrattenimento diverso da quello arrivato dagli Stati Uniti in precedenza, figlio del fermento culturale di una società entrata in una nuova dimensione di consapevolezza del proprio passato e del proprio futuro.

Il veicolo di tale cambiamento è un tema trasversale dell'intera storia coreana dal secondo dopoguerra al presente, ovvero la cicatrice lasciata dalla separazione del paese in cui il confine rappresenta la volontà di spingersi oltre dell'arte e l'inevitabile frustrazione data dall'impossibilità di avere un dialogo da entrambe le parti nella realtà dei fatti⁸⁸. Il punto di vista adottato in molte delle storie di successo uscite nei cinema sudcoreani nel decennio aperto dalle olimpiadi di Seul è la prospettiva parziale del cittadino in balia del cambiamento, o dell'inevitabile protrarsi delle stesse problematiche del passato mai del tutto risolte ma evidenziate dalla lente cinematografica. Rispetto al consolidato codice del cinema di genere, l'industria culturale coreana adotta uno sperimentalismo consapevole degli esiti artistici dei mercati limitrofi quali Giappone e Hong Kong, da qui la grande eterogeneità di voci e stili degli autori che per primi emergono e catturano l'attenzione del resto del mondo. La capacità dell'industria cinematografica sudcoreana di confezionare *blockbuster* rappresenta un unicum produttivo nel panorama asiatico. Con l'espansione degli studios di Chungmuro, la "Hollywood coreana", è nata anche di pari passo una concezione della pellicola d'intrattenimento che esula dalle logiche della serialità e intermedialità tipicamente americane, come anche dall'aggregazione produttiva panasiatica in atto nei paesi limitrofi.⁸⁹

Nel cinema sudcoreano si punta infatti a diversificare l'offerta, con una produzione di opere più capillare, incentrata sulla bontà narrativa della trama e sull'esplorazione di tematiche attraenti tanto

⁸⁷ *Il Volo della Fenice, il Cinema Sudcoreano Contemporaneo* su Rivista indipendente di cinema *Taxidivers* maggio 2021 https://issuu.com/taxidivers_magazine/docs/dossier_corea_def-drivers?utm_medium=referral&utm_source=www.taxidivers.it

⁸⁸ Marco Dalla Gassa, Dario Tomasi, *Il Cinema dell'Estremo Oriente* ivi p.154

⁸⁹ Marco Dalla Gassa, Dario Tomasi *Il Cinema dell'Estremo Oriente*, ivi pp.162-163

per lo spettatore coreano, il quale può ravvisarvi elementi storicamente vicini⁹⁰, quanto per lo spettatore occidentale, avvinto da una nuova rielaborazione in chiave fantastica di un immaginario esotico fino a quel momento poco esplorato.

La rappresentazione e la scelta dei personaggi è a sua volta funzionale al rafforzamento di questa percezione in quanto lontani dall'idealismo del precedente cinema propagandistico e più vicini alla meschinità ed inettitudine delle classi minori unite in una collettività orizzontale, capaci di guadagnarsi le simpatie del pubblico senza intento satirico e sociologico.⁹¹ Allo stesso modo, la costruzione narrativa di questi film campioni d'incassi si distingue per la propria compattezza: il ristretto numero di ambientazioni (spesso epicentri iniziali e finali di incontri, dialoghi e azioni chiave) è uno dei principali schemi di ricorsività all'interno di queste pellicole commerciali in quanto permette allo spettatore di rintracciare nello svolgimento una coesione comunicativa d'impatto.⁹²

In questo periodo di vertiginosa ascesa durato una decina di anni e culminato con il successo della formula del *Korean Blockbuster* si inscrivono gli esordi della nuova generazione di cineasti nota oggi sotto il nome di *Hallyu* (letteralmente "Nuova Onda"⁹³).

Gli esponenti di questa nuova generazione si distinguono dalla precedente per l'eterogeneità delle loro voci e dei loro stili. Essi si allontanano dal realismo sociale per esplorare il senso di delusione rispetto al tanto auspicato cambiamento seguito alla democratizzazione del paese, insieme alla frustrazione verso l'incapacità di chi detiene il potere.⁹⁴

Questi registi, definiti anche come «la generazione dei cinefili»⁹⁵ sono entrati nell'orbita di produzioni cinematografiche nei modi più disparati, pronti da subito a declinare molte delle loro peculiarità all'interno di un preciso stile divenuto distintivo per ognuno degli autori interessati.

⁹⁰ « le fantasie storiche del *blockbuster* coreano, all'inverso, rifiutano l'attuale ordine sociale e presentano la divisione nazionale come la causa all'origine della società distopica.»
Lee Hyang-jin, *Il Cinema Coreano Contemporaneo. Identità, Cultura e Politica*. ObarraO, Milano, 2006 p.257

⁹¹ Marco Dalla Gassa, Dario Tomasi, *Il Cinema dell'Estremo Oriente* ivi p. 166

⁹² Marco Dalla Gassa, Dario Tomasi *Il Cinema dell'Estremo Oriente*, ivi pp.168, 171

⁹³ Questo termine si può trovare anche in senso più ampio in riferimento al rinnovato movimento culturale sudcoreano, è un movimento che coinvolge principalmente il cinema, la musica.

⁹⁴ Lee Hyang-jin, *Il Cinema Coreano Contemporaneo. Identità, Cultura e Politica* ivi p.258

⁹⁵ Marco Dalla Gassa, Dario Tomasi, *Il Cinema dell'Estremo Oriente* ivi p. 122

Ognuno di questi autori esordisce nel corso del decennio “felice” 1994-2004 e molti di essi costituiscono ancora oggi i nomi più rappresentativi del cinema coreano nel mondo.⁹⁶

La situazione di partenza può ricordare senz'altro i presupposti alla base del rinnovato clima artistico durante la New Hollywood negli anni Settanta. Come in quel caso il movimento si fonda sulla mutua collaborazione tra le alcune delle variabili interne all'industria: in prima istanza le case di produzione sono disposte a dare quanta più libertà espressiva possibile al regista, il quale è pronto a sua volta a trattare criticamente temi relativi alla realtà del paese e proiettarsi oltre questi con consapevolezza artistica e sperimentalismo.⁹⁷

L'età dell'oro del cinema coreano incontra una prima flessione sul finire degli anni Duemila, la quale fa pensare, come avvenuto in precedenza per altre cinematografie limitrofe, all'inevitabile scoppio di una bolla.⁹⁸ In questo contesto si segnala una sempre maggiore egemonia di poche case di produzione e distribuzione⁹⁹, la quali come nel caso americano, hanno permesso l'indipendenza economica e liberato l'industria da preoccupazioni finanziarie, ma d'altro canto hanno portato ad un progressivo impoverimento del cinema *mainstream*. La collaudata formula citata in precedenza ha infatti portato ad un minor spazio per la sperimentazione e a un ruolo sempre più ridotto del cinema indipendente.¹⁰⁰ La parabola di molti tra i registi emersi in seno alla *Hallyu* è riconducibile a questa tendenza.

Nonostante il periodo di momentanea crisi, il settore cinematografico coreano riesce comunque a risollevarsi e a conoscere nuove vette di successo di pubblico dal 2013 in poi.¹⁰¹ La prosperità di un movimento che si fa sempre più internazionale porta con sé la consacrazione delle voci autoriali

⁹⁶ Marco Dalla Gassa, Dario Tomasi *Il Cinema dell'Estremo Oriente*, ivi p.123

⁹⁷ Kim Young-jin *Lee Chang-dong - Korean Film Directors*, ivi p.22

⁹⁸ Darcy Paquet, *la Bolla che si Rifiuta di Scoppiare*, in Udine Far East Film, <https://www.fareastfilm.com/archivio/catalogo/2014/la-bolla-che-si-rifiuta-di-scoppiare-il-cinema-coreano-nel-2013/?IDLYT=31549>

⁹⁹ Si fa qui riferimento alle principali quali CJ Entertainment e Showbox, le quali nel corso degli anni 2000 hanno raccolto il testimone delle *Chaebol*, multinazionali (tra le quali Samsung) entrate nel mercato cinematografico nel corso degli anni Novanta per finanziare i primi *blockbuster* come nel caso di *Shiri* (1999).

¹⁰⁰ Marco Dalla Gassa, Dario Tomasi, *Il Cinema dell'Estremo Oriente* ivi p. 124

¹⁰¹ Nel 2013 il cinema coreano è riuscito ancora una volta a librarsi verso nuove vette, superando agevolmente i consuntivi del 2012, che a loro volta avevano già infranto tutti i record. I film nazionali da soli hanno venduto nel 2013 ben 127,3 milioni di biglietti, vale a dire il 59,7% del totale annuale, con un incremento dell'11% rispetto all'anno precedente e di oltre il doppio rispetto al 2008. Inoltre, nove dei dieci film campioni di incassi dell'anno erano coreani. A sorpresa, un rapporto del Korean Film Council ha stimato che, senza contare le pellicole indipendenti, un film commerciale coreano nel 2013 ha in media ottenuto profitti pari al 15,2%.

Darcy Paquet, *la Bolla che si Rifiuta di Scoppiare*, in Udine Far East Film, <https://www.fareastfilm.com/archivio/catalogo/2014/la-bolla-che-si-rifiuta-di-scoppiare-il-cinema-coreano-nel-2013/?IDLYT=31549>

proprie del cinema coreano del nuovo millennio. Ne è la prova, come si vedrà in seguito, la crescente attenzione dei grandi festival europei verso le opere di questi cineasti. Il riconoscimento da parte della critica verso autori come Kim Ki-duk, e Hong Sang-soo è affiancato alla valorizzazione del cinema di genere operata da registi quali Park Chan-wook e Bong Joon-ho, e dalla ricerca letteraria ed interiore del cinema di Lee Chang-dong.

Questo nuovo cinema parte sempre e comunque da un'idea di realtà presente nel tessuto sociale coreano per filtrarla attraverso l'occhio sperimentale e spietato dell'artista, pronto a tramutarla in immagine cinematografica servendosi del genere. La ferocia espressiva delle nuove voci di questo cinema sudcoreano si spiega quindi con la sua interpretazione consapevole dei modelli. Molte delle opere di questi registi mescolano i generi tra loro con modalità decisamente più marcate e stridenti¹⁰² rispetto al cinema di genere americano e al precedente cinema di Hong Kong, ma proprio questo è uno degli elementi di maggiore fascinazione per il pubblico straniero.

Il pubblico analizza una pellicola sulla base delle proprie conoscenze pregresse, presenti nell'immaginario, le quali permettono di ricondurre molte delle caratteristiche dell'immagine davanti a loro alle categorie conosciute; in questo caso si fa riferimento all'idea di esotico che era andata sedimentandosi nel corso dei decenni precedenti. Tuttavia nel caso dei primi e più importanti successi coreani tale lettura subisce delle interferenze: in queste pellicole infatti la crudezza del vero viene amplificata dall'approccio stilistico e dalla resa visiva. La presentazione di tematiche autoctone ma cariche di significativa tensione culturale e sociale come il costante dualismo con la vicina Corea del Nord, si articola nell'arte di questi autori in un dialogo/scontro con un fratello-spettro, fonte di tensione continua¹⁰³. Allo stesso modo, le riflessioni dell'attuale generazione di registi denominata *Hallyu* continua a interrogarsi sugli effetti e le conseguenze nella società dell'entrata della Corea del Sud nella sfera di influenza occidentale e del repentino progresso economico che ne è seguito.

All'interno di questa trattazione verrà data una particolare attenzione a tre dei vari autori emersi nel corso di questo ventennio, meritevoli di aver posto per primi il mercato cinematografico coreano all'attenzione di critica e pubblico occidentali con le loro pellicole presentate tra il 2000 ed il 2004 alle più importanti rassegne internazionali: Kim Ki-duk, Park Chan-wook e Lee Chang-dong.

¹⁰² Marco Dalla Gassa, Dario Tomasi, *Il Cinema dell'Estremo Oriente* ivi p. 125

¹⁰³ Marco Dalla Gassa, Dario Tomasi *Il Cinema dell'Estremo Oriente*, ivi p. 135

Questi ultimi due registi verranno trattati anche in sede di analisi comparata al fine di estrapolare gli elementi distintivi del nuovo cinema della *Hallyu*. Non si possono comunque dimenticare altri registi appartenenti a questa nuova ondata e portatori di nuovi approcci al genere ed al racconto della società quali Hong Sang-Soo, regista specializzato nella commedia intimistica e rivolta ad una riflessione non solo sulla realtà ma anche sullo stesso mezzo cinematografico e le sue potenzialità.

Come Kim e Lee, Hong rientra tra gli autori più celebrati dalla critica, che riconosce nel suo minimalismo volto a raccontare aneddoticamente delle vicende di uomini senza qualità una nuova ed efficace incarnazione di un certo tipo di cinema asiatico (specialmente taiwanese) a lui precedente.¹⁰⁴

Bong Joon-ho è un altro autore estremamente eclettico che come Park parte dal genere per contaminarlo ed apportare una rappresentazione caustica delle dinamiche sociali. Cinefilo come Park, Bong si serve dalle logiche del cinema di genere per ribaltare la percezione dello spettatore, esplorando la condizione umana dei suoi protagonisti messi dalla società di fronte a situazioni estreme. Dietro all'impianto poliziesco del suo primo grande successo *Memorie di un Assassino* (2003) e alla rielaborazione contemporanea del *Kaiju eiga* con il *blockbuster* *The Host* (2006), il regista mette in scena delle curate metafore politiche sull'impotenza del singolo nella Corea contemporanea. Con Park Chan-wook e Kim Jee-won è inoltre uno dei primi registi a lavorare in produzioni internazionali, nelle quali ritornano i temi fondamentali del suo cinema come nell'incursione nella fantascienza distopica di *Snowpiercer* (2013). Bong è forse oggi il più noto tra i registi della *Hallyu* visto il grande successo raccolto sul piano internazionale da *Parasite* nel 2020 con la vittoria della Palma d'oro a Cannes ed il riconoscimento da parte dell'industria americana con l'assegnazione di quattro *Academy awards*. La pellicola segna inoltre il suo ritorno alle produzioni autoctone di Chungmuro.

¹⁰⁴ « Sia a livello di composizione dell'immagine, sia di articolazione del racconto (ignoranza della drammaturgia tradizionale, uso dell'ellissi, mancata segnalazione dei rapporti spazio-temporali tra una sequenza e l'altra, ricorso a immagini fortemente simboliche)»
(Alberto Pezzotta, *Hong Sang-soo, Nord di Hou Hsiao Hsien*, in *Kim Ki-duk, stagioni e passioni*, p.16
In Marco Dalla Gassa, Dario Tomasi *Il Cinema dell'Estremo Oriente*, ivi p.129

2.2 Kim Ki-duk, Lee Chang-dong e Park Chan-wook, tre volti di una nuova realtà

Tra i registi precedentemente citati, Kim Ki-duk è certamente il primo a riuscire con efficacia ad ibridare la tradizione coreana nelle sue componenti socioculturali e nell'impiego del melodramma (tutt'oggi il genere predominante dell'industria, in grado di inglobare i valori portanti della società coreana) e del cinema di genere con gli spunti forniti dal cinema americano e modernista europeo, oltre alla pittura¹⁰⁵. Lo stile di questo regista riesce infatti a riunire ognuna di queste tendenze in una riflessione unitaria e coerente, nella cui struttura filmica riescono a coesistere poli percepiti fino a quel momento come opposti quali Oriente ed Occidente, contemplazione modernista e suspense del film di genere (soprattutto poliziesco e gangster movie), contaminazione e autorialità.¹⁰⁶

Il primo e più importante esempio di alterazione della percezione da parte di critica e pubblico in Occidente si può trovare nella ricezione del film *L'Isola (Seom)* portato da Kim Ki-duk alla 57° Mostra Internazionale d'Arte cinematografica di Venezia.

Il regista porta il suo terzo lavoro alla rassegna del Lido dopo un esordio, *Il Coccodrillo* (1996) che conteneva già in nuce le caratteristiche dirompenti del suo cinema: la storia di un giovane senz'atletica che vive lungo un fiume e rovista nei vestiti di morti suicidi lascia trasparire l'asprezza di una realtà mostrata senza filtri, così come la violenza connaturata in essa. A tali presupposti Kim Ki-duk riesce ad unire, a partire proprio da *L'Isola*, uno stile che parte dal minimale per sfociare talvolta nell'onirismo. La mancanza di interazioni tra i personaggi rivela un senso di isolamento e malattia che pervade l'intera società, incancrendola in uno scenario in cui non può esistere rapporto che non preveda la sopraffazione del prossimo volta alla sopravvivenza dell'io. Vi è fin da subito un connubio disturbante tra il surreale e il viscerale nell'opera di questo regista, nella quale lo spettatore è messo di fronte ad una carica di cruda violenza affiancata da vasti silenzi e sospensioni simboliche di senso. Il conflitto si traduce in sadismo, con immagini ed associazioni tra morte e sessualità in grado di turbare il pubblico.¹⁰⁷ Per tale motivo la ricezione della pellicola a Venezia è quanto mai polarizzata sui due estremi, tra chi riconosce nella pellicola una di queste due componenti in particolare, sopprimendo l'altra e condannandola ad essere di troppo¹⁰⁸.

¹⁰⁵ Davide Morello *Kim Ki-duk - Schermi Orientali*, Libreria Editrice Cafoscarina, Venezia, 2006 p.13

¹⁰⁶ Davide Morello *Kim Ki-duk - Schermi Orientali*, ivi p.14

¹⁰⁷ Davide Morello *Kim Ki-duk - Schermi Orientali*, ivi pp. 24-27

¹⁰⁸ Si rimanda qui alle recensioni poco positive incentrate sulla violenza delle immagini dei critici cinematografici I. Bignardi e E. Magrelli per *La Repubblica* presenti alla Mostra del Cinema di Venezia nel 2000; anche Morello, dispensa e filmografia critica pp.126,127.

L'isola verrà definito poi a posteriori «film polveriera»¹⁰⁹, definizione che può comprendere per estensione l'intera opera del regista ma che viene portata all'attenzione collettiva proprio con il suo quarto lungometraggio, che esplose nelle menti del pubblico veneziano nel 2000. All'interno del film Kim Ki-duk enuclea molti dei temi portati avanti nel corso della sua filmografia successiva, oltre alla sua particolare cifra stilistica.

Molte delle scene portatrici del genuino shock provato dai primi spettatori europei del film si concentrano su questo aspetto: un amore che comprende ed è compreso dal dolore in cui la sensibilità deve necessariamente sposarsi con una violenza connaturata nell'umano.

La storia di Hee-jin, ragazza solitaria e silenziosa che gestisce un villaggio lacustre formato da palafitte incontra quella di Hyun-Shik assassino della fidanzata e dell'amante della stessa. A partire da questo presupposto si sviluppa la vicenda dei due, ammantata da una quasi totale assenza di dialoghi, i quali lasciano invece spazio ad un silenzio scavato dalle ferite interiori dei personaggi.

Il linguaggio esposto da Kim Ki-duk non è quello verbale, egli si focalizza infatti su gesti e sguardi prima di ogni altra cosa, oltre che sull'interazione fisica tra i corpi.

In questo film viene inoltre messa per la prima volta in scena con efficacia la particolare strategia discorsiva del regista, capace di smontare spazio e tempo per restituire allo spettatore un'immagine diretta di quest'ultimo in forma lineare.¹¹⁰ Esso infatti, ne *L'Isola* e nelle opere successive perde ben presto di significato in nome di una ripetizione e ciclicità destabilizzanti.

Il cinema di Kim vuole quindi essere ambiguo nella rappresentazione delle sue storie e dei suoi personaggi; in una visione decentrata nella quale è la marginalità ad essere al centro della scena. I suoi reietti sono spesso contenitori di pulsioni tra loro opposte, oppressi ed oppressori in una spirale di violenza e vendetta che si rivela tema fondante anche di un altro regista coreano appartenente alla *Hallyu* ovvero Park Chan-wook: la violenza perpetrata attraverso il mezzo della vendetta è per entrambi una costitutiva natura dell'uomo.

Lo spettatore sente quindi qualcosa di diverso in questo incontro con un discorso cinematografico non convenzionale, anche per gli standard e le abitudini che la critica occidentale poteva aspettarsi dal cinema asiatico fino a quel momento.

Kim Ki-duk segue un percorso artistico difficile da tradurre a figure esterne alla sua visione. A partire dalla sua abitudine di montare in prima persona molti dei suoi film al fine di plasmarne l'andamento narrativo e rielaborare ancora una volta l'essenza dei suoi personaggi a riprese finite.

¹⁰⁹ Giuseppe Zucco, *L'isola, il Cinema Polveriera di Kim Ki-duk*, in *Minima&Moralia* 14/03/2010 <https://www.minimaetmoralia.it/wp/cinema/l'isola-il-cinema-polveriera-di-kim-ki-duk/>

¹¹⁰ Davide Morello *Kim Ki-duk - Schermi Orientali*, ivi p.91

Nel caso de *L'Isola* si è dedicato anche alla cura della scenografia minimale ma densa di simbolismo, per poter imprimere al meglio la resa estetica dell'immagine nello spettatore. Lo stile visivo del regista, estremamente asciutto, nasce dal suo avvicinamento all'industria attraverso un percorso inusuale, come accaduto a molti altri registi sudcoreani della *Hallyu*. La sua passione per la pittura, praticata a Parigi prima di approcciarsi all'esperienza cinematografica, porta quest'autore ad affinare il suo gusto estetico per l'inquadratura e alla volontà di inserire quanti meno movimenti di macchina possibili per congelare l'istante nella ripresa. Kim non si pone mai troppo vicino ai personaggi se non in rari casi, per questo predilige raccontare attraverso l'impiego di campi lunghi o medi impregnati di significativo isolamento.

Kim si serve spesso di spazi ristretti, talvolta claustrofobici, con lo scopo di evidenziare l'oppressione dei suoi protagonisti tramite l'utilizzo intelligente della macchina da presa filtrata attraverso vetri e specchi, come nel caso de *L'Isola*. Ciò permette al regista di scomporre il piccolo ambiente della scena per alterare la direzione degli sguardi in un labirinto di immagini che riflette a sua volta quello cognitivo espresso nelle sue storie¹¹¹

Nonostante la violenza e la cripticità insita nel suo cinema, Kim Ki-duk è uno dei primi registi sudcoreani in grado di fare breccia nella critica europea, ottenendo anche un buon riscontro sul fronte degli incassi con le pellicole successive. Con *Primavera, Estate, Autunno, Inverno... e Ancora Primavera* uscito nelle sale europee tre anni dopo la dirompente entrata in scena a Venezia de *L'Isola* riesce ad ottenere un altro successo di pubblico e critica, ormai pronto ad identificarlo come una voce autorevole nel nuovo cinema asiatico.

Il successo prosegue fino alla consacrazione critica data dal Leone d'argento a Venezia per la miglior regia nel 2004 per *Ferro 3- La Casa Vuota* e l'Orso d'argento per la regia del film *La Samaritana* alla Berlinale. Entrambi i film vengono ben accolti all'estero e si fanno portatori delle tematiche care al regista, con particolare attenzione sull'incomunicabilità tra personaggi in grado di entrare in contatto veramente solo tramite il sesso e la violenza. Queste opere assumono inoltre una dimensione spirituale quando non soprannaturale alla quale l'uomo è in grado di assurgere nella ciclicità dell'esistenza. Nel caso di *Ferro 3* si fa riferimento alle capacità del protagonista (non a caso muto) di rendersi invisibile ed impalpabile. In *Primavera* Kim si concentra invece sull'immutabilità e la ripetizione simbolica degli eventi nella vita di un monaco ed un discepolo. Nelle due pellicole Kim si sofferma sull'importanza dello sguardo: in *Ferro 3* il regista riesce infatti ad imprimere nello spettatore una gerarchia dello stesso, nella quale è la soggettività del personaggi

¹¹¹ Davide Morello *Kim Ki-duk - Schermi Orientali*, ivi p. 82

a dominare ciò che gli altri personaggi possono o non possono vedere¹¹². La creazione di un punto cieco all'interno dell'immagine cinematografica da parte del protagonista segue la sua interiorità enigmatica, la quale cerca nello stesso labirinto presentato in precedenza la propria identità priva di voce e corpo¹¹³.

Dopo il suo distacco dal mondo del cinema successivo ad un incidente sul set del film *Dreams* nel 2008, Kim Ki-duk torna quattro anni più tardi alla regia di un lungometraggio con *Pietà*¹¹⁴.

Il regista in questo caso vuole dare allo spettatore un disturbante spaccato di una società annegata nel dolore e nella sofferenza che essa stessa si infligge; il film può infatti considerarsi una summa delle tematiche precedentemente trattate in tutta la filmografia precedente.

La vicenda del sadico Gang-do figlio di un mondo stagnante e crudele del quale ha assunto i tratti è l'esemplificazione dell'esacerbarsi di una crudeltà resa ormai una seconda natura necessaria per una sopravvivenza priva di salvezza. Quest'ultima è ottenibile solo tramite il progressivo ricostruirsi in lui di un sentimento diverso, dato dal primigenio affetto tra madre e figlio che Gang-do non poteva provare dato che fino a quel momento sono state la solitudine e la crudeltà le sue uniche condizioni d'esistenza. Solo la morte a questo punto, colorata da una punta tragica può garantire all'uomo nato dalla violenza la salvezza, e quindi la pietà originale del titolo.

In quest'opera, intrisa di rimandi artistici, Kim raggiunge un punto di arrivo nella rappresentazione delle figure femminili nel suo cinema. In particolare è il conflitto tra maschile e femminile ad evolversi nella sua opera, riflesso delle sostanziali differenze con la messa in scena di questo tipo di violenza nel cinema coreano rispetto alle modalità di rappresentazione tipicamente europee e americane.¹¹⁵

Il dualismo tra erotismo e violenza/morte è ancora una volta al centro della rappresentazione della violenza di genere nel cinema di Kim Ki-duk. Spinte dalla loro società in una posizione di

¹¹² Davide Morello *Kim Ki-duk - Schermi Orientali*, ivi p.11

¹¹³ « La ragione per cui nei miei film ci sono persone che non parlano è perché qualcosa le ferisce profondamente. La loro fiducia negli altri esseri umani è stata distrutta [...] la violenza a cui si rivolgono preferisco chiamarla linguaggio del corpo.»

Volker Hummel, *Interview with Kim Ki-duk*, in Davide Morello *Kim Ki-duk - Schermi Orientali*, ivi p. 54

¹¹⁴ Presentato alla 69° edizione della Mostra del Cinema di Venezia, dove otterrà anche il massimo riconoscimento con il Leone d'oro. <https://asac.labiennale.org/>

¹¹⁵ «Penso che le donne occupino un livello più alto degli uomini. Hanno qualcosa da offrire di cui l'uomo avrà sempre bisogno [...] è il conflitto universale, e in un certo modo riflette anche le differenze culturali. Nel caso dell'Europa penso che il conflitto sia minore tra i sessi. I film europei riflettono questo status quo. I film asiatici sono più loquaci e violenti perché il conflitto tra maschio e femmina è ancora molto marcato.» Volker Hummel, *Interview with Kim Ki-duk*, in Davide Morello *Kim Ki-duk - Schermi Orientali*, ivi pp. 29-30

sofferenza e subordinazione, le donne degradate nel suo cinema riflettono tuttavia anche intraprendenza, coraggio e creatività all punto da poter ribaltare la loro situazione¹¹⁶. Già ne *l'Isola* il rapporto tra i sessi vede la donna come personaggio dominante in un percorso di lenta sovversione che viene rivelato allo spettatore in tutta la sua potenza in *Pietà*.

Molti dei suoi film successivi, tra i quali *Moebius* (2013) e *Il Prigioniero Coreano* (2015) riflettono sulla diffusione del seme della violenza ad ogni livello della società coreana contemporanea, sia esso sul piano familiare con l'edipica vicenda di *Moebius*, o politico nella spirale di cieco e soffocante dogmatismo alla base dei rapporti tra le autorità di polizia separate dal 38° parallelo.

In tutto ciò continua a sentirsi, in un leitmotiv che attraversa ogni pellicola di Kim Ki-duk, la totale assenza e capacità di comunicare dell'uomo, vittima di sé stesso.

Nei suoi ultimi lavori si può constatare la deriva onirica del cinema di Kim, all'interno del quale i personaggi si sdoppiano di fronte alla macchina da presa. Nella società rappresentata dal regista c'è quindi spazio per una dimensione perturbante nella quale la cifra stilistica unica di questo autore incontra una riflessione sul mezzo cinematografico. L'immaginario di questo regista comporta un'esibizione dell'artificio, in cui i vari livelli narrativi e i piani di realtà si incontrano e riflettono in un gioco di specchi.¹¹⁷

La forte presenza di elementi metaforici, da sempre inseriti nelle sue pellicole e punto in comune con altri registi coreani, si traduce anche nella sua concezione di montaggio. A differenza degli altri autori presenti in questa trattazione, i quali si servono della metafora e del simbolismo in maniera aperta, in Kim tali figure retoriche sono inserite in filigrana, tramite un sottile lavoro di montaggio parallelo e inquadrature ripetute, talvolta ossessivamente. Tali rime visive lasciano maggior spazio a tentativi di astrazione verso il fantastico e l'irrazionale tanto da permettere alla critica di collegare l'opera del regista ad una forma di realismo magico.¹¹⁸

Il forte senso di delusione provato da un'intera generazione in Corea del Sud trova espressione nella rinascita culturale del paese dal 1988 in poi. Ciò si traduce in una finestra di possibilità per giovani autori non propriamente indirizzati verso l'industria cinematografica ma che in essa riescono a trovare un'efficace chiave per rendere al meglio la rappresentazione dei rapidi cambiamenti in atto nel loro paese.

¹¹⁶ Davide Morello *Kim Ki-duk - Schermi Orientali*, ivi p.31

¹¹⁷ Davide Morello *Kim Ki-duk - Schermi Orientali*, ivi p.48

¹¹⁸ Davide Morello *Kim Ki-duk - Schermi Orientali*, ivi pp. 67-68-69

Kim Ki-duk con la sua formazione non convenzionale si avvicina al cinema dopo le esperienze più disparate: dalla parentesi nella marina militare sudcoreana fino al soggiorno a Parigi ed i tentativi nel mondo della pittura. Occorre infatti dire che molti dei giovani registi emersi in seno alla *Hallyu* hanno in comune un forte attaccamento alla dimensione narrativa delle loro storie, sviluppandole da altre fonti prima di intervenire attivamente su di esse al fine di rendere il materiale aderente alla loro idea di realtà. Se molti di loro si avvicinano al cinema tramite la sceneggiatura¹¹⁹, altri traducono il discorso narrativo in immagine tramite una mescolanza di mezzi e media di matrice ancora postmoderna che parte dalla pagina (spesso di un romanzo ma sempre più frequenti sono i casi di adattamento dal fumetto) per incrociare numerosi altri impulsi, tra i quali quelli derivanti dalla musica.

Park Chan-wook, tra i più precoci registi emersi dal rinnovamento culturale del cinema coreano, appartiene a questa dimensione perché privilegia l'approccio estetico all'opera poi riempita dal contenuto nel corso della manipolazione artistica.¹²⁰ Il suo punto partenza da studente di filosofia e cinefilo¹²¹ imprime già nei suoi primissimi lavori (disconosciuti dallo stesso Park per via della loro immaturità stilistica) un gusto ancora postmoderno per la combinazione e il ribaltamento di immaginari già dati, eleggendo come primi ed immediati modelli quei registi asiatici che già avevano osato con il genere fino a tramutarlo in un contributo unico ed esteticamente originale.

La sua cultura di cinefilo e critico prima di diventare regista a tutti gli effetti lo porta infatti in un primo momento¹²² a non incontrare i gusti del pubblico per poi rientrare successivamente nelle logiche produttive dell'industria di Chungmuro riuscendo comunque a conservare la propria voce con tentativi e sperimentazioni non sempre fortunate negli incassi.¹²³

Con i suoi primi lavori (*Moon is...the Sun's dream* del 1992 e *Trio* del 1997) è ancora evidente l'aderenza di Park agli stilemi di Wong Kar-wai e del cinema hongkonghese soprattutto sul piano

¹¹⁹ Il già citato Kim Ki-duk ma anche Lee Chang-Dong, altro autore chiave trattato con maggior approfondimento in sede di analisi comparata, la cui formazione è interamente di stampo letterario.

¹²⁰ Intervista a cura di Manlio Gomasca per *Nocturno*: « già durante la stesura inizio a pensare in termini di stile visivo e montaggio.»
<https://www.nocturno.it/>

¹²¹ Durante il suo periodo universitario presiede un cineforum in una Seoul in pieno fermento culturale. « In qualità di regista con un debole per i B-movies, instate etichettato dei media come un regista dal gusto controcorrente ed alternativo, data anche la sua predicazione per opere non note al pubblico ma da lui citate tra le sue preferite [...]»
Kim Young-jin *Park Chan-wook - Korean Film Directors* Seul Selection Co. Ltd. 2007 p.5

¹²² Kim Young-jin *Park Chan-wook - Korean Film Directors* ivi p.X

¹²³ Pier Maria Bocchi, *Prodotto interno lordo, Park Chan-wook e il Mercato Locale*, in *Sangue Hi-Tech: il Cinema di Park Chan-wook*, a cura di Serena Augusto, le Mani, Recco, 2011 pp.8-9

fotografico con tonalità accese tendenti al blu molto simili alle inquadrature estreme adottate da Christopher Doyle nei film del regista nativo di Shanghai. Il citazionismo è un altro elemento che pervade questi primissimi tentativi, unito all'utilizzo spregiudicato della manipolazione temporale in sede di sceneggiatura e nel montaggio¹²⁴.

Il successo arriva con il suo primo adattamento¹²⁵ *JSA (Joint Security Area)*. La pellicola è uno dei primi tentativi di esplorazione di un tema estremamente sentito dalla popolazione, ovvero quello del confine e della relazione sofferta con la vicina Corea del Nord. La storia di un'amicizia tra due soldati ai lati opposti del 38° parallelo incaricati della sorveglianza del confine tra le due Coree è priva dei precoci vezzi stilistici del regista che torneranno a pervadere il suo cinema nelle produzioni successive. Il film mostra invece una notevole padronanza dei vari registri di genere messi completamente al servizio della narrazione del conflitto insanabile tra stato e individuo.

La pellicola si rivela inoltre il più grande successo al botteghino coreano del tempo¹²⁶ grazie ad una narrazione intelligente della vicenda, costruita per arrivare tramite la violazione del tabù (fraternizzare con il nemico oltre il confine) ad una prima forma di catarsi per il pubblico nel finale con l'inevitabile morte di uno dei due protagonisti. Attraverso la figura neutrale dell'investigatrice militare svizzera (ma di origine coreana) giunta a ricostruire la vicenda, Park riesce inoltre a creare partecipazione interna al film che si riflette su quella del pubblico nel finale.¹²⁷

I progetti successivi aprono a Park le porte dei festival occidentali, ai quali fino a quel momento era ancora quasi del tutto ignoto. Nel 2002 con *Sympathy for Mr. Vengeance* inaugura quella che diverrà consapevolmente una trilogia solo a partire dal terzo ed ultimo capitolo, *Sympathy for Lady Vengeance* (2005) chiaro rimando proprio al film uscito nelle sale coreane nel 2002.

In mezzo a queste due pellicole si situa l'opera che più di ogni altra (congiuntamente all'accoglienza de *l'Isola* a Venezia nel 2000) è riuscita ad imprimersi nell'immaginario dello spettatore europeo e americano come rappresentazione del nuovo cinema coreano: *Oldboy* (2003).

Il film viene infatti presentato al Festival di Cannes 2004 dove raccoglierà molti consensi a partire dalla giuria presieduta da Quentin Tarantino. Quella del 2004 si rivelerà un'edizione spartiacque per la definizione delle tendenze cinematografiche internazionali, con la Palma d'oro andata a Michael

¹²⁴ Alberto Pezzotta, *I Primi Film: alla Ricerca di uno Stile Coreano*, in *Sangue Hi-Tech: il Cinema di Park Chan-wook*, ivi pp.11-12

¹²⁵ Dal romanzo *DMZ* di Park Sang-yeon

¹²⁶ Alberto Pezzotta, *I Primi Film: alla Ricerca di uno Stile Coreano*, in *Sangue Hi-Tech: il Cinema di Park Chan-wook*, ivi p.15

¹²⁷ Kim Young-jin *Park Chan-wook - Korean Film Directors* ivi p.40

Moore per *Fahrenheit 9/11* ed il Gran Prix assegnato ad *Oldboy* («il film che avrei voluto girare» lo definirà in seguito Tarantino). I due successi di critica e pubblico possono essere analizzati in qualità di sintomi del nuovo approccio cinematografico adottato dal mercato americano verso il documentaristico; oltre che del grado di consapevolezza e manipolazione di un immaginario di genere tanto vasto quanto variegato da parte delle nuove leve del cinema asiatico.

L'exasperazione delle logiche di genere precedenti a *JSA* si ripresentano anche nei tre film più celebri del regista, il quale a questo punto della carriera è ormai maturo per giocare con le aspettative del pubblico. La trilogia diventa quindi parte di un paradigma stilistico rappresentativo della nuova generazione, la quale ambisce e spesso riesce a conciliare autorialità e logiche commerciali.¹²⁸

Il trittico di film definito a posteriori dai critici e riconosciuto dallo stesso regista come la “Trilogia della Vendetta” ha alla sua radice una riflessione di Park sul concetto di giustizia intrinseco all'essere umano, e di come esso vada a declinarsi a seconda del diverso contesto socioculturale al quale l'uomo appartiene. In ognuna delle tre opere sotto una diversa chiave di lettura c'è l'incapacità dell'individuo di appellarsi ad una giustizia precostituita, astratta e per questo lontana dalla dimensione personale ed estrema nella quale rientrano gli atti dei personaggi messi in scena dal regista. Essi si trovano infatti in un limbo all'interno del quale si sono spinti da soli, a seguito di una catena imprevedibile di azioni e reazioni sempre più estreme e situate al di fuori del comune sentire societario e comunitario nel quale rientrano i canoni di una giustizia interpersonale. Tale dimensione privata è infatti più vicina ad una regressione bestiale di rapporti umani, regolati non più dalla ragione e dal senso civico e comune, bensì dal puro e cieco istinto primordiale, del quale la vendetta è l'effetto primario.

Negli stessi anni negli Stati Uniti Quentin Tarantino preparava la sua epopea in due atti proprio sul tema della vendetta con *Kill Bill* recuperando i canoni del regolamento di conti western (sul solco di Sergio Leone e Sam Peckinpah) contaminato da stilemi tipici degli *Yakuza eiga* degli anni Settanta.¹²⁹ Il pubblico occidentale riconosce queste caratteristiche nella trilogia di Park, bollandola

¹²⁸ Kim Young-jin *Park Chan-wook - Korean Film Directors* ivi pp.26-27 e intervista pp.79-80 nella quale è il critico Kim Young-Jin a sottolineare il compromesso accettato da Park per la realizzazione di *JSA* ed il suo ritorno alla contaminazione e sovversione delle logiche di genere con i film successivi.

¹²⁹ i Kim Young-jin *Park Chan-wook - Korean Film Directors* ivi pp.12-13. Anche in questo caso la preferenza di Park ricade sulle pellicole minori di questi registi, con la predilezione verso *Voglio la testa di García* e non verso il più acclamato *Il Mucchio Selvaggio* all'interno della filmografia di Peckinpah.

come tarantiniana e splatter per ricondurre subito l'opera a coordinate note.¹³⁰ Eppure le continue sterzate di tono e di genere di Park riescono comunque a destabilizzare il pubblico, rimarcando la differenza tra questo nuovo cinema coreano e il postmodernismo insito nel cinema di Tarantino.¹³¹

La vendetta messa in scena dal regista americano resta comunque in una dimensione ludica e sopra le righe, nella quale l'esplosione di violenza è confinata nel suo eccesso ed è per questo accettata dallo spettatore. Park nella sua vena citazionista e cinefila sente il debito della tradizione nipponica dei decenni precedenti, eppure non la impiega solo come mezzo estetico a differenza di Tarantino.

Il regista coreano adopera infatti l'impianto analitico nella rappresentazione dei personaggi e delle loro azioni di alcuni grandi registi giapponesi, tra tutti Imamura Shōhei¹³² per far entrare a contatto lo spettatore con una dimensione nascosta della vendetta e della violenza che da essa scaturisce.

Ben diversa dall'epica rielaborata di Tarantino, la vendetta in questo caso è più vicina a quella della tragedia classica, prefigurata nella forma di uno scontro inevitabile tra individualità portatrici di colpe irreparabili e demoni interiori impossibili da domare. In molti dei casi presenti nella trilogia questo conflitto si manifesterà nella sua accezione più primordiale, avvicicabile alla spietata applicazione della legge del taglione.

Il desiderio di redenzione è anch'esso parte dei personaggi scritti da Park, anche se deve convivere con le conseguenze delle azioni commesse, le quali portano in ogni caso ad un prezzo da pagare con il sangue. In questo Park si allinea alle posizioni assunte da Kim Ki-duk nello stesso periodo con pellicole quali *Primavera, Estate, Autunno, Inverno... e Ancora Primavera* (2003) e *La Samaritana* (2004) nelle quali più che la vendetta c'è il tentativo di espiazione segnato dalla consapevolezza della gravità dei propri trascorsi. Tali riflessioni verranno compiutamente affrontate da Park solo nell'ultimo capitolo della trilogia, ideato con la consapevolezza di dover chiudere un discorso segnato dall'ineluttabilità della colpa scatenante l'atto di violenza, per lasciare infine spazio ad un'ipotesi di reale e possibile salvezza non contemplata precedentemente.

¹³⁰ Roy Menarini, *Ridi, e il Mondo Riderà con Te. Piangi, e Piangerai da Solo - Park e la Trilogia della Vendetta in Sangue Hi-Tech: il Cinema di Park Chan-wook*, ivi pp. 23,24

¹³¹ « lo spettatore occidentale si trova notoriamente a mal partito di fronte alle brusche sterzate comiche dei thriller orientali. Con park accade qualcosa di diverso: l'ironia - che è parte della rappresentazione della violenza - fluisce come da una piccola ferita del corpo della narrazione. Come una di quelle perdite minime, che però in breve tempo allagano la stanza»

Roy Menarini in *Sangue Hi-Tech: il Cinema di Park Chan-wook*, ivi p.28

¹³² Si fa qui riferimento alla pellicola *La Vendetta è mia* (1979) di Imamura Shohei frutto della contaminazione di stili e forme che partono dal documentario fino ad arrivare alla rappresentazione dell'alienazione umana

Matteo Botrugno, *Park Chan-wook*, Sovera, Roma, 2010 p.42

Nella sua struttura lineare, *Sympathy for Mr. Vengeance* (2002) esemplifica al meglio la catena di azioni-reazioni che traccia la strada della vendetta. Carico di una violenza fisica prima che psicologica questo primo capitolo racconta il rapimento della figlia di un facoltoso dirigente di fabbrica da parte di un suo dipendente, il sordomuto Ryu, al fine di ricavare i soldi necessari per il trapianto della sorella. Ryu è aiutato in quest'ultima mossa disperata da Young-mi giovane rivoluzionaria-terrorista e sua amante.

Questo tentativo già di per sé disperato deriva dal precedente fallimento da parte del sordomuto nel ricavare i soldi vendendo i propri organi al mercato nero, e si concluderà a sua volta con la morte della bambina rapita, dando così origine ad un'incontrollata spirale di violenza che coinvolge il protagonista ed il padre privato della figlia, il presidente Park Dong-jin.

La componente di fisicità insita nel film è espressa, oltre che dalla pervasività della violenza esercitata e subita dai personaggi, anche dalla relazione tra gli stessi protagonisti, i cui corpi sono connessi da un legame simbiotico. Questo è il caso di Ryu e della sorella, mutilati già in partenza dal sordomutismo e dalla malattia, e destinati a sacrificarsi l'uno per l'altra. Il primo si priva del rene provando a venderlo al mercato nero e la seconda, una volta scoperto questo gesto disperato, decide di suicidarsi al fine di liberare di un immane peso il fratello.

Il presidente Park, veicolo primario della vendetta nel corso della narrazione, acquista progressivamente sensibilità durante l'opera: dapprima freddo quasi inerte al contatto scopre solo con la perdita della figlia la materialità del corpo, diventando un carnefice desideroso di degradare la fisicità dell'altro al fine di lenire la propria sofferenza.

Il contatto assume quindi nella pellicola una dimensione viscerale e basso corporea, espressa nella quantità di sangue, lacrime e urina che gronda da ogni corpo coinvolto nella spirale di violenza che costituisce il film.

Dopo la ricezione non del tutto positiva¹³³ in patria di *Sympathy for Mr. Vengeance*, grazie a *Oldboy* il regista raggiunge la notorietà internazionale, complice lo straordinario successo di critica e pubblico a Cannes della pellicola; la quale con *L'Isola* di Kim Ki-duk e *Oasis* di Lee Chang-dong presentati nel 2000 e nel 2002 a Venezia inaugurano il definitivo approdo della *Hallyu* sugli schermi occidentali. L'opera, figlia di un libero adattamento dell'omonimo manga di Tsuchiya Garon e Minegishi Nobuaki serializzato su rivista dal 1996 al 1998, segna un differente approccio narrativo ed iconografico. L'immagine nel film vuole restare in continuità tematica con quanto rappresentato nell'opera precedente, in particolare nella rappresentazione fisica della violenza perpetrata a fini

¹³³ Si segnala l'intervista a cura di Manlio Gomasca per *Nocturno*: « A tutti è piaciuto *JSA* mentre per *Sympathy* vi è stata una reazione più ambivalente.» Anche Kim Young-jin *Park Chan-wook* p.44

della vendetta. Tuttavia, nonostante alcuni vezzi stilistici volutamente sopra le righe per richiamare la contaminazione mediatica consapevole di cui è figlio Park, il focus non è più il corpo e le sue esternazioni concrete e viscerali, bensì sulla mente e le prigioni in essa contenute.

Lo spostamento in una dimensione più psicologica nella rappresentazione dei propri personaggi si riflette anche nella gestione dell'intreccio, interamente costruito da ambigui rimandi al passato in un presente inaffidabile e manipolato, nel quale è difficile comprendere per il protagonista Oh Dae-Su cosa è spontaneo e cosa indotto e quindi fittizio.¹³⁴

Dae-su è un comune quarantenne, sposato e padre di una bambina nel 1988, anno in cui viene rapito senza sapere il motivo e rinchiuso in una stanza per quindici anni. All'interno gli è dato assistere, per mezzo di un televisore, allo scorrere del tempo in un mondo che l'ha ben presto bollato come assassino della sua stessa moglie prima di dimenticarlo. Il disperato vagheggiamento di una fuga, accompagnato dall'ossessiva volontà di scoprire la ragione della crudeltà che gli è stata inflitta, trasformano Dae-su, scavando un solco profondo nella sua psiche compromessa dalla prigionia fino al punto da fargli desiderare solo la vendetta verso l'ignoto aguzzino del quale è in balia. Gli verrà fornita tale possibilità da un'improvvisa liberazione, voluta espressamente dal suo carceriere affinché Dae-su possa trovarlo. Tuttavia ogni passo compiuto non è che un tranello indotto dal suo nemico, compreso l'incontro con Mi-do, una giovane cuoca con la quale Dae-su intreccerà una relazione. Al termine dei cinque giorni che gli vengono concessi, sarà il suo stesso aguzzino Lee Woo-jin a svelare a Dae-su ogni passo del suo gioco perverso che ha a sua volta come origine la vendetta. Il vecchio compagno di scuola del protagonista vuole marchiarlo della sua stessa colpa, dopo che in passato Dae-su aveva scoperto la relazione incestuosa tra Woo-jin e la sorella e l'aveva resa pubblica. Il peso della gogna sociale pronta a perseguirla portarono la sorella al suicidio e Woo-jin all'escogitare una crudele vendetta sul colpevole.

Un ruolo cruciale nella manipolazione psicologica operata da Woo-jin è svolto dall'ipnosi, alla quale Dae-su viene sottoposto continuamente nel corso della sua segregazione, come anche Mi-do, rivelatasi in seguito la figlia scomparsa. Entrambi sono pedine ignare di un gioco assurdo e perverso, destinate ad innamorarsi senza conoscere il loro legame di sangue fino al momento della rivelazione, volto a spezzare ogni volontà in Dae-su per lasciare spazio solo al senso di colpa primordiale dovuto all'infrazione del tabù e dal persistere di un desiderio innestato in lui fino a divenire una seconda natura. Il predominio della mente sul corpo si rivela nel ribaltamento delle posizioni di forza tra Dae-su e Woo-jin nel momento del loro confronto finale: fino a quel momento

¹³⁴ « *Oldboy* è un film in cui non c'è bisogno di rappresentare la brutalità.»
Kim Young-jin *Park Chan-wook - Korean Film Directors*, ivi p.105

è nell'ottica parzialmente offuscata ed inconsapevole del protagonista che lo spettatore segue la vicenda. È tramite questo punto di vista che si assiste a dei prodigiosi atti di forza di Dae-su rappresentati in scene d'azione vistosamente coreografate con virtuosismi stilistici della macchina da presa. Solamente in seguito alla rivelazione di Woo-jin, il protagonista si scopre un pupazzo impotente e guidato dalla volontà del suo nemico, degradandosi ed umiliandosi dinnanzi a lui in una sequenza grottesca che marca la frantumazione della sua già fragile psiche forgiata nei quindici anni precedenti solo dal pensiero di una vendetta di cui in definitiva è egli stesso la vittima. Spogliato del ruolo di carnefice che credeva suo Dae-su si scopre il suo opposto, in una riproposizione amplificata della vicenda di Ryu e del presidente Park nella pellicola precedente e che verrà riproposta anche nel lungometraggio conclusivo della trilogia sotto un'ulteriore chiave di lettura, secondo la quale oltre al ribaltamento si assiste ad una vera e propria crociata della vittima contro il suo carnefice.¹³⁵

Ogni atto e sentimento al quale assiste lo spettatore è quindi frutto di un condizionamento pregresso, con in primo piano il rapporto tra Dae-su e Mi-do, nelle intenzioni una malata imitazione di quello tra Woo-jin e la sorella. Eppure a differenza dell'originale, questo legame fabbricato con l'inganno arriva dove il primo non ha potuto, ovvero l'atto fisico, con la realizzazione della fantasia perversa che diventa realtà nella finzione escogitata passo dopo passo nella mente di Woo-jin. I due sono ormai intrappolati in una condizione artificiale ma ormai percepita come naturale in quanto impiantata nelle profondità della loro mente. L'atto consumato dai due è pertanto figlio di una mutua dipendenza psicologica dapprima inconscia e poi manifesta, allontanandosi dalla simbiosi corporea tra Ryu e la sorella in *Mr. Vengeance* per mostrare gli effetti indotti e poi realizzati (in Dae-su e Mi-do) e naturali ma morti sul nascere (in Woo-jin)¹³⁶. Ancora una volta il regista gioca con le emozioni di un pubblico portato ad empatizzare con l'abbietto protagonista per poi inorridire alla rivelazione dell'incesto¹³⁷ e assistere infine alla sua autodistruzione emotiva nel finale. Park si serve inoltre di alcune prospettive inusuali come nel caso delle formiche che osservano Mi-do in metropolitana che fanno sfociare talvolta il film nel *weird*.¹³⁸

L'impianto del film è di natura profondamente romanzesca, ancora meno ancorato alla crudezza di una realtà spietata che rendevano *Sympathy for Mr. Vengeance* una produzione più vicina alla concezione filmica del reale di Kim Ki-duk. Molti elementi che in precedenza sarebbero stati

¹³⁵ Kim Young-jin *Park Chan-wook - Korean Film Directors*, ivi pp.50,51

¹³⁶ Matteo Botrugno, *Park Chan-wook*, ivi p.56

¹³⁷ Matteo Botrugno, *Park Chan-wook*, ivi p. 46

¹³⁸ Matteo Botrugno, *Park Chan-wook*, ivi p. 48

etichettati come dissonanti vengono qui accettati per via di un registro da subito improntato sull'allucinata stilizzazione del reale: La Seul di *Oldboy* non ha consistenza, si mostra infatti come uno sfondo degradato e filtrato dalla soggettività alterata dei personaggi¹³⁹, i cui gesti riflettono il loro statuto di pedine, vittime di un gioco nel quale la vendetta costituisce il punto di partenza e di arrivo. Oh Dae-su non è Edmond Dantés, per quanto inizialmente si comporti come tale¹⁴⁰ poiché sarà chiamato a fare a patti con la sua colpa ed il suo ruolo costruito, scegliendo infine un nuovo oblio che significa la sua definitiva sconfitta. La scena finale nella sua ambiguità implica infatti, nella decisione del protagonista di ricorrere nuovamente all'ipnosi per dimenticare, una presa di coscienza rassegnata del personaggio del suo essere un elemento fittizio e manipolato, preferendo tornare ad uno stato di ignoranza piuttosto che al tormento della consapevolezza ormai seppellita nelle profondità di un labirinto mentale definitivamente dissesato. Quella di Dae-su è una morte mentale, dovuta alla sua incapacità di sopportare sé stesso, e la sua successiva rinascita non implica una purificazione dai precedenti peccati, bensì un marchio di colpa tutt'ora presente in lui. Come nel caso di *Mr Vengeance* la vendetta non ha esito diverso dall'annientamento, nella prima opera fisico, in questa mentale.

Arrivato sugli schermi della 62° Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia nel 2005, il terzo e ultimo lungometraggio di Park Chan-wook dedicato alla vendetta si profila come un tentativo di chiusura tematica del cerchio inaugurato nel 2002 con *Mr. Vengeance*. Il passo successivo per l'autore è la rappresentazione di una vendetta sacra, in grado di portare redenzione al personaggio e purificarlo. Nel film persiste l'ambiguità sulla bontà etica delle azioni dei personaggi, la cui rappresentazione in questo cinema è incompatibile con astrazioni quali il Bene o il Male, e la sola giustizia conosciuta è quella personale dato lo scollamento di queste figure dalla società.

Ciò che a Park Chan-wook interessa mostrare in questo caso è la possibilità di redenzione, impossibile nelle due pellicole precedenti. In *Sympathy for Lady Vengeance* come negli altri due casi la vendetta diventa la ragione stessa dell'esistenza della protagonista Geum-ja, la quale a differenza dei suoi predecessori avvinti da una furia cieca la intende da subito come una forma di redenzione spirituale per sé stessa e l'unico presupposto per perseguire infine l'espiazione.

¹³⁹ Meriti da attribuire anche al Direttore della Fotografia Chung Chung-hoon con il quale Park inizia a collaborare proprio a partire da *Oldboy* per proseguire nei successivi quattro film del regista

¹⁴⁰ Tra i numerosi rimandi al testo di Alexandre Dumas, presenti soprattutto nei minuti iniziali del film, uno dei più immediati è senza dubbio l'uso da parte di Dae-su di un cucchiaino per scavare un buco nella vana speranza di fuggire.

Matteo Botrugno, *Park Chan-wook*, ivi p.47

La sacralità insita nella pellicola tradisce l'interesse del regista per l'immaginario cristiano proprio dell'Antico e del Nuovo Testamento presente anche in pellicole successive del regista¹⁴¹, altro fattore culturale unico proprio delle origini di Park che si ripete nel corso della sua filmografia come si vedrà in seguito nel caso di *Thirst*.

La giovane donna al centro della vicenda viene scarcerata dopo un periodo di detenzione lungo tredici anni dovuto all'accusa di omicidio di un bambino. Nel corso della prigionia la donna ha assunto una nuova reputazione agli occhi delle sue compagne e dei carcerieri, paragonabile a quella di una santa. Tuttavia questa nuova immagine verrà abbandonata al momento del rilascio mostrando il suo reale proposito di vendetta nei confronti del vero colpevole, un professore di inglese di nome Baek rapitore e pedofilo seriale, il quale aveva ricattato la giovane minacciandola di uccidere la figlia ancora in fasce. Gaum-ja abbandona quindi l'aura di madonna che si era costruita in carcere per rivelarsi come emissario di una vendetta inevitabile. Lo scarto iconografico a schermo è evidente dal passaggio ad una rappresentazione ieratica, illuminata da un biancore soprannaturale della donna¹⁴², ad un volto reso impenetrabile dal suo proposito e marchiato da un trucco rosso sangue all'altezza degli occhi di un «angelo della vendetta»¹⁴³. Eppure anch'esso è una nuova maschera: questo lato oscuro e apparentemente privo di sentimenti nasconde un disperato bisogno di sentirsi finalmente in pace con sé stessa, e l'unico mezzo individuato è proprio la vendetta.¹⁴⁴ Ciò traspare dal contatto tra la donna e la figlia (data nel frattempo in adozione ad una coppia australiana) e dalla sua volontà di coinvolgere nella vendetta anche le altre vittime degli atti scellerati di Baek, ovvero le famiglie private dei figli.

La prigionia non può aver portato Geum-ja ad espiare una colpa non commessa ma della quale si è resa complice, ciò nonostante agli occhi del mondo lei ha pagato per il proprio crimine, da qui l'offerta di una fetta di bianco tōfu da parte del prete che l'ha guidata spiritualmente nel corso della detenzione. Ella lo rifiuterà non a causa della sua ossessione: la donna è infatti consapevole di

¹⁴¹ Si segnala l'intervista al regista a cura di M. Gomasca per *Nocturno* nella quale il regista parla della sua famiglia di fede cattolica: «i miei genitori erano cattolici. Quando ero bambino andavo in chiesa, senza rendermi conto di cosa si trattasse [...] Ma all'epoca, era un momento in cui la mia sensibilità si stava sviluppando. Andavo in chiesa ogni settimana, quindi, sento in qualche modo di essere stato influenzato dall'esperienza.» <https://www.nocturno.it/>

¹⁴² Volutamente esagerato dall'uso di effetti speciali volti ad illuminare il volto di Geum-ja di luce santa, come se fosse un'icona cristiana. Concetto ribadito in Kim Young-Jin p.115. Da notare come già qui prima che in *Thirst*, Park decida di adottare stilemi ed iconografie tipicamente occidentali (l'immaginario cristiano) per rielaborarle nel discorso filmico ed ibridarle con le sue peculiari modalità di rappresentazione.

¹⁴³ Matteo Botrugno, *Park Chan-wook*, ibidem

¹⁴⁴ Kim Young-jin *Park Chan-wook - Korean Film Directors*, ivi p. 108

essere ancora colpevole per i peccati commessi (la complicità con Baek e l'abbandono della bambina al suo destino seppur con la volontà di salvarla) e per quelli che commetterà. Solo il contatto umano autentico, estraneo dalle ragioni della vendetta come quello avuto con la figlia ritrovata porterà Geum-ja a raggiungere spiritualmente una dimensione libera dalla colpa.

Per tale motivo, una vendetta assemblata nel minimo particolare come l'antiquata pistola fatta costruire dalla protagonista per compiere l'atto assume un carattere collettivo, volto a comprendere ogni singola vittima, a partire dalle ex compagne di cella, volontarie, complici e strumenti attivi per l'operazione; fino agli esecutori materiali rappresentati dalle famiglie messe al corrente della verità in una scenografica resa dei conti architettata da Gaum-ja. La donna sarà l'ultima a riversare la sua volontà vendicatrice sull'ormai defunto Baek, sparando dei colpi simbolici e liberatori. Ancora una volta il palcoscenico conclusivo è una Seul sospesa su un piano di irrealtà favolistica, all'interno della quale il biancore della neve accompagna una vera redenzione con il volto di una Geum-ja finalmente in grado di esprimere i propri sentimenti immerso nel candido tōfu pronto ad accoglierla. La soggettività della giustizia nei film di Park incontra un approccio meno simbolico di Kim Ki-duk ma concentrato sull'evidenza data dall'immagine. È la fotografia nei suoi film a fornire un possibile specchio di verità ai personaggi obnubilati dalla parzialità della loro visione. Molte delle svolte narrative decisive nel corso delle vicende sono infatti raccontate a partire dalla fissità di un istante immortalato e definitivo, opposto alla mutevolezza del contesto circostante, che può essere alterato o manipolato a piacimento.

Nel cinema di Park, dietro ai virtuosismi stilistici e agli inserti onirici si cela quindi un bisogno di verità; gli atti dei suoi personaggi non possono rivelarla perché continuamente spinti dall'istinto e per questo contraddittori se non ambigui nella loro parzialità. Vi è pertanto il bisogno da parte del regista di suggerire tramite "l'immagine nell'immagine"¹⁴⁵ un barlume di vero altrimenti impossibile da scorgere se espresso o manifestato dalle azione dei personaggi a schermo.

Nel caso di *Oldboy* è una serie di fotografie contenute in un raccoglitore a rivelare a Dae-su la reale identità di Mi-do.

Nell'ultima pellicola della trilogia Park si spinge oltre, mettendo in scena prima un'imitazione falsata della verità sotto forma di ricostruzione del crimine mai veramente commesso da Geum-ja ma inscenato e messo agli atti passo dopo passo davanti alle telecamere dei notiziari locali affamati

¹⁴⁵ Matteo Botrugno, *Park Chan-wook*, ivi p.59

di verità e cronaca nera. Tale messa in scena serve a rafforzare la potenza di un'immagine scevra di condizionamenti, veicolo di una realtà intrinsecamente tragica ed evidente nel suo orrore.¹⁴⁶

Ciò che Park intende rappresentare è la brutalità di una società moralmente ambigua, in cui i concetti di Bene e Male e di Giustizia sono relativi e piegati all'iniziativa personale perché privi di valore assoluto. All'interno di questo scenario i personaggi cercano disperatamente una forma di equilibrio compensativo per sé stessi, vittime ma anche colpevoli. Per questo motivo il mezzo naturale e compensativo per il raggiungimento della rinnovata armonia interiore non può che essere la vendetta riflessa dalla verità dell'immagine.

Essa non è più un espediente ma una forma in grado di comprendere una faccia della realtà, catturata dal cinema per restare impressa in un nuovo immaginario. La sperimentazione successiva di Park lo porterà ad arricchire tali riflessioni servendosi ancora di più delle peculiarità del cinema definito "di genere" per inserirsi in un nuovo scenario ancora più ibridato ma sempre rivolto verso l'espressione di una realtà "altra" ed esotica.¹⁴⁷

A differenza dei suoi due colleghi, Lee Chang-dong trova nel cinema una tra le tante soluzioni della sua carriera eclettica. Se per Kim Ki-duk e Park Chan-wook il mezzo cinematografico è stato il punto di approdo dopo differenti ed eterogenei approcci all'arte; Lee Chang-dong si avvicina all'industria con lo statuto di un intellettuale già formato e attivo sul piano culturale.

Scrittore di romanzi ed una raccolta di racconti, oltre che insegnante di letteratura e direttore di un teatro¹⁴⁸, il suo approccio con il cinema coincide con il rinnovamento del settore in atto all'inizio degli anni Novanta. Il suo statuto di autore unito all'inedita libertà produttiva ed espressiva lo portano ben presto a cimentarsi come sceneggiatore prima e poi come regista con l'esordio *Green Fish* nel 1997, seguito da *Peppermint Candy* nel 1999. Già a partire da queste due pellicole si individua la prima area di interesse di Lee, circoscritta all'indagine del recente e controverso passato della sua Corea, con l'autore pronto a sottolineare come gli strascichi del governo dittatoriale non si siano completamente risolti nella dinamica società contemporanea. Non è un caso che molti dei suoi protagonisti provengano dalle aree rurali del paese, ancora ideologicamente e

¹⁴⁶ Kim Young-jin *Park Chan-wook - Korean Film Directors*, ivi p. 55

¹⁴⁷ «I film di Park contengono un sostrato immaginifico che non può essere trasferito in un romanzo o in qualsiasi altro mezzo artistico. Ovunque in queste immagini possiamo trovare una cristallizzazione delle nostre emozioni dal momento che viviamo in quest'epoca mediatica.»
Kim Young-jin *Park Chan-wook - Korean Film Directors*, ivi p.56

¹⁴⁸ Kim Young-jin *Lee Chang-dong - Korean Film Directors* ivi p.11

socialmente arretrate e conservatrici, e per questo attaccate a dei nuclei di resistenza oppressiva e violenti come la polizia locale e l'esercito, ancora liberi di commettere abusi e soprusi perché protetti da una sacca di passività e connivenza.

In *Peppermint Candy* in particolare Lee si serve di un elaborato impianto romanzesco per tracciare un movimento a ritroso che abbraccia, unitamente alla storia del protagonista, anche la storia della Corea. La vita di Young-ho diventa quindi una parabola per ricordare il recente e torbido passato del paese ed è nella sua figura che si incontrano, più compiutamente che nell'esordio, i ruoli di vittima e carnefice riassunti in un'unica persona.¹⁴⁹

In questo senso il movimento narrativo a ritroso diventa per il regista un dispositivo contrastivo tra realtà, la morte del protagonista che avviene/sta per avvenire nei primissimi minuti, e meccanismo narrativo: la tecnica del flashback ed il movimento *à rebours*¹⁵⁰ del film iniziato con la fase «voglio tornare indietro».¹⁵¹ Difatti, in *Peppermint Candy* la cronologia rovesciata è una maniera di ricercare o ritrovare l'identità, come raccontato dallo stesso regista.¹⁵²

Il regista sembra quindi rincorrere il tema del conflitto tra il singolo ed il gruppo, che può prefigurarsi come l'intera società coreana o la famiglia del protagonista, due entità destinate spesso a fondersi nel corso della narrazione. Questa «poetica dell'intruso»¹⁵³ fa calare nelle parabole dei personaggi di Lee un'ombra di costante precarietà esistenziale, rafforzata dal peso di un passato il più delle volte scomodo quando non traumatico¹⁵⁴ con il quale sono destinati a confrontarsi.

La solitudine di molti di questi personaggi, isolati ed abbandonati da famiglia e stato (ancora una volta tematicamente indivisibili per il regista) sembrano quindi prospettare uno scenario senza via d'uscita o possibilità di salvezza, il quale porta paradossalmente in molti casi alla realizzazione dei loro sogni e desideri¹⁵⁵ in finali aperti che incoraggiano l'interpretazione da parte dello spettatore.

Nelle storie messe in scena da Lee Chang-dong si possono riconoscere molti degli elementi propri del melodramma, genere ancora preponderante nel mercato asiatico, eppure nell'opera dell'autore

¹⁴⁹ Kim Young-jin *Lee Chang-dong - Korean Film Directors* ivi p.32

¹⁵⁰ Kim Young-jin *Lee Chang-dong - Korean Film Directors* ivi pp.41-43

¹⁵¹ *Peppermint Candy*, un film di Lee Chang-dong, Corea del Sud, 2000 min.3

¹⁵² «La cronologia rovesciata in *Peppermint Candy* è una forma di ricerca dell'identità» Kim Young-jin *Lee Chang-dong - Korean Film Directors* ivi p.61

¹⁵³ Marco Dalla Gassa, Dario Tomasi, *Il Cinema dell'Estremo Oriente*, ivi p.183

¹⁵⁴ Marco Dalla Gassa, Dario Tomasi, *Il Cinema dell'Estremo Oriente*, ivi pp.184-185

¹⁵⁵ M.Ciment, H.Niogret, *Entretien avec Lee Chang-dong. Trahir l'Attente du Spectateur*, Positif, Ott.2007 p.21 in Marco Dalla Gassa, Dario Tomasi, *Il Cinema dell'Estremo Oriente*, ivi pp.185-186

di Taegu esso riesce a farsi anti-melodramma¹⁵⁶ come nel caso di *Oasis*, il film grazie al quale Lee ottiene la notorietà internazionale nel 2002 alla Mostra del cinema di Venezia.

Lee mette al centro della scena una storia d'amore impossibile tra due reietti, scarti della società precedentemente descritta, la quale non ha interesse nell'integrarli, condannandoli anzi a priori perché ancora troppo ancorata a pregiudizi sintomo delle refrattarietà al cambiamento. Ancora una volta è la provincia coreana a fare da palcoscenico alla vicenda di Hong Jong-du, giovane uomo dal carattere instabile appena rimesso in libertà dopo essersi preso la colpa di un omicidio stradale commesso dal fratello. Il momento decisivo del film è rappresentato dall'incontro tra il protagonista e Han Gong-ju, sorella disabile della vittima con la quale nascerà un amore tormentato, segnato all'inizio da un tentativo di stupro da parte dell'uomo, emendato con il tempo fino allo sviluppo di una vera e propria relazione tra i due. Come nel caso de *L'Isola* lo spettatore può assistere al lento ribaltamento di una prospettiva di sopraffazione da parte della figura maschile; eppure, se nella pellicola di Kim il rapporto fisico instaurato non può escludere la violenza, in questo caso essa costituisce solo il punto di partenza, il pretesto per la nascita di una profonda connessione emotiva alla base di un legame poetico. Molti dei critici europei definiranno infatti l'opera di Lee come aderente ad una nuova forma di realismo poetico¹⁵⁷ all'interno della quale gli "ultimi" approcciano ed affrontano la vita con una vena nascosta di lirismo insospettabile ma immanente nella loro condizione. La conclusione della vicenda di Gong-ju e Jong-du è in linea con tale pensiero, con un nuovo arresto per il giovane, ora definitivamente cambiato dalla relazione con la ragazza disabile alla quale promette amore eterno con candida spontaneità. Un epilogo dimesso e lontano dalla roboante tragedia in tre atti messa in scena da Park nella Trilogia della Vendetta, segno di una direzione diversa ma parallela intrapresa all'interno della stessa *Hallyu* nel racconto di una realtà malata e dinamica: Park manipola e decostruisce il genere per colpire lo spettatore e ricondurlo, tramite la capacità affabulatoria del cinema fantastico, al vero reso immagine. Lee d'altro canto riflette il vero sotto forma di enigma poetico chiaro solo al termine della vicenda narrata. In questo caso lo spettatore può avvertire l'alone del cinema documentario ma è immediatamente avvinto da un'ossatura lirica, nella quale più che l'immagine ad avere forza è la parola come esplicitato nelle sue opere successive.

¹⁵⁶ Kim Young-jin *Lee Chang-dong - Korean Film Directors* ivi pp.19-20

¹⁵⁷ Si rimandano qui alle recensioni dei critici Roberto Nepoti per *la Repubblica* 12/04/2003 e Silvio Danese per quotidiano.net 12/04/2003 selezionate perché da annoverare tra le prime impressioni sulla pellicola della stampa italiana dopo la Mostra del Cinema del 2002 e l'uscita nelle sale l'anno successivo. <https://www.mymovies.it/film/2002/oasis/rassegnastampa/>

Ciò si può notare anche dalla regia di Lee: nei suoi primi tre lungometraggi (dall'esordio *Green Fish* fino a *Oasis*) il regista si serve il meno possibile di stacchi, al fine di impedire tagli che delimitino i confini tra la realtà e il sogno visto dagli occhi dei protagonisti. Questa strategia evidenzia ancora una volta la scissione interna a questi personaggi, desiderosi di entrare ed immergersi nella fantasia eppure inevitabilmente legati al bisogno di guardare alla loro realtà.¹⁵⁸

Dopo il momentaneo allontanamento dal mondo del cinema perché chiamato a ricoprire l'incarico di ministro della Cultura¹⁵⁹, il regista torna sotto i riflettori internazionali con *Secret Sunshine* nel 2007 nel quale continuano i parallelismi tematici con l'opera del suo collega Park, interessato allo stesso modo ma con metodologie opposte (come si vede nel caso di *Thirst*) al ruolo sociale e le conseguenze dell'appartenenza a sette religiose nella Corea del Sud contemporanea. L'opera successiva *Poetry*, viene presentata tre anni dopo a Cannes, dove verrà premiata con il *Prix du Scénario* per la miglior sceneggiatura. In questo film, come anche nel successivo *Burning* la forte ascendenza letteraria si fa sentire in maniera preminente all'interno della narrazione e nelle scelte registiche di Lee, deciso a convogliare la sofferenza nella criptica ineffabilità della parola poetica.

In *Poetry* al centro della vicenda c'è nuovamente una violenza, e seguendo il *fil rouge* dell'opera di questo regista, dal suo esordio *Green Fish* fino al suo ultimo lavoro *Burning* essa è di natura sessuale. La protagonista Yang Mi-ja è un'anziana signora chiamata a badare al nipote, uno studente delle superiori introverso ma dispotico nei confronti della nonna. Mi-ja inganna il tempo facendo da badante ad una serie di anziani del posto e frequentando un corso di poesia promosso dal circolo locale, tuttavia la sua quotidianità viene stravolta dalla notizia del suicidio di una compagna di classe del nipote. La ragazza era stata vittima di una violenza sessuale di gruppo alla quale avevano partecipato anche il nipote di Mi-ja ed i suoi amici. La donna si trova quindi coinvolta in un goffo e superficiale tentativo di risarcimento economico per iniziativa delle famiglie degli altri ragazzi fautori delle violenze, trovando subito conferma della natura ipocrita dell'ammenda. Mi-ja decide infatti di contrapporsi all'indifferenza della società locale con la scelta di denunciare ed esprimere l'ingiustizia di chi non ha avuto voce tramite la parola poetica.

¹⁵⁸ Kim Young-jin *Lee Chang-dong - Korean Film Directors* ivi pp.44-45-46

¹⁵⁹ Carica ricoperta sotto il governo Goh Kun dal 27/02/2003 al 30/06/2004, giorno in cui Lee rassegna le sue dimissioni.

Kim Young-jin *Lee Chang-dong - Korean Film Directors* ivi p.7

Lee opera un potente atto di immedesimazione, attraverso il quale la protagonista sente e prova la solitudine e la sofferenza della vittima lasciata al suo destino fino all'estremo gesto, e lo riflette dopo una lunga gestazione con le parole che compongono la poesia che suggella il finale.

Con questi nuovi lungometraggi girati nella seconda fase della carriera di regista di Lee Chang-dong, si può constatare un cambiamento anche nel suo approccio registico al racconto.

Da *Secret Sunshine* in poi il suo cinema si fa infatti più scarno e minimale nella scelta delle inquadrature; tuttavia a quest'apparente semplicità si accompagna una maggiore densità tematica volta ad enfatizzare la tensione narrativa.¹⁶⁰

Il realismo di Lee Chang-dong è veicolato dalla parola che si rende immagine, segno della differente concezione del mezzo di questo regista poco prolifico rispetto ai suoi colleghi. La sua cinematografia è quindi semanticamente densa, non di un simbolismo minimale come quella di Kim Ki-duk, e nemmeno della verità riflessa dal mezzo visivo ridotto alla sua purezza come nel caso di Park Chan-wook. Lee cerca una strada diversa in cui la commistione non è tra generi interni al mezzo, bensì dalla cristallizzazione cinematografica di altri media, nel suo caso, la letteratura. Lee riesce infatti ad ibridare sin da subito la sua consapevolezza creativa di romanziere con il suo statuto di regista.¹⁶¹ La sua concezione dell'opera artistica cerca quindi un continuo dialogo con il pubblico per la creazione di un "film aperto" nel quale la trasmissione di significato tra creatore e fruitore genera un circolo virtuoso di interpretazioni.¹⁶² I finali dei suoi film più recenti restano per questo sospesi in un limbo cognitivo che vuole tramutare l'aspettativa dello spettatore in riflessione. La sua posizione si contrappone quindi a ciò che lo stesso regista avverte come una crisi del mezzo, spogliato progressivamente di ambiguità tematiche e stilistiche, sintomo di una maggiore

¹⁶⁰ Kim Young-jin *Lee Chang-dong - Korean Film Directors* ivi pp. 80,81

¹⁶¹ « [...] Sono molto consapevole delle peculiarità del mezzo cinema. Vengo da una carriera di romanziere. [...] il tempo cinematografico è una distorsione del tempo reale. Il pubblico guarda un film ed allo stesso tempo ne trae un'esperienza. Il cinema ci permette di sperimentare diverse forme di tempo, anche il suo rovesciamento. Nel caso della letteratura si può pensare concettualmente alle modalità differenti di scorrimento del tempo, ma non le si può sperimentare»

Kim Young-jin *Lee Chang-dong - Korean Film Directors* ivi p.48 64-66

¹⁶² « Se si guarda al mondo letterario, non esiste opera perfetta di per sé. Viene sempre consegnata al lettore incompleta ed è il lettore a terminarla dandole un senso.[...] nel caso dei film [...] il pubblico può sentire che un film è incompleto ma tende ad accettarlo, così come accetta il destino dei personaggi ed il finale, io volevo rompere questa convenzione.»

« Forse è perché provengo dal mondo letterario o sono cresciuto in una determinata maniera, ma io tendo a inserire significato e simbolismo nei film. Suppongo che il mio sia un tentativo di creare significato e trasmetterlo al maggior numero di persone possibili attraverso i miei film.»

« Quando la gente legge un romanzo o una pièce teatrale pensa che esista un significato che va al di là del testo [...] chi va a vedere un film pensa che non esista nulla oltre al film in sé. Quando quel qualcuno pensa che qualcosa sia esatto secondo i suoi sensi lo accetta e basta. Non esiste via di mezzo per i nostri sensi, è tutto o nulla.»

Kim Young-jin *Lee Chang-dong - Korean Film Directors* ivi pp. 73-74-75

refrattarietà del pubblico all'interpretazione¹⁶³. Lee fa notare infatti come di pari passo alla grande diffusione internazionale del cinema coreano si sia persa una grande parte di vitalità artistica, fino a ridiscutere il legame con il reale che molti dei prodotti audiovisivi coreani contemporanei pretendono di portare avanti.

Si è potuto constatare come questi tre autori si servano di filtri stilistici molto diversi tra loro ma con un comune intento, ovvero la ricerca di una chiave di lettura unitaria della realtà politica e sociale del proprio paese. Essi iniziano la loro carriera in un contesto di rinnovata libertà creativa, la quale ha favorito lo sviluppo di un linguaggio che non teme di servirsi del genere per ampliare le proprie potenzialità per poi venire a patti con l'evoluzione e l'internazionalizzazione dell'industria cinematografica sudcoreana. Il grande successo di critica e botteghino ottenuto dalla *Hallyu* con l'avvento del nuovo millennio, con una nuova ascesa dopo il 2013 corrobora un recupero ed uno slancio di una modalità rappresentativa del reale. In parallelo il cinema americano e quello europeo hanno parzialmente abbandonato questi percorsi in favore di approcci più votati alla ricerca del vero come risposta al progressivo distacco dello spettatore e alla virtualizzazione di un'immagine percepita come sempre più astratta e digitale, non più lente d'ingrandimento di una verità instabile. Quanto segue vuole essere una ricostruzione degli influssi subiti dal mezzo cinematografico ed i cambi di percezione nello sguardo dello spettatore contemporaneo a partire dall'inizio del nuovo millennio.

Verranno poi analizzate le evoluzioni subite dal cinema americano e una parte di quello europeo nella contemporaneità a partire dal nuovo millennio aperto dall'11/09, momento di cesura storico avvertito con forza dalla cultura occidentale e americana in particolare. In questa nuova fase si evidenziano le differenze ontologiche nella rappresentazione cinematografica, e come queste si differenziano dalle modalità espressive della *Hallyu*, meno ancorate ad un paradigma etico e documentaristico.

¹⁶³ Kim Young-jin *Lee Chang-dong - Korean Film Directors* ivi p.12

Lo sguardo dello spettatore contemporaneo e la ricerca del vero nel cinema occidentale

1. La crisi del visibile

1.1 *L'avvento del virtuale nel cinema contemporaneo*

Il farsi realtà tramite l'illusione proprio del cinema viene interpretato con diffidenza all'alba del XXI secolo, ed è proprio il suo lato fantastico, slegato dal reale e dalle sue implicazioni a pagarne le conseguenze. Il pubblico contemporaneo non avverte più con forza come in precedenza la carica affabulatoria di questa proprietà cinematografica. Di pari passo, la continua ricerca di verità da parte della rappresentazione artistica nello scenario contemporaneo conosce negli ultimi decenni una progressiva diffusione dell'elemento virtuale all'interno della società.

Lo scenario virtuale, interpretato nel corso del tempo come nuova tecnologia interattiva o estensione di possibilità cognitive, si presta a numerose interpretazioni. Una di queste lo considererebbe come una derealizzazione dell'elemento reale, e ciò coniugato al mezzo cinema significherebbe uno scollamento ontologico tra immagine e realtà,¹⁶⁴ con la prima non più in grado di conservare alcuna traccia del mondo in sé, trasformata ormai in un'“ombra sintetica”¹⁶⁵.

Secondo Baudrillard l'incapacità di scindere tra irrealtà e realtà da parte dell'individuo contemporaneo porta all'impossibilità di creare l'elemento immaginario a partire dal dato reale.¹⁶⁶ Ciò nel dominio dell'arte si traduce nella formulazione di un nuovo tipo di spettacolo che non ha più il vero come referente, bensì una simulazione dello stesso ovvero un universo virtuale in grado di espandersi come in un contagio.¹⁶⁷

Il cinema della contemporaneità avverte questa crisi identitaria, nel cui solco si inserisce la contraddizione intrinseca e già esplicitata tra il culto del falso e la disperata ricerca del vero¹⁶⁸.

¹⁶⁴ Gianni Canova, *L'Alieno ed il Pipistrello, La Crisi della Forma nel Cinema Contemporaneo*, Bompiani, Milano 2000 p. 36

¹⁶⁵ Fausto Colombo, *Ombre Sintetiche* in G.Canova in Gianni Canova, *L'Alieno ed il Pipistrello, La Crisi della Forma nel Cinema Contemporaneo*, ivi p.40

¹⁶⁶ Jean Baudrillard, *Simulacra and Science Fiction*, in *Science Fiction Studies*, 18 (1991) in Michael Seats, *Murakami Haruki, the Simulacrum in Contemporary Japanese Culture*, Lexington books, Plymouth, 2009 p.85

¹⁶⁷ Jean Baudrillard, *Miti Fatali - Twin Towers, Baeubourg, Disneyland, America, Andy Warhol, Michael Jackson, Guerra del Golfo, Madonna, Jeans, Grande Fratello*, a cura di Vanni Codeluppi, FrancoAngeli, Milano, 2014 pp.34-35

¹⁶⁸ Giorgio De Vincenti *Il Concetto di Modernità nel Cinema*, ivi p.19

La riproduzione del reale, che è prima di tutto tecnica data la natura del mezzo si scontra e unisce con l'illusione dell'immaginario in continua espansione in un circolo all'interno del quale sono venute ad inserirsi nuove tecnologie dalle infinite possibilità ed evoluzioni.

La scelta ricade quindi ancora una volta tra la volontà di riprodurre il vero (seppur con la consapevolezza del progressivo scollamento ontologico tra la visione ed il fatto data dalla virtualizzazione del mezzo) e la simulazione di un falso consapevole e per questo camuffato in verosimile. Questo fenomeno è stato definito da Canova nel suo saggio *L'Alieno e il Pipistrello, la Crisi della Forma nel Cinema Contemporaneo* pubblicato nel 2000 come crisi del visibile.¹⁶⁹

L'affermazione del virtuale nelle dinamiche del cinema contemporaneo ha portato quindi a l'intensificarsi di nuove tendenze all'interno delle differenti cinematografie, tra le quali si possono individuare determinate modalità di rappresentazione del cinema hollywoodiano. Le risposte di questa realtà cinematografica al proliferare del verticale si traducono in una ad una mutata percezione del mezzo artistico da parte dello spettatore americano contemporaneo.

1.2 Il già visto e l'instabilità del diegetico

Un ulteriore sintomo della crisi del visibile è il rinnovato atteggiamento nei confronti del già filmato/visto¹⁷⁰ noto al pubblico come *remake*. Il rifacimento totale o parziale di una pellicola già esistente è un'operazione che consente di riproporre e reinterpretare quanto già fatto in precedenza da altri, e inscrivere sul lavoro "originale" una nuova immagine simile ma diversa, amplificata, modificata quando non del tutto riscritta. Il *remake* vuole essere quindi un tentativo di risposta alla crisi del cinema, rivolgendosi ad un particolare aspetto della stessa, ovvero la crisi di storie da raccontare, ricreate da zero al fine di donare al pubblico una nuova visione delle stesse.

Con l'aggiunta o la sottrazione di nuovi fotogrammi, viene sostituita una presenza nell'immaginario con un'altra, talvolta identica ma ontologicamente diversa, figlia dello scollamento dato dalla crisi del visibile. Si va quindi verso una concezione di cinema che vuole coinvolgere lo spettatore reinterpretando più che creando, simulando più che riproducendo in un discorso legato al virtuale.

¹⁶⁹ Il critico fa qui riferimento ad una situazione generale avvertita da altri mezzi artistici quali la letteratura e che il cinema sente con forza perché linguaggio deputato alla messa in scena visiva. Secondo Canova «la crisi del visibile nel cinema contemporaneo si configura innanzitutto come *crisi ontologica* dello statuto di credibilità dell'immagine.»

Gianni Canova, *L'Alieno ed il Pipistrello, La Crisi della Forma nel Cinema Contemporaneo*, ivi p. 62

¹⁷⁰ Gianni Canova, *L'Alieno ed il Pipistrello, La Crisi della Forma nel Cinema Contemporaneo*, ivi p. 74

Questa logica di simulazione del reale attraverso il virtuale si profila quindi come un esilio nella dimensione sintetica piuttosto che affrontare la catastrofe del reale.¹⁷¹

L'idea di simulazione viene affrontata diegeticamente anche in pellicole che non mirano ad essere solo delle riscritture e dei rifacimenti di opere realizzate precedentemente quanto piuttosto delle riflessioni sulla natura del virtuale filmico.

Pur non essendo un *remake*, la pellicola che più di ogni altra incapsula questa tendenza all'*artificiale*¹⁷² è senz'altro *Matrix* (1999) di Andy e Larry (oggi Lana e Lily) Wachowski, risultato di un immaginario ibridato verso altri mezzi (fumetto e videogame).

Matrix fornisce allo spettatore un'esperienza diversa ma perfettamente consona alla nuova dimensione virtuale dell'immagine cinematografica, più che nel dialogo biunivoco in atto nel *remake* (dialogo a circuito chiuso tra originale e rifacimento nel quale lo spettatore assorbe e reinterpreta le immagini sulla base di conoscenze già presenti nel proprio immaginario) in questa nuova forma cinematografica si assiste ad un rovesciamento del paradigma precedentemente enunciato da Edgar Morin. Non si produce più sulla base della coincidenza tra realtà del movimento e apparenza dell'immagine, si va invece ad inseguire un'immagine dichiaratamente artificiale, un visibile scollegato dal reale perché manifestamente finto. Lo sguardo sembra quindi non contare più quanto l'esperienza simulata dello stesso, la quale ambisce ad andare oltre la sfera del visibile.¹⁷³

La pellicola è inoltre profondamente influenzata da un cinema non più solo vicino ai canoni americani europei del genere, ma anche ibridato con il cinema d'azione hongkonghese degli anni Novanta. Questo film risulta quindi uno degli esempi più efficaci del fenomeno di travaso culturale di idee e stili in atto nel cinema contemporaneo.

Dal punto di vista narrativo questa crisi affrontata prima sul piano virtuale conosce un periodo di contaminazione e perdita di gerarchia prestabilita tra l'approccio forte¹⁷⁴ e quello debole alla narrativa nell'opera, fino a quel momento predominanti in un senso o nell'altro. Nelle pellicole

¹⁷¹ Jean Baudrillard, *Miti Fatali*, ivi p.62

¹⁷² Jean Baudrillard, *Miti Fatali*, ivi p.77

¹⁷³ Edgar Morin, *Il Cinema o l'Uomo Immaginario*, ivi p.124

¹⁷⁴ In un'ottica analitica si può individuare nel grande filone iniziato da Griffith e proseguito con la grande età dell'oro del cinema hollywoodiano un esempio di *narrazione forte* incentrata sull'azione e la trasformazione di e del personaggio, identificabile in queste due operazioni nette e rassicuranti per lo spettatore, poiché riconducibili ad una precisa parabola narrativa. D'altro canto, con l'avvento del cinema moderno nel secondo dopoguerra questo modello non può più bastare a sé stesso. Pertanto si è sentito il bisogno di instaurare una nuova, opposta, configurazione narrativa: la *narrazione debole*, marcata da un'ipertrofia del personaggio rispetto all'evento, con una conseguente perdita di consistenza dell'uno e dell'altro nell'economia narrativa della pellicola.

Francesco Casetti, Federico Di Chio *Analisi del Film*, Bompiani, Milano, 1990 p. 206, in Canova ivi pp. 82-83.

simbolo di questa fase abbiamo entrambe indistintamente, con repentini capovolgimenti di fronte tra l'una e l'altra come nel caso emblematico di *Pulp Fiction* (1994) di Quentin Tarantino nel quale ad episodi in cui lo spettatore si abitua alla narrazione debole (il dialogo iniziale tra Jules e Vincent) seguono esplosioni di inaspettata violenza che riportano la coincidenza tipica della tradizionale narrazione forte. Questa combinazione difficilmente districabile porta lo spettatore a considerare l'evento diegetico all'interno dell'opera come un mero dispositivo pretestuale, immediatamente subordinato alla dissoluzione di questo nella pura immagine. Ciò porta da un lato all'esasperazione di stilemi (il già raccontato declinato nel già visto dei *remake*), astrazioni (l'evanescenza del personaggio) e dogmi (la paradossale ed esasperata ricerca del vero all'interno del funzionale in un contesto sempre più virtuale) nonché alla riproposizione trasversale dei modelli visti in precedenza.

1.3 Lo spettatore distratto

Il costante stimolo che questo tipo di narrazione ibrida porta allo spettatore ha come conseguenza primaria la perdita di distanza tra chi guarda e ciò che viene guardato; in un appiattimento ed una sovrapposizione tra spettacolo e spettatore che sovverte la gerarchia della ricezione. Il film non è più l'oggetto egemone dello sguardo, bensì una delle molte variabili all'interno dell'economia dei sensi costantemente stimolata. Si può pertanto parlare di una *ricezione della distrazione* ipotizzata in prima istanza da Walter Benjamin, secondo il quale questo sbocco "iper-sensoriale" era insito nel cinema sin dal suo sviluppo come mezzo espressivo ed artistico:

La ricezione della distrazione, che si fa sentire in modo sempre più insistente in tutti i settori dell'arte e che costituisce il sintomo di profonde modificazioni nell'appercezione, trova nel cinema lo strumento più autentico su cui esercitarsi. Grazie al suo effetto di choc il cinema favorisce questa forma di ricezione.¹⁷⁵

Da questa dispersione dell'attenzione dovuta a nuovi e sempre più soverchianti stimoli, il cinema si tramuta in un'esperienza sempre più avvolgente ed inglobante, con lo scopo di programmare la percezione del singolo e, possibilmente, del pubblico.

Uno spettatore "distratto" deve essere coinvolto ad ogni livello sensoriale, superando il canale meramente visivo e cognitivo per abbracciare degli approcci più legati all'emozione o, più

¹⁷⁵ Walter Benjamin, *L'Opera d'Arte nell'Epoca della sua Riproducibilità Tecnica*, Einaudi editore, Torino, 2014 p.46

generalmente alla sensazione. Si tratta ormai di immergersi in un gioco diegetico che si fa «ricorsività impegnativa»¹⁷⁶ nel senso in cui ogni spettatore è chiamato a rincorrere gli stimoli alla base della sua crescente eccitazione verso ciò che gli sta davanti. Tali stimoli vanno a comporre un determinato percorso nella mente di chi guarda, al termine del quale si viene ricompensati con uno sfogo controllato di energia. L'intensità e l'eccitamento sono i motori di questo nuovo modo di approcciarsi alle storie fino al riequilibrio finale del ciclo, quando chi guarda è pronto a ricominciare daccapo l'esperienza.

In questo contesto lo spettatore contemporaneo pronto a immergersi sensorialmente nell'opera arriverà ad interrogarsi sullo statuto dell'immagine cinematografica al centro dell'attenzione. All'interno della virtualizzazione dell'esperienza egli ha in sé e nel proprio immaginario l'unica ancora di realtà effettiva, nella quale riconoscersi pienamente come soggetto.

Per questo motivo gran parte degli sforzi del cinema americano analizzato in seguito sono tesi al progressivo recupero di una garanzia di autenticità e verità nell'opera filmica, in modo da rassicurare lo spettatore perso nello stimolo virtuale.

Le cinematografie asiatiche precedentemente analizzate tentano invece di farsi carico delle trasformazioni in atto per metterle in scena senza la nostalgia estetica dello sguardo, e parimenti non ancora totalmente assorbito dalla sensorialità multidirezionale del nuovo cinema virtuale. Si tratta quindi di una condizione ibrida, sospesa tra «la volontà di restare identico a sé stesso facendosi altro da quel che è stato»¹⁷⁷. Questo tipo di cinema non è necessariamente catalogabile nelle soverchianti etichette culturali di “alto” e basso/popolare” perché si colloca in una condizione intermedia in grado di cogliere spunti dall'una e dall'altra estremità dello spettro di percezione critica e popolare dell'opera artistica.

1.4 Bisogno di verità e desiderio di irrealtà nel cinema occidentale

La teoria letteraria di Francesco Orlando esposta nel corpus di saggi *Letteratura, Ragione e Represso: Tre Studi Freudiani* illustra come la letteratura in qualità di mezzo espressivo sia la sede di un ritorno del represso fruibile dalla pluralità ma sublimato e per questo innocuo per il lettore¹⁷⁸.

¹⁷⁶ Gianni Canova, *L'Alieno ed il Pipistrello, La Crisi della Forma nel Cinema Contemporaneo*, ivi p. 119

¹⁷⁷ Gianni Canova, *L'Alieno ed il Pipistrello, La Crisi della Forma nel Cinema Contemporaneo*, ivi p.198

¹⁷⁸ Francesco Orlando, *Lettura Freudiana della Phèdre* (1971) in *Letteratura, Ragione e Represso: Tre Studi Freudiani*, Einaudi, Torino, 1990

La letteratura veicola quindi, nel suo statuto di pratica sociale e comunicativa, l'espressione di desideri o pulsioni inconse nel lettore, il quale le percepisce come fittizie.

Allo stesso modo il cinema, nella sua condizione anfibia di arte-industria trattata in precedenza fornisce allo spettatore la rappresentazione visiva degli impulsi e desideri dello spettatore tramite l'immagine, ovvero una rielaborazione filtrata della realtà all'interno della quale convivono l'elemento di verità documentaria e di irrealtà fantastica. Si è inoltre evidenziato in precedenza come nel corso della storia del cinema si sia delineato da in momenti diversi un bisogno intermittente da parte del pubblico di una o dell'altra componente.

Per questo motivo il cinema instaura in sé un discorso che vuole fare spazio alle due istanze in contrasto: Nell'aspettativa di chi guarda coesistono infatti il bisogno di una norma, ovvero la rappresentazione del reale, ed il desiderio di evasione o manifestazione delle pulsioni che è invece incarnato in scena dalla materia fantastica.

Nella sua fase postmoderna, l'immagine cinematografica aveva rifiutato il suo ruolo di testimonianza del reale per liberarsi da ogni legame antropomorfo e acquisire valore di per sé sostituendosi alla realtà per crearne una propria, definita da Jean Baudrillard come *Iperrealtà*¹⁷⁹.

Il referente concreto cessava di essere quindi il mondo per ridursi all'immagine stessa e simulare un effetto di reale all'interno di un contesto completamente inserito in una dimensione fittizia. È proprio la completa disconnessione dal mondo a portare in questa nuova fase al bisogno fisiologico di verità.

Il bisogno di autenticità tradotto artisticamente nella volontà di vincolare il reale nella rappresentazione artistica è un segno del cambio di modalità espressive e strategie comunicative con cui si apre il XXI secolo.

Si è tuttavia enunciata in precedenza la natura duale alla radice del mezzo cinematografico nel quale all'istituzione di un codice condiviso (che con il sopraggiungere del nuovo millennio è diventato la necessità di realismo come ritrovamento di un punto di contatto con il mondo persa in precedenza) corrisponde l'altrettanto naturale desiderio opposto: l'inclinazione verso la libertà da ogni vincolo per fuggire verso uno stato di eccezionalità dalla norma.

Nella critica e teoria letteraria la deviazione dalla norma verso uno stato di eccezionalità è indicato da Michail Bachtin come *Carnevale*, ovvero un momento di totale libertà marcato dalla caduta di

¹⁷⁹ Jean Baudrillard, *Simulacra and Science Fiction*, in *Science Fiction Studies*, 18 (1991) ripreso da Michael Seats, *Murakami Haruki, the Simulacrum in Contemporary Japanese Culture* ivi p.105
« L'America non è né un sogno né una realtà., è un'iperrealtà [...] perché è un'utopia vissuta fin dall'inizio come realizzata.»

Jean Baudrillard, *Miti Fatali*, ivi pp. 39-40

gerarchie culturali e morali, le quali subiscono un capovolgimento perdendo la loro preminenza morale e sociale. Per tornare a Francesco Orlando si vedrà come il suo concetto di ritorno del represso sia analogo al Carnevale bachtiniano sotto molti aspetti. Ciò nonostante il critico italiano non considera il Carnevale come contrapposto sotto ogni aspetto al quotidiano/serio. Secondo la sua prospettiva critica, all'interno del testo letterario (dato il suo statuto di compromesso) possono convivere questi due stati, con un possibile ribaltamento della norma mentre questa è in vigore e non solo nell'eccezionale caso in cui essa viene abolita¹⁸⁰. La repressione teorizzata da Orlando si nutre del compromesso insito nell'opera artistica manifestandosi come una forma di tensione irrisolta.

Allo stesso modo nella natura duale del cinema continua a permanere una condizione di irrisolutezza per la quale lo spettatore è portato a desiderare (coscientemente o inconscientemente) una deviazione dalle norme condivise dalla collettività sia dal punto di vista etico che formale. Come enunciato in precedenza il mezzo cinematografico, nella sua tendenza a ibridarsi con altri media ha infatti introiettato la funzione di compromesso insita nella letteratura, trasferendo in una parte di sé, tramite determinate modalità espressive gli elementi devianti dalla norma, i quali si sono evoluti nel corso dei decenni.

Si è visto in precedenza come lo spettatore abbia riconosciuto tale eccezionalità nella nascita del cinema di genere, ed in seguito con l'accentuarsi dell'istanza fantastica in esso, per poi arrivare a riversarsi nel bacino culturale dell'immaginario esotico.

La *Hallyu* si potrebbe infatti collocare in un terreno intermedio tra le due pulsioni dominanti nella dicotomia del mezzo cinematografico. Lo spettatore lo percepisce quindi come una nuova forma di evasione verso una realtà altra, tuttavia come si è visto, in questa cinematografia sono presenti una serie di codici rappresentativi figli di un'ibridazione con alcuni elementi propri del cinema americano e di quello europeo. Ciò fa sì che assieme al desiderio di evasione verso l'esotico venga anche avvertito un forte senso di comunione con la realtà su pellicola.

Il cinema americano d'altro canto, persegue il racconto e la produzione di verità con il mezzo cinematografico adottando una prospettiva più aperta alla globalità e venendo quindi a patti con le influenze culturali apportate e restituite dagli Stati Uniti nel corso della seconda metà del Novecento. Attraverso queste modalità, unite alla sempre maggiore contaminazione tra il cinema di finzione ed il cinema documentario, si potrà quindi assistere ad un tentativo di recupero globale

¹⁸⁰ Stefano Brugnolo, *Desiderio e Ritorno del Represso nella Teoria di F.Orlando*, in *Between* III.5 (2013) <http://Between.journal.it/>

della totalità tramite un unico flusso che vuole comprendere in sé anche la componente percepita come esotica dell'immaginario collettivo.

In questo senso si vuole inserire il dialogo tra la cinematografia americana e le modalità di rappresentazione delle industrie culturali giapponesi, hongkonghesi, taiwanesi, cinesi e soprattutto coreane analizzate nel capitolo precedente.

Si infatti visto in precedenza come le opere di queste cinematografie, con particolare attenzione a quella coreana si affidino ad un linguaggio aperto all'ibridazione tra generi e suggestioni tanto occidentali quanto proprie delle rispettive culture di origine.

Attraverso queste modalità di rappresentazione, molto diverse da quelle americane ed europee, queste nuove cinematografie emergenti hanno fornito una risposta parallela e differente al tentativo di conciliare bisogno di reale e desiderio di irreale insito nello spettatore contemporaneo.

Nel capitolo che segue la trattazione vuole concentrarsi sulle risposte occidentali a tale bisogno di realtà dei nato in precedenza e fornire un quadro dei tentativi di produzione di verità nel mezzo cinema avvenuti all'interno dell'industria americana, unitamente ad alcuni spunti desunti dagli autori europei nel contesto globale degli ultimi decenni.

2. Il realismo globale, etico e universale come produzione di verità

2.1 Un atlante del realismo: la Hollywood del nuovo millennio verso una prospettiva globale.

La rappresentazione della realtà in un contesto sempre più votato alla dispersione e sempre meno ancorato allo sguardo porta inevitabilmente a riconsiderare la definizione di realismo cinematografico all'alba del nuovo millennio.

Se nel cinema è presente, data la sua natura, un dualismo insito nell'immagine tra il reale e l'irreale reso esplicito dalla costruzione fittizia dell'immagine, l'effetto di realtà che il mezzo può esprimere non si dovrebbe ricercare nei tentativi di mimesi, quanto piuttosto nella produzione della realtà, in grado di conferire alla pellicola una materialità altrimenti simulata. Secondo questa visione, teorizzata compiutamente da Lúcia Nagib nel saggio *World Cinema and the Ethics of Realism* pubblicato nel 2011, non esisterebbe una modalità di produzione univoca di realismo, ma una serie di modelli rappresentativi corrispondenti a diverse sensibilità artistiche geograficamente eterogenee.

In questa visione viene parzialmente meno la polarità tra le cinematografie appartenenti ad angoli opposti del mondo in quanto entrambe le realtà si farebbero portatrici di diversi approcci alla produzione di effetti di realtà tramite il mezzo cinematografico, avendo però in comune una «fedeltà attiva verso l'evento»¹⁸¹. Tale fedeltà comune a diverse realtà cinematografiche si traduce secondo l'autrice in un'etica nella rappresentazione del reale, ovvero l'impegno verso l'espressione della verità nel mezzo. L'aderenza al vero presente nel cinema globale postulata da Nagib è un ulteriore sintomo della dimensione globale assunta dalla forma filmica nel XXI secolo. Ciò implica l'idea di superamento in atto dei poli geografici che esercitano ancora un forte influsso e condizionamento nella percezione del pubblico di una pellicola o di un regista. Il paradigma spaziale è infatti ancora dominante per via della sua capacità di privilegiare le relazioni tra gli elementi piuttosto che le loro identità¹⁸².

Nell'analisi delle cinematografie occidentali degli ultimi decenni è quindi più indicato l'impiego di un approccio non più incentrato sulla nazionalità adottato in precedenza per le industrie culturali asiatiche, quanto piuttosto un taglio antologico e globale, volto ad esplorare le diverse prospettive ed i tentativi di superamento dell'industria (principalmente americana ed europea) della crisi del visibile particolarmente sentita nel nuovo millennio da autori e spettatori del mezzo.

La prospettiva globale postulata da Nagib e successivamente concretizzata in vari tentativi di cinema di finzione non è che una delle possibili risposte che la cinematografia europea ed americana fa propria in relazione all'evoluzione delle forme filmiche degli ultimi decenni.

In essa i legami tra gli elementi agiscono come veri e propri flussi transnazionali volti a mettere in crisi il concetto di cinema nazionale. Il policentrismo che ne è scaturito ha portato dapprima a considerare Hollywood ed il cinema americano come entità a sé, opposta ad un insieme di realtà che unitamente formavano un aggregato globale alternativo in una continuazione della dicotomia centro-periferia. Nagib intende comunque spingersi oltre per considerare anche l'industria americana come parte del processo di decentricazione propria del *World Cinema* da lei teorizzato¹⁸³. In quest'ottica il bisogno di verità avvertito dal pubblico e la trasfigurazione del genere al fine di riflettere uno spaccato sociale in divenire propria del cinema coreano non sarebbero che movimenti (oppure ondate) paralleli ma integrati in un comprensorio globalizzato.

¹⁸¹ Lúcia Nagib, *World Cinema and the Ethics of Realism*, Continuum books, New York, 2011 p.11

¹⁸² Veronica Pravadelli, *Dal classico al Postmoderno al Global, Teorie e Analisi delle Forme Filmiche*, Marsilio, Venezia, 2019 p. 159

¹⁸³ Lúcia Nagib, *Towards a Positive Definition of World Cinema*, Wallflower press, London, 2006

Questa visione della storia del cinema non tiene comunque conto del ruolo dell'immaginario ancora fortemente condizionato dalla polarizzazione geografica ma che si può prestare ad essere utilizzata per la sua creazione di un atlante del realismo nel cinema globale sulla falsa riga di quanto fatto da Franco Moretti con il romanzo¹⁸⁴. Si potrà infatti notare, basandosi ancora una volta sulla ricezione avuta da determinate pellicole portatrici di tale realismo "etico" oltre che documentario nei principali festival e manifestazioni europee ed internazionali, come negli ultimi vent'anni si sia formata parallelamente alla *Hallyu* una modalità di rappresentazione del reale particolarmente sentita come autentica da parte del pubblico.

Il cinema di finzione riesce a fornire tale impressione (al pari del grande successo di pubblico del documentario negli anni Duemila) grazie ad un dinamismo dell'azione messa in scena, la quale si sposta continuamente e velocemente da un contesto all'altro al fine di creare un mosaico di vite inserite e collegate tra loro tramite l'universalità del punto di vista della macchina da presa. L'immagine si fa quindi onnicomprensiva e spettacolare nell'abbracciare il soggetto inserito in una brulicante molteplicità.

In questo senso un'opera come *Babel* (2009) di A. González Iñárritu può rientrare in questa categoria: l'interconnessione di ogni segmento narrativo raccontato dal regista messicano nel corso della pellicola porta ad una trasposizione del dramma locale in una dimensione globale.

Il film è infatti strutturato su quattro storie con protagonisti culturalmente differenti distribuiti tra Stati Uniti, Messico, Marocco e Giappone.

Questo tentativo da parte di Iñárritu di rappresentare ogni storia particolare in un diagramma di forze e di potere che rispecchi le dinamiche reali in atto porta ad un inevitabile sbilanciamento politico dell'opera, la quale vuole prima di tutto evidenziare i rapporti di forza tra le varie culture rappresentate nella loro particolarità prima che queste si riversino nella totalità. Facendo ciò il suo sforzo si risolve in un esito ancora teorico e legato a logiche produttive ben lontane dall'essere completamente globali.

Il regista sottolinea infatti il peso specifico della cultura americana rispetto alle altre per denunciare tale preminenza, eppure quest'operazione si inserisce in un contesto produttivo quasi totalmente

¹⁸⁴ Dudley Andrew in Lúcia Nagib, *World Cinema and the Ethics of Realism*, ivi p.2 In queste pagine lo studioso traccia volutamente un parallelismo con l'opera critica di Moretti al fine di orientare la prospettiva critica condivisa con Nagib.

hollywoodiano, un fattore che presuppone implicitamente l'impossibilità di far a meno del mercato statunitense o di un suo futuro livellamento al pari di altre realtà.¹⁸⁵

Iñárritu, da messicano che lavora immerso nella realtà hollywoodiana, come gli amici e colleghi Alfonso Cuarón e Guillermo del Toro, è inevitabilmente legato a processi produttivi tipicamente americani, per questo motivo il respiro transnazionale che intende dare alla sua pellicola, imperniata sulla critica all'imperialismo "a stelle e strisce", deve confrontarsi con quelle stesse pratiche per realizzarsi¹⁸⁶.

In questo senso si denota già da parte di alcune case di produzione indipendenti americane¹⁸⁷ e di alcuni registi che abbracciano la globalità citati in precedenza come il messicano Guillermo Del Toro¹⁸⁸, una costante attenzione verso il recupero della rappresentazione del fantastico e l'adozione di nuove ed inusuali prospettive che non si limitano a rielaborare il canone classico del genere ma che vogliono inserirsi in nuovi contesti culturali per dare un'interpretazione attuale della realtà. L'inclusività globalizzante hollywoodiana, presente sin dagli albori, oltre che uno dei segreti del suo successo, abbraccia il *World Cinema* cercando di adottare e riassumere in sé delle visioni del mondo e della realtà esterne al proprio canone.

2.2 Lo sperimentalismo globale del Dogma 95 e la democratizzazione del cinema verità

Prima di avvenimenti storici chiave per l'Occidente americanizzato quali l'attentato al World Trade Center e la crisi economica del 2008, l'arte stava già elaborando delle riflessioni sulla ricerca di elementi di autenticità nella rappresentazione, avvertendo così in anticipo un diffuso senso di

¹⁸⁵ Veronica Pravadelli, *Dal Classico al Postmoderno al Global, Teorie e analisi delle Forme Filmiche*, ivi p. 164

¹⁸⁶ Veronica Pravadelli, *Dal Classico al Postmoderno al Global, Teorie e analisi delle Forme Filmiche*, ibidem

¹⁸⁷ Si fa qui riferimento alla casa di produzione cinematografica e televisiva A24, fondata nel 2012 da Daniel Katz, Frank Hodges e David Frenkel a New York. Estremamente attiva nell'ultimo decennio, questa realtà produttiva e distributiva ha ottenuto i suoi più grandi e recenti successi di critica e pubblico grazie a film di genere di giovani registi americani quali Ari Aster e Robert Eggers e al lancio sul mercato americano di registi europei diventati globali come Yorgos Lanthimos.

¹⁸⁸ Guillermo del Toro, anche più di Alejandro González Iñárritu, incarna il ruolo di regista globale aperto alla sperimentazione e all'ibridazione culturale. Dopo gli esordi in patria ed i primi insuccessi commerciali a Hollywood (nati per via di contrasti tra il regista e la produzione), Del Toro sviluppa pienamente la sua peculiare estetica e sensibilità dal genere e dal fantastico con le pellicole girate in Spagna tra il 2001 ed il 2006 con *La Spina del Diavolo* e *Il Labirinto del Fauno* intervallati da un ritorno, poi definitivo, agli studios di Los Angeles dove spazia tra adattamenti di fumetti e rielaborazioni del gotico classico. La consacrazione critica arriva negli anni 2010 con l'assegnazione del Leone d'oro alla 74° Mostra del cinema di Venezia ed il successo agli Academy Awards del 2018 per *La Forma dell'Acqua - The Shape of Water*.

saturazione nelle modalità espressive del postmoderno. Lo scrittore David Foster Wallace nel suo saggio del 1993 *E Unibus Pluram* contenuto nella raccolta *Tennis, Tv, Trigonometria, Tornado (e Altre Cose Divertenti che Non Farò Mai Più)* lavora in favore di un rilancio dell'idea di sincerità e verso un superamento dell'ironia ormai sovraccarica del postmodernismo.

In misura differente rispetto alla dimensione globalizzante hollywoodiana definitivamente consolidatasi negli ultimi anni, in Europa già sul finire degli anni Novanta e l'inizio del nuovo millennio comincia a sentirsi un forte bisogno di rottura con i canoni precedenti, oltre che la necessità di intraprendere una ricerca del vero attraverso la reinterpretazione e la sperimentazione tramite il mezzo cinematografico. Attraverso la stesura di manifesti, in aperta provocazione con il cinema a lui precedente, il regista Lars Von Trier esplicita la sua idea di cinema e di processo creativo in generale, mettendo in aperta relazione conflittuale la natura del mezzo con le necessità di rappresentazione del reale.¹⁸⁹

Il seme generato da queste nuove idee viene alimentato ed accompagnato nel cinema dalla nascita del *Dogma 95*, movimento cinematografico inaugurato dal manifesto del 1995 redatto dai registi danesi Lars Von Trier e Thomas Vinterberg nel quale viene professata la necessità di una nuova disciplina «contro la cosmetizzazione del cinema e contro l'uso di illusioni per comunicare emozioni»¹⁹⁰. Le contromisure ideate dai firmatari di *Dogma 95* si costituiscono come un vero e proprio «voto di castità»¹⁹¹ per il regista che decide di sottoporvisi. L'assenza di qualsivoglia scenografia, set o musica extra diegetica (regole 1-2), unita all'impossibilità di adottare fonti di illuminazione speciali o filtri e l'esclusivo impiego della macchina da presa a mano (regole 3-4-5), oltre che al categorico rifiuto del genere (regola 8), riconducono il film ad un grado zero in cui il rigoroso ascetismo dei precetti convive con la provocazione ancora figlia della temperie postmoderna. L'insieme delle regole escogitate da Von Trier, Vinterberg e altri registi risponde ad un'idea di provocazione oltre che di stimolo per il movimento cinematografico europeo e globale, vittima di stagnazione secondo questi autori.¹⁹²

¹⁸⁹ «Il cinema non è un'illusione !» «Sottometto al giudizio divino i miei tentativi di trasformare la celluloida in vita reale» proclama il giova e regista danese nei suoi primi tre manifesti, volti a sottolineare il novello creativo dietro la scelta delle modalità di produzione di un nuovo cinema attraverso il mezzo del cinema di finzione.

Tina Porcelli, *Lars Von Trier e Dogma* nella collana *Il Castoro Cinema*, Il Castoro, Milano 2001 pp. 5-7

¹⁹⁰ Da manifesto "Dogma 95" reperibile integralmente su <http://Cinefile.biz> ed alla voce apposita in "Enciclopedia del cinema" Treccani <https://www.treccani.it> , Tina Porcelli, *Lars Von Trier e Dogma*, ivi pp. 8-9

¹⁹¹ Tina Porcelli, *Lars Von Trier e Dogma*, ibidem

¹⁹² Tina Porcelli, *Lars Von Trier e Dogma*, ivi p.19

Opere come *Festen - Festa in famiglia (Dogme-1- Festen)* diretta da Vinterberg e *Idioti (Dogme 2- Idioterne)* di Lars Von Trier presentate a Cannes nel 1998 dove la prima riceverà anche il Premio speciale della giuria¹⁹³, sono apprezzate per via dell'ambiguità rappresentativa che soggiace oltre la loro rigida facciata. In esse convivono infatti elementi volutamente paradossali e grotteschi che si allontanano dalla ricerca di totale rispecchiamento. Questi film hanno comunque il merito di evidenziare la crescente tensione tra la realtà oggettiva ed l'immagine-simulacro.

Il manifesto (ed il successivo movimento di registi che ne è seguito) ha avuto il merito di trasporre su un fronte eminentemente globale, venendo recepito, accettato o rifiutato nel resto del mondo. Dogma ha infatti portato in sé anche i segni di un progressivo mutamento tecnologico nella realizzazione di opere cinematografiche attraverso l'impiego di telecamere digitali anche a buon mercato. Ciò ha spinto i suoi fondatori, e Von Trier in particolare, ad insistere su una progressiva democratizzazione del mezzo e del linguaggio nel futuro.¹⁹⁴

Il movimento rientra quindi in un quadro di produzione di realtà sperimentale, figlia di una saturazione dell'immagine postmoderna e proiettata verso una nuova frontiera di contaminazione tra finzione e verità attraverso la tecnica.¹⁹⁵ In questo contesto il regista diviene spettatore della sua stessa opera, curioso degli sviluppi originati dalle limitazioni che egli si è imposto.¹⁹⁶

Tali prescrizioni hanno alla loro base l'assunto di privilegiare l'immagine sopra ogni cosa, e ciò porta i registi aderenti a Dogma a ricercare un'esperienza primitiva eppure consapevole. L'immagine-dogma vuole quindi ricondursi alla questione della verità tramite un'indagine sul rapporto tra sé stessa e l'essere umano al fine di riaffermare una corrispondenza tra le due cose.¹⁹⁷

Per tale motivo Von Trier e gli altri cineasti aderenti a Dogma cercano di scindere la verosimiglianza dalla verità, la quale va intesa come evento, ovvero una rappresentazione unica ed

¹⁹³ <https://www.festival-cannes.com/en/retrospective/>

¹⁹⁴ In un'intervista al celebre direttore della fotografia Christopher Doyle, regolare collaboratore di Wong kar-wai citato in precedenza, questi si è detto entusiasta dell'impatto creativi e rappresentativo avuto dal Dogma nel cinema recente.

Il firmatario della quarta opera Dogma, Kristian Levring per quarto riguarda l'impiego del digitale arriva ad affermare che a suo parere con questi strumenti «la realtà è più reale».

Tina Porcelli, *Lars Von Trier e Dogma*, ivi pp.119-121

¹⁹⁵ Tina Porcelli, *Lars Von Trier e Dogma*, ivi pp.122-123

¹⁹⁶ Lo stesso Von Trier descrive le sue esperienze successive al Dogma in questo modo: « Avevo solo una vaga idea di quello che succedeva davanti e intorno all'obiettivo, i movimenti di macchina sono il risultato della mia curiosità. Solo attraverso l'occhio della telecamera guardavo le situazioni e le persone, mi giravo e scoprivo altre cose che accadevano dentro un altro campo di visione».

Tina Porcelli, *Lars Von Trier e Dogma*, ibidem

¹⁹⁷ Tina Porcelli, *Lars Von Trier e Dogma*, ivi p.124

irripetibile che è possibile assecondare riprendendo e non riproducendo l'oggetto.¹⁹⁸ Se le limitazioni sono quindi servite a privilegiare lo sviluppo di un canale di realtà globale esterno alle modalità produttive americane, tale slancio si è comunque esaurito dal punto di vista dell'interesse artistico dopo le proposte dei fondatori. In molte delle successive venti pellicole si è infatti progressivamente persa la carica eversiva e la freschezza realizzata derivata dalle restrizioni autoimposte. Gli spunti di riflessione forniti da Dogma hanno comunque portato a delle nuove consapevolezze sullo stato del mercato cinematografico¹⁹⁹ oltre allo sviluppo di forme analoghe di sperimentazione anche in altre discipline artistiche.²⁰⁰

Il movimento ha inoltre portato nuova linfa anche nel linguaggio del cinema documentario, ibridato da alcuni firmatari del Dogma in forme quali la Docu-fiction, in grado di realizzare a schermo «la possibilità di un realismo estremo, ovvero una menzogna pressoché perfetta».²⁰¹

Le forme di contaminazione tra documentario e cinema di finzione sono infatti una costante in rapida trasformazione tra la metà degli anni Novanta e l'inizio del nuovo millennio. Ciò ha portato ad una radicale trasformazione anche nell'ambito della non-fiction, sempre più influenzata nelle forme e nelle modalità da alcune strutture classiche del cinema di finzione americano.

2.3 Michael Moore e la reinvenzione della non fiction: il documentario come produzione di verità etica.

Nella sua costituzione di relativa invisibilità, il cinema documentario è sempre stato percepito dal pubblico come più obiettivo e quindi più vicino al vero rispetto al cinema di finzione. Ciò nondimeno il documentario per sua natura si prefigura come una ricerca del vero attraverso una reinterpretazione personale, in un continuo processo di mediazione tra oggettività e soggettività.²⁰² A fare la differenza nel caso del documentario è che unitamente all'interpretazione del regista ci

¹⁹⁸ Tina Porcelli, *Lars Von Trier e Dogma*, ivi pp. 169-170-171

¹⁹⁹ Il regista Thomas Vinterberg afferma infatti che «il punto non è ripudiare un certo stile piuttosto che un altro. Il vero obiettivo del movimento è quello di riflettere sul mercato cinematografico così com'è oggi. E convincere i cineasti dell'esistenza di percorsi alternativi che si possono seguire per realizzare un film. Tina Porcelli, *Lars Von Trier e Dogma*, ivi p. 138

²⁰⁰ Si cita il caso dei *New Puritans*, movimento letterario nato in Inghilterra ispirandosi al decalogo Dogma Tina Porcelli, *Lars Von Trier e Dogma*, ivi p. 137

²⁰¹ Tina Porcelli, *Lars Von Trier e Dogma*, ivi p.145

²⁰² Federico Ferrone, *Michael Moore* nella collana *Il Castoro Cinema*, Il Castoro, Milano 2009, pp.18-19

deve necessariamente essere anche la conoscenza approfondita e restituita di ciò che viene messo a schermo, in un connubio che vuole produrre verità.

Il caso di Michael Moore rientra in questo contesto di mediazione invisibile per ribaltarlo, inserendosi piuttosto nel solco dei cineasti quali Jean Rouch²⁰³ che, consci dell'impossibilità di far scomparire la voce autoriale all'interno del documentario hanno deciso di uscire allo scoperto per porsi davanti alla macchina da presa.

Moore conosce il documentario dopo una breve carriera nel giornalismo indissolubilmente legata alla sua città natale Flint nel depresso Midwest americano, per poi spostarsi brevemente in California. Qui collabora con dei veterani dell'ambiente come Kevin Rafferty e decide di realizzare un film sulla delocalizzazione di massa delle fabbriche delle General Motors nel Michigan. La sua opera prima *Roger & Me* contiene già molti degli elementi che distinguono il suo stile di documentarista, quali la creazione del suo personaggio-regista, l'utilizzo sfrenato di materiali d'archivio di origine eterogenea e l'inserimento di un elemento di comicità che va in contrasto con l'abituale sobrietà delle opere di denuncia.

La pellicola si struttura infatti come un lungo inseguimento del capo della GM Roger Smith da parte del regista, al fine di chiedere spiegazioni al magnate sullo sfratto di migliaia di famiglie dovuto alla chiusura delle fabbriche. Continuando il discorso stilistico iniziato da Rouch, Moore in questa opera prima mescola i modelli precedenti per parlare alla massa; e grazie al suo doppio statuto di personaggio e autore, il regista di Flint commenta il film partendo da una visione onnisciente, pur essendo sempre presente in scena in prima persona.²⁰⁴

Il grande successo del film, data anche la sua natura politica riesce a reintrodurre le tematiche sociali in un cinema americano che in quel decennio era stato svuotato da ogni intenzione di denuncia fatto salvo per le opere di genere²⁰⁵, permettendo ad una nuova generazione di registi di

²⁰³ Rouch è il primo a realizzare tale operazione in collaborazione con Edgar Morin nel film *Chronique d'une Été* (1960). Da questo momento in poi sono molti gli autori di non fiction che si servono di questa nuova modalità espressiva nell'ambito della non fiction, tra i quali si possono citare Chris Marker e Werner Herzog (nella sua lunga carriera parallela di documentarista). Tale approccio si è rivelato proficuo anche per registi di finzione quali Orson Welles, che nel suo *F for Fake* inaugura un ulteriore corso di opere che si nutrono dell'ibridazione del concetto di fiction e non fiction con la persona dell'autore palesatasi a schermo a fare da collante tra queste due dimensioni.

Federico Ferrone, *Michael Moore*, ivi p. 21

²⁰⁴ Federico Ferrone, *Michael Moore*, ivi p.37

²⁰⁵ Si fa qui riferimento al cinema di denuncia messo in scena da registi quali John Landis e John Carpenter negli Stati Uniti della fine degli anni Settanta e l'inizio degli anni Ottanta. Il primo con la commedia e soprattutto Carpenter con i film dell'orrore ed i thriller soprannaturali mostra al pubblico le criticità sociali della nuova ed opulenta America raeganiana con film quali *Distretto 13 - le brigate della morte* (1976), fino a *Essi vivono* (1988), passando per *1997 - Fuga da New York* (1983).

affrontare la realtà anche attraverso opere di fiction nel decennio successivo²⁰⁶ e abbandonare così la logica raeganiana di cinema apolitico incentrato su logiche yuppie.²⁰⁷

Moore inaugura così un processo di reinvenzione del film documentario utilizzando la drammatizzazione della realtà, conscio dei bisogni del pubblico che infatti lo premia.²⁰⁸

D'altro canto l'approccio del regista al documentario si rivela essere anche fonte di numerose critiche, molte delle quali incentrate sulla pesante manipolazione del reale operata dal documentarista, reo di non aver assecondato nessun elemento contrario alla tesi portata avanti con il film, sfiorando in molti casi la demagogia.²⁰⁹

Dopo l'approdo in televisione nei grandi network d'informazione con *Tv Nation*, e un'infruttuosa sortita nel cinema di finzione con *Operazione Canadian Bacon* (1995) il regista di Flint si riavvicina al documentario con *The Big One* incentrato sulla sua tournée promozionale per il libro *Downsize This!* ritornando ai temi e alle modalità di *Roger & Me*.

È con la sua opera successiva che Moore entra definitivamente nel «mainstream cinematografico»²¹⁰: il documentario *Bowling a Columbine* (2002) segna infatti il ritorno del regista di Flint ad un tipo di analisi del reale complessa e coerente su un tema cardine quale l'utilizzo delle armi da fuoco negli Stati Uniti, arrivando ad una riflessione sulla natura della violenza insita negli abitanti del paese attraverso la forma del film-saggio.²¹¹ La struttura del film a tesi viene infatti implementata da una nuova ibridazione con i film di finzione, in particolare con opere poliziesche, a partire dall'utilizzo narrativizzato della prima persona fino al sapiente susseguirsi di colpi di scena

²⁰⁶ Con la notevole eccezione di Oliver Stone, attivo già a partire dalla metà degli anni Ottanta con *Wall Street* (1987). Stone stesso si dirà comunque influenzato dal nuovo modo di fare documentario di Moore negli stati Uniti, implementando molto delle sue eterogenee tecniche di collage nelle sue successive opere di finzione e nei suoi documentari.

Federico Ferrone, *Michael Moore*, ivi p.38

²⁰⁷ Federico Ferrone, *Michael Moore*, ivi p.40

Si fa inoltre riferimento a parallelismo tracciato da Jameson nel linguaggio filmico degli anni Cinquanta con quello degli anni Ottanta con particolare attenzione alla rappresentazione della figura sociale dello Yuppie in *Qualcosa di travolgente* (1986) di Jonathan Demme in *Postmodernismo ovvero la logica culturale del Tardo Capitalismo*, Fazi editore, Roma, 2015 pp. 264,266, 269

²⁰⁸ Federico Ferrone, *Michael Moore*, ivi p.43

²⁰⁹ Si fa qui riferimento alle critiche mosse principalmente da Pauline Karl sul *New Yorker* pubblicato nel gennaio 1990. La giornalista recensisce *Roger & Me* definendolo un film «superficiale e grossolano» oltre che «un esempio di demagogia gonzo»

Federico Ferrone, *Michael Moore*, ivi p.46

²¹⁰ Federico Ferrone, *Michael Moore*, ivi p.97

²¹¹ Paul Arthur, *Essay Question. A Look at the Essay Film*, in *Film Comment*, vol.39, n.1 ten-feb. 2003, in Federico Ferrone, *Michael Moore*, ivi p.101

e rivelazioni chiave per catturare e mantenere l'attenzione del pubblico.²¹² Tutti gli elementi appena elencati torneranno nel successivo *Fahrenheit 9/11*, presentato nel 2004 al Festival di Cannes dove ottiene a sorpresa la Palma d'oro. La vittoria del lungometraggio di Moore mostra il bisogno da parte della critica occidentale di istituzionalizzare un determinato approccio alla rappresentazione della realtà considerata come attualità e origine dello shock (anche) culturale con cui si è aperto il nuovo millennio. Già a partire da *Bowling a Columbine* infatti Moore è tra i primi a mostrare gli effetti immediati sul popolo americano della tragedia del World Trade Center, rendendo proprio questo tema il nucleo del suo successivo documentario.

L'enorme successo di pubblico rende *Fahrenheit 9/11* un esempio dell'impatto che le circostanze e le contingenze storiche possono avere sulla ricezione e fruizione di un prodotto artistico²¹³. Per via della sua battaglia a Bush e alle politiche repubblicane l'opera ha necessariamente comportato delle spaccature nette, oltre a prese di posizione diametralmente opposte che vanno a riprendere e amplificare le prime critiche mosse ai metodi espositivi di Moore.

Gli eventi dell'11/09 e la successiva guerra in Iraq sono entrati nel novero degli eventi shock alla base dell'identità politica e sociale americana, ed ancora una volta Moore è capace di indagare trasversalmente la perdita delle certezze dell'individuo americano facendo da compendio ad un certo tipo di cinema di finzione²¹⁴ che va gradualmente diffondendosi nuovamente nei cinema statunitensi.

Dal punto di vista formale quest'opera segna una parziale scomparsa del personaggio Moore, impegnato stavolta più dietro alla macchina da presa, segno di un atteggiamento più classico e formale che mira a dosare le apparizioni del regista perché queste assumano una maggiore potenza agli occhi dello spettatore. Questa progressiva assenza del Moore-personaggio, divenuto ormai troppo ingombrante per la storia che il Moore-regista vuole raccontare è quindi un'ulteriore manifestazione della crisi del visibile, sopperito dell'onniscienza del *Voice-over*: Moore decide di nascondersi di più e farsi narratore, come testimonia il sempre maggior impiego del suo cospicuo seguito per raccogliere le fonti e le esperienze da inserire nel montaggio finale.²¹⁵ Il notevole lavoro di archivio dei collaboratori non basta più ed è per questo motivo che si affida a partire da questo

²¹² Federico Ferrone, *Michael Moore*, ivi p.103

²¹³ Federico Ferrone, *Michael Moore*, ivi p.113

²¹⁴ Si fa qui riferimento alla scelta rappresentativa dell'11/09 di alcuni registi di finzione americani, quali ed esempio Spike Lee, il primo a mostrare a schermo il Ground Zero ne *la Venticinquesima Ora* (2002).

²¹⁵ Federico Ferrone, *Michael Moore*, ivi pp.122-123

film anche a segnalazioni esterne, opportunamente raccolte grazie a bandi pubblicati dallo stesso regista.

Questo metodo verrà adottato anche nei documentari che seguiranno a *Fahrenheit*: in *Sicko* (2007) Moore racconta le problematiche del sistema sanitario americano paragonandolo a quello del vicino Canada e a quello europeo, mentre in *Capitalism: a Love Story* (2009) si serve nuovamente della prospettiva storica per individuare le cause e raccontare gli effetti del crack finanziario di Wall Street del 2008. In questi documentari si segnala il ritorno con più frequenza nell'inquadratura del Moore-personaggio. Moore sembra quindi, anche nei suoi lavori più recenti, aver totalmente abbracciato il suo statuto di figura iconica e popolare, tanto da servirsi di citazioni e rimandi interni alle sue stesse opere come nella sua campagna contro il trumpismo che lo stesso regista vuole mettere in relazione alle sue passate battaglie rivolte contro l'amministrazione Bush in *Michael Moore in Trumpland* (2016) e *Fahrenheit 11/9*.

Le recenti analisi di Moore sull'ascesa e la vittoria alle elezioni di Donald Trump e la conseguente crisi del Partito Democratico suggeriscono già dal titolo una forte componente autoreferenziale, a partire dal suo nome reso ormai marchio fino al gioco citazionistico sulla sua opera più conosciuta a livello internazionale.

In definitiva questo cinema nel quale la finzione esercita la sua funzione di filtro in forma minore presuppone comunque una componente narrativa nelle vesti dello stesso autore, il quale si fa parte trainante della costruzione narrativa della pellicola intervenendo in prima persona per plasmarla tramite l'astuto impiego di elementi filmici tradizionali (Moore in questo senso non si distacca dalla forma hollywoodiana classica ed i suoi schemi) e cronaca giornalistica d'assalto.

Moore è volutamente pop, autore anti-intellettuale e anti-elitario che vuole realizzare documentari per chi non guarda documentari ed è per questo investito di un successo che la non-fiction non aveva ancora conosciuto fino a quel momento. Il Moore-regista cattura un Moore-personaggio: questa è la radice del successo narrativo del regista di Flint e della nascita di interesse genuino per una forma cinematografica che abbraccia il realismo in maniera trasversale e diversa rispetto alle forme del cinema di finzione.

La produzione di realtà del documentario narrativizzato di Michael Moore traccia quindi un cammino diverso rispetto all'immagine-simulacro tipicamente postmoderna, in grado di fornire solo un'impressione di realtà che sdoppia la percezione dello spettatore, il quale percepisce il film sia come illusione, sia come verità²¹⁶. Al fine di stabilizzare lo sguardo verso un referente concreto è

²¹⁶ Paolo Bertetto, *Lo Specchio ed il Simulacro, il Cinema in un Mondo Diventato Favola*, Bompiani, Milano, 2007, p.32

quindi necessario tornare alla fedeltà verso l'evento e per fare ciò occorre rivolgersi ad una figura autoriale come nel caso di Moore. Essa nel suo ruolo di garante della verità mostrata dalla macchina da presa offre allo spettatore una certezza alla quale appigliarsi nella strenua ricerca del reale in un sistema messo in crisi dalla sinteticità dell'immagine cinematografica.

La prospettiva adottata nell'analisi dell'evento gioca quindi un ruolo importante in questo ritorno al vero: lo spettatore è infatti chiamato a riconoscere l'elemento reale quando questo gli viene presentato tramite la mediazione (nel caso del documentario di Moore) ma anche quando è esso stesso inserito nel flusso narrativo e visivo, sentendosi parte di una prospettiva totalizzante.

2.4 Oltre il reale: Il cinema trascendente di Terrence Malick come ipotesi di risposta filosofica alla crisi del visibile

Nella sua volontà e urgenza di raccontare il vero, il cinema documentario di Michael Moore si profila come profondamente americano nelle metodologie impiegate e negli oggetti di studio scelti dal regista di Flint. La rappresentazione degli Stati Uniti in qualità di specchio dell'Occidente, produttore di immagini e mitologie in crisi viene esplorata anche da molti altri registi contemporanei in relazione al sempiterno concetto di sogno²¹⁷ sempre più svuotato di significato nella nuova realtà degli anni Duemila.

La portata dello shock culturale inferto all'Occidente con i fatti dell'11/09 porta lo spettatore a desiderare un ritorno alla verità e al fatto concreto in un contesto nel quale il mezzo cinematografico e l'immagine stanno conoscendo una progressiva perdita di centralità semantica. Affiancata a questa crisi del visibile si riscontra quindi una crisi identitaria dello spettatore e del personaggio di finzione come visto in precedenza.²¹⁸ Oltre alla risposta documentaria e alla protezione fornita da un io padrone della scena e per questo mediatore del fatto autentico; il cinema americano vuole trovare altre risposte nella costruzione di un'immagine onnisciente: non solo globale ma persino universale. Se non può farsi testimone diretto della realtà, il racconto cinematografico deve quindi adottare il

²¹⁷ Malick come altri registi suoi coetanei nasce e si sviluppa come autore profondamente americano come sottolineato da John Orr nel suo saggio *Contemporary Cinema* nel capitolo *American Reveries*. Hannah Patterson, *Introduction, Poetic Visions of Cinema* in *The Cinema of Terrence Malick, Poetic Visions of Cinema* edited by Hannah Patterson, Wallflower press, Columbia University, New York, 2007 p.2

²¹⁸ Hannah Patterson, *Introduction, Poetic Visions of Cinema* in *The Cinema of Terrence Malick, Poetic Visions of Cinema*, ivi pp. 5-6

punto di vista di un narratore in grado di trasporre il conflitto esistenziale dell'umano in una dimensione metafisica, nel quale l'essere deve ricreare il contatto originario con il mondo.

In questo senso il regista deve fornire una visione universale nella quale la ricerca dell'identità del singolo incontra la consapevolezza della presenza di un legame profondo con l'universo. Si può pertanto individuare nella produzione del regista texano Terrence Malick una forte affinità a questi temi: questo autore indaga infatti proprio sulla produzione di immagini portatrici di un significato non concettuale ma trascendente.²¹⁹

Nella prima parte della sua produzione, il regista si concentra sulla ricostruzione poetica e mitica della storia americana piuttosto che storica e sociale, andando a raccontare anche attraverso i dispositivi e gli archetipi culturali varie epoche storiche: dalla fine degli anni Cinquanta con l'esordio *La Rabbia Giovane* (1973) per retrocedere nel Texas dei primi decenni del Novecento ne *I Giorni del Cielo* (1977), raccontando poi la Guerra del Pacifico ne *La Sottile Linea Rossa* (1999) e tornando nuovamente nel remoto passato all'alba del XVII secolo in *The New World* (2005). I primi quattro film di Malick, girati nell'arco di più di trent'anni vertono quindi su un nuovo tipo di rappresentazione dei momenti cardine per la formazione di un immaginario americano, e la sua riflessione filmica si realizza attraverso un cinema di finzione che mira a denarrativizzare il genere.²²⁰ Malick è infatti interessato a mostrare una realtà creata dal mito collettivo americano più che una realmente esistita in un cinema cosciente di mettere in scena una riflessione sul ruolo della finzione.²²¹ Svuotando i generi filmici tipicamente americani della loro essenza, come fatto da Malick con i road movie, i western ed i film di guerra, il regista texano riflette sul ruolo mitizzante della finzione e dei generi, compiendo un percorso molto differente dall'ibridazione e la contaminazione tra gli stessi prerogative invece del cinema asiatico visto in precedenza e di quello coreano in particolare.

La seconda e più recente metà della produzione del regista Terrence Malick prosegue in questa ricerca artistica, segnata da una nuova svolta tecnica, ovvero l'impiego da parte del direttore della fotografia Emmanuel Lubezki di un'illuminazione assolutamente naturale al fine di riflettere la connessione tra io e mondo attraverso la cristallizzazione quasi impressionistica dell'evento

²¹⁹ Ron Mottram, *All Things Shining: the Struggle for Wholeness, Redemption, and Transcendence in the Films of Terrence Malick* in *The Cinema of Terrence Malick, Poetic Visions of Cinema* edited by Hannah Patterson, ivi p.15

²²⁰ Joan McGettigan, *Days of Heaven and the Myth of West* in *The cinema of Terrence Malick, Poetic Visions of Cinema* edited by Hannah Patterson, ivi p.52

²²¹ Joan McGettigan, *Days of Heaven and the Myth of West* in *The cinema of Terrence Malick, Poetic Visions of Cinema*, ivi pp. 61-62

nell'immagine cinematografica.²²² Già in precedenza l'autore aveva ricercato attraverso l'aspetto fotografico della cinematografia un effetto di realtà totalizzante, come nel caso de *I Giorni del Cielo* in cui i campi e le praterie del Texas nel 1916 dovevano riflettere un mito del West non solo possibile ma anche plausibile.²²³ L'ossessione fotografica di Malick vuole offrire allo spettatore una rappresentazione del paesaggio e della natura inserita in uno schema più ampio, nel quale le relazioni e l'ambizione umana sono solo una piccola parte inserita in un contesto più grande, l'universo.²²⁴ Questa attenzione quasi feticista si applica anche all'impiego da parte del regista di numerosi *close-up* su soggetti non umani, quali animali ed insetti, volti ad enfatizzare il potere trascendente della natura oltre che la mancanza di una gerarchia netta tra la figura umana e le altre forme di vita nell'economia di un film panteistico che trae motivazione ed ispirazione dalla natura.²²⁵

La pulsione verso un racconto totalizzante si trasforma in seguito in un vero e proprio linguaggio a parte, reso coerente visivamente e narrativamente in quanto convogliato in un unico flusso nel quale universalità e particolarità coesistono come nel caso di *The Tree of Life*, vincitore della Palma d'oro al 64° Festival del Cinema di Cannes nel 2011. La vita e le tensioni di una famiglia nel Texas degli anni Cinquanta e Sessanta si incrocia con le origini dell'universo e la nascita della vita sul pianeta Terra in segmenti narrativi collegati tematicamente dalla ricerca metafisica della propria identità nel mondo da parte del protagonista. Malick utilizza la filosofia di Heidegger²²⁶ per rappresentare cinematograficamente l'angoscia esistenziale immersa in una totalità vacua fino ad un punto di svolta grazie al quale il personaggio ritrova il proprio legame con l'universo e la conseguente fiducia verso le potenzialità della vita. *The Tree of Life* è un film che incoraggia ad esistere, e il

²²² Lubezki, riconosciuto unanimemente come uno dei più celebri direttori della fotografia contemporanei, fa del *backlight* naturale il suo marchio di fabbrica, contribuendo alla creazione di un universo autentico attorno al personaggio ed al racconto. Non è un caso che ad avvalersi delle abilità del fotografo messicano ci siano anche molti dei registi "globali" citati in precedenza come Cuaròn e Iñárritu. <https://artesettima.it/2020/12/15/la-fotografia-di-emmanuel-lubezki-parte-1-terrence-malick-e-dellinseguire-la-natura-divina/>

²²³ Joan McGettigan, *Days of Heaven and the Myth of West in The Cinema of Terrence Malick, Poetic Visions of Cinema*, ivi p.56

²²⁴ Ben McCann, "Enjoying the Scenery" *Landscape and Fetihisation of Nature in Badlands and Days of Heaven in The Cinema of Terrence Malick, Poetic Visions of Cinema*, ivi p.81

²²⁵ Ben McCann, "Enjoying the Scenery" *Landscape and Fetihisation of Nature in Badlands and Days of Heaven in The Cinema of Terrence Malick, Poetic Visions of Cinema*, ivi pp. 82-86

²²⁶ Malick è stato traduttore de *L'essenza del fondamento* di Heidegger. Laureatosi ad Harvard sotto la supervisione del filosofo Stanley Cavell. Il futuro regista, prima di avvicinarsi al mondo del cinema aveva infatti in lavorazione una tesi basata sul concetto di mondo nei lavori di Heidegger, Kierkegaard e Wittgenstein poi abbandonata. In Martin Woessner, *What is Heideggerian Cinema ? Film, Philosophy and Cultural Mobility in New German Critique* n.113 p.130

cinema di Malick punta infatti ad una rappresentazione poetica che vada oltre il reale, al fine di ridefinire la nozione di verità. Heidegger riteneva che il cambio di consapevolezza nell'uomo sia avvenuto in un momento in cui la definizione di verità non si poteva più ritrovare nel riconoscimento dell'inconciliabilità col mondo naturale, quanto piuttosto nella ricerca di corrispondenze assolute tra la mente umana e il mondo, da qui la volontà della soggettività di dominare l'oggettività.²²⁷ Allo stesso modo il regista punta quindi al recupero di questa connessione tra io e mondo tramite il mezzo artistico.

Il regista convoglia questa connessione anche tramite l'indugio verso la natura con inquadrature grandangolari volte ad amplificare il senso di appartenenza ad un tutto, e con l'uso della voce narrante (nel caso di *Voyage of Time: Life's Journey*, documentario presentato alla Mostra del Cinema di Venezia nel 2016) o il *voice-over* degli stessi personaggi. Il respiro universale delle pellicole di Malick fa sì che molti dei suoi protagonisti incarnino veri e propri archetipi in grado di trasporre l'esperienza del quotidiano ed il conflitto interiore in una dimensione trascendentale nella quale l'Essere si riconosce parte del mondo e cerca per questo di ristabilire un contatto riequilibratore.

Soprattutto nella seconda metà della sua carriera l'opera di Malick si profila quindi come un cinema di alienazione nel quale il personaggio messo in crisi ontologicamente trova il suo posto attraverso una riflessione metafisica.²²⁸ Il cinema del regista americano intende pertanto ristabilire il contatto con il reale inserendo questa ricerca all'interno della consapevolezza dell'esistenza di un'armonia universale della quale il mondo fa parte. Solo l'accettazione da parte dello spettatore di tale presupposto può liberare in lui la percezione di una rappresentazione autentica del vero da parte del mezzo cinematografico. La figura dello spettatore distratto, vittima della crisi del visibile viene quindi ripensata dal regista: egli si deve ora gettare nel film in un'operazione attiva di comprensione e traduzione di senso come esemplificato nella vicenda di *The Tree of Life*, nella quale il conflitto

²²⁷ Marc Furstenau, Leslie McAvoy, *Terrence Malick is Heideggerian Cinema: War and the Question of Being in Thin Red Line* in *The Cinema of Terrence Malick, Poetic Visions of Cinema*, ivi p.201

²²⁸ Marc Furstenau, Leslie McAvoy, *Terrence Malick is Heideggerian Cinema: War and the Question of Being in Thin Red Line* in *The Cinema of Terrence Malick, Poetic Visions of Cinema*, ivi pp. 208-209

generazionale tra padre e figlio si risolve anche attraverso il riconoscimento dell'altro e la consapevolezza di sé.²²⁹

Malick produce e restituisce la realtà partendo dall'archetipo della stessa per ingrandire il punto di vista fino a renderlo totale e capace quindi di abbracciare ogni momento della vita individuale rapportata all'andamento cosmico in essa immanente. Si fa riferimento in *The Tree of Life* alla celebre sequenza della nascita dell'universo accompagnata dal *Lacrimosa* di Mozart, realizzata attraverso l'uso degli effetti speciali "classici"²³⁰, un dispositivo parte dell'essenza del cinema sin dalla sua nascita, alla quale seguono scene di vita familiari nel Texas degli anni dell'immediato secondo dopoguerra. In *Voyage of Time* tale metodologia è amplificata dalla volontà di rappresentare l'inizio e la fine del cosmo per come lo conosciamo, inframezzata da momenti di vita di un indigeno nel Pacifico in flusso narrativo onnicomprensivo. Anche in questo caso la vita umana inserita come particella nella totalità offre allo spettatore uno spaccato delle possibilità rappresentative del cinema come mezzo in grado di superare le limitazioni dello sguardo in un contesto nel quale questo sembra non bastare più nell'esperienza sensoriale contemporanea.

²²⁹ La comprensione e traduzione di senso si manifestano nell'opera di Malick anche attraverso l'uso del mito e della Bibbia, nella fattispecie, nel caso di *The Tree of Life*, nel parallelismo istituito tra la figura di Giobbe e Dio e tra il padre e il protagonista.

Alessandro Cinquegrani, *Tirannide e Mito di Giobbe, da Franz Kafka a Terrence Malick*, in *Tirannide e Filosofia*, a cura di Giampiero Chivilò e Marco Menon, in *Philosophica 1*, luglio 2016, Edizioni Ca' Foscari, Venezia.

<https://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni/libri/978-88-97735-63-2/tirannide-e-filosofia/>

²³⁰ Responsabile degli effetti speciali in *The Tree of Life* è Douglas Trumbull, responsabile degli effetti pratici anche in *2001: Odissea nello spazio* di Stanley Kubrick (1968) e che assisterà Malick anche nella realizzazione di *Voyage of Time*. È stato lo stesso regista a richiedere l'utilizzo di effetti non digitali (o quantomeno di ridurli ad una minima parte) vedi intervista a D.Trumbull per *Vanity Fair* a cura di Rebecca Keegan 25/04/2010. Questa decisione segna un volontario ritorno al vero ed una produzione materiale dell'effetto anche nella volontà di rappresentare macroscopicamente il cosmo.

Casi di studio

***Thirst* (2009) di Park Chan-wook**

In *Thérèse Raquin* ho voluto studiare dei temperamenti e non dei caratteri. È questa la chiave di tutto il libro. Ho scelto dei personaggi completamente soggiogati dai nervi e dal sangue, privi di libero arbitrio, le cui azioni sono dettate dalla fatalità della carne. Thérèse e Laurent sono bestie umane, e niente più. [...] l'anima è assolutamente assente, e non ho difficoltà ad ammetterlo, perché ho voluto così.

(Émile Zola, prefazione alla seconda edizione di *Thérèse Raquin*²³¹)

Sono queste parole da parte dell'autore francese che più di altre legano tematicamente il romanzo *Thérèse Raquin*, pubblicato per la prima volta nel 1867, al suo adattamento letterario *Thirst*, uscito nel 2009 per la regia di Park Chan-wook e vincitore del Premio della Giuria al Festival di Cannes dello stesso anno²³². L'opera del regista coreano è infatti incentrata, come la sua fonte originaria, su una preponderante componente di carnalità, esasperata e rielaborata per introdurre il materiale di Zola in un orizzonte di genere puro quale è l'horror. Park non si accontenta infatti di riprendere gli stilemi di successo introdotti dai colleghi giapponesi sul finire degli anni Novanta (elementi che comunque hanno avuto un influsso sulle prime produzioni del regista) bensì decide di unire l'opera letteraria ad un sottogenere quasi del tutto inedito nell'immaginario asiatico, ovvero il cinema dell'orrore incentrato sulla figura del vampiro.

Park intraprende tale operazione con ambizioni artistiche ben diverse dai precedenti tentativi (riconducibili, tranne che per qualche approccio del cinema giapponese degli anni Sessanta e Settanta²³³), mirando piuttosto ad affrontare tramite l'adattamento di un'opera a lui cara per temi e suggestioni un argomento solitamente di prerogativa europea e statunitense. L'incursione nel territorio del perturbante classico con l'utilizzo diegetico di una creatura estremamente legata all'immaginario fantastico occidentale testimonia il sostanziale avvicinamento dell'esotico a questo mondo, e del continuo travaso culturale in atto in entrambe le direzioni. Park intende utilizzare

²³¹ Émile Zola, *Thérèse Raquin* Oscar classici Mondadori, Milano, 2009 p. 4

²³² <https://www.festival-cannes.com/en/retrospective/>

²³³ i film di Nakagawa Nobuo *La Falena Vampiro* e *la Donna Vampiro*, sono i primi tentativi alle soglie degli anni Sessanta. Si segnalano inoltre, in piena assonanza con l'opera di Park, anche i tentativi da parte delle nuove generazioni di registi giapponesi quali Miike Takashi e Zeze Takehisa di rielaborare ed ibridare l'immaginario horror occidentale in opere come *Moon Child* (2003) e *Yakuza Apocalypse* (2015).
Maria Roberta Novielli, *Storia del Cinema Giapponese*, ivi p. 164
Idem in *Storia del Cinema Giapponese nel Nuovo Millennio*, ivi p. 43

l'elemento perturbante come spunto, o serbatoio, al fine di poterlo completare con molti degli aspetti classici della sua cinematografia già presenti nella precedente Trilogia della Vendetta. Il regista non realizza pertanto una pellicola dai toni unitari, ma opera dei continui cambi di registro e contaminazioni che rendono difficile per lo spettatore inquadrare e riconoscere pienamente la figura del vampiro a loro nota e lo statuto di pellicola horror per *Thirst*.

Nel romanzo di Zola il motore delle azioni dei personaggi è l'egoismo ed il lento svolgersi del dramma domestico tra Thérèse, inizialmente spostata con il cugino Camille, di salute cagionevole e dal carattere debole, e Laurent, un baldanzoso amico del marito.

La storia tra i due nasce sin dal primo sguardo e diventa ben presto l'unico canale di sfogo per la mediocrità che impregna le loro vite. L'omicidio di Camille commesso da entrambi per ottenere almeno un barlume dell'agognata libertà gli si ritorcerà contro, facendo sprofondare le due individualità nel baratro della colpa dalle reminiscenze tardo romantiche²³⁴.

La repressione iniziale è uno dei temi che Park estrapola dall'opera di Zola, nella quale la focalizzazione sui due amanti di estrazione medio-bassa nei sobborghi di una Parigi umida e putrescente è analizzata dall'autore sotto l'inquietante luce di una passione divenuta incubo²³⁵.

L'autore francese venne accusato principalmente di aver indugiato troppo su suggestioni fantastiche e scabrose nell'illustrare una vicenda certamente romanzesca ma calata anche in uno scenario di realtà vicina alla contemporaneità della seconda metà del XIX secolo. Sono proprio questi elementi che al tempo vennero maggiormente criticati nel romanzo ad attrarre maggiormente Park, già da tempo assorbito dall'idea di realizzare un film di genere con alla base la figura del vampiro²³⁶ legata alla trama di base dell'opera di Zola.

A Park interessa per prima cosa contrapporre la dimensione viscerale e disumanizzante degli individui a valori quali la compassione e l'amore.²³⁷ Il regista considera infatti il vampiro come superiore all'umano ma non contrapposto ad esso. Il primo è infatti libero da ogni costrizione

²³⁴ Si fa qui riferimento all'appellativo «littérature putride» e alla polemica sul romanzo scatenata dai detrattori del romanzo di Zola nel gennaio 1868.

Émile Zola, *Thérèse Raquin*, Introduzione di Katia Lysy p.XV

²³⁵ Émile Zola, *Thérèse Raquin*, Introduzione di Katia Lysy, ivi p.XIV

²³⁶ Manlio Gomasca, intervista al regista per *Nocturno* <https://www.nocturno.it/>
Ariadna Gonzalez, Andrea Morini, *Dizionario Minimo*, in *Sangue Hi-Tech, il Cinema di Park Chan-wook*, ivi p. 41

²³⁷ Alberto Morsiani, *Trasfusioni di Umanità, I'm a Cyborg but that's Ok e Thirst*, in *Sangue Hi-Tech, il Cinema di Park Chan-wook*, ivi p.33

sociale e privo di freni inibitori in grado di trattenere la bestialità nascosta e repressa presente all'interno dell'uomo.

L'intreccio di *Thérèse Raquin*, come anche l'atmosfera creata da Zola per raccontare la vicenda sono quindi la molla necessaria per il regista per l'utilizzo di ciò che De Vincenti rifacendosi a André Bazin ha definito una «realtà seconda» o «fatto estetico grezzo»²³⁸ necessario per l'adattamento a schermo di un'opera letteraria. Secondo questa definizione di adattamento cinematografico il romanzo (o racconto) va confermato nella sua essenza all'interno della pellicola, senza che questa vada a dissolverlo o inglobarlo.

Park trova in questo tentativo di Zola la chiave che gli serve per dare vita al conflitto di idee presenti nella pellicola: all'essenza raccontata da Zola, dalla quale trae anche per affinità tematica, una certa modalità di rappresentazione dell'interazione tra i due protagonisti, Park aggiunge la sua cifra stilistica e contamina il tutto con il genere ed il fantastico puro arrivando così a creare una vicenda sospesa e straniante, eppure ancorata alla realtà nella sua sfrenata carnalità.

Come lo stesso Zola ricorre talvolta ad una certa letteratura scabrosa²³⁹ per la creazione dell'atmosfera soggiacente, Park non si pone limiti nella rappresentazione della fisicità di tale orrore. Il regista coreano decide pertanto di ampliare gli antefatti dei personaggi e di modificare in questo modo la figura dell'amante Laurent, tramutandolo nel prete missionario Sang-hyun.

Una delle sequenze iniziali della pellicola vede Padre Sang-hyun sottoporsi ad un esperimento in una clinica africana al fine di trovare la cura di un virus. Questa figura apparentemente progressista, perfetto connubio tra fede e ragione, decide di prendersi il rischio in nome del sacrificio al centro della dottrina cristiana. La prima trasformazione alla quale sarà soggetto a causa dell'esperimento colpisce per la sua brutalità riconducibile iconograficamente al *body-horror* proprio del cinema di David Cronenberg: il corpo del missionario si trasforma e deforma, riempiendosi di bolle e piaghe purulente. Il morbo lo prosciuga privandolo di ogni goccia di sangue presente nel suo corpo per accoglierlo in un bozzolo dal quale sorgerà la sua nuova esistenza non più legata alla sfera dell'umano.

Sang-hyun vive una vera e propria resurrezione che non eleva il suo spirito come avrebbe potuto sperare bensì lo affoga nei più bassi istinti dell'animale insito nell'umano, riportando con forza il dubbio nella sua nuova condizione di vita sospesa. Solo a questo punto, dopo la creazione di un contesto soprannaturale vi è l'innesto della vicenda romanzesca estrapolata dal romanzo di Zola,

²³⁸ Giorgio De Vincenti *Il Concetto di Modernità nel Cinema*, ivi pp.27-31

²³⁹ Luca Della Bianca, *Introduzione alla Grandezza di Émile Zola* Metauro edizioni, Pesaro, 2008 pp.127-128

con l'introduzione dell'amico d'infanzia Kang-woo, sua madre, e la moglie Tae-ju, legata a Kang-woo da una pseudo-parentela e cresciuta sin dall'infanzia per essere la sua compagna.

Come la protagonista del romanzo *Thérèse* prima di incontrare Laurent, la ragazza vive in una stasi autoindotta dalla vita noiosa, deprimente e repressa che conduce al fianco del marito e della suocera, un'infanzia prolungata ben oltre le sue soglie naturali dalla quale è bruscamente risvegliata dal primo contatto con un corpo estraneo non solo al suo contesto, ma anche alla sua specie.

È proprio sul piano della specie che Park vuole porre l'interazione tra la coppia di amanti ed il resto della società: il vampiro secondo il regista resta se possibile lungo il "crinale del verismo"²⁴⁰ comportandosi come una creatura in cima alla catena alimentare di un ecosistema che comprende gli umani, ancorati a vincoli sociali e morali che queste creature non sono tenute a rispettare.

La successiva vampirizzazione di Tae-ju ad opera di Sang-hyun non fa che equilibrare sul piano di specie il comportamento tenuto dai due amanti nei confronti del mondo che li ospita. Entrambi si sono infatti macchiati dell'assassinio di un amico e di un marito per egoismo, un atto liberatorio nei confronti di una gabbia di oppressione sociale dalla quale nemmeno l'inumano Sang-hyun sembra essere del tutto libero per via del legame amoroso tra lui e la ragazza. Ella lo seguirà quindi nel suo destino di predatore in un tentativo da parte del prete di liberarsi della colpa e di dividerla con l'amata Tae-ju.

Ciò nonostante la liberazione definitiva porterà la donna ad una dimensione ulteriore rispetto a quella raggiunta da Sang-hyun, ancora in un limbo comportamentale. Ella rinuncia completamente ad un'umanità che aveva fino a quel momento agito in lei solo come fattore limitante e catena repressiva per un io sepolto da un destino programmato sin dalla prima infanzia. Ancora poco più che bambina emotivamente, è la metà animale a prendere il sopravvento portandola ad agire come una belva affamata e noncurante delle conseguenze.

La dinamica dell'omicidio di Kang-woo è molto simile a quella della sua controparte letteraria Camille nel romanzo di Zola, una morte per annegamento mascherata da tragico incidente in barca, con delle sostanziali differenze nella gestione "soprannaturale" del senso di colpa che si inserisce tra la coppia di assassini. Gli elementi perturbanti tanto criticati al tempo di Zola in *Thérèse Raquin* sono adattati in immagini cinematografiche pregne di disagio da Park, il quale estremizza il tradizionale ricorso fatto dallo scrittore alla figura dello spettro come materializzazione visiva dell'atto scellerato commesso e del disturbo psichico originato dalla colpa. Il regista coreano utilizza la presenza non solo come proiezione ma come vero e proprio "terzo incomodo" nelle

²⁴⁰ Ariadna Gonzalez, Andrea Morini, *Dizionario Minimo*, in *Sangue Hi-Tech, il Cinema di Park Chan-wook*, ivi p. 44

dinamiche della coppia adultera sempre più compromesse, ponendo sul piano della fisicità l'interazione tra i due assassini e la loro vittima.

Nel romanzo le visite del morto restano su un piano onirico, ovvero i sogni di Laurent e di Thérèse:

E ricominciarono le fantasie. Rifece il cammino che lo separava da Thérèse: scese, passò correndo davanti alla cantina e si trovò per strada; percorse tutte le vie che aveva già seguito prima, quando sognava ad occhi aperti; entrò nel passaggio del Pont-Neuf, salì la scaletta e bussò piano alla porta. Ma al posto di Thérèse, in sottogonna a seno nudo, fu Camille ad aprirgli, Camille come l'aveva visto alla Morgue, verdastro, atrocemente sfigurato. Il cadavere gli tendeva le braccia, mostrando la punta della lingua nerastra tra il candore dei denti.

La carne aveva cominciato a bruciarle, quando, sola nel suo letto, aveva pensato che il matrimonio sarebbe stato imminente. Allora, tra i sobbalzi dell'insonnia, aveva visto il fantasma dell'annegato e, come lui, si era detta che non avrebbe più avuto paura, che non avrebbe più provato sofferenze simili con il suo amante tra le braccia.²⁴¹

Park al contrario non lascia la risoluzione del conflitto psichico alla ricongiunzione melodrammatica dei due amanti, ma inserisce la personificazione della colpa (anche in questo caso nelle fradicie vesti di cadavere annegato assunte da Kang-woo) come vero ostacolo fisico nella relazione tra i due adulteri. In alcune sequenze della pellicola la presenza dell'annegato è percepita sensorialmente dai personaggi in scena, come ricondotta da un'invisibile corrente dalle acque che l'hanno portato con loro, fino alla sua materializzazione in presenza di entrambi, frapposto esattamente tra il corpo del vampiro e quello della donna.²⁴²

Il represso si manifesta in maniera simbolica nel libro come nel suo adattamento. Nel primo caso Zola intende inserire la svolta perturbante intrapresa dopo l'assassinio di Camille in una cornice di rimorso esteriorizzato non solo dall'allucinazione, definita dall'autore come «una ribellione del sistema nervoso teso fino a rompersi»²⁴³ ma anche dall'associazione ad elementi estranei ma tutti direttamente o indirettamente riconducibili alla colpa commessa dagli assassini. È il caso del morso inferto da un disperato Camille a Laurent prima che questo lo spingesse nelle acque della Senna, un marchio d'infamia ridotto a cicatrice:

²⁴¹ Émile Zola, *Thérèse Raquin* ivi pp. 111-114

²⁴² *Thirst*, dir. Park Chan-wook, con Song Kang-ho, Kim Ok-bin, Corea del Sud, 2009 min. 49

²⁴³ Émile Zola, *Thérèse Raquin*, Introduzione di Katia Lysy, ivi p. XVII

Avvicinò la mano e sentì sotto le dita la cicatrice del morso di Camille. Aveva quasi dimenticato quel morso. Fu terrorizzato di ritrovarselo sulla pelle, sembrava che gli mangiasse la carne. [...] Allora volle grattarlo delicatamente, con la punta dell'unghia, ma il terribile bruciore raddoppiò. Per non strapparsi la pelle si strinse le mani tra le ginocchia piegate. Irrigidito, esasperato, rimase lì, con il collo rosicchiato e i denti che gli battevano per la paura.²⁴⁴

I ricorsi all'insieme di suggestioni riconducibili alla letteratura fantastica con punte gotiche resi celebri da autori come E. A. Poe vengono impiegati da Zola come simboli esemplificativi di un immaginario della colpa²⁴⁵. Essa resta comunque sotto il controllo del reale ed è immersa nella materialità di un movente concreto, in quanto parte integrante della ricerca di verità intrapresa da un autore ancora agli albori della sua carriera di romanziere ma già spinto verso l'indagine naturalistica.²⁴⁶

Nella pellicola di Park, visto anche l'interesse dello stesso per la figura religiosa con la quale ha fuso il personaggio dell'amante Laurent, il dominio della colpa si sposta su un piano di scissione tra la materialità della passione (reso esplicito dalla natura vampiresca dei due protagonisti nella quale è il sangue il mezzo della sopravvivenza) e una spiritualità ormai compromessa dal salto di specie e dai numerosi peccati commessi. Come accennato in precedenza il personaggio di Sang-hyun incarna al meglio questo paradosso rivelandosi, nella sua natura "altra" rispetto all'umano come uno studio sulla natura bestiale unita all'inevitabile paura della morte e dell'annientamento dell'io anch'essa presente nell'essenza della specie. Le inibizioni dal peccato alle quali il prete Sang-hyun si è attenuto per tutta la sua vita cessano di avere una valenza effettiva per il sé stesso vampiro, per il quale il virus che l'ha mutato non è stato altro che la chiave per una liberazione dell'inconscio dalla morale. Nemmeno la religione, il perno della sua esistenza precedente e l'unico vero modo da lui conosciuto per sopravvivere all'annientamento può essergli d'aiuto, in quanto è diventato una creatura di puro istinto, incapace di rispondere con lucidità alla paura della morte. In questa dimensione la colpa non può che essere transitoria come dimostra l'evoluzione dei due personaggi in seguito alla morte di Kang-woo.

La differenza tra le due figure che compongono la coppia di assassini nel film si trova su questo piano: Sang-hyun conserva nonostante tutto un ricordo della propria umanità, la quale va

²⁴⁴ Émile Zola, *Thérèse Raquin*, ivi p. 109

²⁴⁵ Luca Della Bianca, *Introduzione alla Grandezza di Émile Zola* ivi p.129

²⁴⁶ Si fa qui riferimento alla fascinazione subita da Zola per il romanzo *Germinie Lacerteux* dei fratelli Goncourt, pubblicato nel 1865, di questo libro lo scrittore dirà sin da subito di apprezzare «i condimenti letterari molto piccanti» e le «œuvres de décadence caratterizzate da una sensibilità morbosa» Luca Della Bianca, *Introduzione alla Grandezza di Émile Zola*, ivi p.126

manifestandosi sotto la forma di un ultimo rimpianto dell'esistenza precedente, mentre Tae-ju che nel corso della propria vita aveva conosciuto una forma diversa e peggiore di repressione sembra aver del tutto abbandonato quest'ottica e non è spaventata dalla terribile libertà che la sua nuova condizione le prospetta.

Il racconto reimmaginato da Park Chan-wook è inoltre un'esplorazione attenta ma mai blasfema del sacro e del profano come componenti sociali della contemporaneità. Il regista si serve infatti del grottesco per provocare lo spettatore, rappresentando sempre le devianze insite nell'interpretazione della religione inserita nel particolare contesto sociale sudcoreano²⁴⁷. Tali devianze rivestono il personaggio di Sang-hyun, costruito appositamente per incarnare l'impossibilità di conciliare la tentazione ed il peccato (personificato dal suo nuovo io) e la possibilità di salvezza (la sua precedente esistenza imperfetta ma votata al sacrificio).

Per questo motivo la componente di sensualità e carnalità diventa centrale nel film, con la figura del vampiro che vuole concentrare in sé qualsivoglia elemento di sfrenata trasgressione e violazione della norma civile, partendo dall'atto sessuale. Esso viene infatti introdotto nella pellicola come pratica iniziatica, di vicendevole corruzione tra il prete Sang-hyun e la repressa Tae-ju.²⁴⁸

L'elemento fantastico e soprannaturale, non esplicitato nelle pagine di Zola se non in forma di somatizzazione e repressione della colpa dei due amanti, diventa quindi per il regista coreano preminente proprio in quanto sfogo di pulsioni irregolare demonizzate dal resto della società²⁴⁹

Come il romanzo, definito dal suo stesso autore come «sperimentale»²⁵⁰ anche Park vuole rimettere in gioco le regole del cinema fantastico e del melodramma sociale ibridando varie componenti diegetiche.

In quest'aggiunta alla storia di Zola il regista intende evidenziare tale coesistenza anche tramite personaggi esterni alla coppia, disancorandosi ancora dalla traccia del romanzo con la creazione di nuove identità in crisi. La folla di adoratori della miracolosa guarigione del prete sono rappresentazioni di una grottesca idolatria spinta fino agli eccessi, e il confratello cieco del protagonista è un simbolo di una fede forse superata ma ancora viva nella generazione antecedente

²⁴⁷ Ancora una volta Park attinge alla sua infanzia cristiana per collegarla e contrapporla al resto della società coreana.

Ariadna Gonzalez, Andrea Morini, *Dizionario Minimo*, in *Sangue Hi-Tech, il Cinema di Park Chan-wook*, ivi p.45

²⁴⁸ Alberto Morsiani, *Trasfusioni di Umanità, I'm a Cyborg but that's Ok e Thirst*, in *Sangue Hi-Tech, il Cinema di Park Chan-wook*, ivi p.35

²⁴⁹ Tsvetan Todorov, *La Letteratura Fantastica*, Garzanti, Milano, 1977 p.161

²⁵⁰ Luca Della Bianca, *Introduzione alla Grandezza di Émile Zola*, ivi p.128

a quella di Sang.hyun. Egli è uno dei primi ad intuire e percepire il cambiamento nell'essenza dell'amico, diventando la prima vittima dell'irrefrenabile ed egoistica tentazione di cambiare a sua volta e compiere un analogo salto di specie per superare le proprie limitazioni fisiche. La sua richiesta si tramuterà in una delle prime prove per la creatura, in grado ora di vedere oltre i filtri della convenzione sociale ed individuare con una nuova prospettiva straniata da quella umana l'ipocrisia insita nella religione e la paura che nasconde il desiderio di salvezza. Il confratello cieco lo spinge a confrontarsi con ciò prima di divenire il suo nutrimento, atto che rivela pietà da una parte (il suo residuo di umanità ancora presente che decide di risparmiare all'amico un'esistenza dominata dall'istinto) ma anche egoismo: cibandosi di lui, riduce un'esistenza fino a quel momento a lui cara a mero strumento biologico di sopravvivenza, astraendo con freddezza scientifica il fine ultimo nell'esistenza di queste creature nate superiori in tutto all'uomo e per questo progressivamente private di componenti emotive o spirituali.²⁵¹

In ciò sta il significato del doppio suicidio finale dei due amanti: in Zola dopo l'odio reciproco istigato dalla colpa i due trovano sfogo e consolazione solo in una morte melodrammatica²⁵² che nella pellicola è indotto, quasi forzato da Sang-hyun prima di essere accettato da Tae-ju. L'inferno temuto per tutta il film dalla donna non è quello cristiano ma la sua attuale condizione, risultato di un processo liberatorio che si rivela in sostanza una regressione allo stato di natura e alla perdita dell'umanità che Sang-hyun percepisce ancora e della quale sente l'importanza. Egli rinuncia ad esistere in questa nuova forma portando con sé la sua compagna, già pericolosa evoluzione del suo ibridismo incompleto tra i due mondi, per privare l'umanità della possibilità di liberarsi tramite un ritorno all'istinto interno alla propria essenza.²⁵³

Le riflessioni filosofiche riportate da Park sul solco immaginato da Zola si riflettono nella poliedricità stilistica impiegata nella realizzazione del lungometraggio. Il regista di Seul, nella volontà di mettere in scena un ibrido tra umano e creatura soprannaturale, si serve a sua volta di un ibrido tra i più disparati generi cinematografici. Se le premesse sono quelle dell'horror di stampo occidentale questa è solo l'apparenza a cui la pellicola si presta per poi sfuggire a simili etichette: le

²⁵¹ Matteo Botrugno, *Park Chan-wook*, ivi p.86

²⁵² « Si scambiarono un ultimo sguardo, uno sguardo di gratitudine, di fronte al coltello e al bicchiere di veleno. [...] tutto accadde in un baleno. Caddero, l'uno sull'altra, fulminati, trovando finalmente consolazione nella morte. La bocca di lei andò a toccare, sul collo del marito, la cicatrice lasciata dai denti di Camille. »

Émile Zola, *Thérèse Raquin*, ivi p.231

²⁵³ Matteo Botrugno, *Park Chan-wook*, ivi p.88

già citate sequenze iniziali aderenti a canone *body-horror* istituito da Cronenberg lasciano presto spazio agli scherzosi e dissacranti toni di una commedia nera nella presentazione della famiglia di Kang-woo per poi cambiare nuovamente una volta sviluppata alla relazione adultera tra il prete e Tae-ju. Si entra qui in un dominio pienamente assimilabile ai canoni di un cinema erotico già visto in precedenza nel panorama cinematografico asiatico.

La componente di carnale fisicità è particolarmente spinta da Park, regista molto a suo agio nella rappresentazione di scene di intimità, come sarà evidente anche in prove successive quali *Mademoiselle* (2016). Nel caso di *Thirst* il regista si sofferma sulla carica istintiva dell'atto, in una rappresentazione dell'erotismo votata alla trasgressione e alla rottura con i vincoli interni ed esterni della morale umana. Il delitto di Kang-woo interrompe questa parentesi erotica per riportare il film su binari più grotteschi fino al finale tragico in linea narrativa con il doppio suicidio finale di Thérèse e Laurent, arricchito da Park di un sostrato filosofico. L'autore coreano gioca con i generi, contaminandoli e proseguendo così un discorso già presente nella pellicola precedente a *Thirst*, ovvero *Sono un Cyborg, ma va bene* (2006).

All'interno di *Sono un Cyborg* tale rimescolamento di toni e situazioni era già votato ad una riflessione sull'equilibrio mentale all'interno della società contemporanea. In questo film in particolare, al regista premeva allontanarsi da quanto raccontato nella Trilogia della Vendetta, accentuando i toni grotteschi in una commedia del lieto fine simbolico. Il film verte infatti sulla rappresentazione di una fetta incompresa di popolazione: coloro che sono affetti da malattie mentali e sono per questo messi ai margini di un sistema produttivo divenuto inarrestabile con l'espansione economica del paese raccontata in precedenza. Park, a partire da questa pellicola, comincia a trattare temi legati e particolarmente sentiti dalla contemporaneità: la perdita di realtà da parte del personaggio oltre che dello spettatore, imprigionato in una dimensione fittizia originata dal suo disturbo mentale, che si rivela anche il punto di vista "straniato" prescelto da Park per raccontare la vicenda. I toni da favola grottesca e sopra le righe presenti in *Sono un Cyborg* non sono che il preludio per il lavoro di ibridazione realizzato in *Thirst*.

L'adattamento di *Thérèse Raquin* permette infatti allo straordinario di farsi racconto e specchio della realtà con il suo salto tra i generi e la sua insistenza nell'utilizzare il dominio del fantastico, ridotto nel corso della pellicola ad un grado zero in cui esso diventa a tutti gli effetti ordinario per lo spettatore. Lo stesso regista decide di «essere molto freddo e affrontare il racconto in modo estremamente realistico»²⁵⁴, una promessa non sempre mantenuta nei toni e nello stile di

²⁵⁴ Ariadna Gonzalez, Andrea Morini, *Dizionario Minimo*, in *Sangue Hi-Tech, il Cinema di Park Chan-wook*, ivi p.44

montaggio, volto ad aumentare gli effetti romanzeschi nel discorso narrativo con procedimenti analogici volti a drammatizzare la vicenda con gusto talvolta eccessivamente barocco: qui viene in aiuto anche la fotografia di Chung Chung-hoon con degli interessanti passaggi cromatici “al contrario” in cui i toni crepuscolari appartengono alla prima metà per poi riversarsi in un bianco asettico nella sezione conclusiva ed un recupero successivo dei toni caldi nell’alba finale.

Ciò viene a sua volta evidenziato dai tagli impiegati per inasprire il dualismo ed il dissidio tra la creatura e l’uomo dentro Sang-hyun. Ciò che interessa a Park è mantenere un approccio spiazzante, volto ad innovare senza ricadere nel cliché del genere con la volontà di rielaborare tali elementi. Il risultato affronta gli stilemi dell’immaginario fantastico occidentale fino a quel momento dominante e ne ricava degli strumenti utili ad un’ibridazione consapevole.

Si evidenzia la reazione della critica e del pubblico occidentale a questa tipologia di opere, avvertite come familiarmente affini e per questo fonte di attrazione e di appagamento da elementi repressi nel corso dei decenni quali la componente di genere, il romanzesco e la stilizzazione talvolta barocca di un modello di realtà. Il cinema prodotto dalla *Hallyu* fornisce tali stimoli repressi nello spettatore contemporaneo, il quale si era volontariamente allontanato da questo tipo di ricerca e che solo negli anni più recenti tramite produzioni indipendenti tenta di recuperare queste metodologie con prodotti artistici che a loro volta vogliono richiamare un certo tipo di cinema asiatico nello stile, nella componente fantastica e nell’ibridazione sistematica del genere²⁵⁵

Lo scenario suggerisce inoltre le future criticità presenti in un’industria cinematografica, quella coreana, in grado di ottenere notorietà internazionale in un lasso di tempo ridotto (poco meno di un ventennio). Questa nuova onda ha colto nella sua estrema ricettività elementi, temi e stili dai mercati limitrofi e dal resto del mondo per rielaborarli tramite un accorto utilizzo del genere.

I differenti approcci di un gruppo di registi eterogeneo come quello della *Hallyu* possono in questo senso ritardare l’arrivo di nuova stagnazione del mercato cinematografico e la perdita di un effetto di novità che continua a perdurare dopo un ventennio di successi di pubblico e critica.

²⁵⁵ Si segnala su questo frangente il recente successo di *Everything Everywhere All at Once* (2022) diretto da Daniel Kwan e Daniel Scheinert noti come “i Daniels”: la pellicola è marcata dal macroscopico recupero di stili e generi cinematografici propri di mercati cinematografici orientali, soprattutto riferiti al cinema hongkongese a cavallo tra gli anni ottanta e novanta e la sua definizione polimorfica contemporaneamente appartenente al genere drammatico, commedia, con sbocchi sull’assurdo. A ciò si aggiunge l’impiego di attori originariamente appartenenti a tali mercati (Michelle Yeoh) o precedentemente attori bambini in produzioni hollywoodiane (Ke Huy-quan) ma entrati nel corso dei decenni pienamente nelle logiche produttive americane e per questo facilmente riconoscibili dallo spettatore occidentale nelle loro vesti di immigrati cinesi negli Stati Uniti. Questo insieme di elementi porta alla nascita di un movimento di vero e proprio “orientalismo di ritorno” indirizzato da dei processi produttivi consapevoli da parte delle nuove case di produzione indipendenti come A24, non a caso specializzata nella produzione di pellicole di genere.

Sarà comunque interessante constatare in futuro se e come questa nuova ondata sopravviverà ad un cambio generazionale ancora apparentemente lontano, e all'esaurimento di un'eredità postmoderna ancora (almeno nel caso di Park) forte.

Se la *Hallyu* viene letta come la risposta di un particolare mercato asiatico nata in contemporanea al bisogno occidentale di verità senza filtri, è chiaro come questa generazione di registi abbia scavato nelle radici di cinema polarizzato su due dimensioni sin dalla sua nascita per cercare una via parallela a quella del ritorno documentario alla verità.

Si vedrà in seguito come il progressivo avvicinarsi del pubblico americano ed europeo a questi autori e temi percepiti come una nuova forma di esotismo sia un fenomeno comune non solo nel cinema ma anche nella moderna letteratura: il caso del successo di Haruki Murakami, scrittore nipponico ben recepito all'estero porta infatti a riflettere sul nuovo statuto globale e cosmopolita di opere e scenari in grado di risonare con forza anche per un pubblico molto diverso per provenienza e abitudini culturali.

Burning - L'Amore Brucia (2018) di Lee Chang-dong

- Sai, ogni tanto do fuoco ai granai, - disse a quel punto lui.
- Scusa ? - chiesi. Ero soprappensiero, e credetti di aver sentito male.
- Ogni tanto do fuoco ai granai, - ripeté lui. [...]
- È una cosa semplicissima. Si cosparge tutto di benzina, e si butta un fiammifero acceso. Così, senza pensarci due volte, ed è fatta. A bruciare ci mettono meno di un quarto d'ora.

(Murakami Haruki, *Granai Incendiati*, nella raccolta *L'Elefante Scomparso e Altri Racconti* ²⁵⁶)

Durante un rilassato scambio di battute tra conoscenti, accompagnato dal fluire di un disco in vinile in sottofondo, Murakami Haruki decide di introdurre il misterioso fulcro della breve ma densa vicenda narrata nel secondo racconto da lui selezionato per la raccolta *L'Elefante Scomparso*, pubblicata per la prima volta in Giappone nel 1993. Il protagonista e voce narrante è uno scrittore professionista, chiamato a decifrare la psiche ermetica e volutamente criptica del fidanzato di un'amica. In una vicenda sospesa in un'indeterminatezza temporale scandita solo parzialmente da alcune sporadiche indicazioni fornite dal narratore, l'autore giapponese pone le basi per un dramma irrisolto, confinato in un'esperienza parziale e nota solo a chi l'ha raccontata, ovvero il racconto della dissoluzione di un'esistenza.

Come nei suoi lavori precedenti, e come riuscirà con efficacia a mettere a punto nella sua produzione successiva, Murakami racconta una realtà stratificata, alla quale appone una serie di filtri riconducibili ad una determinata letteratura onirica e surreale quando non completamente fantastica.

L'io di Murakami (in particolare quando si potrebbe avvicinare allo scrittore Murakami Haruki per via della sua professione, del suo stato coniugale e dei suoi hobby, musica e podismo su tutti, come in questo particolare racconto) è astratto, una costruzione consapevolmente indefinita e rarefatta portata ad interagire con un mondo narrativo mai completamente specchio del reale. Per questo motivo, nonostante l'autore faccia ricorso più volte alla prima persona singolare, essa non è mai stata per lui la chiave per la creazione di un suo corrispettivo fittizio, aderente per gran parte della sua caratterizzazione ai dati biografici e biologici del reale Murakami, eccetto che per il suo statuto di personaggio. Lo scrittore giapponese, per sua stessa ammissione²⁵⁷, è emerso nel panorama

²⁵⁶ Murakami Haruki, *Granai Incendiati*, nella raccolta *L'Elefante Scomparso e Altri Racconti* Einaudi Super ET, Torino, 2009 p. 34

²⁵⁷ Murakami Haruki, *La Caduta di un'Élite Intellettuale* (2006), in introduzione a Akutagawa Ryūnosuke, *Rashōmon e Altri Racconti*, Einaudi ET scrittori, Torino, 2016 p.XXIV

letterario confrontandosi con la corrente del romanzo dell'Io e decidendo di allontanarsi dal realismo per creare il proprio mondo narrativo in un contesto che per lui è «comodo definire postmodernismo»²⁵⁸. Sono infatti riconducibili al postmodernismo l'utilizzo della cultura popolare, delle codificate regole del genere (i tropi da lui impiegati più di frequente si possono infatti ricondurre al giallo) prontamente sovvertite con ironia, e di numerosi riferimenti letterari estranei alla sua cultura di formazione, addomesticati e adattati al suo stile narrativo.

Il debito che Murakami ha più volte dichiarato nei confronti della letteratura nordamericana del XX secolo e di autori come Kafka unito ad una comunque recente attività di portavoce della letteratura nipponica²⁵⁹ rendono l'autore nativo di Kyōto uno dei primi casi di ibridazione culturale tra la cultura (in questo caso letteraria) nipponica e quella americana. Come accade in contemporanea ed in seguito nel cinema, Murakami si serve di una cultura a lui distante per costruire un'immagine stratificata della realtà e rendere così partecipe il lettore della natura polimorfica dell'identità artistica²⁶⁰.

Lo scrittore nativo di Kyōto viene ormai pienamente percepito come un autore globale²⁶¹ nell'accezione in cui egli è in grado di produrre storie capaci di parlare ai lettori superando ogni barriera culturale per stabilire con essi un rapporto culturalmente intimo.²⁶² Ciò ha portato alla nascita e allo sviluppo di ciò che si può definire come il “fenomeno Murakami” (*Murakami Haruki genshō*) ovvero la vastissima popolarità globale di questo scrittore dovuta alle caratteristiche eterogenee interne alla sua opera in grado di attrarre lettori e di affascinare critici di ogni provenienza.²⁶³ Tale popolarità è stata particolarmente alimentata dal grande successo americano della sua opera, di fronte ad una ricezione più restia da parte dei critici nipponici.

²⁵⁸ Murakami Haruki, *La Caduta di un'Élite Intellettuale*, ivi p. XXV

²⁵⁹ Si segnalano, oltre al breve saggio su Akutagawa anche l'introduzione critica di Murakami a *Sanshiro* di Natsume Sōseki (ediz. Penguin Classics per la traduzione di Jay Rubin, 2010) entrambi autori fondamentali nel canone letterario giapponese.

²⁶⁰ Rebecca Suter, *The Japanization of Modernity, Murakami Haruki Between Japan and United States*, Cambridge, Londra, 2008 pp. 189-190

²⁶¹ Michael Seats, *Murakami Haruki, the Simulacrum in Contemporary Japanese Culture*, ivi p.XII

²⁶² Matthew C. Stretcher, *Epilogue, Murakami Haruki as a Global Writer*, In *Haruki Murakami - Challenging Authors* a cura di Matthew C. Stretcher, Paul L. Thomas, SensePublishers, Rotterdam, 2016 p.133

²⁶³ Wakatsuki Tomoki, *The Haruki Phenomenon and Everyday Cosmopolitanism: Belonging as a “Citizen of the World”* in *Haruki Murakami - Challenging Authors*, ivi p.2

Si segnala inoltre come il suo lavoro abbia suscitato molto interesse anche nei mercati limitrofi al Giappone, come la Corea, dove è molto letto soprattutto dalle fasce di età più giovani²⁶⁴

Il suo statuto autoriale non è percepito in maniera univoca tra Giappone e Stati Uniti/Europa perché questi ultimi sono portati a sentire una forte affinità per la componente occidentalizzante della sua narrativa, così lontana dall'ancora forte idea di esotismo impressa nel primo impatto con l'opera dei suoi predecessori²⁶⁵. D'altro canto i connazionali non sono del tutto convinti da uno stile ed un approccio alla narrativa lontano dal proprio canone²⁶⁶.

Lo stesso Murakami gioca molto sull'ambiguità del suo posizionamento nel panorama letterario in interviste e saggi nei quali si fa riferimento al suo "mestiere di scrittore"²⁶⁷ lasciando che entrambe le componenti si fondano in un unico pubblico fruitore dei suoi lavori. Tale volontà di porsi in mezzo ai due poli è infatti suffragata dai numeri (quarto autore giapponese più tradotto al mondo²⁶⁸) oltre che dalla critica con riconoscimenti quali il premio Kafka ed il Jerusalem Prize rispettivamente nel 2009 e nel 2006.

È proprio questa condizione ibrida di ponte culturale tra la cultura nipponica ed un certo tipo di cultura occidentale a rendere la sua opera una chiave per la comprensione dei cambiamenti interni all'immaginario esotico nella stringente contemporaneità. Non è quindi un caso se la scelta di Lee Chang-dong di realizzare il suo primo lungometraggio su soggetto non originale sia ricaduta su un racconto dell'autore giapponese.

Il poco prolifico regista coreano è testimone dell'esponenziale successo di pubblico e critica del movimento cinematografico nato nel suo paese, al quale ha contribuito in prima persona facendo tra apripista a Venezia con *Oasis*. Lee sente inoltre una forte affinità di condizione tra le opere della *Hallyu* e la produzione letteraria di Murakami e per questo la sua scelta ricade sulla produzione minore dell'autore nipponico, i racconti, con il preciso intento di adattare per lo schermo uno dei suoi lavori con il più alto tasso di indefinitezza e malleabilità.

²⁶⁴ Michael Seats, *Murakami Haruki, the Simulacrum in Contemporary Japanese Culture*, ivi pp.26-27,-28

²⁶⁵ Iwamoto Yoshio, *A Voice from Postmodern Japan: Haruki Murakami*, in *World Literature Today*, vol. 67 n.2 (Primavera 1993) p.296. Si fa qui riferimento alle caratteristiche intrinseche della letteratura di Murakami, più facilmente avvicinabile per il pubblico occidentale rispetto alla distanza "esotica" ancora forte nella ricezione dell'opera di autori come il premio Nobel Kawabata Yasunari.

²⁶⁶ Rebecca Suter, *The Japanization of Modernity, Murakami Haruki Between Japan and United States*, ivi p.42

²⁶⁷ Dal nome del suo omonimo saggio *Il Mestiere di Scrittore* edito da Einaudi Super ET, Torino, 2018

²⁶⁸ UNESCO "index translationum statistics" citato in Irmela Hijiya-Kirschneit (Freie Universität Berlin) in *Monumenta Nipponica* vol-64 n.1 (primavera 2009) p.219

In questo caso, come in precedenza,²⁶⁹ Lee estrae l'essenza tematica della storia per sviluppare il discorso cinematografico.

Granai Incendiati nella mani dell'autore coreano diventa quindi un recipiente di suggestioni all'interno del quale il regista riversa un racconto di crisi esistenziale e generazionale di un paese, messo di fronte al concreto rischio di una dissoluzione identitaria.

La questione identitaria è molto forte anche all'interno della raccolta di Murakami, nella quale quasi tutti i protagonisti non sono completamente aderenti ad una cultura tradizionale, quella giapponese, sempre più svuotata ed assimilata a quella americana. Questi racconti, come anche molti dei romanzi pubblicati successivamente, mostrano una grande quantità di riferimenti concreti allo stile di vita occidentale, il quale attraversa i racconti in maniera pervasiva, talvolta gratuita²⁷⁰; indice della nascita di un limbo culturale nel quale i suoi personaggi sono inseriti.

La condizione standard dei personaggi di Murakami, è l'inconsistenza della loro esistenza, condotta in maniera meccanica e senza reale scopo, governata dalle abitudini. Gran parte di questi protagonisti è chiamata a far fronte al senso di vuoto esistenziale che li attanaglia: alcuni ignorano la propria interiorità, accettando il vuoto come parte inalienabile della loro essenza, mentre altri avvertono l'incompletezza del loro statuto ed intraprendono per questo una ricerca di significato.

Il punto di partenza resta comunque lo smarrimento di queste figure nei confronti di una realtà alla quale si sentono disconnessi. Solitamente il passo successivo all'interno di queste storie è l'introduzione, con la consapevole ironia che è propria di quest'autore, dell'elemento fantastico/onirico, il quale permea, inserito spesso in filigrana, i tentativi dei personaggi di riconnettersi alla società e venire a patti con la propria individualità²⁷¹.

Questo è anche il punto di partenza per l'interpretazione di Lee, il quale traspone il senso di vuoto esistenziale ed incomunicabilità alle nuove generazioni sorte in una Corea del Sud globalizzata ed in piena espansione culturale da più di un ventennio.

²⁶⁹ « Ho utilizzato solo il tema del racconto» il regista fa qui riferimento alla sua pellicola *Secret Sunshine*, liberamente tratta dal racconto *Story of worm* di Lee Chung-joon. Un procedimento analogo, seppur più ancorato alla sua controparte letteraria si può ravvisare in *Burning*.
Kim Young-jin *Lee Chang-dong - Korean Film Directors*, ivi p.51

²⁷⁰ Celeste Loughman, *No Place I Was Meant to Be: Contemporary Japan in the Short Fiction Haruki Murakami*, in *World Literature Today*, vol. 71 n.1 (Inverno 1997) p. 88. L'autrice dell'articolo cita in particolare il racconto *Un Affare di Famiglia*, tra i più ricchi recipienti di cultura pop inserita in modo gratuito nella narrazione tramite riferimenti casuali.

²⁷¹ Come esempi di questo schema ricorrente nella narrativa dell'autore nipponico vengono inoltre citati i racconti *Il Secondo Assalto a una Panetteria* (1989) e *L'Uccello-giraviti e le Donne del Martedì* (1989), presenti nella stessa raccolta di *Granai Incendiati*.
Celeste Loughman, *No Place I Was Meant to Be: Contemporary Japan in the Short Fiction Haruki Murakami*, ivi pp.89-90

Se la vicenda di *Granai Incendiati* muove a partire da una conoscenza occasionale tra l'io scrittore maturo e già sposato ed una donna di molto più giovane ad un matrimonio tra amici, mostrando rapidamente l'evoluzione del rapporto e la sintonia spirituale tra i due personaggi; nella pellicola *Burning* Lee retrodata il rapporto tra il protagonista Jong-su e la ragazza Hae-mi rendendoli vicini di casa in uno scenario ben diverso dall'evanescente metropoli. Il regista nativo di Taegu intende infatti collocare il retroterra dei personaggi (poco più che inesistente nel racconto di Murakami) in uno scenario da lui trattato più volte nel corso della sua filmografia, ovvero la Corea rurale, lontana dalla globalizzata Seul e governata dalla diffidenza e dalla paura a causa del vicino confine lungo il 38° parallelo.

Jong-su, neolaureato ed aspirante scrittore è costretto ad accettare vari lavori di ripiego tra il suo paese natale Paju e la capitale ed è qui che incontra dopo molti anni la sua ex vicina di casa Hae-mi, non riconoscendola a causa di una plastica facciale alla quale si è sottoposta. Come il suo corrispettivo letterario, Hae-mi vive la precarietà della propria esistenza con sofferenza ed insoddisfazione, un sintomo di ciò sono i suoi esercizi di pantomima, una continua simulazione della realtà che porta a distorcerla per reinventarne i presupposti:

Lei «sbucciava i mandarini». [...] Alla sua sinistra era posato un vaso pieno zeppo di mandarini, alla sua destra un altro vaso dove mettere le bucce - questa era la disposizione. Ma in realtà non c'era nessuno di questi oggetti. Lei prendeva in mano un mandarino immaginario, fingeva di sbuciarlo lentamente conservando alla buccia la sua forma, metteva in bocca uno spicchio per volta, ne succhiava la polpa, quando aveva finito metteva la pellicina che restava con tutte le altre nella buccia [...]. - avevo l'impressione che poco a poco il senso della realtà venisse risucchiato dall'ambiente intorno a me.²⁷²

Il bisogno di «far finta che ci siano i mandarini ma di dimenticare che non ci sono»²⁷³ si traduce nel malessere interiore del personaggio diviso tra l'alienazione ed un profondo desiderio di vita, esplicitato in maniera più evidente nella pellicola con la definizione da parte di Hae-mi della "Grande Fame" secondo la tribù dei boscimani in Africa: «esistono due categorie di persone che patiscono la fame. Le persone affamate o più semplicemente gli affamati o piccoli affamati e i grandi affamati. I piccoli affamati sono coloro che hanno fame in senso stretto. Un grande affamato, invece, brama di comprendere il senso della vita. È colui che desidera capire perché sta al mondo e

²⁷² Murakami Haruki, *Granai Incendiati*, ivi p. 27 Il tema della scomposizione dell'io è presente nell'opera di Murakami sin dalle sue primissime prove come la sua trilogia d'esordio nota come "la Trilogia del Ratto" come trattato in M. Seats *Murakami Haruki, the Simulacrum in Contemporary Japanese Culture*, ivi p. 115

²⁷³ Murakami Haruki, *Granai Incendiati*, ivi p. 28

afferrare il significato delle cose.»²⁷⁴ Questo desiderio insaziabile porta la ragazza a progettare un viaggio in Africa proprio al fine di trovare almeno un indizio delle risposte che sta cercando, non prima di aver consumato un impacciato rapporto sessuale con Jong-su ed avergli affidato il suo gatto Boyle, un'altra presenza sospesa tra l'esistenza effettiva e la finzione, come i mandarini.

È a questo punto della narrazione che nel racconto e nel film compare la terza variabile, nella persona del nuovo fidanzato della ragazza (privo di nome in *Granai Incendiati*) trasposto da Lee nel personaggio di Ben. Il giovane uomo ricco ed alla mano si presenta da subito come un enigma difficile da scardinare tanto per il protagonista del racconto quanto per Jong-su, la sua controparte cinematografica. Entrambi faranno infatti riferimento a lui paragonandolo ad un'eminente e misteriosa (almeno per gran parte della vicenda) figura letteraria:

- Deve avere un sacco di soldi il tuo fidanzato, - dissi una volta alla ragazza.
- Sì, credo di sì, - rispose lei in tono indifferente.
- È tanto redditizio l'import-export ?
- L'import-export ?
- È stato lui a dirmelo. Che era quella la sua attività.
- Già è vero... però è strano, non dà affatto l'impressione di lavorare. Incontra spesso della gente, telefona, ma è tutto, non mi sembra si ammazzi di fatica.
- Una sorta di Gatsby insomma.²⁷⁵

Uno dei grandi riferimenti culturali di Murakami, ovvero lo scrittore Francis Scott Fitzgerald²⁷⁶ diventa quindi l'esemplificazione del mistero legato al giovane e avvenente personaggio appena introdotto nella narrazione. Questo primo riferimento alla letteratura nordamericana si rivela l'apertura di un dialogo implicito nella narrazione letteraria e filmica tra la componente culturale occidentale e nello specifico statunitense e il mondo di appartenenza dei protagonisti.

²⁷⁴ *Burning*, dir. Lee Chang-dong, con Yoo Ah-in, Jeon Jong-seo, Steven Yeun Corea del Sud, 2018 min. 57

²⁷⁵ Murakami Haruki, *Granai Incendiati*, ivi p.30

²⁷⁶ Si fa qui riferimento alla predilezione di Murakami per i narratori americani, spesso citati direttamente (come in questo caso) o indirettamente dall'autore nelle sue opere. Fitzgerald in particolare sembra essere un autore pervasivo nella sua narrativa anche per i suoi personaggi. Si pensi al continuo rimando a *Il Grande Gatsby* presente in *Norwegian Wood*, uno dei romanzi più celebrati di Murakami, in cui il protagonista rilegge continuamente il romanzo americano. L'autore nativo di Kyoto ha inoltre tradotto in prima persona *Il Grande Gatsby*.

Giorgio Armitrano, *Books within Books: Literary References in Haruki Murakami's Fiction in Japanese Language and Literature*, Vol. 49, No. 1, Special Section: Beyond English Translators Talk about Murakami Haruki (Aprile 2015), pp.202-203-204

Lee asseconda e preme ancora di più su tale parallelismo inserendolo in un contesto sociale rappresentato al cinema successivamente anche in *Parasite* di Bong Joon-ho²⁷⁷, ovvero l'adozione da parte delle fasce più benestanti della popolazione di un secondo nome americano visto l'influsso che questa cultura ha sulla "nuova" Corea del Sud. La volontà del personaggio di farsi semplicemente chiamare Ben apre infatti un sottotesto sociale sul quale il regista insiste, complice anche la scelta di fare interpretare il personaggio ad un attore "a metà" tra le due culture quale Steven Yeun, prima di quel momento conosciuto dal pubblico per aver lavorato principalmente in produzioni cinematografiche e televisive americane.

Il regista Lee affronta quindi il tema della globalità in maniera molto differente dall'opera di Murakami, mettendo in relazione la Corea del Sud ed il resto del mondo (in particolare l'interlocutore privilegiato americano) attraverso il concetto di confine onnipresente nel sostrato culturale sudcoreano. Si nota infatti nella pellicola come Lee istituisca un parallelismo tra l'abitazione di Jong-su, molto vicina al territorio nordcoreano e la politica del presidente americano Trump percepita attraverso la televisione in sottofondo²⁷⁸, andando così a mettere in contatto la paura collettiva coreana con l'ambigua presenza sottesa degli Stati Uniti.²⁷⁹

Murakami resta invece su un piano più indefinito e legato alla suggestione letteraria, rievocata dalla citazione diretta al personaggio di Fitzgerald. Il «Grande Gatsby»²⁸⁰ messo in scena da Lee Chang-dong si pone invece fin da subito all'interno della pellicola in una posizione di superiorità che a Murakami non interessa mostrare nel racconto: il suo protagonista è infatti una figura dai contorni sociali definiti, il matrimonio citato più volte nel corso del racconto agisce da rassicurante sfondo delle sue azioni per il lettore. Il personaggio di Lee Jong-su vive invece in un costante stato di vulnerabilità, a partire dalla casa paterna a Paju, vicino alla quale risuonano gli echi della propaganda dagli altoparlanti nordcoreani. Jong-su, come anche Hae-mi deve sottostare alla precarietà economica in un paese che sta pagando caro il prezzo di una rapida espansione verso il mondo globalizzato, e per questo vive costantemente soffocato dall'impellenza di soddisfare le

²⁷⁷ Nelle dinamiche relazionali tra la famiglia benestante (i Park) e quella semi indigente (i Kim) al centro della vicenda raccontata da Bong nel film, questi ultimi si serviranno proprio di nomi americani per la creazione delle loro false identità benestanti e venire quindi accettati di buon grado in seno alla ricca famiglia Park.

²⁷⁸ *Burning*, dir. Lee Chang-dong, con Yoo Ah-in, Jeon Jong-seo, Steven Yeun Corea del Sud, 2018 min. 24

²⁷⁹ Michael Seats *Murakami Haruki, the Simulacrum in Contemporary Japanese Culture*, ivi p.35

²⁸⁰ «Ce ne sono parecchi di Gatsby in Corea» dice Jong-su a Hae-mi
Burning, dir. Lee Chang-dong, con Yoo Ah-in, Jeon Jong-seo, Steven Yeun Corea del Sud, 2018 min. 56

necessità primarie senza poter trovare spazio per la scrittura che sarebbe la sua reale vocazione²⁸¹. Egli vuole raccontare il mondo anche se questo lo soffoca²⁸². Hae-mi è invece soffocata dai debiti contratti per l'intervento di chirurgia estetica e per il viaggio, per questo motivo lavora come ragazza immagine di una grossa catena nel centro e vive in un'unica claustrofobica stanza.

Con l'introduzione di Ben, conosciuto da Hae-mi durante il viaggio di ritorno per la Corea lo spettatore è introdotto ad un nuovo modello di gioventù, una figura dai tratti quasi mitici nella sua imperturbabilità (viene fatto notare ben presto nel corso del film come il giovane sia incapace di piangere) e che esercita un forte influsso nel giovane e disorientato Jong-su.

Con Hae-mi, ufficialmente la sua nuova fidanzata, il rapporto è ancora più sbilanciato, in quanto Ben esercita su di lei l'autorità benevola di un padrone che la esibisce agli amici pronti a ridere della ragazza in un'uscita di gruppo. Come la sua controparte letteraria più matura, Ben è volutamente il più evanescente tra i personaggi, senza un retroscena noto e per questo indecifrabile nella lucida freddezza con la quale esercita il suo fascino sui due amici d'infanzia. Tale atteggiamento lo rende inavvicinabile anche grazie al suo status sociale e viene sfruttato per agire in totale ma ben celato sprezzo verso chi gli è inferiore, obbedendo solo alle leggi naturali, nelle quali il più forte ha la meglio sul più debole.

Lee manipola le scarse vicende esposte da Murakami per dilatarle in una pellicola dal ritmo volutamente lento e metodico nel suo procedere inesorabile verso la conclusione ed il climax in essa contenuto. Il nodo centrale del racconto, citato anche nell'esergo di questa trattazione, è il dialogo tra l'io narrante/Jong-su e il fidanzato/Ben tenutosi in casa del protagonista. Quel vago scambio di battute segna infatti il punto di non ritorno nella narrazione: la rivelazione da parte di Ben scuote infatti il protagonista facendo risuonare in lui un impercettibile campanello d'allarme. Quello che si era inizialmente prospettato come un piacevole pomeriggio da passare in compagnia di Hae-mi e del suo ragazzo viene ammantato da Lee di un valore simbolico per tutti e tre i personaggi.

L'improvvisa visita domenicale si apre nel segno della contemplazione, una caratteristica attribuibile all'immaginario cinematografico esotico classico, mantenuta ed amplificata da Lee Chang-dong, il quale si serve degli stessi strumenti diegetici introdotti nel racconto da Murakami

²⁸¹ Per quanto meno evidente nella sua controparte letteraria, decisamente più evanescente e protetta socialmente dal matrimonio e da una casa nell'evanescente Tokyo di Murakami, la figura di Jong-su è una vittima di alienazione dagli affetti e dalla competitiva società coreana. Kato Yuji, *Our Old Haruki Murakami and the Experience of Teaching*, in *Haruki Murakami - Challenging Authors* ivi p.22

²⁸² « Il mondo per me è ancora un mistero » dice il protagonista Jong-su a Ben *Burning*, dir. Lee Chang-dong, con Yoo Ah-in, Jeon Jong-seo, Steven Yeun Corea del Sud, 2018 min. 123

amplificando la loro portata. In *Granai Incendiati* l'alcol, le droghe leggere e la musica classica e jazz in vinile contribuiscono a creare un'atmosfera fluttuante, sospesa in un velo di irrealtà che porta il fidanzato a rivelare al protagonista il suo particolare passatempo.

Questa particolare sequenza è il cuore di *Burning* per come viene gestita registicamente da Lee, per il quale il ruolo di Hae-mi non si esaurisce immediatamente lasciando soli i due uomini. Al contrario è lei stessa al centro della scena, esibendosi in una danza disperata nella quale si fonde con la luce morente del tramonto di Paju: l'ultima invocazione disperata di un'individualità che non ha trovato le risposte che cercava. Sulle note di *Générique* di Miles Davis²⁸³ Hae-mi esegue un ultimo crepuscolare rituale prima di scomparire nella notte tra i singhiozzi. La macchina da presa non si stacca da lei, imprimendo nella mente dello spettatore come ombre i movimenti sinuosi della ragazza atti a riprodurre la danza del Grande Affamato, per poi lasciare la scena che va perdendo fuoco e si chiude con una desolante panoramica della campagna circostante quasi completamente immersa nella notte.

Ormai soli, il primo a confessarsi tra i due uomini in *Burning* è il taciturno Jong-su, esplicitando un retroscena del tutto assente nel racconto ovvero il conflittuale rapporto con il padre, un veterano di guerra diventato agricoltore ma del tutto incapace di abbandonare la violenza ed integrarsi nella nuova Corea. Il simbolo di questo rapporto compromesso risiede nell'opera di William Faulkner, un altro grande scrittore americano: «quando leggo i romanzi di Faulkner sembra di leggere la mia storia»²⁸⁴ rivela lo stesso Jong-su a Ben. Questa ennesima evocazione di un autore americano dopo Fitzgerald è un'ulteriore aggiunta del regista coreano, pronto a raccogliere le suggestioni del racconto di Murakami e a trasformarle in riferimenti concreti alla letteratura americana e all'opera di Faulkner in particolare. Non è infatti un caso che Lee si serva anche del materiale letterario dello scrittore americano per strutturare la vicenda messa in scena nel film: il racconto *Barn Burning* pubblicato nel 1939 ed incentrato su un conflitto di classe ed un controverso rapporto genitoriale vede protagonisti gli Snopes, dei fittavoli incendiari dall'ambigua moralità²⁸⁵.

²⁸³ Il sottofondo di Miles Davis è presente anche nel racconto (Murakami Haruki, *Granai Incendiati*, p. 33. «Quando i dischi finirono, lei scelse altri cinque LP. Il primo pezzo era *Airegin*, di Miles Davis») e si inserisce nello specifico in un gioco di rimandi cinematografici alla *Nouvelle Vague* presente nel corso di tutta la pellicola: la scelta di *Générique* riporta infatti alla mente il suo impiego nella pellicola di Louis Malle *Ascensore per il Patibolo* (1958) del quale era la colonna sonora. Il tema del film che mostra un'umanità amara e disillusa risuona in parte nelle inquadrature di Lee in un dialogo implicito con l'opera del regista francese.

²⁸⁴ *Burning*, dir. Lee Chang-dong, con Yoo Ah-in, Jeon Jong-seo, Steven Yeun Corea del Sud, 2018 min. 42

²⁸⁵ Gli Snopes a partire da questo breve racconto saranno al centro di una vera e propria saga familiare tripartita da Faulkner nei tre romanzi *Il Borgo (the Hamnet)*, *La Città (The Town)* e *Il Palazzo (The Mansion)* pubblicati tra il 1940 ed il 1963

Lo stesso regista arriverà a definire il personaggio di Lee Jong-su come « un personaggio di Faulkner in un mondo costruito da Murakami». ²⁸⁶ Il conflitto tra padre e figlio è un elemento centrale nella caratterizzazione del protagonista del film. Lee si serve quindi di un altro riferimento culturale americano in assonanza con Murakami per esplicitare una parte fondamentale della psiche di Jong-su, oltre che per creare un potente parallelismo tra la vicenda raccontata nel racconto *Barn Burning* di Faulkner, quella esposta da Murakami in *Granai Incendiati* e quella in corso d'opera nella pellicola nell'ennesimo dialogo intertestuale presente nella pellicola.

Nel momento in cui Ben comincia a raccontare a Jong-su dei granai incendiati, il protagonista, e lo spettatore con lui, riescono ad intravedere uno spiraglio della sua indecifrabile personalità. Lo status di scrittore o aspirante tale del protagonista tale permette al lettore ed allo spettatore (qui adattamento e opera originale vanno di pari passo) di assistere ad un surreale spaccato della vita e la psiche di questo “Gatsby”:

- Forse è un modo strano di vedere le cose, - ribatte allargando le mani davanti al viso e battendole poi insieme, - ma al mondo ci sono innumerevoli granai, che mi danno tutti l'impressione di stare solo ad aspettare di essere incendiati da me. Granai che stanno al di là del mare, o in mezzo ai campi di riso... insomma granai di tutti i generi. In un quarto d'ora si riducono in cenere. Come se non fossero mai esistiti. Nessuno se ne rammenta. Spariscono, così.
- Però sei tu che li giudichi inutili.
- Io non giudico nulla. Osservo solo. Come la pioggia. La pioggia cade. I fiumi scorrono trasportano cose. Forse che la pioggia giudica qualcosa ? Senti io credo nella moralità. Senza moralità la gente non potrebbe esistere. E penso che essere morali significhi esistere simultaneamente. ²⁸⁷

La sua convinzione di potersi collocare nella posizione di osservatore ed agente esterno, neutrale nei confronti della vita altrui tradisce un atteggiamento di analitica freddezza. Questo scambio di battute con il protagonista è anche una delle più chiare spie di significato simbolico nascosto nelle parole dell'uomo. Il suo passatempo illegale, ma anche di poco valore nell'ottica macroscopica della società contemporanea («Tanto per cominciare la polizia non si muove per un misero granaio

²⁸⁶ “We All Live in Murakami's World” intervista a Lee Chang-dong a cura di Matt Thift per *Little White Lies* 01/02/2019 <https://lwlies.com/interviews/lee-chang-dong-burning/>

²⁸⁷ Murakami Haruki, *Granai Incendiati*, ivi p. 36

che va a fuoco»²⁸⁸) è la perfetta zona d'ombra nella quale lui è padrone di esercitare le leggi naturali alle quali ritiene ci si debba attenere: secondo Ben ciò che è debole, dimenticabile ed irrilevante non ha senso di esistere ed è destinato a scomparire.

Da questo punto la narrazione si serve di uno dei tropi impiegati spesso nell'opera di Murakami, quale l'improvvisa sparizione della ragazza senza che questa abbia lasciato alcuna traccia, accompagnata dal ricordo ossessivo della rivelazione fatta al protagonista dal suo ospite durante la visita, conclusasi con il sibillino indizio sul prossimo granaio da incendiare:

- Hai già deciso quale sarà il prossimo ?
- Tra i suoi occhi apparve una ruga. Poi aspirò rumorosamente l'aria col naso.
- Sì, l'ho deciso.

Non dissi nulla, sorseggiai quel che restava della mia birra.

- È un ottimo granaio. Il primo che valga davvero la pena di incendiare da tanto tempo. A dir la verità, oggi sono venuto a verificare.
- Il che significa che è qui vicino.
- Vicinissimo.²⁸⁹

I futili tentativi di rintracciare il luogo del misfatto da parte del protagonista si perdono con il passare dei mesi, così come l'inspiegabile scomparsa dell'amica.

In *Burning* Lee dà a questa parte pre conclusiva della pellicola un taglio investigativo, con Jong-su pronto a gettarsi anima e corpo nella ricerca del fantomatico granaio da incendiare (nel film, localizzato dal regista nella realtà rurale coreana, Ben fa riferimento a delle serre non a dei granai). Oltre al percorso podistico contrassegnato dai luoghi soggetti a rischio di incendio, il ragazzo si immerge nella vita di Ben spiandolo quasi in ogni sua mossa.

La verità emerge compiutamente con la comparsa in casa di Ben del gatto di Hae-mi, ancorando così il simbolo portato alla luce dai fumosi discorsi del facoltoso giovane ad una realtà brutale.

La reale differenza con l'opera di Murakami è infatti questo deciso ritorno al dramma realistico, senza lasciare che il mistero si perda nei risvolti onirici di una visione finale da parte dell'io narrante. A Lee interessa mostrare interamente la zona d'ombra venutasi a creare in seno alla Corea odierna, una società fragile che non riesce a venire a patti con le proprie disuguaglianze interne.

²⁸⁸ Murakami Haruki, *Granai Incendiati*, ivi p. 35

²⁸⁹ Murakami Haruki, *Granai Incendiati*, ivi p. 36

Ben agisce in questo modo perché si sente in diritto di poterlo fare, in quanto nessuno può fermarlo. Per figure come Hae-mi e Jong-su non esiste infatti reale tutela, poiché sono troppo lontani dal poter essere rilevanti nel mondo che li circonda. L'enigmaticità delle righe finali di *Granai Incendiati* assume una dimensione concreta in *Burning*, sublimandosi in un atto di giustizia personale ed arbitrario da parte di Jong-su che assassina Ben per poi cremarlo all'interno della sua auto sportiva. La sequenza finale nella quale Jong-su si denuda nel rigido inverno coreano dopo aver appiccato il fuoco assume un significato rituale, andando a legarsi con il sogno avuto dallo stesso giovane in precedenza: sé stesso da bambino davanti al divampare di un incendio di una vecchia serra. In questo caso è il sogno a farsi materia: in una regressione del protagonista a bambino davanti al rossore delle fiamme, Jong-su comprende il suo compito e lo adempie per poi allontanarsi in fretta, con l'incendio alle spalle.

La decisione di svelare l'enigma lasciato volutamente irrisolto da Murakami risponde ancora una volta alle modalità di rappresentazione della realtà comuni ai registi della *Hallyu* per i quali a partire da una matrice fantastica ed onirica è possibile un'efficace rappresentazione della realtà. Nei 148 minuti di durata del film il regista lascia volutamente lo spettatore vittima dell'indecifrabilità di molti degli elementi a schermo, arrivando al punto di massima illusione nella contemplativa sequenza del tramonto a Paju, per poi svelare lentamente la verità nel finale. D'altro canto la lapidaria amarezza delle righe conclusive del racconto²⁹⁰ suggerisce solamente la risposta per poi riportarla immediatamente nel dominio del pensiero e della visione letteraria.

Lee asseconda la visione avuta dal suo protagonista per poi manifestarla nella sua concretezza in un atto disperato ma catartico, che risponde alle rigide regole naturali postulate da Ben durante la loro conversazione e ribadite in seguito nel corso della pellicola.

Burning rappresenta uno degli esempi più vivi di esito artistico del cinema coreano contemporaneo proprio per via del suo approccio ibrido, costantemente in bilico tra realtà, immaginario e mistero nella rappresentazione filmica. Seppur dotato di molte più risposte del racconto dal quale è tratto esso lascia ancora molti spazi oscuri nella mente dello spettatore, chiamato a lavorare per riempirli muovendosi a tentoni tra gli indizi visivi disseminati lungo l'opera. Il reale in quest'opera è quindi costantemente messo in gioco in un ambiguo gioco delle parti con la finzione e la visione, qualità primigenie del mezzo cinematografico riportate all'evidenza del pubblico che ne subisce l'influsso.

²⁹⁰ « È di nuovo arrivato dicembre, gli uccelli invernali passano sopra la mia testa. E io vado avanzando negli anni. Nell'oscurità della notte, qualche volta penso ad un granaio che crolla in fiamme. »
Murakami Haruki, *Granai Incendiati*, ivi p. 43

Il metodo combinatorio del genere che fagocita il genere adottato da Park Chan-wook in *Thirst*, il film più ibrido e viscerale del regista di Seul, porta ad una riflessione sulle modalità di rappresentazione di un immaginario esotico ormai consapevole delle proprie contaminazioni e che gioca su di esse. Lee Chang-dong con la sua sesta pellicola arriva invece ad esplorare le potenzialità espressive insite nel mezzo cinema, ancora capace di mostrare l'inconoscibilità del mondo contemporaneo, sfuggente e labile come una visione. In ciò il regista agisce in concerto con la fonte dalla quale trae il soggetto per *Burning*, ovvero l'opera di Murakami che riesce a giocare con le formule proprie della letteratura di massa per sovvertirle all'ultimo lasciando un senso in meraviglia e straniamento nel lettore.²⁹¹

In questo modo sia l'opera di Lee che l'ibridazione di generi operata da Park rientrano in uno scenario di ridefinizione del genere che lo scrittore Ishiguro Kazuo a proposito della letteratura ha definito come una scissione degli elementi del genere dal genere stesso²⁹²

Si può inoltre constatare la progressiva affermazione di uno scenario in cui sia in letteratura (come nel caso del "fenomeno Murakami") che nel cinema contemporaneo (con il successo di pubblico e critica di molti autori appartenenti alla *Hallyu*) sta avvenendo un progressivo fluire delle caratteristiche comunemente associate all'immaginario esotico da parte del pubblico occidentale, all'interno di una nuova totalità globale, perseguita allo stesso tempo da una parte della cinematografia americana.

La produzione di verità legata alla rielaborazione americana del documentario e di una parte del suo cinema di finzione, si associa quindi alla progressiva perdita di distinzione tra cultura alta e cultura bassa²⁹³ grazie alla quale il nuovo approccio al genere dei registi coreani permette una nuova possibile decodifica della contemporaneità attraverso il mezzo cinematografico.

Con il film *Burning*, Lee Chang-dong conduce pertanto un'ipotesi di rappresentazione, che vuole abbracciare la realtà sociale coreana aprendosi anche (nella sua ambiguità attenta ad evidenziare le difficoltà del presente nello scindere tra verità e finzione) alla totalità.

²⁹¹ Paul L. Thomas, *Magical Murakami Nightmares* in *Haruki Murakami - Challenging Authors* ivi p. 47

²⁹² In una conversazione con il collega Neil Gaiman a proposito del suo libro *Il Gigante Sepolto*, Kazuo Ishiguro distingue tra elementi diegetici che sono parte dell'essenza del genere da altri che possono essere indicati come mere caratteristiche superficiali dello stesso.

Paul L. Thomas, *Magical Murakami Nightmares* in *Haruki Murakami - Challenging Authors* ivi p. 51

²⁹³ Michael Seats *Murakami Haruki, the Simulacrum in Contemporary Japanese Culture*, ivi p.122

Indice dei film

- I Ragni: Il Lago d'Oro*, Un film di F. Lang, Germania, 1919
- I Ragni: la Nave di Diamanti*, Un film di F. Lang, Germania, 1920
- Destino*, Un film di F. Lang, Germania, 1921
- Nosferatu il Vampiro*, Un film di F. Murnau, Germania, 1922
- Il Ladro di Baghdad*, Un film di R. Walsh, Stati Uniti d'America, 1924
- M - Il Mostro di Düsseldorf*, Un film di F. Lang, Germania, 1931
- King Kong*, Un film di M.C. Cooper, E.B. Shoedsack, Stati Uniti d'America, 1933
- Rashomon*, Un film di A. Kurosawa, Giappone, 1950
- Vita di O' Haru - Donna Galante*, Un film di K. Mizoguchi, Giappone, 1952
- I Racconti della Luna Pallida d'Agosto*, Un film di L. Mizoguchi, Giappone, 1953
- L'Intendente Sansho*, Un film di K. Mizoguchi, Giappone, 1954
- I Sette Samurai*, Un film di A. Kurosawa, Giappone, 1954
- Godzilla*, Un film di I. Honda, Giappone, 1954
- La Fortezza Nascosta*, Un film di A. Kurosawa, Giappone, 1958
- Ascensore per il Patibolo*, Un film di L. Malle, Francia, 1958
- Notte e Nebbia in Giappone*, Un film di N. Oshima, Giappone, 1960
- Chronique d'une Été*, Un film di J. Rouch, E. Morin, Francia, 1961
- Onibaba - le Assassine*, Un film di K. Shindo, Giappone, 1964
- Au Hasard Balthazar*, Un film di R. Bresson, Francia, 1966
- 2001: Odissea nello Spazio*, Un film di S. Kubrick, Stati Uniti d'America, Regno Unito, 1968
- Kuroneko*, Un film di K. Shindo, Giappone, 1968
- F per Falso*, Un film di O. Welles, Francia, Iran, Germania Ovest, 1973
- La Rabbia Giovane*, Un film di T. Malick, Stati Uniti d'America, 1973
- Ecco l'Impero dei Sensi*, Un film di N. Oshima, Francia, 1976
- Distretto 13 - le Brigate della Morte*, Un film di J. Carpenter, Stati Uniti d'America, 1976
- Kagemusha - L'Ombra del Guerriero*, Un film di A. Kurosawa, Giappone, Stati Uniti d'America, 1980
- Guerre Stellari*, Un film di G. Lucas, Stati Uniti d'America, 1977
- I Giorni del Cielo*, Un film di T. Malick, Stati Uniti d'America, 1978

La Vendetta è Mia, Un film di S. Imamura, Giappone, 1979

La Ballata di Narayama, Un film di S. Imamura, Giappone 1983

1997 - Fuga da New York, Un film di J. Carpenter, Stati Uniti d'America, 1983

Shangai Blues, Un film di T. Hark, Hong Kong, 1984

Terra Gialla, Un film di Chen Kaige, Cina, 1984

A Better Tomorrow, Un film di J. Woo, Hong Kong, 1986

Taipei Story, Un film di E. Yang, Taiwan, 1985

Peking Opera Blues, Un film di T. Hark, Hong Kong, 1986

Terrorizers, Un film di E. Yang, Taiwan, 1986

Qualcosa di Travolgente, Un film di J. Demme, Stati Uniti d'America, 1986

Sorgo rosso, Un film di Zhang Yimou, Cina, 1987

A Chinese Ghost Story, Un film di Ching Siu-tung, Hong Kong, 1987

As Tears Go By, Un film di Wong Kar-wai, Hong Kong ,1988

Essi Vivono, Un film di J. Carpenter, Stati Uniti d'America, 1988

Città Dolente, Un film di Hou Hsiao-hsien, Taiwan, Hong Kong, 1989

Tetsuo, Un film di S. Tsukamoto, Giappone, 1989

Roger & Me, Un film di M. Moore, Stati Uniti d'America , 1989

Days of Being Wild, Un film di Wong Kar-wai, Hong Kong, 1990

Once Upon a Time in China, Un film di Tsui Hark, Con J. Li, R. Kwan, D. Yen. Hong Kong, 1991

Lanterne Rosse, Un film di Zhang Yimou, Cina, Hong Kong, Taiwan, 1991

Moon...is the Sun's Dream, Un film di Park Chan-wook, Corea del Sud, 1992

Tetsuo II - Body Hammer, Un film di S. Tsukamoto, Giappone, 1992

A Brighter Summer Day, Un film di E. Yang, Taiwan, 1992

Il Maestro Burattinaio, Un film di Hou Hsiao-hsien, Taiwan, 1993

Addio Mia Concubina, Un film di Chen Kaige, Cina, 1993

Il Banchetto di Nozze, Un film di Ang Lee, Taiwan, 1993

Sonatine, Un film di T. Kitano, Giappone, 1993

Pulp Fiction, Un film di Q. Tarantino, Stati Uniti d'America, 1994

Ashes of Time, Un film di Wong Kar-wai, Taiwan Hong Kong, 1994

Vivere! Un film di Zhang Yimou, Hong Kong, 1994

Mangiare Bere, Uomo Donna, Un film di Ang Lee, Taiwan, Stati Uniti d'America ,1994

Good Men, Good Women, Un film di Hou Hsiao-hsien, Taiwan, Giappone, 1995

Maborosi, Un film di H. Kore'eda, Giappone, 1995

Operazione Canadian Bacon, Un film di M. Moore, Stati Uniti d'America, 1995

Cocodrillo, Un film di Kim Ki-duk, Corea del Sud, 1997

Hana-bi - Fiori di fuoco, Un film di T. Kitano, Giappone, 1997

Cure, Un film di K. Kurosawa, Giappone, 1997

Happy Together, Un film di Wong Kar-wai, Hong Kong, 1997

L'Anguilla, Un film di S. Imamura, Giappone, 1997

Trio, Un film di Park Chan-wook, Corea del Sud, 1997

Green Fish, Un film di Lee Chang-dong, Corea del Sud, 1997

The Big One, Un film di M. Moore, Stati Uniti d'America, 1997

Ring, Un film di H. Nakata, Giappone, 1998

Bullet Ballet, Un film di S. Tsukamoto, Giappone, 1998

La Sottile Linea Rossa, Un film di T. Malick, Stati Uniti d'America, 1998

Festen - Festa in Famiglia, Un film di T. Vinterberg, Danimarca, 1998

Idioti, Un film di L. Von Trier, Danimarca, 1998

Shiri, Un film di Kang Je-gyu, Corea del Sud, 1999

Matrix, Un film di Lana Wachowski, Lily Wachowski, Stati Uniti d'America, 1999

Joint Security Area, Un film di Park Chan-wook, Corea del Sud, 2000

In the Mood for Love, Un film di Wong Kar-wai, Hong Kong Cina, 2000

Brother, Un film di T. Kitano, Giappone, Regno Unito, Stati Uniti d'America, 2000

La Tigre e il Dragone, Un film di Ang Lee, Cina, Hong Kong, Taiwan, 2000

L'Isola, Un film di Kim Ki-duk, Corea del Sud, 2000

Peppermint Candy, Un film di Lee Chang-dong, Corea del Sud, 2000

La Spina del Diavolo, Un film di G. Del Toro, Spagna, Messico, 2001

Pulse (Kairo), Un film di K. Kurosawa, Giappone, 2001

Dolls, Un film di T. Kitano, Giappone, 2002

Suicide Club, Un film di S. Sion, Giappone, 2002

Snake of June - Un Serpente di Giugno, Un film di S. Tsukamoto, Giappone, 2002

Mr. Vendetta - Sympathy for Mr. Vengeance, Un film di Park Chan-wook, Corea del Sud, 2002

Oasis, Un film di Lee Chang-dong, Corea del Sud, 2002

Hero, Un film di Zhang Yimou, Cina, 2002

Bowling a Columbine, Un film di M. Moore, Stati Uniti d'America, 2002

Zatoichi, Un film di T. Kitano, Giappone, 2003

Moon Child, Un film di Zeze Takahisa, Giappone, 2003

Primavera, Estate, Autunno, Inverno e...Ancora Primavera, Un film di Kim-Ki-duk, Corea del Sud, 2003

Kill Bill. Vol.1, un film di Q. Tarantino, Stati Uniti d'America, 2003

Fahrenheit 9/11, un film di M. Moore, Stati Uniti d'America, 2004

Nobody Knows - Nessuno lo sa, Un film di H. Kore'eda, Giappone, 2004

Oldboy, Un film di Park Chan-wook, Corea del Sud, 2004

La Samaritana, Un film di Kim Ki-duk, Corea del Sud , 2004

Ferro 3 - La Casa Vuota, Un film di Kim Ki-duk, Corea del Sud, 2004

La Foresta dei Pugnali Volanti, Un film di Zhang Yimou, Cina, Hong Kong, 2004

Lady Vendetta - Sympathy for Lady Vengeance, Un film di Park Chan-wook, Corea del Sud, 2005

The New World - Il Nuovo Mondo, Un film di T. Malick, Stati Uniti d'America, 2005

Sono un Cyborg ma va bene, Un film di Park Chan-wook, Corea del Sud, 2006

Il Labirinto del Fauno, Un film di G. Del Toro, Spagna, Messico, 2006

Sicko, Un film di M. Moore, Stati Uniti d'America, 2007

Dreams (Bimong), Un film di Kim-Ki-duk, Corea del Sud, 2008

Red Cliff - La Battaglia dei Tre Regni, Un film di John Woo, Cina, 2008

Thirst, Un film di Park Chan-wook, Corea del Sud, 2009

Babel, Un film di A. G. Iñárritu, Stati Uniti d'America, Messico, Giappone, 2009

Capitalism: A Love Story, Un film di M. Moore, Stati Uniti d'America, 2009

Poetry, Un film di Lee Chang-dong, Corea del Sud , 2010

The Tree of Life, Un film di T. Malick, Stati Uniti d'America, 2011

Pietà, Un film di Kim Ki-duk, Corea del Sud, 2012

Moebius, Un film di Kim Ki-duk, Corea del Sud, 2013

Yakuza Apocalypse, Un film di Takashi Miike, Giappone, 2015

Il Prigioniero Coreano, Un film di Kim Ki-duk, Corea del Sud, 2016

Mademoiselle, Un film di Park Chan-wook, Corea del Sud, 2016

Voyage of Time - Il Cammino della Vita, Un film di T. Malick, Stati Uniti d'America, Francia, Germania, 2016

Michael Moore in Trumpland - Nella Terra di Trump, Un film di M. Moore, Stati Uniti d'America, 2016

La Forma dell'Acqua - The Shape of Water, Un film di G. Del Toro, Stati Uniti d'America, 2017

Burning - L'Amore Brucia, Un film di Lee Chang-dong, Corea del Sud, 2018

Un Affare di Famiglia, Un film di H. Kore'eda, Giappone, 2018

Fahrenheit 11/9, Un film di M. Moore, Stati Uniti d'America, 2018

Parasite, Un film di Bong Joon-ho, Corea del Sud, 2019

La Verità, Un film di H. Kore'eda, Francia, Giappone, 2019

Broker - Le Buone Stelle, Un film di H. Kore'eda, Corea del Sud, 2022

Everything Everywhere All at Once, Un film di D. Kwan, D. Scheinert, Stati Uniti d'America, 2022

Bibliografia

Edgar Morin, *Il Cinema o l'Uomo Immaginario*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2016

Massimo Fusillo, *L'Immaginario Polimorfico tra Letteratura, Teatro e Cinema* nella collana Frontiere,, Luigi Pellegrini Editore, Cosenza 2018

Hans Robert Jauss, *Esperienza Estetica ed Ermeneutica Letteraria*, Il Mulino, Bologna 1987

Gérard Genette, *Palinsesti, La Letteratura al Secondo Grado*, Einaudi editore, Torino 1997

Gilles Deleuze, *L'Immagine-Movimento* Ubulibri, Milano 1984

Giorgio De Vincenti *Il Concetto di Modernità nel Cinema*, Pratica Editrice, Torino, 1993

Roberto De Gaetano, *La Potenza delle Immagini, il Cinema, la Forma, le Forze*, ETS Edizioni Pisa 2012

Carmelo Marabello, *Sulle Tracce del Vero, Cinema , Antropologia, Storie di Foto*, Bompiani, Milano 2011

Jacques Rancière, *Scarti: il Cinema tra Politica e Letteratura*, Pellegrini, Cosenza 2013

Francis Affergan, *Esotismo e Alterità, Saggi sui Fondamenti di una Critica dell'Antropologia*, Mursia, Milano, 1991

Slavoj Zizek *Che Cos'è l'Immaginario*, Il Saggiatore, Milano 2016

Edward W. Said *Orientalismo l'Immagine Europea dell'Oriente* Feltrinelli, Milano 1978

Dizionario dei Film Morandini di Laura, Luisa e Morando Morandini, Zanichelli, Milano, 2000

Marco Dalla Gassa, *Kurosawa Akira. Rashōmon* per la collana *Universale Film*, Lindau, Torino 2012

Marco Dalla Gassa, Dario Tomasi, *Il Cinema dell'Estremo Oriente - Cina, Corea del Sud, Giappone, Hong Kong, Taiwan, dagli anni Ottanta ad Oggi*, UTET, Novara 2010

Keiko I. McDonald, *Reading a Japanese film: Cinema in Context*, University of Hawaii press, 2006

Zhang Hongzhi, *Manifesto del Cinema Taiwanese* 1987.

Maria Roberta Novielli, *Storia del Cinema Giapponese*, Marsilio, Venezia, 2001

Maria Roberta Novelli *Storia del Cinema Giapponese nel Nuovo Millennio*, Marsilio, Venezia, 2022

Peter Brunette *Wong Kar-wai (Contemporary Film Directors)* Univ. of Illinois Press 2005

Alberto Pezzotta, *Tutto il cinema di Hong Kong. Stili, Caratteri, Autori*, Baldini Castoldi, Milano, 1999

Michelangelo Pasini *Oltre la vendetta, il Cinema di Park Chan-wook* nella collana *Cinema*, Ass. Culturale il Foglio, Piombino 2010

Davide Cazzaro, Giovanni Spagnoletti, *Il Cinema Sudcoreano Contemporaneo e l'Opera di Jong Sung-woo*, Marsilio, Venezia 2005

Adriano Aprà, a cura di, *Il Cinema Sudcoreano*, Marsilio, Venezia 1992

Serena Augusto, a cura di *Sangue Hi-Tech: il Cinema di Park Chan-wook*, le Mani, Recco, 2011

Davide Morello *Generi & Autori il Cinema Coreano Contemporaneo*, Falsopiano, Alessandria 2019

Davide Morello *Kim Ki-duk* nella collana *Schermi Orientali*, Libreria Editrice Cafoscarina, Venezia, 2006

Kim Young-jin *Lee Chang-dong* nella collana *Korean Film Directors* Seul Selection Co. Ltd. 2007

Kim Young-jin *Park Chan-wook* nella collana *Korean Film Directors* Seul Selection Co. Ltd. 2007

Lee Hyang-jin, *Il Cinema Coreano Contemporaneo. Identità, Cultura e Politica*. ObarraO, Milano, 2006

Matteo Botrugno, *Park Chan-wook*, Sovera edizioni, Roma, 2010

Gianni Canova, *L'Alieno ed il Pipistrello, la Crisi della Forma nel Cinema Contemporaneo*, Bompiani, Milano 2000

Francesco Casetti, Federico Di Chio *Analisi del Film*, Bompiani, Milano, 1990

Walter Benjamin, *L'Opera d'Arte nell'Epoca della sua Riproducibilità Tecnica*, Einaudi editore, Torino, 2014

Jean Baudrillard, *Miti Fatali - Twin Towers, Baeubourg, Disneyland, America, Andy Warhol, Michael Jackson, Guerra del Golfo, Madonna, Jeans, Grande Fratello*, a cura di Vanni Codeluppi, FrancoAngeli, Milano, 2014

Lúcia Nagib, *World Cinema and the Ethics of Realism*, Continuum books, New York, 2011

Federico Ferrone, *Michael Moore* nella collana *Il Castoro Cinema*, Il Castoro Milano 2009

Tina Porcelli, *Lars Von Trier e Dogma* nella collana *Il Castoro Cinema*, Il Castoro, Milano 2001

Paolo Bertetto, *Lo Specchio ed il Simulacro, il Cinema in un Mondo diventato Favola*, Bompiani, Milano, 2007

Frederik Jameson *Postmodernismo ovvero la Logica Culturale del Tardo Capitalismo*, Fazi editore, Roma, 2015

Veronica Pravadelli, *Dal Classico al Postmoderno al Global, Teorie e Analisi delle Forme Filmiche*, Marsilio, Venezia, 2019

Hannah Patterson, *The Cinema of Terrence malick: Poetic Visions of America*, Wallflower press, New York, 2007

Francesco Orlando, *Lettura Freudiana della Phèdre (1971) in Letteratura, Ragione e Represso: Tre Studi Freudiani*, Einaudi, Torino, 1990

Émile Zola, *Thérèse Raquin* Oscar classici Mondadori, Milano, 2009

Tvzetan Todorov, *La Letteratura Fantastica*, Garzanti, Milano, 1977

Luca Della Bianca, *Introduzione alla Grandezza di Émile Zola*, Metauro edizioni, Pesaro, 2008

Akutagawa Ryūnosuke, *Rashōmon e Altri Racconti*, Einaudi ET scrittori, Torino, 2016

Rebecca Suter, *The Japanization of Modernity, Murakami Haruki between Japan and United States*, Cambridge, Londra, 2008

Michael Seats, *Murakami Haruki, the Simulacrum in Contemporary Japanese Culture*, Lexington books, Plymouth, 2009

Haruki Murakami - Challenging Authors a cura di Matthew C. Stretcher, Paul L. Thomas, SensePublishers, Rotterdam, 2016

Haruki Murakami, *L'Elefante Scomparso e Altri Racconti*, Einaudi Super ET, Torino, 2009

William Faulkner, *Opere Scelte*, nella collana *I Meridiani*, Mondadori, Milano, 2004

Sitografia

<https://asac.labiennale.org/>

<https://www.festival-cannes.com/en/retrospective/>

<https://www.berlinale.de/en/archive/archive-overview/welcome.html>

https://www.treccani.it/enciclopedia/elenco-opere/Enciclopedia_del_Cinema

<https://artsandculture.google.com/story/cgUxAyfpZQgA8A>

<https://www.fareastfilm.com/archivio/catalogo/2014/la-bolla-che-si-rifiuta-di-scoppiare-il-cinema-coreano-nel-2013/?IDLYT=31549>

[https://issuu.com/taxidrivers_magazine/docs/dossier_corea_def-drivers?
utm_medium=referral&utm_source=www.taxidrivers.it](https://issuu.com/taxidrivers_magazine/docs/dossier_corea_def-drivers?utm_medium=referral&utm_source=www.taxidrivers.it)

[https://www.repubblica.it/esteri/2017/05/09/news/kim_ki-
duk_noi_coreani_un_unico_popolo_il_nord_non_e_solo_la_dinastia_di_kim_-165017679/](https://www.repubblica.it/esteri/2017/05/09/news/kim_ki-duk_noi_coreani_un_unico_popolo_il_nord_non_e_solo_la_dinastia_di_kim_-165017679/)

<https://www.minimaetmoralia.it/wp/cinema/l'isola-il-cinema-polveriera-di-kim-ki-duk/>

<https://www.comingsoon.it/film/seom-l-isola/44746/scheda/>

<https://www.mymovies.it/film/2002/oasis/rassegnastampa/5839/>

[https://www.treccani.it/enciclopedia/dogme_\(Enciclopedia-del-Cinema\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/dogme_(Enciclopedia-del-Cinema))

[https://artesettima.it/2020/12/15/la-fotografia-di-emmanuel-lubezki-parte-1-terrence-malick-e-
dellinseguire-la-natura-divina/](https://artesettima.it/2020/12/15/la-fotografia-di-emmanuel-lubezki-parte-1-terrence-malick-e-dellinseguire-la-natura-divina/)

<https://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni/libri/978-88-97735-63-2/tirannide-e-filosofia/>

<https://www.vanityfair.com/hollywood/2010/04/tcm-festival-hollywood-visionary-douglas-trumbull-to-work-on-terrence-malick-movie>

<https://www.jstor.org/>

<https://www.nocturno.it/>

<https://lwlies.com/interviews/lee-chang-dong-burning/>